

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია

ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა  
და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი

მანანა შილაკაძე

ქართული ხალხური საკრავები  
და საკრავიერი მუსიკა



გაგონიერება „მეცნიერება“

თ ბ ი ლ ი ს ი

1 9 7 0

ნაშრომის მიზანია ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შესწავლის საფუძველზე წარმოადგინოს დღემდე ხალხურ ყოფაში შემორჩენილი ქართული ხალხური საკრავები და მისი რეპერტუარი, გამოავლინოს მათი თავისებურებანი, ფუნქცია, საკრავის დამზადებასთან დაკავშირებული ხალხური ცოდნა და გამოცდილება. ნაშრომში პირველადაა მოცემული ქართული საკრავების ტემბრის შესწავლის ცდა სპექტრული ანალიზის საფუძველზე. წარმოდგენილია ავტორის მიერ კლასიფიცირებული, დღემდე სხვადასხვა კრებულსა და სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული საკრავიერი მუსიკის ნიმუშები.

## შესავალი

საკრავი, როგორც „მატერიალური მუსიკალური კულტურის ძეგლი“, მუსიკის ისტორიის მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს. მისი მეშვეობით შესაძლებელი ხდება ხალხური ხმის მუსიკის და, საზოგადოდ, მუსიკალური კულტურის ისტორიის ისეთი საკითხების გარკვევა, რაც სხვა გზით გახსენლდებოდა. ცნობილია, რომ ხმის და საკრავიერი მუსიკის განვითარება მჭიდროდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან. ხმის მუსიკა სტიმულს აძლევს საკრავიერის განვითარებას, მაგრამ საკრავიც თავის მხრივ გარკვეულ გავლენას ახდენს ხმის მუსიკაზე ინტონირების თვისებრივი გარკვეულობის, ბგერათრივის კრიტიკალიზებისა და „მუსიკალურ პრაქტიკაში“ დაზუსტებული ინტონაციის განმტკიცების მხრივ<sup>1</sup>.

ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტარულში განსაკუთრებით საინტერესოა იმ მხრივ, რომ მასში, განვითარებული საკრავების გვერდით, შემონახულია შედარებით მარტივი და არქაული ფორმებიც, რომელთა შედარებით-ისტორიული შესწავლა საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ საკრავის განვითარებას და დაეადგინოთ მისი განვითარების ძირითადი ეტაპები. საუკუნეთა მანძილზე შექმნილ და თანდათან სრულქმნილ საკრავებზე ასახულია ხანგრძლივი დავიერების შედეგად დაგროვილი ხალხური ცოდნა და გამოცდილება და ხალხის მუსიკალური აზროვნება.

საკრავიერი მუსიკის შესწავლის ასეთი დიდი მნიშვნელობის მიუხედავად, ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის ეს დარგი ნაკლებადაა შესწავლილი. დღემდე არ არსებობს საფუძვლიანი, განმარტავადებული გამოკვლევა, სადაც ყოველმხრივ იქნებოდა შესწავლილი როგორც თვით საკრავები, ისე მისი რეპერტუარი და ცოცხალ ყოფაში მისი გამოყენების ტრადიციები. ქართულ ხალხურ საკრავთა შესახებ არსებული გამოკვლევები ცალმხრივია. განოკვლევები ეხება ან საკრავთა მეტად მცირე რიცხვს, ან საკრავებს ცალმხრივად განიხილავს და რაც მთავარია, არ ეხება საკრავთა ფუნქციასა და ადგილს ხალხის ყოფაში, ზოგი მათგანი კი საკრავთა ზერელე აღწერილობას არ შორდება. სამეცნიერო ლიტერატურის ნაკლებობა საკრავიერი მუსიკის შესახებ განპირობებული უნდა იყოს შემდეგი გარემოებით: მკვლევართა უურადლებას უფრო მეტად იპყრობდა განვითარებული ქართული ხალხური ვოკალური მუსიკა — საგუნდო სიმღერა თავისი მრავალხმიანობის უნიკალობით და ფორმის სირთულით, ვიდრე საკრავიერი მუსიკა, რომლის მხატვრუ-

<sup>1</sup> Р. И. Грубер, История музыкальной культуры, т. I, ч. I, М.-Л., 1941, стр. 134; В. К. Степанов-Купцова, Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки, I, Флейта Пана, Тб., 1936, стр. 14—15.

ლი ღირებულება მდიდარ სასიძლერო შემოქმედებასთან შედარებით გაცილებით ნაკლებია.

ქართული მუსიკის ისტორიის შესწავლია დარგში უაღრესად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ი. ჭავჭავაძის ფუძემდებელ ნაშრომს — „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (თბილისი, 1938), სადაც ქართულ და უცხოურ წყაროებზე დაყრდნობით, ხალხურ სიტყვიერებასა და ზეპირ გადმოცემებში დაცული ცნობების საფუძველზე შესწავლილია საკრავიერი მუსიკა (გვ. 95—219). ავტორი იძლევა ქართულ ხალხურ საკრავთა კლასიფიკაციას და შემდეგ ცალ-ცალკე განიხილავს სიმებიან, ჩასაბერ, საჩხარუნებელ და დასარტყმელ საკრავებს, საკრავთა მწყობრებს. იგი ეხება არა მარტო დღემდე გავრცელებულ, არამედ „საუკუნეთა განმავლობაში საქართველოში გავრცელებულ და ცნობილ საკრავებს“, გვაწვდის საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში შეკრებილ ცნობებს სიმებისა და ცალკეული საკრავების დამზადების წესის შესახებ. ამ ცნობების საფუძველზე ი. ჭავჭავაძე ავსებს და ადგენს საკრავის ნაწილთა ქართულ ტერმინოლოგიას. მან გაამახვილა ყურადღება ზოგიერთი საკრავის (მაგ., სალამურის) ნაწილთა ურთიერთშეფარდებაზე (რასაც არც მანამდე და არც მის შემდეგ არავინ შეჰხებია).

საკრავების სიმთა სახელწოდებანი ივ. ჭავჭავაძის მიერ მრავალხმიანობის წარმოშობა-განვითარების შესწავლის ერთ-ერთ წყაროდ. იგი არკვევს საკრავიერ მუსიკაში ხმათა თანდათანობით გაჩენის პროცესს და მიდის იმ დასკვნამდე, რომ საკრავიერ მუსიკაში უნდა გაჩენილიყო პირველად ბანი (ბოხი ხმის გამომღები ძალი), შემდეგ კი მღერით წარმოქმნილი ჰანგის და საკრავად განკუთვნილი ძალი (გვ. 336).

ივ. ჭავჭავაძის აზრით, „ქართული სამხმარიანობის“ ჩანასახი საკრავიერში კი არა, ხშიერ მუსიკაში უნდა ვეძიოთ (გვ. 380); იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ბანის გაორების პროცესი, რომელმაც მალალი ბანი, შესამე ხმა წარმოშვა, ცხადია, მხოლოდ ხშიერი მუსიკის წიაღშია წარმოშობილი“ (გვ. 341). ამასთანავე, იგი სწორად აფასებს საკრავიერი მუსიკის როლს ქართული მრავალხმიანობის განვითარებაში, როდესაც ამბობს. რომ „ქართული შებანების გაჩენა-ჩამონაკეთილობისათვის საკრავს დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა“ (გვ. 339). პარალელური კვარტებისა და კვინტების დაკრავებას ხშიერ მუსიკაში იგი უკავშირებს „ძაღვებიანი ჩამოსაკრავი შემბანებელი საკრავის“ (ფანდური, ჩონგური) ხმარებას (გვ. 341), მაგრამ ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს პარალელური კვარტებისა და კვინტების წარმოშობას საკრავმა მისცა ბიძგი. გვ. 380-ზე, სადაც თეზისების სახით მე-8 თავის ქვესათაურებია ჩამოყალიბებული (რომელიც ძირითად ტექსტში არ არის გამოყოფილი), ვკითხულობთ: „ქართული ჰარმონიის თავისებურება საკრავიერს მუსიკაში ჩანს ჩამონაკეთილი“ და მითითებულია გვ. 341, სადაც გაშლილია მსჯელობა ამ საკითხზე.

\* მუსიკისმცოდნე ო. ჩიქავაძე სტატიაში მრავალხმიანობის ზოგიერთი საკითხი (ყურნ. ესპ. კოთა ბელოვენა, 1955, № 2) სვამს კითხვას, თუ რამდენად სწორია ქართული მრავალხმიანობის ფუძედ საკრავის მიჩნევა. იგი მართებულად მიუთითებს, რომ საკრავის ესა თუ ის წყობა მხოლოდ მაშინ პოულობს გავრცელებას, როდესაც მის მიმართ გარკვეული მოთხოვნილება არსებობს და როდესაც შედარებით გარკვეული წინამძღვრები მუსიკალურ პრაქტიკაში მისი აღმოცენებისათვის... პარალელური კვარტებითა და კვინტებით საკრავის აწყობა საქართველოს მუსიკალურში პრაქტიკამ მოითხოვა... ქართული სიმღერის კანონზომიერებათა ჩამოყალიბება და განვითარება

ივ. ჯავახიშვილის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ წარმოდგენს სამაგიდო წიგნს, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლის ქართული მუსიკის ისტორიის ვერც ერთი მკვლევარი. იგი მეიცავს მნიშვნელოვან დებულებებსა და მოსაზრებებს. გარდა ამისა, აქ თავმოყრილია უმდიდრესი მასალა საკრავების შესახებ, რასაც, ხშირ შემთხვევაში, წყაროს მნიშვნელობა ენიჭება. მაგრამ ამ ნაშრომში არ არის წარმოდგენილი მუსიკალური მასალა. ამ მხრივ დიდია დ. არაყიშვილის დამსახურება. მან ჩაიწერა და გამოაქვეყნა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერები, რომელთაც თან ახლდა გამოკვლევები. ამ ნაშრომებში დ. არაყიშვილი ეხება რა ქართული ხალხური მუსიკის მეტად მნიშვნელოვან საკითხებს; გარკვეულ ადგილს უთმობს მუსიკალურ საკრავებსაც. სპეციალურად ამ საკითხს ეძღვნება დ. არაყიშვილის „О грузинских музыкальных инструментах из собраний Москвы и Тифлиса“<sup>3</sup>. ამ ნაშრომში ავტორი მიმოიხილავს ძირითადად იმ მუსიკალურ საკრავებს, რომლებიც ინახება მოსკოვსა (დნშოვის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში, კონსერვატორიის მუზეუმსა და ფილარმონიული საზოგადოების მუსიკალურ-დრამატულ სასწავლებელში) და თბილისში (წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმში). ესენია: 11-სიმიანი და 6-სიმიანი ჩანგები, ქართლ-კახური ფანდურები, სვანური ჭუნირი, გურული ჩონგური, მეგრული სასწრაფო, საყვირი, სტვირი, სალაშქრი, დოლი, დარია და დიპლიანტო. ეს მიმოიხილვა ზოგად აღწერილობას არ შორდება. ამ ნაშრომში განსაუბრებული საინტერესოა ცნობები სიმებიანი საკრავების წყობების შესახებ, რომელიც ავტორს ჩაუწერია ზოგი საკუთარი დაკვირვებით, ზოგი კი შემსრულებლის სიტყვებით (გვ. 154). სამწუხაროდ, არ არის მითითებული, რომელი მათგანია ფიქსირებული შემსრულებლის სიტყვებით. ზოგიერთ საკრავთან დაკავშირებით ავტორი სრულიად დაუსაბუთებელ მოსაზრებას გამოთქვამს. ასე, მაგალითად, 11-სიმიანი ხელის ჩანგი მას მიაჩნია ებრაელებისაგან ათვისებულად, ხოლო რაქული ჭიანჭური — ოსებისაგან (გვ. 154).

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაშრომში ძირითადად მუსიკალური საკრავების მხოლოდ აღწერილობაა მოცემული, იგი მაინც საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ ზოგად წარმოდგენას გვიქმნის ისეთი საკრავების შესახებ, რომლებიც დღეს აღარ გვხვდება (11-სიმიანი ჩანგი, გურული ჭიანჭური).

---

თეთი ამ სიმღერის ფარგლებში შეიძინება... ქართული სამხმანობის წარმოშობა და განვითარება ეყარება არა საკრავიერ, არამედ ხშიერ ფუძეს (გვ. 39). ეს მსჯელობა დასჭირდა მას იმისათვის, რომ გაეკრიტიკებინა ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრება, რომელიც მას არასწორად გაუგია. ო. ჩიქავაძის მიხედვით, ქართული მრავალხმანობისა და ჰარმონიის ფუძედ ივ. ჯავახიშვილს საკრავი მიაჩნია. როგორც ზემოთ დავინახეთ, მრავალხმანობის (სამხმანობის) ჩანასახი, აკად. ივ. ჯავახიშვილის აზრით, ხშიერ მუსიკაში უნდა ვეძიოთ. საკრავიერ მუსიკაში კი ეჭმონაკეთლიან ქართული ჰარმონიის თავისებურება.

ჩვენ დასვებით ვიზიარებთ ო. ჩიქავაძის დებულებას, რომ ქართული საკრავი არ არის ბიძგის მიმცემი სამხმანობის ჩამოყალიბებისა, მრავალხმანობის განვითარებისა, რომ ქართული მრავალხმანობის წარმოშობა და განვითარება ხშიერ ფუძეს ეყარება, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით მას იმაში, თითქოს ივ. ჯავახიშვილსაც ეს საკითხი ასევე არ ესმოდა.

<sup>3</sup> Д. А р а қ и е в, Народная песня Западной Грузии (Имеретин) с приложением 83 песен в народной гармонизации, записанных фонографом (оттиск из II т. «Трудов Музыкально-этнографической Комиссии», М., 1908).

დ. არაყიშვილის მეორე ნაშრომი „ქართული სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა“ (თბილისი, 1940) წარმოადგენს საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მუსიკალური საკრავების კატალოგს. მასში მოცემულია ძირითადად ქართული ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და ზომები.

დ. არაყიშვილის სხვა ნაშრომებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ეოკალურ მუსიკას, მაგრამ არც საკრავებია დატოვებული მთლად უყურადღებოდ. როდესაც იგი რომელიმე კუთხის სიმღერებზე მსჯელობს, გარკვეულ ადგილს უთმობს ამ კუთხეში გავრცელებულ საკრავებსაც. ასეთ ნაშრომთა შორის პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ „Народная песня Западной Грузии (Имеретин) с приложением 83 песен в народной гармонизации, записанных фонографом (оттиски из II т. „Трудов Музыкально-этнографической Комиссии“, М., 1908). ამ ნაშრომში ავტორი ეხება გურიასა და სამეგრელოში გავრცელებულ საკრავებს, პირველ რიგში, სიმებიან საკრავ ჩონგურს. დ. არაყიშვილი იძლევა ამ საკრავის ზომებს. აღწერილობას, მიუთითებს ბგერათწარმოების ხერხებსა და დაკვრის მანერაზე, გვაწვდის ცნობებს მისი წყობის შესახებ. ამ ცნობებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებათ, რადგანაც ფიქსირებულია ისეთი წყობები, რომლებიც დღეს გამოსულია ხმარებიდან. ავტორი ეხება ჩონგურზე შესასრულებელი სოლო ჰანგების მუსიკალურ მხარესაც, მაგრამ კმაყოფილდება მხოლოდ მელოდიის დიაპაზონის მითითებით. აქვე ჩამოთვლის გურიასა და სამეგრელოში გავრცელებულ სხვა საკრავებსაც (სალამური, საყვირი, სოინარი, ჭიანური, ჩანგი, მწყემსური „სასწრაფო“ და საყვირი), გვაძლევს გურული ჭიანურის მოკლე აღწერილობას და მის წყობასაც გვაცნობს.

აქვე უნდა დავასახელოთ დ. არაყიშვილის ნაშრომი „Грузинское народное музыкальное творчество с приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий, записанных фонографом (оттиски из V т. „Трудов Музыкально-этнографической Комиссии“, М., 1916), სადაც განხილულია აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების ხალხური შემოქმედება და ერთმნიან სოლო სიმღერებთან დაკავშირებით სიმებიანი საკრავი ფანდურიც არის ნახსენები.

დ. არაყიშვილი ნაშრომში „ქართული მუსიკა“ (მოკლე ისტორიული მიმოხილვა, ქუთაისი, 1925) საკრავებს ერთ თავს უთმობს (გვ. 32—37). მასში აღნუსხულია საქართველოში გავრცელებული და ცნობილი საკრავები (უენო და ენიანი სალამურები, სასწრაფო, საყვირი, სოინარი, სტვირი, დოლი, დიპლიტიო, დაირა, გურული ჩონგური, გურული ჭიანური, ჭუნირი, ფანდური, წინწილა, სვანური ჩანგი). ეს ნაშრომი ახალს არათერს შეიცავს ზემოთ დასახელებული შრომების შემდეგ.

აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურის მიმოხილვას კუთხეების მიხედვით ვხედებით დ. არაყიშვილის ნაშრომში „Обзор народной песни Восточной Грузии“ (Тбилиси, 1948). ამ ნაშრომის V თავი (გვ. 31—35) ეხება აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებულ მუსიკალურ საკრავებს. აღწერილია უენო და ენიანი სალამურები, ფანდური, დაირა და დოლი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მის მიერ მოწოდებული ცნობა ფანდურის ე. წ. „ცალმხრივი“ წყობის შესახებ. ამ წყობის ანალიზიდან დ. არაყიშვილი აკეთებს მართებულ დასკვნას, რომ ქართული სამსიმიანი ფანდური ადრე

ორსიმიანი იყო. მესამე სიმი მიაჩნია ქართველების მიერ ასირიელე-ბისაგან ათვისებულად (ან პირიქით, იხ. გვ. 32). საკითხის ასე დაყენება, ჩვენს აზრით, არ არის სწორი. სიმების რაოდენობის ათვისება გარედან ნაკლებად დასაშვებია. სიმების მომატების მიზეზი თვით მუსიკალურ ყოფაში უნდა ვეძიოთ. აღნიშნული თავის გარდა, ფანდურის შესახებ ლაპარაკია I თავშიც, სადაც ავტორი ხევსურეთის მუსიკალურ კულტურას ეხება. აქაც აღწერილობაა მოცემული, მაგრამ მითითებულია აგრეთვე ხევსურული ფანდურის სხვა კუთხეების ფანდურებისაგან განმასხვავებელი ნიშნები (გარეგნული ფორმა). საყურადღებოა აქ მოცემული აღწერილობა ხევსურული ჭიანჭურისა, მაგრამ, სამწუხაროდ, წყობა არ არის აღნიშნული.

დასაყვედურად საქართველოს მთის კუთხეების შესახებ დ. არაყიშვილმა გამოაქვეყნა ნაშრომები: „სევანური ხალხური სიმღერები“ (თბილისი, 1957) და „რაჭული ხალხური სიმღერები“ (თბილისი, 1950), სადაც ავტორი ეხება სევანეთსა და რაჭაში გავრცელებულ მუსიკალურ საკრავებსაც — სევანურ ჩანგსა და ჭუნარს და რაჭულ გულდასტირს, იძლევა მათ აღწერილობას; განსაკუთრებით დაწვრილებითაა აღწერილი გულდა-სტიერი. ნაშრომის სანოტო დანართში მოცემულია ინსტრუმენტული ჰანგები და სიმღერები ინსტრუმენტის თანხლებით.

დ. არაყიშვილის ნაშრომების განსაკუთრებული მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მასში გამოქვეყნებულია ხალხური შემოქმედების ნიმუშების უდიდესი რაოდენობა, მათ შორის ინსტრუმენტული ჰანგები და სიმღერები ინსტრუმენტის თანხლებით. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია „მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის შრომების“ I და V ტომები.

ქართული მრავალღერძიანი სალამური ერთადერთი ქართული საკრავია, რომლის შესახებაც არსებობს მონოგრაფიული გამოკვლევა. იგი ვ. სტეშენკო-კუფტინას ეკუთვნის<sup>4</sup> და წარმოადგენს ამ საკრავის ყოველმხრივ გამოკვლევას. ავტორი საკრავს განიხილავს ცოცხალ სინამდვილეში, დაწვრილებით ეხება მასზე დაკვრის ხელოვნებას, არ კმაყოფილდება მხოლოდ ქართული მასალით და ეძებს ამ საკრავის პარალელებს სხვა ხალხებში. ავტორი ცალკე თავს უთმობს ამ საკრავზე შესასრულებელი ჰანგების ანალიზს, მაგრამ კმაყოფილდება მხოლოდ ფორმის ანალიზით. ავტორი გადაჭარბებით აფასებს მრავალღერძიან სალამურის როლს მრავალხმიანობის განვითარებაში. ამ მოსაზრებას სამართლიანად აკრიტიკებს ივ. ჭავჭავაძის შემოთ დასახელებულ ნაშრომში (გვ. 340).

ვ. სტეშენკო-კუფტინას გამოკვლევის მეცნიერული ღირებულება მეტად დიდია. აქ მოტანილია მდიდარი მასალა საკრავის დამზადების, დაკვრის ტრადიციების, ნაწილთა ტერმინოლოგიის შესახებ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ავტორის მიერ ჩაწერილი და გამიფრული ჰანგები, რომელიც სანოტო დანართშია მოცემული<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> В. К. Стешенко-Куптина, Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки, I, Флейта Пана, Тбилиси, 1936.

<sup>5</sup> მრავალღერძიანი სალამურის — მეგრული ლარკუმის შესახებ არსებობს კ. როსე ბაშვილის სტატია (მეგრული ლარკუმის, ჟურნ. დაბჭობა ხელოვნება, 1960, № 7), რომელიც საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ ეყრდნობა ავტორის მიერ ადგილზე მოპოვებულ ეთნოგრაფიულ და მუსიკალურ მასალას.

1936 წ. გამოქვეყნდა ვ. ბელიაევის გამოკვლევა<sup>6</sup>, რომელშიც „ქართული საკრავების წყობის მეცნიერული შესწავლის ცდაა მოცემული“ (ივ. ჯავახიშვილი). ვ. ბელიაევი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ქართული მუსიკალური საკრავების შესწავლას. რადგანაც, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, აქ შემოინახა მუსიკალური კულტურის განვითარების მთელი რიგი ისეთი სტადიებისა, რომლებიც სხვაგან არ შეინიშნება. მისი დაკვირვებით, ქართული მუსიკალური ინსტრუმენტარიუმის უძველესი ფენაა მრავალღერძიანი სალამური, ფანდური, გულა-სტივირი და ჩანგი. ხოლო თვლიანი სალამური მოგვიანო ხანის საკრავად მიაჩნია.

ვ. ბელიაევი ლინეარული ვაზომვებით ადგენს მრავალღერძიანი სალამურის მუხლების მიერ გამოცემულ ბგერათა აბსოლუტურ სიმაღლეს და ამის მიხედვით — საკრავის ბგერათრიფს. მაგრამ ეს ბგერათრიფი არ ემთხვევა ვ. სტეშენკო-კუფტინას მიერ ფიქსირებულ ბგერათრიფებს. რაც ექვს იწვევს ბელიაევისეული ბგერათრიფის სისწორეში. ჩვენ უფრო სანდოდ მიგვაჩნია ის ბგერათრიფი, რომელიც ვ. კ. სტეშენკო-კუფტინას მიერ არის ფიქსირებული, რადგანაც ის უშუალოდ შემსრულებლისაგანაა ჩაწერილი.

თანამედროვე ქართულ საბჭოთა მკვლევართაგან, რომლებიც საკრავიერ მუსიკას ეხებიან მეტ-ნაკლებად, ყურადღებას იმსახურებს გრ. ჩხიკვაძის ნაშრომები. აღსანიშნავია მისი გამოკვლევა „სამუსიკო საკრავი ებანი და მისი რაობა“ (მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, VII, თბილისი, 1955). ძველი ქართული ორიგინალური და თარგმნილი ლიტერატურიდან ამოკრებილი ცნობების შესწავლის შედეგად, გრ. ჩხიკვაძე ასკვნის, რომ ებანი ეკუთვნის სიმებიანი საკრავების იმ ჯგუფს, რომელსაც ჩანგი და ქნარი მიეკუთვნებიან (გვ. 63). ავტორი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ შესაძლებელია ებანი იყოს ის ხუთძალიანი საკრავი, რომელიც გამოსახულია ბრინჯაოს ქანდაკებაზე ყაზბეგის განძიდან (ძვ. წ. VI ს.). უფრო გვიან გამოქვეყნებულ ნაშრომებში გრ. ჩხიკვაძე ამ საკრავს ლირას უწოდებს.

გრ. ჩხიკვაძე სხვა ნაშრომებში<sup>7</sup> საგანგებოდ არ იკვლევს საკრავებს, მაგრამ უყურადღებოდაც არ ტოვებს მათ. საკრავები მას მიაჩნია ქართული მუსიკის ისტორიის მნიშვნელოვან წყაროდ. არქეოლოგიური მასალისა (ყაზბეგის განძში აღმოჩენილი ზემოდასახელებული ბრინჯაოს ქანდაკება, სამთავროში აღმოჩენილი ძვლის სალამური) და ხეთურ ბარელიეფზე გამოსახული საკრავების საფუძველზე, წერილობითი წყაროების გათვალისწინებით, ადგენს წარმართული ეპოქის ქართულ ინსტრუმენტარიუმს (სიმებიან და ჩასაბერ საკრავებს).

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს გრ. ჩხიკვაძის მიერ შედგენილი და მისივე რედაქტორობით გამოცემული კრებული „ქართული ხალხური სიმღერა“. ტ. I (თბილისი, 1960), რომელსაც უძველესი გამოკვლევა „ქართული ხალხური სიმღერა“ ქართულ და რუსულ ენებზე. აქ განხილულია ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების თავისებურებანი და მისი დამახასიათებელი თვისებები. საკრავიერი მუსიკის შესახებ ავტორი აღნიშნავს, რომ იგი

<sup>6</sup> В. М. Б е л я е в, К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, IX-В, ტფილისი, 1936, გვ. 1—40.

<sup>7</sup> გრ. ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე, ქართული ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა, თბილისი, 1948; მ ი ს ი ვ ე, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ისტორიოგრაფია, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XII—XIII, თბილისი, 1963.



განვითარების დონით ჩამორჩება ვოკალურს და რომ საკრავების რეპერტუარს საცეკვაო მუსიკა შეადგენს (გვ. XV). ამ კრებულის მნიშვნელობა იმაში მდგომარეობს, რომ მასში წარმოდგენილია ხევისურეთის, თუშეთის, ფშაისის, ხევის, მთიულეთის, ქართლის, კახეთის, მესხეთის მუსიკალური შემოქმედების ნიმუშები. თვითეულ განყოფილებაში ცალკეა გამოყოფილი ინსტრუმენტული მუსიკა. აქ შესულია როგორც სხვა კრებულებში უკვე გამოქვეყნებული, ისე გამოუქვეყნებელი მუსიკალური მასალა.

იმ ნაშრომთა შორის, რომლებიც საკრავიერ მუსიკას სხვა საკითხების გვერდით ეხებიან, უნდა აღინიშნოს ვ. ახობაძის გამოკვლევები სვანური და აჭარული მუსიკალური კულტურის შესახებ<sup>8</sup>. აღნიშნული გამოკვლევები ძირითადად სასიმღერო ეხნარს ეხებიან, მაგრამ უყურადღებოდ არაა დატოვებული ინსტრუმენტული მუსიკაც. პირველ კრებულში განხილულია სვანური ჭუნირი, ჩანგი და სანკერი, ხოლო მეორეში — აჭარული ჩონგური, კიბონი და დოლი. ავტორი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს სიმებიანი საკრავების წყობებს. აღსანიშნავია ვ. ახობაძის მიერ ფიქსირებული ჩანგისა და ჭუნირის წყობა, როდესაც ეს ორი საკრავი ანსამბლად ერთიანდება. ამ საკითხზე მანამდე არავის მიუქცევია ყურადღება. ვ. ახობაძეს სამართლიანად შეაქვს კორექტეი დ. არაყიშვილის მიერ მითითებულ ჩანგის წყობაში.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ავტორის დებულება ოთხსიმინი საკრავის ჩონგურის შესახებ, ვ. ახობაძის აზრით, მეოთხე სიმის დამატება განპირობებულია ოთხსიმინი სიმღერის საკრავზე ვადატანით და არა საკრავის დიაპაზონის ვადიდებით. ამ დებულებას იგი ასაბუთებს ჩონგურის მეოთხე სიმის „ზილისა“ და ოთხსიმინი სიმღერის ხმების ფუნქციითა ანალიზის საფუძველზე.

ვ. ახობაძის მიერ გამოცემული კრებულის მნიშვნელობა საკრავიერი მუსიკის შესწავლის საქმეში იმაში მდგომარეობს, რომ მასში საუფრო სიმღერების გვერდით მოცემულია ინსტრუმენტული ჰანგები და სიმღერები ინსტრუმენტული თანხლებით.

მუსიკალური საკრავების შესახებ მეტად მნიშვნელოვან მასალას ვხვდებით შ. ასლანიშვილის ნაშრომში „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“, II (თბილისი, 1956). ამ ნაშრომში განხილულია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა მუსიკალური კულტურის თავისებურებანი. სანოტო დანართში წარმოდგენილია ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშებიც, სადაც უნიკალური მასალაა მოტანილი, კერძოდ, „ხევისურული საცეკვაო“ ორსიმინი ფანდურზე და უენო სალამურზე შესრულებული „ვაცების გაქეჩვა“.

შ. ასლანიშვილი სტატიამი „Народная танцевальная музыка“<sup>9</sup> ეხება სხვადასხვა ცეკვასთან დაკავშირებულ მელოდიებს და მათ ანალიზს გვაძლევს (ეს მელოდიები სრულდება საკრავებზე). საყურადღებოა ავტორის მითითება ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლის თავისებურებაზე.

ქართული საკრავიერი მუსიკის შესახებ არსებობს ნაშრომი ბ. გულისაშვილისა<sup>10</sup>. ავტორი იკვლევს ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის კილოებს,

<sup>8</sup> ვ. ა ხ ბ ა ძ ე, ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, თბილისი, 1957; შ ი ს ე ვ ე, ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, პათეში, 1961 (ინგლისური რეზიუმეით).

<sup>9</sup> Грузинская музыкальная культура, М., 1957.

<sup>10</sup> Б. А. Гулисашвили, Грузинская народная инструментальная музыка, Тбилиси, 1948; ხელნაწერი ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტი-

წყობას, მეტრსა და რიტმს. ანალიზებს ჩონგურის, ფანდურის, სალამურისა და სონარის მელოდებს და ამავე საკრავების თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებს. მისი გამოკვლევა ეყრდნობა გამოქვეყნებულ მუსიკალურ მასალას.

ავტორი აკეთებს საყურადღებო დასკვნებს ინსტრუმენტული მუსიკის კილოების შესახებ. მანამდე ცნობილი კვინტური საყრდენის მქონე ავტენტური კილოების გვერდით მან საკრავიერ მუსიკაში აღმოაჩინა კვარტული საყრდენის მქონე პლაგალური კილოები:

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ავტორის დასაბუთებული დებულება იმის შესახებ, რომ ინსტრუმენტული ჰანგების (და ინსტრუმენტული თანხლებით შესასრულებელი სიმღერების) წყობა უახლოვდება სუფთას.

ქართულ ხალხურ საკრავებს სათანადო ადგილი ეთმობა საბჭოთა კავშირის ხალხთა მუსიკალური ინსტრუმენტების ატლასში<sup>11</sup>. აქ წარმოდგენილია საქართველოში დღეს გავრცელებული ქართული და არაქართული საკრავები. ინსტრუმენტები აღწერილია ზოგადი ტიპის მიხედვით შემდეგი თანმიმდევრობით — კონსტრუქცია, ბგერათრივი, წყობა, დაკვრის ხერხები, მუსიკალურ-საშემსრულებლო შესაძლებლობანი, ცნობები მუსიკალურ ყოფაში და თანამედროვე თვითმედებაში გამოყენების შესახებ. სანოტო დანართში წარმოდგენილია ინსტრუმენტული ჰანგები (მათ შორის მანამდე გამოუქვეყნებელიც)<sup>12</sup>.

რაკული საკრავების შესახებ მოგვეპოვება ეთნოგრაფ ლ. ფრუიძის საინტერესო სტატია — „ძველი ხალხური საკრავები რაქაში“ (ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959. № 12). ავტორი გვაწვდის მეტად მნიშვნელოვან ცნობებს საკრავის დამზადების წესისა და ყოფაში მისი გამოყენების შესახებ.

საკრავიერი მუსიკის — ინსტრუმენტული ჰანგებისა და ინსტრუმენტული თანხლებით შესასრულებელი სიმღერების შესახებ საგანგებო გამოკვლევა არ არსებობს. მოგვეპოვება საკრავიერი მუსიკის ნიმუშები, გამოქვეყნებული სხვადასხვა ავტორის მიერ სხვადასხვა კრებულში (იხ. მათი სია გვ. 100). ამ კრებულებში წარმოდგენილია სიმღერები ინსტრუმენტის თანხლებით ტექსტებითურთ და ინსტრუმენტული ჰანგები. წარმოდგენილია დღეს ცნობილი ყველა საკრავი.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, არ მოგვეპოვება ისეთი გამოკვლევა, სადაც შესწავლილი იქნებოდა როგორც საკრავები, ისე მისი რეპერტუარი. გამოქვეყნებული შრომები მთლიანად არ ასახავენ საკრავიერ მუსიკას, მათში არ არის საგანგებოდ შესწავლილი საკრავიერი მუსიკის ნიმუშები და არ არის ასახული ხალხის ყოფაში საკრავის გამოყენების ცოცხალი ტრადიციები. მიუხედავად ამისა, მათი მნიშვნელობა ძალიან დიდია. მხოლოდ მათი გათვალისწინებით მოხერხდა წინამდებარე ნაშრომის მომზადება, რომელიც მიზნად ისახავს არსებული ხარვეზების გამოსწორებას.

ტუტის საქართველოს ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივი; მ ი ს ი ვ ე . Лады грузинских народных песен с инструментальным сопровождением, საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. შოაშვე. ტ. 52, № 1, თბ., 1968, გვ. 269—274.

<sup>11</sup> К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963.

<sup>12</sup> ჩვენი შენიშვნები ატლასზე ქართულ საკრავებთან დაკავშირებით იხ. ჩემს რეცენზიაში: К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая, Атлас музыкальных инструментов народов СССР, თბილისის სახ. უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 121, 1967.

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს ქართული ხალხური მუსიკალური საკრავების ეთნოგრაფიული მეთოდით შესწავლის პირველ ცდას. იგი მიზნად ისახავს დღემდე ყოფაში შემორჩენილი ქართული ხალხური საკრავების შესწავლას უშუალოდ ცოცხალ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში. საკრავიერი მუსიკის ნიმუშების დეტალური ანალიზის საფუძველზე მოცემულია ქართული საკრავიერი მუსიკის ჰარმონიულ-სტრუქტურული თავისებურებების დადგენის ცდა.

დასახული ამოცანის განხორციელებისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა მივიანიჭეთ ეთნოგრაფიულ მასალას, რომელიც უშუალოდ ხალხის ყოფაში, ცოცხალ სინამდვილეშია მოპოვებული.

ძირითადი ეთნოგრაფიული მასალა, რომელსაც ჩვენ ვეყრდნობით, მოპოვებულია ჩვენს მიერ ფშავის (1958 წ.), სვანეთის (1963 წ.), ხევსურეთის (1963 წ.), თუშეთისა და ხევის (1966 წ.), მთიულეთ-გულამაყარის (1967 წ.) ეთნოგრაფიულ ექსპედიციებში მონაწილეობის დროს.

ჩვენს საველე მუშაობას წარვმართავდით კომპლექსურ-ინტენსიური მეთოდით, რომელიც წარმოაყენა და ჩამოაყალიბა გ. ჩიტაიამ<sup>13</sup>. ამ მეთოდის მიხედვით, ეთნოგრაფიული საგნები და მოვლენები აღიწერება კომპლექსურად, ე. ი. ერთი მხრივ ნაჩვენები იქნება „ერთმანეთთან დაკავშირებული ბაზისური და ზედნაშენური მოვლენები, ბოლო, მეორე მხრივ თითოეული საგანი განიხილება როგორც „ადაშიანის წრომის ჯამი“ (ე. მარქსი), ე. ი. სტრუქტურის, ტექნიკისა და ფუნქციის მიხედვით...“<sup>14</sup>.

ასეთი მეთოდით ჩვენ მიერ შეგროვილი მასალა წარმოადგენდა ჩვენი შრომის ძირითად წყაროს ზემოთ განხილულ ლიტერატურასთან ერთად.

საველე ეთნოგრაფიული მასალის გარდა შევრსწავლეთ სამუზეუმო კოლექციები. კერძოდ, ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის, საბჭოთა კავშირის ხალხთა ეთნოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის (ე. ლენინგრადი), ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმთან არსებული მუსიკალურ ინსტრუმენტთა მუზეუმ-გამოფენის და საქართველოს მხარეთმცოდნეობის მუზეუმების სათანადო კოლექციები<sup>15</sup>. მუზეუმის ექსპონატების გაზომვებისას ვიხელმძღვანელებთ ვ. ბელიაევის ზოგადო მითითებებით<sup>16</sup>.

ჩვენს ნაშრომში პირველად არის მოცემული ქართული საკრავების ტემბრის შესწავლის ცდა სპექტრული ანალიზის საფუძველზე. ამ მეთოდით გამოვიკვლიეთ სიმებიანი საკრავების (ფანდური, ჩანგი, ჭუნირი) და ენიანი სალამურის ბეკერი. მასალა მომზადდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ენის ინსტიტუტის ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიაში (1962—1964 წწ.)<sup>17</sup>. ბეკერების სპექტრის ჩაწერა წარმოებდა СЗЧ —

<sup>13</sup> გ. ჩ ი ტ ა ი ა, ქართული ეთნოლოგია, მიმოხილველი, I, თბილისი, 1926; გ. ჩ ი ტ ა ი ა, ქართლის ეთნოგრაფიული ექსპედიცია 1948 წლისა, მიმოხილველი, I, 1949; Г. Ч и т а я, Этнографические исследования в Грузинской ССР, «Советская этнография», № 4, 1948.

<sup>14</sup> Г. С. Ч и т а я, Принципы и метод полевой этнографической работы, «Советская этнография», 1957, № 4, стр. 29—30.

<sup>15</sup> საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცული საკრავების ხის მასალა ჩემი თხოვნით გამოიკვლია სპეციალისტმა, ბიოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატმა, მერკანშვილმა ე. ლ ო ბ ე ა ნ ი ძ ე მ, რისთვისაც მას მადლობას მოვასხენებ.

<sup>16</sup> В. М. Б е л я е в, Руководство для обмера музыкальных инструментов, М., 1931.

<sup>17</sup> მასალები ინახება აღნიშნულ ლაბორატორიაში, საინვენტარო №№ 212, 461, 471.

ტიპის სპექტრომეტრით, ჩვენს მიერ წინასწარ შედგენილი პროგრამის მიხედვით და დიქტორის უშუალო მონაწილეობით. ჩაწერა ხდებოდა ერთდროულად სპექტრომეტრზე და მაგნიტოფონზე. ამ უკანასკნელი ჩანაწერების საშუალებით ვაწარმოეთ ტონომეტრული გაზომვები: მოძებნილ იქნა სიმებიანი ინსტრუმენტების მიერ გამოცემული ბგერების აბსოლუტური სიმაღლე სმენით, ბგერითი გენერატორის 3Γ — 10-ის დახმარებით.

წინამდებარე ნაშრომის I ნაწილში განხილულია საკრავები — ს ი მ ე ბ. ა ა ნ ა — (ფანდური, ჩონგური, ჩანგი, კუნძარი და ჭიანჭური), ჩ ა ს ა ბ ე რ ი (უენო და ენიანი სალამურები, მრავალღერძიანი სალამური, გუდა-სტვირი და ჭიბონი) და დ. ა. ს. ა. ტ. ყ. მ. გ. ღ. ი (დოლი, დაირა), აგრეთვე ტრადიციული ინსტრუმენტული ანსამბლები.

შრომის II ნაწილში შესწავლილია საკრავთა რეპერტუარი.

მუსიკალური ანალიზებისას ვხელმძღვანელობდით იმ ზოგადი დებულებებით, რომლებიც ჩამოყალიბებულია შ. ასლანიშვილის ნაშრომში „ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების პარმონია“ (თბილისი, 1950).

გამოკვლევას ერთვის მუსიკალური მასალა — ნოტები, ამოღებული სხვადასხვა კრებულიდან და სისტემატიზებული ჩვენ მიერ. აქ ცალკეა გამოყოფილი, ერთი მხრივ, წმინდა საკრავიერი მუსიკა — ინსტრუმენტული პანგები, ხოლო, მეორე მხრივ, სიმღერები ინსტრუმენტული თანხლებით. თვითველ ნაწილში მასალა დალაგებულია საკრავების, ჟანრებისა და კუთხეების მიხედვით.

ნაშრომში მოცემულია საკრავთა გეოგრაფიული გავრცელების ჩვენ მიერ შედგენილი კარტოგრაფა და ბგერების აბსოლუტურ სიმაღლეთა ტაბულა

## ქართული ხალხური საკრავები

### ქართული ხალხური მუსიკალური საკრავების კლასიფიკაცია

ქართული ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტარიუმში წარმოდგენილია სიმებიანი, ჩასაბერი და დასარტყმელი ჯგუფებით.

სიმებიანი საკრავები იყოფა 1) ჩამოსაკრავ და 2) ხემიან საკრავთა ქვე-ჯგუფებად. პირველ ქვეჯგუფს განეკუთვნება თანდური, ჩონგური და ჩანგი, მეორეს — ტუნირი და ჭიანური.

ჩასაბერი ჯგუფი წარმოდგენილია შემდეგი საკრავებით: მრავალღერძიანი სალამური (ლარქემი და სონარი), უენო და ენიანი სალამურები, გულა-სტვირი და ჭიბონი.

დასარტყმელ საკრავებს განეკუთვნებიან დოლი და დაირა.

ამგვარად, ქართული საკრავები შემდეგნაირად დაჯგუფდება:

#### I. სიმებიანი საკრავები

- |                |             |            |
|----------------|-------------|------------|
| ა) ჩამოსაკრავი | ბ) მოსაზიდი | გ) ხემიანი |
| თანდური        | ჩანგი       | ტუნირი     |
| ჩონგური        |             | (ჭიანური)  |

#### II. ჩასაბერი საკრავები:

ლარქემი და სონარი  
უენო სალამური  
ენიანი სალამური  
გულა-სტვირი და ჭიბონი

#### III. დასარტყმელი საკრავები

დოლი  
დაირა

### თ ა ვ ი ა ი რ ვ ი ლ ი

#### სიმებიანი საკრავები

##### ა) ჩამოსაკრავი

##### 1. თანდური

საკრავის აღწერა. თანდური გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთაში, ისევე ბარში. სხვადასხვა კუთხის თანდურები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ვარეგნული მოყვანილობით (იხ. ტაბულები II, III, IV, 1).

ფანდური შედგება სამი ძირითადი ნაწილისაგან: კორპუსის ანუ სარეზონანსო ნაწილისაგან, ტარისა და დამხმარე ნაწილთაგან. კორპუსი შედგება ზედა დეკისა და მუცლისაგან, ტარი — თავისა და ყელისაგან; დამხმარე ნაწილებს შეადგენენ: სიმების დამკვირი მოქლონები, ზედა ზღურბლი (ხარაკი), საქცევები, ჯორა, კორა, ლილი.

ფანდური გამოთლილია მთლიანი ხისაგან, უფრო სწორად მისი ტარი და კორპუსი მთლიანია. კორპუსი (მუცელი) სხვადასხვა კუთხის ფანდურებს სხვადასხვა ფორმისა აქვთ. ხევსურული ფანდურის კორპუსი ნიჩბისებურია, და მასიური, დანარჩენი კუთხეებისა კი ნავისებური ან ოვალური, ან მსხლისებრი. კორპუსი შედგება ქვედა ან ზედა დეკისაგან, ქვედა დეკა (მუცელი) ამოღრუებულია და გარედან გამობერილი. ხევსურული ფანდურის ქვედა დეკა ბრტყელი და დაბალია, მუცელზე დაკრულია ზედა დეკა (კახურად ფიცარი; ხევსურულად გული, ფიცარი; ფშაურად ფიცარი; მუცლის ფიცარი: თუშურად გული; მთიულურად საფარები; მოხეურად საფარები). ბარის კუთხეების ფანდურებს ზედა დეკა თხელი აქვთ (2—3 მმ), ხოლო მთის კუთხეებისას — შედარებით სქელი (4—6 მმ).

ზედა დეკაზე გაკეთებულია ნახვრეტები (ნახვრეტები), რომლებიც წრისებურად ან ოვალურადაა განლაგებული. ნახვრეტთა რაოდენობა სხვადასხვაგვარია. ხევსურულ ფანდურზე შედარებით მეტია ნახვრეტები, ბარის კუთხეების ფანდურებზე — ნაკლები. ისინი განლაგებულია ზედა დეკის ცენტრში. ხევსურული ფანდურის ნახვრეტთა ცენტრში ამოჭრილია ჯვარი.

ტარი შედგება თავისა და ყელისაგან. თავი ოდნავ გადახრილია უკან ან ნიჟარისებურია. გვხვდება ნამგლისებური ფორმის თავიც. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ამ მხრივ საინტერესო კოლექციები. ერთერთის თავი წააგავს ცხვრის თავს (საკოლექციო № 93—59—7), ხოლო მეორისა — გველის თავს!

ფანდურის თავზე გაკეთებულია ოთხი ნახვრეტი, სამი — სიმების დამკვირი მოქლონებისათვის, ერთი — პატარა თამისათვის, რომლითაც საკრავს ედელზე ჰკიდებენ.

ყელი ზემოდან ბრტყელია და ქვემოდან კი მომრგვალებული; მასზე ამოჭრილია ქდეები, რომლებშიც ხის საქცევებია ჩასმული.

ფანდურის დამხმარე ნაწილები ხისაა-

მოქლონები (კახურად, ხევსურულად ჩხირები; თუშურად ყურები; მთიულურად, გულამაყრულად თითები; მოხეურად ქალები||ზევითი ქალები) გაკეთებულია თავზე. მოქლონებით მაგრდება და სათანადო სიმაღლეზე რკიმება სიმები. ხევსურული ფანდურის ჩხირები გრძელი და დიდი, ორი მოქლონი თავის ერთ მხარეს კეთდება. ერთი — მეორე მხარეს.

ზედა ზღურბლი (კახურად ლაჩების დასაყენებელი; ხევსურულად, ფშაურად პატარა ვაცი; ფშაურად, თუშურად სათავე ვაცი; მოხეურად ქალი) რსეთივეა, როგორც საქცევი, რომელიც ჩასმულია თავისა და ყელის საზღვარზე. სიმები ჩასმულია ზედა ზღურბლის ქდეებში.

საქცევები (თუშურად მალიკები) ჩასმულია ყელზე გაკეთებულ ქდეებში. საქცევი ერთმანეთისაგან მიჯნავს სხვადასხვა სიმაღლის ორ მეზო-

1 დ. ა რ ა ყ ი შ ვ ი ლ ი, ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა, თბ., 1940, გვ. 36, № 65.

ბელ ბგერას. ხევსურულ ფანდურს ორი საქცევი აქვს, თანამედროვე ბარულ ფანდურს — 6—7.

ჭო რ ა ქო რ ა კ ი (ჯახურად ჭორა; ხევსურულად ვაცი; ფშაურად ჭორი) ვაცი; თუშურად საყენებელი, საწელე; მთიულურად, გუდამაყრულად ჭვარი|| ალყების ჭვარი; მოხურად ქვევითი ჭალი||სამჭალა) განსაზღვრული ფორმისაა. ჭორას სიმები უჭირავს გარკვეულ სიმძლევზე ზედა დეკის ზედაპირიდან. მას დაახლოებით აყენებენ სახმო ნახვრეტთა ცენტრში.

კო რ ა (ხევსურულად, ფშაურად კული; თუშურად საკუდარი||კული; მოხურად შესამბელი) ტყავისაა; მას აყეთებენ იმ შემთხვევაში, თუ სიმის სიგრძე საქმარისი არაა. ხევსურულ ფანდურზე ის ხშირია. ზოგჯერ კორად ისევ სიმს ხმარობდნენ.

ლი ლ ა კ ი (ჯახურად ლარების მოსადები) ჩასმულია მუცლის ბოლონ ნახვრეტში; მასზე მიმაგრებულია სიმები ან კორა.

ს ი მ ი (ძალი, ალყა, ლარი) სამია, თანაბარი სიგრძისა და სისქის. უკანასკნელ ხანებში ლითონის სიმებს იყენებენ.

ფანდურის გვერდები, სახელური, ზეკა დეკა ხშირად ორნამენტირებულია მცენარეული სახეებით.

სხვადასხვა კუთხეების ფანდურების შედარებისას შევამჩნევთ დიდ მსგავსებას. ყველა კუთხის ფანდურებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებია:

1) კორპუსი (სარეზონანსო ნაწილი) და სახელური მთლიანი ხისაგანაა გაკეთებული. კორპუსის სიღრმე მერყეობს 52—87 მმ-ს შორის;

2) ზედა დეკაზე განლაგებულია სახმო ნახვრეტები: მათი რაოდენობა დამოკიდებულია ზედა დეკის სისქეზე (2—6 მმ). რაც უფრო მეტია ზედა დეკის სისქე, მით მეტია ნახვრეტთა რაოდენობაც.

3) თავის ფორმა ნამგლისებური ან ნიჟარისებურია, მისი ძირითადი ფუნქციაა მოქლონების დამავრება;

4) ყელი (თუ ზემოდან დაცეკერით) ბრტყელია და ქვემოდან მომრგვალებული, ამასთანავე ზემოთ ვიწროა და თანდათან მსხვილდება. მასზე გაკეთებულია საქცევები.

5) დამხმარე ნაწილები წარმოდგენილია: მოქლონებით, ზედა ზღურბლით, საქცევებით, ჭორათი. კორით და ლილით: ა) ჭორა იდგმება სახმო ნახვრეტების ქვემოთ, მაგრამ მისი ადგილი ზუსტად განსაზღვრული არ არის; ბ) კორა ტყავისაა. მისი დანიშნულებაა სიმის დაგრძელება; გ) ლილი ჩასმულია კორპუსის ძირზე. მასზე მიმაგრებულია სიმების ბოლოები.

6) სიმები ნაწლავის ან ლითონისაა. მათი რაოდენობა სამია, ყველა სიმი თანაბარი სიგრძისა და სისქისაა.

განსხვავება სხვადასხვა კუთხეების ფანდურებს შორის გამოიხატება:

1) გარეგნულ ფორმაში; 2) ზომებში (საერთო სიგრძე, კორპუსის კედლებისა და ზედა დეკის სისქე, კორპუსის სიღრმე); 3) საქცევთა რაოდენობაში.

ამ ნიშნებით განსხვავებებიან ერთმანეთისაგან მთის კუთხეების და ბარის კუთხეების ფანდურები. კერძოდ, მთის კუთხეების (ხევსურული) ფანდურისათვის დამახასიათებელია: 1) ნიჟისებური ფორმა, 2) 1 მეტრამდე სიგრძე, 3) კორპუსის კედლის და ზედა დეკის სისქე (4—6 მმ). 4) კორპუსის ნაკლები სიღრმე (58—60 მმ). 5) საქცევთა ნაკლები რაოდენობა — ორი.

ბარის კუთხეების ფანდურებისათვის დამახასიათებელია: 1) მსხლისებრი ან ნავისებური ფორმა; 2) ნაკლები სიგრძე (700 — 800 მმ), 3) კორპუსის კედ-

ლების და ზედა დეკის დახვეწილობა (სისქე 2—4 მმ), 4) კორპუსის მეტი სიღრმე (80—85 მმ), 5) საქცევთა მეტი რაოდენობა (4—7).

იმის გამო, რომ ბარულ ფანდურს აქვს ნაკლები სიგრძე, კორპუსის — თხელი კედლები, კორპუსის მეტი სიგრძე, თხელი ზედა დეკა, მისი ტემბრი ზევსურული ფანდურის ტემბრზე უკეთესი იქნება (ბგერა იქნება მკაფიო, ძლიერი და ნათელი). გარდა ამისა, ბარული ფანდურის მუსიკალური შესაძლებლობანი (დიაპაზონი და ამასთან დაკავშირებული ჰარმონიული შესაძლებლობანი) მეტია, რადგანაც მასზე საქცევთა რაოდენობა მეტია. ამის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბარული ფანდური განვითარების უფრო მაღალ სტადიას შეესაბამება, ვიდრე ხევსურული ფანდური.

ფანდურის წყობა. ყველა კუთხის ფანდურის ძირითადი საერთო ნიშანი არის მათი წყობის ერთგვარობა. სიმებიანი ინსტრუმენტის წყობა, როგორც ცნობილია, ღია სიმების მიერ გამოცემულ ბგერათა ინტერვალური შეფარდებაა.

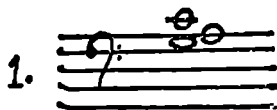
ფანდურის წყობა სეკუნდურ-ტერციულია. ფანდურის I და II სიმების მიერ გამოცემული ბგერები იძლევა მცირე ტერციას, II და III სიმების მიერ გამოცემული ბგერები — დიდ სეკუნდას (იხ. მაგ. 1):

მაგ. 1

III სიმი  
g

II სიმი  
a

I სიმი  
c,



სხვაგვარი წყობა ფანდურზე არ გვხვდება.

ვ. ბელიაევის აზრით, ეს წყობა მუსიკის განვითარების გვიანდელ სტადიაზეა წარმოშობილი: მას წინ უსწრებდა კვარტა-კვინტური წყობა<sup>2</sup>. საქართველოს მუსიკალურ პრაქტიკაში ამგვარი წყობა არ გვხვდება.

ჩვენი აზრით, თანამედროვე სეკუნდურ-ტერციულ წყობას წინ უსწრებდა კვარტული წყობა.

ივ. ჯავახიშვილს მოჰყავს ცნობები, საიდანაც ჩანს, რომ ადრე კახეთში გავრცელებული ყოფილა ორსიმიანი ფანდური<sup>3</sup>.

ორსიმიანი ფანდური უკანასკნელ ხანებამდე შემოინახა ხევსურეთში. 1948 წ. შ. ასლანიშვილმა ბარისახოში ჩაწერა „საცეკვაო“ ხევსურულ ორსიმიანი ფანდურზე<sup>4</sup>.

ქართული სამსიმიანი ფანდური რომ ადრე ორსიმიანი იყო, მიუთითებს დ. არაყიშვილიც<sup>5</sup>. ის ამ დასკვნას აკეთებს ფანდურის ე. წ. „ცალმბრივი“ წყობის ანალიზის საფუძველზე. ეს წყობა მასვე აქვს ფიქსირე-

<sup>2</sup> В. М. Б е л я е в, К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, IX-ბ, თბილისი, 1936, გვ. 37—38.

<sup>3</sup> ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 1938, გვ. 156.

<sup>4</sup> შ. ა ს ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბილისი, 1956, გვ. 12—13, 72.

<sup>5</sup> Д. И. А р а к ш и в и л и, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948, стр. 32.



ბული. 1932 წ. ფშაველ ელიზბარ ელიზბარაშვილისაგან ჩაუწერია სიმღერები, რომელიც ფანდურის ორ სიმს აწყობდა უნისონში, მესამე სიმი კი „რჩებო-  
და აწყობილი ჩვეულებრივად კვარტით. მიიღებოდა ორხმიანობა და ამ წყო-  
ბას ეწოდებოდა „ცალმხრივი“<sup>6</sup>.

როგორი უნდა ყოფილიყო ორსიმიანი ფანდურის წყობა? ამასთან დაკავ-  
შირებით გადაწყდება საკითხიც — რომელი სიმი ფანდურზე ყველაზე გვიან  
გაჩენილი.

ამ საკითხების გასარკვევად მივმართეთ ორსიმიან ფანდურზე შესასრუ-  
ლებელ „საკეკეაოს“<sup>7</sup> (ეს არის ერთადერთი ჰანგი, რომელზედაც გვაქვს  
პირდაპირი მითითება, რომ სრულდება ორსიმიან ფანდურზე). ამ ჰანგის დია-  
პაზონია წმინდა კვინტა ( $es_1—b_1$ ). ქვედა ხმა სრულდება ფანდურის II სიმზე,  
ქვედა ხმის დიაპაზონია  $es_1—f_1$ ;  $es_1$  მიიღება ღია II სივით, ხოლო  $f_1$ —მასზე,  
I საქცევზე თითის (ეერი) დაჭერით. ზედა ხმა სრულდება ფანდურის I სიმ-  
ზე. ზედა ხმის დიაპაზონი  $as_1—b_1$ .  $as_1$  მიიღება ღია I სიმით,  $b_1$  — კი I საქ-  
ცევზე თითის (საჩვენებელი) დაჭერით. მამასადამე, ღია სიმების მიერ გამო-  
ცემული ბეგრები ყოფილა  $es_1—as_1$ , ე. ი. წმინდა კვარტა. ორსიმიანი ფანდუ-  
რის წყობა, რომელზედაც აღნიშნული ჰანგი სრულდებოდა, ყოფილა წმინდა  
კვარტა.

ორსიმიანი ფანდურის კვარტული წყობა აისახა სამსიმიან ფანდურზეც  
„ცალმხრივ“ წყობაში. სამსიმიანი ფანდურის ორხმიანად აწყობა, სადაც ორ-  
ხმიანობა მიღწეულია ორი სიმის უნისონურად აწყობით, ქართული ხალხური  
საკრავისათვის უცხოა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამგვარი წყობა გამოყენებული  
უნდა ყოფილიყო იმ ჰანგების შესასრულებლად, რომლებიც ადრე ორსიმიან  
ფანდურზე სრულდებოდა. ამ ჰანგების შესასრულებლად ის წყობა იქნებოდა  
საკრავო, რომელიც ორსიმიან ფანდურს ჰქონდა, რადგანაც სამსიმიანი ფან-  
დურის ორხმიანი წყობა კვარტული იყო, ამიტომ ორსიმიან ფანდურსაც თავის  
დროზე კვარტული წყობა უნდა ჰქონოდა.

ორსიმიანი ფანდურის კვარტულ წყობაზე მიუთითებს აგრეთვე ის  
ცნობა, რომელიც მეჩონგურე გრ. გარუჩავამ მოგვამოდა. მან შეასრულა  
„საკეკეაო“ ორსიმიან ფანდურზე, რომელიც კახეთში გაუგონია და უსწავლია.  
მან ჩვეულებრივად აწყობილ სამსიმიან ფანდურს მოაშორა შუა სიმი და გა-  
ნაპირა სიმების წყობა არ შეუცვლია. ე. ი. კვარტული წყობის მქონე ორსიმი-  
ანი ფანდური მიიღო.

ამგვარად, ორსიმიან ფანდურს რომ კვარტული წყობა ჰქონდა, დასტურ-  
დება მასზე შესასრულებელი ჰანგის ანალიზით, „ცალმხრივი“ წყობით და  
აგრეთვე თანამედროვე ფანდურის ორსიმიანად გადაკეთების დროს მიღებუ-  
ლი წყობით.

ორსიმიანი ინსტრუმენტის კვარტული წყობა ცნობილია კავკასიის სხვა  
ხალხებისათვისაც. ასეთი წყობა აქვს აფხაზურ აფხარცას<sup>8</sup> და სხვა კავკასიურ  
საკრავებს<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Д. И. А р а х и ш в и л л, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948, стр. 32.

<sup>7</sup> იხ. სანოტო დანართი, № 1.

<sup>8</sup> И. М. Х а ш б а, Абхазский народный музыкальный инструмент апхьарца, Труды Абхазского института языка, литературы и истории АН Груз. ССР, XXXIII-XXXIV, Сухуми, 1963, стр. 337.

<sup>9</sup> Атлас музыкальных инструментов Народов СССР, М., 1963, стр. 107—108.

ამგვარად, სამსიმიან ფანდურამდე არსებული ფანდურის წყობა უნდა ყოფილიყო კვარტული. ე. ი. თანამედროვე წყობას წინ კვარტული წყობა უსწრებდა.

მართლაც, მხოლოდ კვარტის დიაპაზონში შეიძლებოდა წარმოშობილიყო სექუნდურ-ტერციული წყობა, რადგანაც სექუნდურ-ტერციული უჭრედი. პენტატონიზმი, კვარტის დიაპაზონის ათვისების შემდეგ წარმოიშვა<sup>10</sup>.

რაკი გავაკვირებთ ორსიმიანი ფანდურის წყობა, ადვილად ვუპასუხებთ კითხვას—რომელი სიმი უნდა იყოს ფანდურზე ყველაზე გვიან გაჩენილი? თუ სექუნდურ-ტერციული წყობა შეიძლებოდა წარმოშობილიყო კვარტის დიაპაზონში, ხოლო კვარტულ ინტერვალურ შეფარდებას სამსიმიანი ფანდურის განაპირა ღია სიმების მიერ გამოცემული ბგერები ქმნიან, უკანასკნელად დართული სიმი, ცხადია, მეორე ანუ შუა სიმი იქნება.

ივ. ჯავახიშვილის აზრით, საკრავიერ მუსიკაში პირველად ბანი, ბოხი-ხმის გამოძღები ძალი უნდა გაჩენილიყო. შემდეგ „უკვე წინათ მხოლოდ მღერით წარმოთქმული ჰანგის დასაკრავად განკუთვნილი ძალი... რომელი ძალი იყო ბანის შემდგომ ეს გაჩენილი ძალი, მსხირაპანე, თუ ჟირი (პირველი თუ მეორე. შ. შ.), ამის გამორკვევა გადავიღებული გვექნებოდა, ორძალიანი ფანდურები რომ თავის დროზე ამ თვალსაზრისით ვისმე შეესწავლა...“<sup>11</sup>.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ „ბანის შემდგომ გაჩენილი ძალი“ (თუ კი ერთსიმიანი ყელიან-მუცლიანი საკრავი არსებობდა) უნდა ყოფილიყო უწვრილესი ხმის გამოძღებში, შუა სიმი კი ყველაზე გვიანდელ დანართს წარმოადგენს.

ფანდურის განვითარების გზა წყობების მიხედვით შემდეგნაირად წარმოგვიდგება:

მკ. 2

1) ორსიმიანი ფანდური კვარტული წყობით;

2) სამსიმიანი ფანდური კვარტული წყობით;

3) სამსიმიანი ფანდური სექუნდურ-ტერციული

წყობით. (იხ. მკ. 2).



კვარტული წყობის მქონე სამსიმიანი ფანდური წარმოადგენს გარდამავალ ეტაპს ორსიმიანიდან სამსიმიანზე, ასეთი წყობა (სადაც ორი სიმი უნისონურად იწყობა) უცხოა საზოგადოდ ქართული საკრავისათვის და ის დიდხანს ვერც იარსებებდა.

აწყობის წესი. ფანდურის აწყობას „გამართვას“ უწოდებენ მთისკუთხეებში. დ. არაყიშვილს მოჰყავს ფანდურის აწყობის შემდეგი წესი: „მესამე.

<sup>10</sup> P. И. Грубер, История музыкальной культуры, т. I, ч. I. М.-Л., 1941, стр. 50.

<sup>11</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნშრ., გვ. 336.

სიმი (ყველაზე დაბალი) პირველ ფარდზე თითის დაჭირებით მოგვცემს მეორე სიმის უნისონს, ხოლო მეორე სიმი მეორე ფარდზე თითის დაჭირებით მოგვცემს პირველი სიმის უნისონს<sup>12</sup>. სამწუხაროდ, არ არის მითითებული, დ. არაყიშილიმა აწყობის ასეთი წესი წყობის ანალიზიდან გამოიყვანა, თუ ფანდურზე შემსრულებლისაგან ჩაიწერა, ყოველ შემთხვევაში, მსგავსი წესი აწყობისა ცოცხალ მუსიკალურ პრაქტიკაში არ მოწმდება.

ფანდურის აწყობის ჩვენ მიერ დამოწმებული წესი მთლიანად სმენითს კორექტივს ემყარება. აწყობა ხდება I—II სიმების ერთდროული აუღერებით, როდესაც მიიღება მცირე ტერცია, II—III სიმების აუღერებას იწყებენ, როდესაც მიიღებენ დიდი სეკუნდის ინტერვალს, ფანდური „გამართულია“. სასურველი ინტერვალის მიღება წარმოებს სიმის დაჭიმვით ან მოშვებით მოქლონების საშუალებით.

**ბ გ ე რ ა თ რ ი გ ი დ ა დ ი ა პ ა ზ ო ნ ი.** ფანდურის თვითეული სიმის ბგერათრიგი დიატონურია— დიაპაზონი დამოკიდებულია საქცევების რაოდენობაზე. ხევსურულ ფანდურს (ორი საქცევით) აქვს ასეთი ბგერათრიგები (იხ. მაგ. 3):

I სიმი

II სიმი

III სიმი



ხევსურული ფანდურის დიაპაზონია სექსტა.

ბარული ფანდურების დიაპაზონი მეტია, რამდენადაც მათ საქცევების მეტი რაოდენობა (5—7) აქვთ. ბარული ფანდურის ბგერათრიგი (იხ. მაგ. 4):

I სიმი.

II სიმი

III სიმი



ბარული ფანდურის დიაპაზონია ოქტავა ან ნონა.

**ა კ უ ს ტ ი კ უ რ ი წ ყ ო ბ ა.** ცნობილია, რომ სხვადასხვა ხალხთა მუსიკა, მათ შორის ქართული, სუფთა წყობას უახლოვდება<sup>13</sup>. ინსტრუმენტული პანგებისა და სიმღერების ანალიზის საფუძველზე ბ. გულისაშვილმა დაადგინა, რომ ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის წყობა უახლოვდება სუფთას<sup>14</sup>.

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტის ექსპერიმენტული ფონეტიკის ლაბორატორიაში, ბგერითი გენერატორის

<sup>12</sup> დ. ა რ ა ყ ი შ ვ ი ლ ი, ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გავრცელება, თბილისი, 1940, გვ. 26.

<sup>13</sup> Б. А. Гулисашвили, Ибн-Сина и создание чистого строя, „Искусство и иностранные языки“, Сб. ст., Алма-Ата, 1964, стр. 104—107.

<sup>14</sup> Б. Гулисашвили, Грузинская народная инструментальная музыка, Тбилиси, 1948, ხელნაწერი (ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის საქართველოს ეთნოგრაფიის განყოფილება), გვ. 57—72.

(3Г — 10). დახმარებით, სმენით გამოვიანგარიშეთ ფანდურის ბგერათრივის თვითეული ბგერის აბსოლუტური სიმაღლე. როგორც მოსალოდნელი იყო, ფანდურის ბგერათა აბსოლუტური სიმაღლე არ დაემთხვა ტემპერირებული წყობის შესაბამის ტონებს, მაგრამ ზუსტად არც სუფთა წყობის ტონებს დაემთხვა.

ტემპერირებული წყობის ბგერების სიმაღლეთა ცხრილის<sup>15</sup> ანალოგიურად ჩვენ შევადგინეთ სუფთა წყობის ბგერების სიმაღლეთა ცხრილი.

სუფთა წყობის ბგერათა სიმაღლის გამოანგარიშება წარმოებს წმინდა კვინტური და დიდი ტერციული სვლებით. უპირატესობა ენიჭება ტერციულ სვლებს. ხოლო კვინტური გამოიყენება იმ შემთხვევაში, როდესაც გამოსანგარიშებელ ბგერასთან ტერციული სვლით ვერ მივიღივართ<sup>16</sup>.

გამოთვლები ვაწარმოვეთ ნატურალური ბგერათრივის შემადგენელი ტონების შეფარდებიდან გამოყვანილი კოეფიციენტებით: ოქტავის ინტერვალური კოეფიციენტია  $\frac{2}{1}$ , კვინტისა  $\frac{3}{2}$ , დიდი ტერციისა— $\frac{5}{4}$ <sup>17</sup>. სტანდარტად ავიღეთ  $a_1=440$  ჰერცს.

გამოანგარიშებით მივიღეთ პირველი ოქტავის ბგერათა სიმაღლე, რის საფუძველზეც შევადგინეთ ქვემოთ მოყვანილი სუფთა წყობის ბგერების სიმაღლეთა ცხრილი (№ 2).

მოვიყვანოთ ფანდურის ბგერების გამოანგარიშების შედეგები:

ცხრილი 1

№ №	ფანდურის ბგერები	ბგერათა სიმაღლე ჰერცებში	შესაბამის ბგერათა სიმაღლე სუფთა წყობაში	ფანდურის ბგერათა სიმაღლის გადახრა სუფთა წყობიდან
1	g III სიბი	197	198	— 1
2	a II სიბი	214	220	— 7
3	c I სიბი	256	264	— 10
4	d, I	272	193,3	— 21,3
5	e, I	315	330	— 15
6	fis <sub>1</sub> I I	348	371,2	— 23,2
7	g, I I	380	396	— 16
8	a I I	435	440	— 5
9	h II	245	247,5	— 2,5
10	c, II	269	264	+ 5
11	d, II	302	293,3	+ 8,7
12	e, II	320	330	— 10
13	f, II	353	352	+ 1
14	a III	215	220	— 5
15	h I III	220	247,5	— 27,5
16	c, III	260	264	— 4
17	d, III	298	293,3	+ 4,7
18	e, III	324	330	— 6

მეხუთე გრაფიდან ჩანს, რომ ფანდურის ბგერების აბსოლუტური სიმაღლე ზუსტად არ ემთხვევა არც სუფთა წყობის შესაბამის ტონებს. ეს მოვლენა, პირველ რიგში უნდა აიხსნას სმენის ზონური ბუნებით.

<sup>15</sup> Р э л е й, Теория звука, т. I, М., 1966, стр. 33.

<sup>16</sup> Б. А. Гу л и с а ш в и л и, Ибн-Сина и создание чистого строя..., стр. 86.

<sup>17</sup> Музыкальная акустика, общ. ред. Н. А. Гарбузова, М., 1940, стр. 19.

	C <sup>1</sup>	C	c	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	c <sub>3</sub>
C	33	66	132	264	528	1056
cls des	34,3 35,2	68,7 70,4	137,5 140,8	275 281,6	550 563,2	1100 1126,4
D	36,6	73,3	146,6	293,3	586,6	1173,2
dis es	38,9 39,6	77,8 79,2	155,6 158,4	311,2 316,8	622,5 633,6	1244,8 1267,2
E	41,2	82,5	165	330	660	1320
cls	42,9	85,9	171,8	343,7	687,4	1374,8
F	44	88	176	352	704	1408
fis ges	46,4 47,5	92,8 95	185,6 190	371,2 380,1	742,4 760,2	1484,8 1520,4
G	49,5	99	198	396	792	1584
gis as	51,5 52,8	103,1 105,6	206,2 211,2	412,5 422,4	825 844,8	1650 1689,6
A	55	110	220	440	880	1760
als b	58 59,4	116 118,8	232 237,6	464 475,2	928 950,4	1856 1900,8
H	61,8	123,7	247,5	495	990	1980

6. გარბუზოვმა დაადგინა, რომ მუსიკალურ ბგერას შეესაბამება სიხშირეთა არა გარკვეული რაოდენობა, არამედ სიხშირეთა ზონა. ეს ზონა საშუალოდ, უდრის  $\pm 25$  ცენტს ( $\pm \frac{1}{8}$  ტონს). მანვე დაადგინა, რომ როგორც თანაბარტემპერირებული, ისე პითაგორისა და სუფთა წყობებიც არსებობენ თეორიულად, განყენებულად, სინამდვილეში მათ შეესაბამება ზონური წყობა<sup>18</sup>.

განვიხილოთ რომელი ინტერვალების შესაბამისი ბგერები ავლენენ მეტ განსხვავებას ტემპერირებული და სუფთა წყობის შესაბამის ბგერებთან შედარებით. ბგერათრივის დიდი ინტერვალების მწვერვალები (მდრ. I სიმზე  $d_1$ ,  $e_1$ ,  $a_1$ , II სიმზე  $h$ , III სიმზე  $a_1$ ) ტემპერირებულზე ნაკლებია, ხოლო მცირე ინტერვალების მწვერვალები (მაგ. II სიმზე  $c_1$ ) — მეტია. სუფთა წყობისათვის დამახასიათებელია, რომ დიდი ინტერვალების მწვერვალები ნაკლებია ტემპერირებული წყობის ამავე ინტერვალის მწვერვალზე, ხოლო პატარა ინტერვალებისა — მეტია.

<sup>18</sup> Н. А. Гарбузов, Зонная природа звуковысотного слуха. М.-Л., 1948; Музыкальная акустика, общ. ред. Н. А. Гарбузова, М., 1954, стр. 217—218.

ბ. გულისაშვილის ნაშრომებით დადგენილია, რომ ხალხური სიმღერების წყობას შეუძლია მხოლოდ დაუახლოვდეს სუფთა წყობას, მაგრამ საეცებით ვერ დაემთხვევა მას!<sup>19</sup>

ზემოთ მოყვანილი ცხრილი ფანდურის ბგერების გამოკვლევისა, კიდევ ერთხელ ასაბუთებს ამ დებულებას.

ფ ა ნ დ უ რ ი ს ტ ე მ ბ რ ი. სიმებიანი საკრავის ბგერის ტემბრის დახასიათება ხდება ღია სიმების სპექტროგრამების შესწავლით<sup>20</sup>. ჩვენ შევისწავლეთ ფანდურის ღია სიმების ბგერების (გ ა ც<sub>1</sub>) სპექტროგრამები და გამოვიანგარიშეთ ჩვენ მიერ შედგენილი ცხრილის მიხედვით (იხ. გვ. 21). მოგვყავს ერთი ბგერის სპექტრი:

I ბგერა ა (II სიმი, 214 რხ/წმ. ტაბ. I, სურ. 1). სპექტრი მოიცავს სიხშირეთა დიაპაზონს 50,4-დან 4060 ჰერცამდე. გამოიყოფა გაძლიერების 6 უბანი; I 50,4-დან 160 ჰც-მდე, II 160-დან 320-მდე, III 320-დან 508-მდე, IV 508-დან 806-მდე, V 806-დან 1280-მდე, VI 1280-დან 4060-მდე. გაძლიერების უბნების ცენტრებს წარმოადგენენ შემადგენლები, რომელთა სიმაღლეა 101 ჰც, 202 ჰც, 403 ჰც, 640 ჰც, 1015 ჰც და 2030 ჰც. წარმოდგენილ გაძლიერების უბნებში დომინანტობით გამოირჩევა ის უბანი, რომლის ცენტრია 640 ჰც სიმაღლის მქონე შემადგენელი.

ფორმანტული ცენტრების სანოტო სისტემაზე გადატანით სპექტრი წარმოგვიდგება შემდეგი სახით (იხ. მაგ. 5).



ფანდურის ტემბრისათვის დამახასიათებელია ბგერის ნაკლები სიძლიერე (არაუმეტეს 30 დბ). სპექტრი ღარიბია; მასში არ ჩანს პირველი ობერტონები და უფრო ძირითადი ტონი ისმის. ამის გამო ფანდურის ბგერა აღიქმება როგორც სუსტი.

მ უ ს ი კ ა ლ უ რ - ს ა შ ე მ ს რ უ ლ ე ბ ლ ო შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ა ნ ი. ფანდურზე უკრავენ მკლამარე მღვთმარობაში. შემსრულებელს საკრავი უდევს მუხლებზე თითქმის ჰორიზონტალურად, საკრავის სახელური ოდნავ აწეულია. მარჯვენა ხელის თითებით ხდება აყვრება სიმებისა; ხოლო მარცხენა ხელის თითების სიმებზე დაქერით ხდება ბგერების სიმაღლეთა ცვლა.

ბგერათწარმოების ხერხს წარმოადგენს თითების ჩამოკვრა ყველა სიმზე ერთდროულად. ჩამოკვრა ხდება ა) ხუთივე თითით, ბ) ოთხი თითით (უცეროდ ყველა თითი), გ) ორი თითით (ცერი და საჩვენებელი), დ) ერთი თითით (მხოლოდ ცერით ან მხოლოდ საჩვენებლით). უკანასკნელ შემთხვევაში ცერი ფანდურის კორპუსის კიდებზეა მიბჯენილი.

<sup>19</sup> ბ. გ უ ლ ი ს ა შ ვ ი ლ ი. სუფთა წყობა და ხალხური მუსიკალური შემოქმედება, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე. ტ. XVII, № 4, თბილისი, 1956.

<sup>20</sup> А. В. Рямский и Корсаков, Н. А. Дьяконов, Музыкальные инструменты, М., 1952, стр. 257.

სიმების ჩამოკვრა წარმოებს თითის წვერებით, ფრჩხილებით. ჩამოკვრა ხდება ჯორასთან ახლოს, დაახლოებით სახელურისა და მუცლის შეერთების ადგილას.

უნდა აღინიშნოს, რომ ხევისურულ ფანდურზე შემსრულებლები სიმებს ოთხი თითით ჩამოკრავენ (უცეროდ).

ბგერის სიმალლის ცვლას აწარმოებს მარცხენა ხელის ყველა თითი სიმებზე დაქერით. ცერი ეხება III სიმს, დანარჩენი თითები I და II სიმებს. ეს გამომდინარეობს საკრავის ბუნებრივი მდებარეობიდან შემსრულებლის ხელში. ძირითადად გამოიყენება საჩვენებელი, არათითი და შუათითი. ნეკის გამოყენება იშვიათია. ხევისურეთსა და თუშეთში ადგილობრივი შემსრულებლები მარცხენა ხელის ნეკს საერთოდ არ ხმარობენ დაკვრისას.

ხევისურულ ფანდურზე დაკვრა ხდება მხოლოდ I პოზიციაში, ხოლო ბარულ ფანდურებზე თანაბრად გამოიყენება ყველა შესაძლებელი პოზიცია.

ფანდურისათვის დამახასიათებელია არპეჯირებული აკორდები. აკორდები სამხმინანია ან ორხმინანი. მაგრამ ორხმიან თანაბგერადობებშიც სამივე სიმი მონაწილეობს, ქვემოთ მოგვყავს ფანდურზე შესაძლებელე თანაბგერადობები<sup>21</sup> (მაგ. 6):

მაგ. 6

ფანდურის დამზადების წესი<sup>22</sup>. ცნობილია, რომ მუსიკალური ინსტრუმენტის წარმატება ბევრადაა დამოკიდებული იმ მასალაზე, რომლისგანაც ის მზადდება. გარდა ამისა „დამზადების წესების ზუსტი დაცვა, გაზრობა, შენახვა, დამუშავება — კარგი ხარისხის ნაწარმის მიღების ერთ-ერთი პირველი პირობათაგანია“<sup>23</sup>.

საქართველოს ყველა კუთხეში, ფანდური მზადდება იმ ხისაგან, რომელიც მოცემულ კუთხეში ხარობს. მაგრამ მოხრობლები ასახელებენ საფანდურე მასალად სხვა ჯიშებსაც.

<sup>21</sup> თეთრი ნოტებით აქაც და ქვემოთ ყველგან აღნიშნულია ღია სიმის შივრ გამოცემული პეგრები, შავით—თითის დაქერით მიღებული; ციფრებით აღნიშნულია თითები, რომლითაც წარმოებს სიმების დამოკვრა: 1—ცერი, 2—საჩვენებელი, 3—შუა, 4—არათითი და 5—ნეკი.

<sup>22</sup> ფანდურის დამზადების წესი სხვადასხვა კუთხეში და სხვადასხვა მოხრობლისგან ჩაიწერეთ. ქვემოთ მასალას მთლიან თხრობად წარმოვადგენთ. მაგრამ მიუთითებთ ცალკეულ დეტალებზე, რომლებიც რომელიმე კუთხისათვის არის დამახასიათებელი.

<sup>23</sup> А. В. Римски й-Корсаков, Н. А. Дьяконов, Музыкальные инструменты, М., 1952, стр. 6.

ხევისურეთში საფანდურედ გამოიყენება ვერხვი, ბალამწარა, კაკალი, მსხალი, ცაცხვი, იფანი და ღვია. ზედა დეკისათვის იყენებენ მხოლოდ ვერხვს ან ფიჭვს. უპირატესობას ამ უქანასკნელს ანიჭებენ.

ფშავეში საფანდურედ გამოიყენება ვერხვი, თუთა, წაბლი, კაკალი, პანტა და ბალამწარა. ამჯობინებენ ვერხვს.

თუშეთში საფანდურედ გამოიყენება ფურცელი, ცაცხვი, ფიჭვი, წნორი, ვერხვი; ალვანში უფრო ხშირად ფურცლისას აყეთებენ, მთაში ვერხვისას და ფიჭვისას. ყველაზე კარგ საფანდურე მასალად ითვლებოდა „რიყის წყლის გამოტანილი ვერხვი“ (მთხრ. ბათარო დავითის ძე ბახტურიძე, 60 წლისა, ქვემო ალვანი).

ხევში საფანდურედ გამოიყენება ცაცხვი, ღვია, ვერხვი, ზედა დეკისათვის იყენებენ (მაგრამ არა ყოველთვის) ფიჭვს ან ნაძვს.

ალმოსავლეთ საქართველოს ბარში ფანდურის გასაქეთებლად „საუკეთესო ხის მასალად ბჟოლის ანუ თუთის ხე, ფურცლადაც სახელდებული, ყოფილა მიჩნეული“<sup>24</sup>.

ფანდურის ყველა ნაწილი ერთი მასალისაგან კეთდება, მაგრამ ხევისურეთში უპირატესობას ანიჭებენ ზედა დეკის გაყეთებას განსხვავებული მასალისაგან (კერძოდ, ფიჭვისა ან ნაძვისაგან). ხევისური ოსტატების სიტყვით, სხვადასხვა მასალას „თავთაყის ხმა აქვს“ და ასეთი ფანდური კარგად „იძახებს“.

საფანდურე ხეს კრიან ზაფხულში; შეიძლება ფანდურის გაყეთება ზამთარში მოკრილი ხისგანაც, მაგრამ ამჯობინებენ პირველს. ფანდურის მკეთებელი ოსტატების დაკვირვებით, ზაფხულში მოკრილი ხე ბუნებრივადაა გამომშრალი (ზამთარში მოკრილს კი ცეცხლთან გამოშრობა სჭირდება) და ამიტომ მისგან გაყეთებული ფანდური კარგი გამოდის.

ხის მოკრისას ითვალისწინებენ მთვარის ფაზას. უპირატესობას ანიჭებენ ხის მოკრას სავსე მთვარეზე (ზოგიერთი მთხრობლის სიტყვით, ხეს ახალ მთვარეზე კრიან). საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში არის დადასტურებული ფაქტი, რომ „ახალ მთვარეზე ხეს არ კრიან, რადგან მისგან დამზადებული ნივთი, კურტელი და სხვ., „ფუტუროვდება“, „ირკალება“, „ქიანდება“. ახალ მთვარეზე მოკრილ ხეს კია უჩინდება“<sup>25</sup>.

საფანდურე ხის მოკრისას დაცული წესი დაკავშირებულია იმ ხალხურ ტრადიციასთან, რომლის თანახმადაც ხის მოკრის დროს (რა დანიშნულებისათვისაც არ უნდა იკრებოდეს იგი), ყურადღება უნდა მიექცეს მთვარის ფაზებს<sup>26</sup>.

ფანდური კეთდება ზამთარში, როდესაც თიბვის, მკისა თუ ყოველგვარი სხვა საქმისაგან მოიცილიან. მას თლიან მთლიანი ხისაგან. გამომშრალ ხეს გააპობენ შუაზე. აქედან ორი ფანდური შეიძლება დამზადდეს. მაგრამ ჩვეულებრივ ერთს აყეთებენ. იყენებენ ხის იმ ნაწილს, რომელიც „საქარეზე დვას“ ან მზე უდგება (ხის ამ მხარეს წინასწარ დანიშნავენ მოკრის დროს.) ეს ნაწილი ხისა უფრო გამომშრალია და „აქედან კარგი ფანდური გამოდის“

გააბილ ხეზე შემოხაზავენ ფანქრით (წინათ ნახშირით ხაზავდნენ) ფანდურის ფორმას და იწყებენ „გამოთხრას“ სატეხით და ხელეჩოთი (ეჩოთი), შემდეგ ხოწით ამოასუფთაებენ (ხოწი თოხის მსგავსად მოხრილი რკინის

<sup>24</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 120.

<sup>25</sup> ვ. ვასილაშვილი, ხის დამუშავების ხალხური წესები, თბილისი, 1962, გვ. 33.

<sup>26</sup> მ. გეგეშიძე, წყლის ტრანსპორტი დასავლეთ საქართველოში, ემიმომხილველი, ტ. III, 1953, გვ. 242.



იარაღია, რომლითაც კოვზებს და ჯაშებს ამზადებენ). როდესაც დაახლოებით მიიღებენ ფანდურის ფორმას, იწყებენ მის გასუფთავებას გარედან (ასუფთავებენ დანით).

„გამოთხრაც“, „გამოთლაც“ და „გასუფთავებაც“ იწყება ქვევიდან ე. ი. კორპუსიდან. „მუცლის ზურგი სქელი უნდა იყოს, გვერდები თანთაღან თხელდებოდეს“. ყველაზე „თხელი“ ადგილი „კამაჩის ტყავის სისქე“ უნდა იყოს (ხევესურეთი).

ზედა დეკისათვის იღებენ მართკუთხედის ფორმის ფიცარს, ათხელებენ შალაშინით, როდესაც სასურველ სისქეს მიიღებენ, მას მუცლის ამოღრუებულ ნაწილზე აქედებენ წვრილი ლურსმნით, გვერდებს შემოაჭრიან დანით და ამოღრუსავენ სანთლით (დღეს ზედა დეკას აწებებენ მუცელზე და ლურსმნებს აღარ ხმარობენ).

ხევესურულ ფანდურზე შემორჩენილია ტყავის თასმა, რომელიც შემოკრული აქვს კორპუსს ყველაზე განიერ ადგილთან. თასმის ორი ბოლო ზედა დეკაზე გაკეთებულ ორ განაპირა ნახვრეტშია ამოცმული და ქვემოდან გამოსკეცილი, ისე რომ თასმა არ ამოსრივდეს ნახვრეტიდან. თასმის მეორე ბოლოები კორპუსის ზურგზეა შემოხვეული და ერთმანეთზე მიმაგრებული.

ხევესური ოსტატები ასეთ თასმას აღარ უკეთებენ ფანდურებს. მათი თქმით, ადრე ის „სილაშაშისათვის უკეთდებოდა“. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამ თასმის დანიშნულება იყო ზედა დეკის მიმაგრება კორპუსზე, მით უმეტეს, რომ ხევესურული ფანდური მძიმეა, მასიურია და მხოლოდ სანთლით მისი გვერდები ვერ მიმაგრდება, ხოლო ლურსმნის დიდი რაოდენობით ხმარებას გაუბრუნდნენ, რადგანაც ბევრგან ჩაქვილი ლურსმანი ტემპრის ხარისხს აუარესებდა.

ზედა დეკაზე კეთდებოდა სახმო ნახვრეტები. „უიმიოდ ფანდური არ იძახებდა“. ზედა დეკის გაგანიერებულ ადგილას, ცენტრში ნახვრეტებს ამოწვავდნენ გახურებული წინდის ჩხირით ან შანთით (ნახვრეტები განლაგდებოდა წრიულად, რომბისებურად ან ოვალურად). ასევე ამოწვავდნენ ფანდურის თავზე სამ ნახვრეტს მოქლონებისათვის და ზევით, ერთ ნახვრეტს თასმის გასაყრელად, რომლითაც უნდა ჩამოეკიდათ ინსტრუმენტი.

ამის შემდეგ აკეთდნენ დამხმარე ნაწილებს, პირველ რიგში მოქლონებს, ჯორას და „პატარა ვაცს“ (ზედა ზღურბლს). ჯორასათვის უკეთესი იყო „ფიცხი ხე“ — ვერხვი ან ფიჭვი. ჯორა ძალიან მაღალი არ უნდა ყოფილიყო, რადგან დაკვირვებას ადვილად წაიქცევოდა. დაბალ ჯორაზე სიმები ერთმანეთთან ახლო იქნებოდა და მასზე დაკვირა გაადვილდებოდა. ჯორაზე გაკეთდებოდა ჰლეები სიმების ჩასასმელად.

ზედა ზღურბლის სიგანე და ჰლეებს შორის მანძილები ისეთივე უნდა ყოფილიყო, როგორც ჯორას ჰქონდა.

როდესაც ფანდურის კორპუსი, სახელური, მოქლონები და ჯორა მზად იყო, გააბამდნენ სიმებს. თუ სიმები მოკლე იყო, დასაგრძელებლად უკეთებდნენ ტყავის კორას.

სიმების გაბმის შემდეგ იწყება საკრავის შემოწმება. ჯერ ამოწმებენ ზედა დეკაზე სახმო ნახვრეტებს. თუ ხმა სუსტია, ნახვრეტებს კიდევ ამოწვავენ. თუ ზედმეტი მოუვიდათ ნახვრეტები, განაპირა რამდენიმე ნახვრეტს სანთლით ამოღრუსავენ.

ამის შემდეგ იწყებენ საქცევების ჩასმას, საქცევი წარმოადგენს ჩხირს, რომლის სიგანე და სიმაღლე 2—2,5 მმ-ს არ აღემატება, ხოლო სიგანე დამოკიდებულია ფანდურის ყელის სიგანეზე და დაახლოებით 30 მმ-ია. საქცევიები კეთდებოდა ხისა, მაგრამ არსებობდა ძვლის ან სპილენძის საქცევიები.

საქცევის ჩასასმელი ადგილი წინასწარ უნდა განისაზღვროს. შემდეგ ფანდურის ყელის ზედაპირზე ქლიბით ამოიღებენ 1,5—2 მმ სიგანის და 1 მმ სიმაღლის ღარს და ჩაღვამენ საქცევს. საქცევების სიმაღლე ყელის ზედაპირიდან სხვადასხვაა. ყველაზე მაღალია I საქცევი, დანარჩენების სიმაღლე თანდათან კლებულობს და ყელის ზედაპირს უტოლდება, რათა ზედა საქცევებზე თითის დაჭერით სიმი ქვედას არ შეეხოს. საქცევის ადგილის განსაზღვრა ხდება ძირითადად სმენით, მაგრამ საზომებზედაც ყოფილა დამყარებული. ივ. ჭავჭავიძის ნაშრომში მოტანილია ქიზიყში ჩაწერილი ცნობა საქცევების (ხიდების) გაკეთების შესახებ. ამ ცნობის თანახმად, „ჩონგურს (იგულისხმება: ფანდურს. შ. შ.) ყელში თავთან ხელს მოავლებენ: საცა სალოკი თითი დაედება, იქ იქნება პირველი ხიდი, მეორე ხიდი დაედება იმის ქვემოთ, სადამდინაც შუა თითი გადასწვდება“<sup>27</sup>. ხევაში I საქცევი უკეთდება ზედა ზღურბლიდან 4,5 სმ-ზე, შემდეგი 4 სმ-ზე და თანდათან მცირდება 1/2 სმ-ით მანძილები საქცევებს შორის (მთხრ. დავით მიხეილის ძე წიკლაური, 38 წლ., ს. გველეთი).

დღეს ხევსურეთში დაკანონებულია საქცევების გაკეთების საზომებზე დამყარებული შემდეგი წესი: მანძილი ზედა ზღურბლიდან I საქცევამდე უნდა უდრიდეს ასანთის კოლოფის სიგრძეს, მანძილი I-დან II საქცევამდე — ასანთის კოლოფის სიგანეს. დანარჩენების სიგრძე თანდათან უნდა კლებულობდეს 1/2 სმ-ით.

მაგრამ, ასეთი წესებით გაკეთებული საქცევიები „კარგად არ მათქცევდა“ და საჭირო იყო მისი გადანაცვლება. საქცევების გადანაცვლების კვალი დღესაც არის დარჩენილი ძველ ფანდურებზე. საქცევების ჩასმის ძირითად წესად მაინც სმენაზე დამყარებული წესი ჩაითვლება.

ასეთი წესი — სმენაზე დამყარებული, არსებობდა ქიზიყში. ფანდურს ყელზე შემოახვევდნენ ბაწარს, დაუკრავდნენ, თუ არ შეეწყობოდა, აწვედაწვედნენ ბაწარს და როცა სათანადო ადგილს იპოვნიდნენ სმენით, „დაუდებდნენ ხიდს“<sup>28</sup>. ძაფის შემოხვევით საქცევის ადგილის განსაზღვრის ანალოგიური წესი ჩვენ დავამოწმეთ მთის კუთხეებშიც.

გამორიცხული არ არის, რომ ფანდურზე ადრე ძაფის (ბაწარის) საქცევიები ყოფილიყო (ასეთი საქცევიები გვხვდება სხვა ხალხთა საკრავებზე, მაგ., უზბეკურ ტანბურზე<sup>29</sup>).

ფანდურზე წინათ მხოლოდ ნაწლავის სიმები გამოიყენებოდა (დღეს ქალაქში ყიდულობენ მზა სიმებს).

სიმები (ძალები, ალყები) მზადდებოდა ცხვრის ან თხის წვრილი ნაწლავი-საგან. ცხვარი 1 წელზე ნაკლების არ უნდა ყოფილიყო; ძალიან მსუქანი ცხვრის ნაწლავებიც არ ვარგოდა, ადრე ფუჭდებოდა.

ახალდაკლული ცხვრის წვრილ ნაწლავს გაწმენდენ ფრჩხილებით, მაშინვე ერთი ბოლოთი რაიმეს მიამაგრებენ და იწყებენ გრეხას და თან ჰი-

<sup>27</sup> ივ. ჭავჭავიძის, დასაბ. ნაშ., გვ. 265.

<sup>28</sup> იქვე.

<sup>29</sup> В. Б е л я е в, Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933.

მავენ ფრთხილად. როცა გაშრება, მრგვალად დახვეულს შეინახავენ<sup>30</sup>. ხმარების წინ ნიორს გაუსვამენ.

სიმების ნაწლავებისაგან დამზადების მსგავსი წესი ცნობილია სხვა ხალხებისათვის, მაგ., ყირგიზებისათვის<sup>31</sup>.

ფანდურზე კეთდებოდა ორნამენტი. ფანდურის სახელურსა და მუცელზე (ფანდურის უკანა მხარეზე) დანიშნულნი იყვნენ სახეებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ფანდურზე განსაკუთრებული, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ორნამენტი კი არ კეთდებოდა, არამედ ისეთივე, რასაც საერთოდ ხეზე აკეთებდნენ. ფანდურზე ორნამენტს მხოლოდ დეკორატიული დანიშნულება აქვს.

ფანდურზე წარმოდგენილია მცენარეების სახეები, ხე, ყვავილი. მცენარეებისა და ცხოველების სახეების წარმოდგენა ხის ორნამენტზე დამახასიათებელია საქართველოს ბარისათვის<sup>32</sup>.

ხევისურული ფანდურის ზედა დეკორატიული ნახევრების ცენტრში ამოჭრილია ჭვარი. ჩვენი აზრით, მას აქაც დეკორატიული დანიშნულება აქვს. ჭვარი ხევისურეთში არის უძველესი ხანის ორნამენტი, რომელიც დაკავშირებულია ხევისურთა გვაროვნული საზოგადოების რელიგიასთან<sup>33</sup>. ხევისურული ორნამენტი „თავის ესთეტიკურ მნიშვნელობასთან ერთად ამოთროპეულ დანიშნულებას ემსახურება და ხევისურთა უძველეს მსოფლმხედველობას უკავშირდება“<sup>34</sup>.

ჭვარი ფანდურზე იქნა გადმოტანილი ესთეტიკური დანიშნულებისათვის. სხვაგვარი დანიშნულება ფანდურზე მას არა აქვს.

ფანდურზე სკოდნით მოძრავი დედოფალას გაკეთება. „დედოფალაში გაყრილ კანაფს ფანდურის დამკვრელი გამოიბამდა მარჯვენა ხელის თითზე და ამრიგად საცეკვაოს დაკვრას ააყოლებდა მის მოძრაობას“<sup>35</sup>. ამგვარად, მას ცეკვაში რიტმის ხაზგასმის დანიშნულება ჰქონია.

ფანდურის კეთებისას არ ხელმძღვანელობდნენ ტრადიციული ზომებით. შეიძლებოდა გაეკეთებინათ დიდი ფანდურიც და პატარაც. საგულისხმოა, რომ ხალხმა გამოცდილებით იცოდა, „დიდ ფანდურს ბოხი ხმა ექნებოდა და პატარას — წერილი“.

იბადება კითხვა: მამ რა საზომებით ხელმძღვანელობდნენ ფანდურის დამზადებისას, როგორ პროპორციებს იცავდნენ ძირითად ნაწილებს შორის?

ფანდურის მკეთებელი ოსტატები „თვალთ შომავენ“ ცალკეულ ნაწილებს: „იციან“ როგორი სიგრძე უნდა ჰქონდეს ფანდურის ყელს და სხე.

ჩვენ ვცადეთ გავვერკვია — რა პროპორციებია დაცული ფანდურის ცალკეულ ნაწილთა შორის და საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხის ფონდში დაცული ფანდურების გაზომვათა შედეგების შეჯერება-შედარებით დავადგინეთ ნაწილთა შორის შემდეგი თანაფარლობანი (ცხრილი № 3):

<sup>30</sup> შტრ. ივ. ქ ა ვ ა ხ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 115, 122.

<sup>31</sup> В. В. Иногородов, Киргизский народный музыкальный инструмент комуз. Доклад на VII международном конгрессе антропологических и этнографических наук, М., 1964, стр. 4.

<sup>32</sup> გ. ჩ ი ტ ა ი ა, სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში. ენიმის მოამბე, X, 1941, თბილისი.

<sup>33</sup> ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე და გ. ჩ ი ტ ა ი ა, ქართული ხალხური ორნამენტი, I, ხევისურული, თბილისი, 1939, გვ. 2, 6.

<sup>34</sup> ი ქ ვ ვ, გვ. 6, 14.

<sup>35</sup> ნ. ლ ო ლ ბ ე რ ი ძ ე, დედოფალები. ალბომი, თბილისი, 1964, გვ. 2.

შესაფარდებელი ნაწილები	ხევის- რული	ფშაუ- რი	თუშუ- რი	მთოუ- ლური	მობე- ური	ქართ- ლური	კახური
<u>საერთო სოგრძე</u>	$\frac{2}{1}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{1,5}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{1,5}{1}$	$\frac{1,5}{1}$
<u>ელერადი სომის სოგრძე</u>							
<u>საერთო სოგრძე</u>	$\frac{2}{1}$	$\frac{4}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{4}{1}$	$\frac{4}{1}$	$\frac{2,5}{1}$	$\frac{2}{1}$
<u>ყელის სოგრძე</u>							
<u>საერთო სოგრძე</u>	$\frac{2,5}{1}$	$\frac{2,5}{1}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{2,5}{1}$	$\frac{2,5}{1}$	$\frac{2,5}{1}$	$\frac{2,5}{1}$
<u>ზედა დეკის სოგრძე</u>							
<u>ყელის სოგრძე</u>	$\frac{5}{4}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1,5}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1,5}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1,5}$
<u>ზედა დეკის სოგრძე</u>							

ფანდურის დამზადებისას არ სარგებლობენ ტრაფარეტული საზომებით, მაგრამ გამოუმუშავებიათ გარკვეული პროპორციები ნაწილთა შორის. ფანდურის ჩამოყალიბებული ფორმა, დამზადების ტრადიციები, აწყობის წესი შეიძლებოდა დამკვიდრებულიყო ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად. განსაცუთრებით ეს ითქმის ფანდურზე საქეცების გაკეთებისა და აწყობის წესის შესახებ. აქვე უნდა მივუთითოთ შემდეგ გარემოებაზეც: როგორც აღვნიშნეთ, ფანდურზე ჯორას დგამენ სახმო ნახვრეტების ქვემოთ, მაგრამ მას ზუსტად განსაზღვრული ადგილი არა აქვს; როდესაც ფანდურს „დაბალზე“ აწყობენ, ჯორას წინ წამოსწევენ (ყელისაკენ) და პირიქით, როდესაც ფანდურს „მაღალზე“ აწყობენ, ჯორას უკან დასწევენ (სახმო ნახვრეტების ქვევით). როგორც ვხედავთ, ფანდურზე საწყისი ბგერის (რის მიხედვითაც აწარმოებენ აწყობას) სტანდარტული აბსოლუტური სიმაღლე არ გამომუშაებულა, მაგრამ სამაგიეროდ გამომუშავდა ინტერვალური შეფარდებანი ბგერებს შორის. ასეთი მყარი სმენითი ტრადიციებიც მხოლოდ ხანგრძლივი დაკვირვებისა და მრავალჯერ განმეორების შედეგი შეიძლება იყოს.

ფ ა ნ დ უ რ ი ს ფ უ ნ ქ ც ი ა. როგორც აღვნიშნეთ, ფანდური გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა კუთხეში, მთხრობელთა გადმოცემით, წინათ წარმოუდგენელი იყო ოჯახი უფანდუროდ. თუ ვინმეს ფანდური არ ჰქონდა, აჩუქებდნენ ან იყიდდა. ფანდურის ჩუქების შემთხვევები ძალიან ხშირი ყოფილა. ფანდური ითვლებოდა საუკეთესო სამახსოვრო ნივთად. შეიძლებოდა აგრეთვე ფანდურის ყიდვაც. ხევისურეთში „ქარგი ფანდური ერთ ცხვრად ან 5 კგ ერბოდ ფასობდა“ (მთხრ. გაღუა თოთიას ძე ჭინჭარაული, ს. გულანი), ყველა კუთხეში ერთხმად აღნიშნავენ, რომ წინათ იშვიათად თუ აკეთებდნენ ფანდურებს გასაყიდად. ზედმეტ ფანდურს კი არ ჰყიდდნენ, არამედ ვინმეს აჩუქებდნენ. ძალიან ხშირად საგანგებოდ აკეთებდნენ ფანდურებს საჩუქრებად.

ყოველ ოჯახში ფანდური თვალსაჩინო ადგილას ინახებოდა, ჩამოკიდულ კედელზე (ამ მიზნით უკეთდებოდა ფანდურს თავზე ნახერტი, რომელშიც თანა იყო გაყრილი). ფანდურის ჯორა წაქცეული იყო და სიმები — მოშვებულ-ლი. დაკრის წინ სიმებზე გაუსვამდნენ ნიორს, რომ უკეთესი ხმა ჰქონოდა; გარდა ამისა, ნიორის გასმა სიმებზე იცოდნენ მაშინაც, როდესაც ოფლიანი თითების გამო ან უამინდობის დროს ფანდურის ხმები ყრუვდებოდა<sup>36</sup>. საერთოდ შეიმჩნეული ჰქონდათ, რომ ღრუბლიან ამინდში სიმებს დახშული და სუსტი ხმა ჰქონდა.

ფანდურზე უკრავდნენ ქალებიცა და კაცებიც.

ფანდური ძირითადად სააკომპანემენტო საკრავს წარმოადგენს. მისი თანხლებით სრულდება სოლო სიმღერები — საგმირო ლექსები. ამ ლექსებში მოთხრობილია რომელიმე გვარის წარმომადგენლის მამაცობაზე<sup>37</sup>.

უნდა აღინიშნოს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ფანდურის თანხლებით ძირითადად ამ ჯანრის სიმღერები სრულდება. ამ სიმღერებში მთელი ყურადღება გადატანილია სიტყვიერ ტექსტზე. ერთსა და იმავე მელოდიაზე შეიძლება სხვადასხვა ტექსტი შესრულდეს. მთაში სიმღერის ცოდნა ფაქტურად ლექსის ცოდნას ნიშნავს<sup>38</sup>.

ბარის კუთხეებში ფანდურის აკომპანემენტით სრულდება სახუმარო და სატრფიალო სიმღერები, შაირები. ეს სიმღერები ერთ და ორხმიანია. ორხმიან სიმღერებს დიალოგური ფორმა აქვთ. კახეთში ფანდურის თანხლებით სრულდება თანამედროვე შრომის სიმღერები (მაგრამ არა შრომის პროცესის დროს)<sup>39</sup>.

საფანდურო სიმღერები ძირითადად სოლოდ სრულდება. მთის კუთხეებში არ დასტურდება ორხმიანი სიმღერების შესრულება ფანდურის თანხლებით. ფანდურზე სრულდება საცეკვაო მელოდიები. ამ „საცეკვაოებს“ ცეკვის დროს ახლავს ტაში, რომელიც ცეკვის რიტმს უსვამს ხაზს. ცეკვას ფანდურისა და ტაშის თანხლებით „ტაშ-ფანდურს“ ან „ტაშ-ფანდურას“ ეძახიან. „ტაშ-ფანდურა“ გულისხმობს ფანდურის, ტაშის და ცეკვის ერთიანობას. იგი ყოველგვარი სამხიარულო შეკრების აუცილებელ ელემენტს წარმოადგენს.

როგორც საცეკვაო ჰანგების შესრულებისას (ე. ი. წმინდა ინსტრუმენტული ჰანგების შესრულებისას), ასევე აკომპანიებისას არ გამოიყენება ერთ ფანდურზე მეტი.

ფანდურის გარეშე წარმოუდგენელი იყო ყოველგვარი შეკრება ხალხისა — ლხინი, ქორწილი თუ ხატობა.

ფანდურის აკომპანემენტით ასრულებდნენ სიმღერას ქალები კოლექტიური შრომის დროს, რომელსაც აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ვხვდებით და

<sup>36</sup> ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 122.

<sup>37</sup> ანალოგიურ მოვლენას ვხვდებით სხვა ხალხების ეთნოგრაფიულ სინამდილეშიც. მაგ. ოსური ეპოქის ცილი სრულდება სიმებიანი საკრავის აკომპანემენტით. საგმირო ლექსების სიმებიანი საკრავის თანხლებით შესრულებას ეწოდება ოსურად kadaeg. ამ სიტყვის ლინგვისტური ანალიზით ვ. აბაევმა დაადგინა სიტყვის წნიშვნელობა — დიდების სიმღერა და ამ ჯანრის სიმღერა ახსნა. შდრ. В. И. Аббаев, Осетинский язык и фольклор, I, М.-Л., 1949, стр. 68.

<sup>38</sup> შ. ა ს ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, 1956, გვ. 19, 135.

<sup>39</sup> თ. შ ა შ ა ლ ა ძ ე, შრომის სიმღერები კახეთში, თბ., 1963, გვ. 125—126.

რომელსაც „მჩეჩლობას“ (ხევსურეთი, თუშეთი, ხევი) ან „საქმის საღამოს“ (გულდამყარო) უწოდებენ. „მჩეჩლობა“ ქალთა კოლექტიური შრომის ფორმაა — შეკრება მატყლის საჩეჩად რომელიმე ოჯახში შრომაში დახმარების მიზნით. ამ დროს ოჯახში თავს იყრის ქალთა საკმაოდ დიდი ჯგუფი (ბოლო დროს მათი რაოდენობა 12—15 არ აღემატება). ისინი ჩეჩავენ, ართავენ და ქსოვენ. ასეთი თავშეყრა ხდება ზამთრის გრძელ დამეგობში. „მჩეჩლობა“ იმართება ხოლმე რიგრიგობით სხვადასხვა ოჯახში. მატყლის ჩეჩვა ან ნაბლის თელვა კოლექტიურ შრომას, ბევრ მუშახელს მოითხოვენ. „მჩეჩლობას“ ახლავს სიმღერები, რომლებსაც მჩეჩელი ქალები ასრულებენ. უნდა აღინიშნოს, რომ მღეროიან ჩეჩვის, რთვის ან ქსოვის დროს, ხოლო ნაბლის თელვის დროს. რომელიც უფრო მძიმე სამუშაოს წარმოადგენს, არ მღეროიან.

სიმღერები სრულდება ფანდურის თანხლებით. ერთ-ერთი მჩეჩელი დაუკრავს და იმღერებს, სხვებიც „იმღერებენ აყოლით“. ჩვენ ვერ დავამოწმეთ საგანგებო შრომის სიმღერის არსებობა. სიმღერები, რომლებსაც მჩეჩლები ასრულებენ, წარმოადგენენ არა შრომის სიმღერებს, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ წამხალისებელ, გასართობ. სიმღერებს (სახუმარო და სატრფიალო შინაარსის ლექსები). ამ სიმღერებით მჩეჩელი ქალები ერთობიან.

„მჩეჩლობაში“ წასვლა ქალებისათვის სასიხარულო იყო. ეს წარმოადგენდა მათი თავშეყრის, „გართობისა და მხიარულების“ ადგილს. ქალებთან ერთად ზოგჯერ მამაკაცებიც იყრიდნენ თავს (განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც თოვლის გაკვალვა იყო საჭირო და ქალები მარტო ვერ შესძლებდნენ წასვლას). მაგრამ ისინი არ სხდებოდნენ იმ ოთახში, სადაც ქალები მუშაობდნენ.

ღიასახლისი უმასპინძლებდა „მჩეჩლებს“ ქალებით, ხაბიზენებით, არყით. მჩეჩლებისათვის გაკეთებულ ვახშამს „საბუწენელი“ ჰქვია (თუშეთი).

უნდა აღინიშნოს ფანდურის მონაწილეობა იმ წეს-ჩვეულებებში, რომლებიც დაკავშირებული იყო „ბატონების“ კულტთან. „ბატონების“ კულტის სახით შემონახულია ქართველთა უდიდესი ღვთაების, დიდი დედის—ნანას კულტის გადმონაშთები<sup>40</sup>. ყუავილისა და წითელას ეპიდემია ხალხში პანიკურ, შიშს იწვევდა. ლებულობდნენ ყოველგვარ ზომებს, რათა გადაერჩინათ ბავშვები ამ საშინელი, უკურნებელი სენისაგან“... როდესაც ყოველგვარი რაციონალური საშუალება დაცვისა ამოიწურებოდა, მიმართავდნენ სხვადასხვაგვარ წეს-ჩვეულებებს: ავადმყოფის ოთახში ავადმყოფობის პერიოდში უქმობდნენ, „ბატონების“ საყვარელი ფერებით რთავდნენ ავადმყოფსა და მის საწოლს, ოთახს; ოთახს ანათებდნენ სანთლით და ყვავილების წყალს (ნაყენს) ასხურებდნენ, შლიდნენ სუფრას „ბატონებისათვის“, უძღვნიდნენ მას საჩუქრებს: სრულდებოდა ავადმყოფის გარშემოვლის წესჩვეულება, აღთქმა, მსხვერპლ-შეწირვა, „მობოდიშება“, „მოფერება“ და ლოცვები; მუსიკალურ საკრავებზე დაკვრა, სიმღერა და ცეკვები, „ბატონების“ გაცილება<sup>41</sup>.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში „ბატონებიან“ ავადმყოფთან უკრავდნენ მხოლოდ სიმებიან საკრავზე (ფანდურზე) და უკრავდნენ მხოლოდ ქალები. ფშავში წითელათი დაავადებულთან აუცილებლად უნდა „აეჩქამები-

<sup>40</sup> ვ. ბ. რ. დ. ე. ლ. ი. ქ. ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბილისი, 1953, გვ. 129.

<sup>41</sup> В. Бардавеладзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тбилиси, 1957, стр. 85.

ნათ“ ფანდური, თუნდაც დაკვრა არა სცოდნოდათ (რაც იშვიათი იყო), მაგრამ ფანდურზე მღერა არ იყო აუცილებელი. ფანდური სახლში რომ არ ჰქონოდათ (ესეც იშვიათი იყო); სხვისგან უნდა მოეტანათ და აეუღერებინათ. ფანდურის დაკვრაზე „ბატონები არა წყრებოდნენ“ და ავადმყოფი „შევიდალ ხდილობდა“.

კახეთში ფანდურის თანხლებით „იავ-ნანა“ სრულდებოდა „ბატონებიან“ ავადმყოფთან<sup>42</sup>. როგორც წესი, ეს საგალობელი, ინსტრუმენტის თანხლების გარეშე, სრულდება; ფანდური გაცილებით გვიანდელ დანართს უნდა წარმოადგენდეს ამ წეს-ჩვეულებაში. მაგრამ თავისთავად ფანდურის გამოყენება „ბატონების“ კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებში, საკრავის სიძველეზე უნდა მიუთითებდეს.

ფშავეში ფანდურის დაკვრა იცოდნენ ცხენის შელოცვის დროსაც (ციმბირის წყლულისა ან „ბედნიერისაგან“).

ფანდურზე დაკვრა და სიმღერა დასტურდება ხევსურეთში, ჭვარში წმინდა ლუდის დაღვეის რიტუალის დროს.

დღეობა, სადაც შეყრილი იყო სოფლის ჭარი (მამაკაცები), შედგებოდა შემდეგი თანმიმდევრული მომენტებისაგან: ჭარის საერთო ლოცვა, მიცვალებულთა შანდობა, ფანდურის გატეხა და წმინდა ლუდის დაღვევა. უკანასკნელ მომენტს თან ახლდა „ფეხზე მღერა“ ან „თაოზა და ნამუსი“: ერთ-ერთი ზეადამდეგი (ასე ეწოდებოდათ ახალგაზრდებს, რომლებიც ფეხზე მღვარნი მსახურებდნენ) იღებდა ფანდურს, მიდიოდა სუფრის ბოლოს და მღვამი ან ცალ მუხლზე ჩოქით იწყებდა დაკვრასა და სიმღერას. ის მღეროდა ძველ-ძურ საგმირო სიმღერას, ხოლო დანარჩენი ახალგაზრდები, მღვამარე, იმეორებდნენ გუნდურად თვითივე სტროფს<sup>43</sup>.

ამავე დღეობაზე ერთ-ერთ მომენტს წარმოადგენდა „თასებში მოგონება სახელის ჩამდენი კაცისა“. სოფლის ჭარი ამ რიტუალური სმის დროს იგონებდა ამა თუ იმ გვარის წარმომადგენელთა გმირობას. რომელიმე უფროსთაგანი ადგებოდა ადგილიდან, აიღებდა ფანდურს და სუფრის ბოლოს ცალ მუხლზე ჩოქით იწყებდა დაკვრასა და სიმღერას დღეობაზე მოსული ამა თუ იმ გვარის წინაპრის გმირობის შესახებ; მას უსმენდნენ ყველანი და სვამდნენ ლუდს. როდესაც მომღერალი ტექსტს ნახევრამდე შეასრულებდა, ადგებოდა სხვა „მეთასე“, გააგრძელებდა სიმღერას და ლუდით სავსე თასით ხელში ნელა უახლოვდებოდა დაჩოქილს. ეს უკანასკნელი შეწყვეტდა სიმღერას, მაგრამ დაკვრას აგრძელებდა და ახლა „მეთასეს“ უკეთებდა აკომპანემენტს, რომელიც მას მიუახლოვდებოდა, მღერით მიუტანდა თავის თასს პირთან და ასმევდა სასმელს. როდესაც დაჩოქილი ფანდურზე დაკვრით თასს დაცლიდა, „მეთასე“ ბრუნდებოდა თავის ადგილას. შემდეგ ადგებოდა მეფანდურე, ავსებდა თავის თასს ლუდით და მიდიოდა იმასთან, ვინც მას დააღვეინა და ეტყოდა: „ჭვარ დაგიწერას ღმერთმ!“; მობრუნდებოდა უკან, ისევ დაიჩოქებდა და განაგრძობდა შეწყვეტილ დაკვრას და მღერას. დროდადრო „მეთასენი“ წარმოთქვამდნენ: „აი დიდხანამც იმერკ!“ და ნელა, სვენებით სვამდნენ ლუდს თავიანთი თასიდან. სიმღერის დასრულებისას მეფანდურე დგებოდა და ხმა-

<sup>42</sup> Г. Ф. Ч у р с и н, Народные обычаи и верования Кахетии, Тбилиси, 1905, стр. 65.

<sup>43</sup> В. Б а р д а в е л и д з е, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тбилиси, 1957, стр. 70.

მალა წარმოთქვამდა „აი, თქვენი გამარჯვებისა!“. რომელიმე დამსწრეთაგანი მიუტანდა სავსე თასს და ეტყოდა: „აჰა, შენ, შამამეტანე, ყელ ამაგზრებოდ, საყალე მასვი!“. ცოტას მოსვამდა და დაიკავებდა ადგილს საერთო სუფრაზე. ამის შემდეგ რომელიმე სხვა უფროსთაგან გაემართებოდა სუფრის ბოლოს, დაიჩოქებდა და ფანდურის თანხლებით დაიწყებდა სხვა საგვარო საგმირო სიმღერას. ახლაც იგივე ეტიკეტი განმეორდებოდა. ასე გრძელდებოდა სმა და „თითოობით მღერა“ ანუ „პატივის მიტანა“<sup>44</sup>.

საგმირო ხასიათის ლექსებს ფანდურზე ამღერებდნენ დასტურები ხატის ანუ ჯვარის შენობაში სხვადასხვა საღვთისმსახურო რიტუალის შესრულების დროს. ამ ლექსებში მოთხრობილია ხატის ყმათაგან ამა თუ იმ ხევისურის მიერ შესრულებული საგმირო საქმეები. „საგმირო ხასიათის სასიმღეროები ხატში განკუთვნილი იყო იმ ზთიშვილის გასართობად, სასიამოვნებლად და გულის მოსაგებად, რომლის სახელობისაც იყოს ესა თუ ის ხატი“<sup>45</sup>.

ხატში ფანდურის გამოყენება დასტურდება თუშურ ქორბელელაშიაც. ქორბელელა — ორსართულიანი ფერხულია, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების საკულტო ტექვა; სრულდება მამაკაცთა მიერ. ქორბელელას შუაში კაცი ჩადგება, რომელიც „ლექსს იძახებს“ და სხვები მის ნათქვამს იმეორებენ. შუაში მღვარ კაცს — დამწყებს შეიძლება ფანდურის თანხლებითაც ემღერა, მაგრამ, ჩვეულებრივ „ქორბელელა“ უფანდუროდ სრულდებოდა.

როგორც აღვნიშნეთ, ფანდურზე სრულდებოდა საცეკვაოებიც. ფანდურზე საცეკვაოს შესრულების ფაქტი დადასტურებულია ხატში ქადაგობის დროს „ანგელოზთა გასამხიარულებლად“<sup>46</sup>.

ხატში ფანდურზე დაკვრა და სიმღერა წარმოადგენდა რიტუალების ერთ-ერთ ელემენტს. ფანდური ხატში ხალხს თან მიჰქონდა. როგორც წესი, ფანდური ხატში არ ინახებოდა და ყოველთვის ერთი საგანგებო ფანდური არ გამოიყენებოდა.

ამ მხრივ საყურადღებოა ჩვენ მიერ დამოწმებული ე. წ. „ხატის ფანდური“, რომელიც გუდანის ჯვარში მიუტანია და შეუწირავს ვინმე ჭიელ ბაბოს დედას. ფანდური ბაბოს გაკეთებული ყოფილა, ახალგაზრდა ბაბოს დღეპვის შემდეგ მისი ფანდური (მის მიერ გაკეთებული), დედამ ჯვარს შესწირა და ითხოვა „შანდობა უთხარით მის პატრონსო“. ამის შემდეგ ამ ფანდურზე უკრავდნენ დღეობებზე ხევისბერი და დასტურები. აგრეთვე სხვებიც, ვინც დაკვრას მოისურვებდა (მთხრ. გაღუა თოთიას ძე ჭინჭარაული, ს. გუდანი). ეს „ხატის ფანდური“ არაფრით არ განსხვავდება ჩვეულებრივ ანგელოზის ხატში (ს. ჩოხი) ინახება ფანდური\*.

ხატის ფანდურის არსებობა მოწმდება გუდამაყარშიც, პირიმზე — ფუძის ანგელოზის ხატში (ს. ჩოხი) ინახება ფანდური<sup>48</sup>.

ფანდური დღეობების და ლხინის გარდა, გამოიყენებოდა ყვენობის და ზერიკაობის დროს. ფანდურისათვის არსებობდა სპეციალური ჰანგი „ბერი-

<sup>44</sup> В. Бардавеллидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 71.

<sup>45</sup> ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, აღმოსავლეთ საქართველოს ქართველი მთიელების სასულიერო ტექსტები, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ნაკვეთი I, ტფილისი, 1938, გვ. 9—10.

<sup>46</sup> ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, ივრის ფშაველუბში, ენიმკის მოამბე, ტ. XI, თბილისი, 1941, გვ. 109—110.

\* ცნობა მოგვაწოდა ე. ერიაშვილმა, რისთვისაც მას მადლობას მოვახსენებთ.



კული“<sup>47</sup>. ამ პანგის გამოქვეყნებული ჩანაწერები არ მოგვეპოვება და მისი ხასიათის შესახებაც ძნელია ვიმსჯელოთ. ჩვენი აზრით, ეს საცეკვაო ხასიათის პანგი უნდა ყოფილიყო. ამას გვაფიქრებინებს ჩვენს მიერ ხევეში დაკითხვით დადასტურებული ფაქტი: ბერიკებს ორი მეფანდურე დაპყვებოდათ, რომლებიც რიგრიგობით სათამაშოს უკრავდნენ (მთხრ. ტასო სიმონის ასული ჩქარეული, ს. ფხელში).

ფანდური მწყემსებსაც მიჰქონდათ ცხვარში და იქ „იმით ერთობოდნენ“. როგორც ვხედავთ, ფანდური გამოიყენებოდა ხატობა-დღეობაში, სხვადასხვა რიტუალებში. ფანდური ყველა ოჯახის აუცილებელ ნივთს წარმოადგენდა. იგი იყო მხიარულების სიმბოლო, სწორედ ამიტომ არ შეიძლებოდა ფანდურზე დაკერა მგლოვიარე ოჯახში. არამც თუ დაკერა, ფანდურის გამოჩენაც კი არ შეიძლებოდა ამ დროს. ოჯახში რომ ვინმე მოკედებოდა, ფანდურს უდამალავდნენ და წლის ხარჯამდე არ გამოაჩენდნენ. წლის ხარჯზე ოჯახის უფროსი ხელში აიღებდა ფანდურს, ჩამოჰკრავდა თითებს სიმებზე და იმღერებდა: ამით „ლხინი გატეხილი იყო“. გადასცემდა ფანდურს სხვას და ამის შემდეგ ამ ოჯახს, მის ნათესავებს და მთელ სოფელს უფლება ჰქონდა დაკერისა და სიმღერისა. ამ წეს-ჩვეულებას აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში უწოდებენ „ფანდურის გატეხას“ ან „ლხინის გატეხას“.

გარდა საკუთარი ოჯახისა, ჳირის პატრონი ხალხში „გატეხდა ფანდურს“: „როცა ხატში რაიმე დღეობა იქნებოდა, სადაც (ხატში) აუცილებელი იყო მხიარულება და სიმღერა, ან სოფელში რომელიმე ოჯახს უნდა ქორწილი გადაეხადა, მაგრამ ჳირისუფლის ხატრით ვერ იხდიდა ქორწილს, მაშინ თვითონ ჳირისუფალი „გატეხდა ფანდურს“: ხალხში მივიდოდა, ფანდურს მიიტანდა (ან მოატანინებდა), დაუკრავდა და იმღერებდა ან ითამაშებდა. შემდეგ სხვებსაც შეაძლებდა ფანდურს დასაკრავად. დიდი შეპატიების შემდეგ ჩამოართმევდნენ ფანდურს და სხვებიც დაუკრავდნენ და დაიწყებდნენ სიმღერა-თამაშს. ასე „გატეხებოდა ფანდური“ სოფელელთათვის, ახლობლები კი „გველევას“ განაგრძობდნენ<sup>48</sup>.

ქართველების წარმოდგენით, ფანდური წარმოადგენს მხიარულების სიმბოლოს. ამაზე მიუთითებს „ფანდურის გატეხის“ ჩვეულება. მგლოვიარე ოჯახში ფანდურის გადაძალვის ჩვეულება, უპირველეს ყოვლისა, ფანდურის ამ დანიშნულებიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

ფანდურს აღმოსავლეთ საქართველოს მთაშიც და ბარშიც „ჩონგურს“ ეძახიან. მაგრამ „ჩონგური“, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ფანდურის მსგავს, მაგრამ სულ სხვა საკრავს წარმოადგენს.

მთის კუთხეებში ყველგან ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ ადრე ამ საკრავს „ფანდური“ ერქვა და „ჩონგურს“ იხლა ეძახიანო, უკანასკნელი სახელწოდება ბარის კუთხეებიდან გავრცელდა მთაში (ამ საკითხის შესახებ დაწერილებით ქვემოთ გვექნება მსჯელობა, იხ. გვ. 48 და შმდ.).

სიტყვა „ფანდური“ ქართულ წერილობით წყაროებში გვხვდება X ს-ის ხელნაწერში (იპოლიტეს თხზულების ქართულ თარგმანში, რომელიც, ნ. მარის

<sup>47</sup> დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948, გვ. 329—330, 425—426.

<sup>48</sup> მ. ბ ა ლ ა თ რ ი. ნ. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა, მიცვლებულის კულტი არხოტის თემში, მასალა-ბი საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, III, 1940, გვ. 18—19.

აზრით, თარგმნილია სომხურიდან არა უგვიანეს IX საუკუნისა)<sup>49</sup>. 5 მარს. მოჰყავს სომხურიდან შეთვისებული ან სომხურთან საერთო ქართული სიტყვები, რომელთა შორის დასახელებულია: „ფანდური“ *ფანდური*, *ფანდური*-დან ბერძნ. *πανθώρα* — გიტარა, ბანდურა, აქედან ფანდურება — გიტარაზე დაკვრა (და საერთოდ სიმებიან საკრავზე) და აქედანვე ზმნა საფანდურებელი. A 359<sup>1</sup> 27: „მსგავსად ქნარისა ვითემე აღრთულ: რომელთა აქუს უღელი იგი ვითარცა საფანდურებელი“<sup>50</sup>.

5. მარის გამოკვლევაზე დაყრდნობით ივ. ჯავახიშვილი დაასკვნის, რომ „საფანდურებელიც“ და „ფანდურებაც“ ფანდურისაგან ახის ნაწარმოები და ეს გარემოება მიუთითებს ამ საკრავის სახელის ქართულში დიდი ხნით ამაზე უწინარეს არსებობაზე<sup>51</sup>.

სახელწოდება „ფანდური“ (სხვადასხვა ბგერითი მსგავსებით) დასტურდება მონათესავე მუსიკალური საკრავების სახელწოდებებში. მაგ., ინდური *Tanbur* ან *Tanbura* — ლუტნისებური საკრავი გრძელი ყელით და პატარა ხის კორპუსით<sup>52</sup>, უზბეკური — ტანბურ-ტუნბურ-ტამბურ-ტუმბურ<sup>53</sup>. „ფანდურის“ სახეცვლილებებია „თურქული“ *tanbur*, სპარსული *tanbur*, ეგვიპტური *tanbur* (ორსიპიანი საკრავი), არაბული *tonbur*, *thonbur*, *lambura*, სომხური — *pandir*, ვოგულების *landur*, ბულგარელების, პოლონელების, სერბების *tanbur*, რუსული *bandura*, ესპანური *bandurna*, იტალიური *mandola*, პროვანსული *mandora*, ფრანგული *mandoire* და სხვ.<sup>54</sup>

სომხეთში სიმებიანი საკრავის სახელად ცნობილია „ფანდირი“ (საკრავის აღნაგობა არაა ცნობილი). 3. აჭარიანი აღნიშნავს, რომ ეს იგივეა, რაც ლიდურა *pandura*, *pandurion*, *pandurs*, ქართული ფანტური, ფანდური, თუშურ-ჩაჩნური ფანდურ, ოსური *fändur*. ეს სიტყვა მას შიანია მცირე აზიიდან ბერძნულში გადასულ სიტყვად, ეყრდნობა რა ბერძნების გადმოცემას, რომ ფანდირი მცირე აზიიდანაა შეტანილი საბერძნეთში. ბერძნულიდან კი გაფორმდა ლათინური *pandura* და თურქული *pandura*, რომლის საშუალებითაც გადავიდა ბულგარულში, სერბულში, უკრაინულში<sup>55</sup>.

უკრაინულ *bandura*-ს ს. ტოკარევი კავკასიური წარმოშობის საკრავად თვლის<sup>56</sup>.

ვ. აბაევის აზრით, ოსური *faendyr* ოსურად *faendur* არის „ძველი მცირეაზიულ-ბერძნული სიტყვა (შდრ. ბერძნული და ლიდური *πανθώρα*) გავრცელებული აგრეთვე კავკასიასა და სამხრეთ რუსეთში (შდრ. ოსურის გარდა ჩიჩნური *pandur*, სომხ. *pandir*, ქართ. *panduri*, უკრაინული *бандура*). სიტყვა *faendyr* შეიძლება ოსურში მოხვედრილიყო ჭერ კიდევ სკვითურ ეპოქაში“<sup>57</sup>.

<sup>49</sup> Н. М а р р. Исполнт. Толкование песни песн-и. Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, Кн. II, СПб., 1901, стр. XVIII.

<sup>50</sup> Там же, стр. XVII.

<sup>51</sup> ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 150—151.

<sup>52</sup> Glossarium zu den Aufsätzen Indischer Autoren. ტრნ. „Beiträge zur Musikwissenschaft“, 1966, s. 170.

<sup>53</sup> В. Б е л я е в. Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933, стр. 76.

<sup>54</sup> ვ. კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934, გვ. 282.

<sup>55</sup> 2. Ա ն ա յ ա Ն. Հայոց լեզվի պատմություն. 1-ին մաս. Երևան, 1940, էջ. 143—144.

<sup>56</sup> С. А. Т о к а р е в. Этнография народов СССР, М., 1958, стр. 284.

<sup>57</sup> В. И. А б а е в. Осетинский язык и фольклор, I, М.-Л., 1949, стр. 68.

სიმებიანი ყელიან-მუცლიანი საკრავის წარმოშობის კერებად აღიარებულია წინა აზია და კავკასია. ხოლო ევროპაში (სიცილიასა და ესპანეთში) ის არაბებმა შეიტანეს შუა საუკუნეებში<sup>58</sup>.

ფანდურის ტიპის (ყელიან-მუცლიანი სიმებიანი) საკრავების წარმოშობას გერმანელი მუსიკათმცოდნე კ. ზაქსი ვარაუდობს დაახლოებით ძვ. წ. II ათასწლეულიდან<sup>59</sup>. ყელიან-მუცლიანი საკრავი პატარა სარეზონანსო კორპუსითა და გრძელი ტარით არსებობდა ბაბილონსა და ასურეთში. ბერძნები ამ საკრავს „ასურულ პანდურას“ უწოდებდნენ. ამ საკრავის გამოსახულებას პირველად ვხვდებით შუმერული წარმოშობის თიხის ფირფიტაზე (დაახლ. 2500 წ. ძვ. წ.)<sup>60</sup>.

„გრძელყელა“ საკრავი „ფანდური“, რომელსაც მოგვიანებით სამი და უფრო მეტი სიმი ჰქონდა, ფართოდაა ცნობილი ახლო აღმოსავლეთში tanbur-ის სახელწოდებით; უფრო ადრე მისი სახელი იყო pandur, აქედან ბერძნული πανδურ, tanbur-ს რომშიში pandir ჰქვია, საქართველოში კი panturi. ეს ორივე ქვეყანა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მესოპოტამიასთან და დადგენილია, რომ მრავალი შუმერული სიტყვა, რომლებიც ჩვეულებრივი ხმაების სიტყვებს აღნიშნავდნენ, იმპარებად ამ ევრაზიულ მთიელ ხალხში... pandur-სა და tanbur-ს შორის ბგერითი განსხვავებანი კანონზომიერია<sup>61</sup>.

ამგვარად, სახელწოდება ფანდური-ტანბური-პანდური მცირე აზიიდან არის გადასული საბერძნეთსა და სხვა ხალხებში. ქართული საკრავი პარალელს პოულობს წინა აზიის უძველესი მოსახლეობის საკრავთან. ეს მოვლენა შემთხვევითი არ უნდა იყოს.

ამგვარად, ფანდური უძველესი ხანიდან უნდა ჰქონოდათ ჩვენს წინაპრებს. ამაზე მიუთითებს ქართული ეთნოგრაფიული მონაცემები (ფანდურის გამოყენება ისეთ წეს-ჩვეულებებში, რომლებიც ძალიან შორეულ ეპოქას უკავშირდება) და აგრეთვე მყარი სმენითი ტრადიციები (აწყობისა და საქცევების გაკეთების წესები), რომელთა გამოუმუშავებასაც საქმოდ დიდი დრო დასჭირდებოდა.

ფანდურზე აისახა ქართული მუსიკალური აზროვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპი. ხეესურული ფანდური შეესაბამება მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ცნობილი იყო «ტონიკურ-დომინანტურია» ფუნქციონალური დამოკიდებულება, რაც, თავის მხრივ, განვითარების საკმაოდ მაღალი დონის მაჩვენებელია. ბარული ფანდური განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე დგას, რაზედაც მიუთითებს საქცევების მეტი რაოდენობა, საკრავის დახვეწილობა, დაკვრის შედარებით დაწინაურებული ტექნიკა.

ფანდურის განვითარება, უპირველეს ყოვლისა, მიდიოდა ჰარმონიულ შესაძლებლობათა გაზრდის გზით (სიმების მომატება) და შემდეგ დიაპაზონის გადიდებით გზით (საქცევების მომატება).

<sup>58</sup> Энциклопедический музыкальный словарь, М., 1959, ст. «Лютня».

<sup>59</sup> Р. И. Г р у б е р, История музыкальной культуры, т. I, ч. 1, М.-Л., 1941.

<sup>60</sup> К. З а х с, Музыкальная культура Вавилона и Ассирии, Музыкальная культура древнего мира, под ред. и вступ. ст. проф. Р. И. Грубера, Л., 1937, стр. 98.

<sup>61</sup> F. W. G a l p i n, The music of the sumerians, Cambridge, 1937, p. 35.

ჩონგური გავრცელებულია დასავლეთ საქართველოში (სამეგრელოში, გურიასა და აჭარაში). სხვადასხვა კუთხის ჩონგურები გარეგნულად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან (იხ. ტაბულა IV, სურ. 2, V).

საკრავის აღწერა. ჩონგური, ისევე როგორც ფანდური, შედგება სამი ძირითადი ნაწილისაგან: კორპუსისაგან, სახელებისა და დამხმარე ნაწილებისაგან.

კორპუსი შედგება მუცლისა და ზედა დეკისაგან, ტარი — თავისა და ყელისაგან, ხოლო დამხმარე ნაწილებს შეადგენენ — მოქლონები, ხარაკი (ზედა ზღურბლი), ჯორა, ღილი.

ჩონგური ფორმით მოგვაგონებს შუაზე სიგრძივ გაჭრილ მსხალს. საერთო სიგრძეა 978—1156 მმ.

### 1. კორპუსი.

ა) მუცელი (გურ.: ტანი, აჭ.: კოდი<sup>82</sup>) შედგება 7—8 ერთმანეთზე მიწებებული ტყეჩისაგან, რომლებიც თუთისაგანაა დამზადებული. მუცელი გამოზერილია. მის განაპირა ტყეჩებზე გაკეთებულია 3 — 5 მმ დიამეტრის მქონე 6 სახმო ნახვრეტი. ტყეჩის სისქეა 2—3 მმ. მუცლის ბოლოზე ტყეჩების მკიდროდ და მაგრად დასაყავშირებლად გაკეთებულია თხელი და ვიწრო ლენტისებური ფირფიტა, მუცელი დაკრულია 2—3 მმ სისქის ფირფიტაზე.

ბ) ზედა დეკა (გურ.: პირი, გული, აჭ.: სახურავი) შედგება სამი ერთმანეთზე მიწებებული ნაწილისაგან. ძირითადი (შუა) ნაწილი გაკეთებულია ნაძვისაგან; მასზე მიკრულია ორივე მხრიდან ნახევარმთვარის ფორმის თითო ფირფიტა, გაკეთებული თუთისაგან. ზედა დეკის ცენტრში გაკეთებულია 2—3 მმ დიამეტრის მქონე სახმო ნახვრეტები, რომლებიც რომბის კონტურებს ქმნიან.

კორპუსის სიღრმეა 160—170 მმ.

2. ტარი (გურ.: ტარი) გაკეთებულია კაკლის ხისაგან.

ა) თავზე გაკეთებულია სამი ნახვრეტი მოქლონებისათვის და ერთი თას-მისათვის (რომლითაც ინსტრუმენტს ჰკიდებენ).

ბ) ყელი (გურ., აჭ.: ტარი) ზემოდან ბრტყელია და ქვემოდან მრგვალი. ყელზე გაკეთებულია ერთი ნახვრეტი, რომელშიც ჩასმულია ზილის სიმის დამკვრი მოქლონი.

სახელებისა და კორპუსებს შორის მდებარე შემაერთებელი ნაწილის ქვედა ნაწილი 7 პატარა ტყეჩისაგან შედგება, რომლებიც იმავე მასალისაგანაა გაკეთებული, რისგანაც მუცლის ტყეჩები.

### 3. დამხმარე ნაწილები.

ა) მოქლონები — (გურ.: ბრტყელი ჯორები) კეთდება თავსა და ყელზე, ორი მოქლონი თავის მარცხენა მხარეს მდებარეობს, ერთი — მარჯვენა მხარეს. ზილის სიმი ყელზე მიმაგრებულ მოქლონზეა დახვეული.

ბ) ზედა ზღურბლი (გურ.: დაბალი ჯორა) ჩასმულია ყელისა და თავის შეერთების ადგილას. მისი სიმაღლე ყელის ზედაპირიდან 2—3 მმ-ია.

გ) ჯორა მაღალია, მასზე გაკეთებულია ქდეები, ჯორა სიმებს იჭერს

<sup>82</sup> ივ. ქაეახივილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 118.

განსაზღვრულ სიმაღლეზე ყელის ზედაპირიდან, ჯორას აყენებენ სახმო ნახვრეტების ბოლოსთან.

დ) ღილზე მიმაგრებულია სიმები.

4. ს ი ნ ე ბ ი (გურ.: ძაფები, ალყები, ლარები) ოთხია. მოკლე სიმი დაახლოებით 1/3-ით ნაკლები სიგრძისაა.

ჩონგურის წყობები. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სიმებიანი საკრავის წყობა არის მისი ღია სიმების მიერ გამოცემულ ბგერათა ინტერვალური თანაფარდობა. ქართული სიმებიანი საკრავებისათვის დამახასიათებელია ერთი რომელიმე გარკვეული წყობა. ამ მხრივ ქართულ საკრავთა შორის გამოირჩევა ჩონგური, რომელსაც რამდენიმე წყობა აქვს. ამასთანავე, სიმღერების ერთი რიგი სრულდება ერთ წყობაში, მეორე — სხვა წყობაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი სიმღერა ან ინსტრუმენტული ჰანგი სრულდება თავიდან ბოლომდე ერთ წყობაში. ჩონგურზე წყობის დროებითი შეცვლა (სკორდატურა) არ გვხვდება.

ვიდრე უშუალოდ წყობებზე გადავიდოდეთ, შევჩერდებით ჩონგურის სიმებსა და მათ განლაგებაზე.

ჩონგურს მეტად ორიგინალურად განლაგებული 4 სიმი აქვს. სამი სიმი გრძელია, ამ სიმების ერთი ბოლო მიმაგრებულია საკრავის თავზე გაკეთებულ ნახვრეტებში ჩასმულ მოქლონებზე, ხოლო მეორე — ჩონგურის ბოლოზე. მეოთხე სიმი მოკლეა. მისი ერთი ბოლო მიმაგრებულია ჩონგურის ყელზე გაკეთებულ ნახვრეტში ჩასმულ მოქლონზე, ხოლო მეორე — დანარჩენ სიმებთან ერთად, ჩონგურის ბოლოზეა მიმაგრებული. ამასთანავე, მეოთხე, მოკლე სიმი მდებარეობს I და II გრძელ სიმებს შორის ე. ი. მოკლე სიმი ქვემოდან მეორეა (როდესაც საკრავის ტარი გვიჭირავს მარცხენა ხელში და კორპუსი პორაზონტალურად გვიდევს მუხლებზე). დაკრის დროს მას არ ეხება მარცხენა ხელის თითები, ე. ი. მისი სიმაღლე არ იცვლება და ერთ ვაბმულ ბგერას გამოსცემს. ეს ბგერა I სიმის (ყველაზე მაღალი) მიერ გამოცემულ ყველაზე მაღალ ბგერაზე მაღალია. ე. ი. ჩონგურის დიაპაზონის უკიდურესი მაღალი ბგერა მოკლე სიმის მიერ გამოცემული ბგერაა.

მოკლე სიმს, „მეოთხეს“ ან „ზილს“ ეძახიან, საინტერესოა სხვა სიმების სახელწოდებანიც. გრძელ სიმებს დღეს პირველს, მეორის და მესამეს უწოდებენ. მოკლე სიმს უწოდებენ მეოთხეს (თუმცა მას ქვემოდან, საიდანაც თვლი იწყება, მეორე ადგილი უკავია). ხოლო სახელწოდება „ზილი“ ხშიერი მუსიკიდან გადასული ტერმინია. „ზილი — წულილი კმის ცემა“<sup>63</sup> არის, ე. ი. მაღალი ხმის აღმნიშვნელია.

გურული ჩონგურის პირველ სიმს ეწოდება დამწყები ანუ მთქმელი, მეორეს — მოძახილი, მესამეს — ბანი<sup>64</sup>. როგორც მართებულად მიუთითებს ივ. ჭავჭავიძე, ეს სახელწოდებები სიმღერის ხმების სახელებია<sup>65</sup>. სიმღერის ხმის სახელები სიმღერაში მოცემული ხმის ფუნქციას გამოხატავს, ხოლო ჩონგურის სიმების სახელწოდებები („მთქმელი“, „ბანი“ და სხვ.) — სიმების რეგიტრულ მდებარეობას. მაგ., ჩონგურის მესამე სიმის სახელწოდება „ბანი“ ნიშნავს, რომ ეს სიმი რეგიტრულად იქ მდებარეობს, სადაც ხმა „ბანი“ — სიმღერაში, ე. ი. ყველა სიმზე დაბლა.

<sup>63</sup> ს.-ს. ო რ ბ ე ლ ი ა ნ ი, სიტყვის კონა, თბ., 1949.

<sup>64</sup> ივ. ჭ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 173—174.

<sup>65</sup> ი ქ ვ ე.

დღეს სიმების სახელწოდებებად გავრცელებულია „პირველი“, „მეორე“ „მესამე“ და „ზილი“.

ხშიერი მუსიკის გავლენით აიხსნება თვით ზილის მღებარეობაც. მას, მეოთხე სიმს I და II სიმებს შორის უკავია ადგილი. ვ. ახოზაძის აზრით, „ზილი“ ჩონგურზე გაჩნდა ოთხხმიანი სიმღერების გავლენით. იგი ასრულებს მაღალი ბანის ფუნქციას. „ზილის“ შესაბამისი ხმა „შემხმობარი“ ოთხხმიან სიმღერებში რეგისტრულად პირველ და მეორე ხმებს შორის მღებარეობს, ამიტომაც ზილმა პირველ და მეორე სიმებს შორის დაიკავა ადგილი<sup>86</sup>.

დღეს ცნობილია ჩონგურის სამი წყობა<sup>87</sup> (იხ. მაგ. 7):

	III სიმი	II სიმი	I სიმი	IV სიმი
I წყობა	f	a	c,	f,
II	f	a	c,	e,
III	f	g	c,	g,

მაგ. 7.

ვ. ახოზაძის მიერ აქარაში ფიქსირებულია აგრეთვე ჩონგურის სამი წყობა. ამ სამ წყობათაგან I და II ემთხვევა ზემოთ დასახელებულ I და II წყობებს, ხოლო III წყობა განსხვავდება ზემოთ დასახელებული III წყობისაგან. აქარაში დადასტურებული III წყობა<sup>88</sup> (მაგ. 8):

III სიმი	II სიმი	I სიმი	IV სიმი
fis	a	cis,	e,

მაგ. 8.

დასახელებულ წყობათაგან განსხვავებული ჩონგურის წყობები ფიქსირებულია აქეს დ. არაყიშვილს: 1) re sa si re, 2) do fa sol do, 3) sol re fa sol<sup>89</sup>.

წყობების (ინტერვალურ შეფარდებათა) შედარების მიზნით, მოვასწინოთ ამ წყობათა ტრანსპონირება. III სიმის აბსოლუტურ სიმაღლედ, პირობითად მივიღოთ მცირე ოქტავის ფა (f). მაშინ ჩონგურის წყობები შემდეგნაირად წარმოგვიდგება (მაგ. 9):

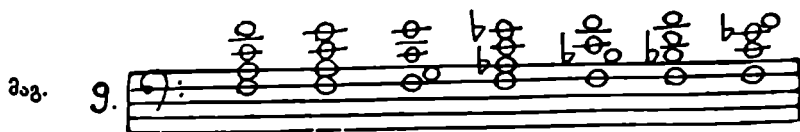
როგორც ვხედავთ, ზილის სიმი წარმოადგენს ერთ-ერთი სიმის ოქტავურ გაორმაგებას (მესამე სიმისას — I, V, VI, VII წყობებში, მეორე სიმისას — II! წყობაში), მაგრამ II და IV წყობებში ზილი იძლევა სექსტიმას III სიმის მიმართ.

<sup>86</sup> ვ. ახოზაძე, ქართული (აქარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1951, გვ. 38; В. А х о з а д з е, Грузинские народные трудовые песни, «Надური», М., 1964, стр. 5.

<sup>87</sup> ა. შ ე გ რ ე ლ ი ძ ე, ი. შ ი ლ ა კ ა ძ ე, მომღერალთა და მეჩონგურე-მეფანდურეთა თეორიკულად წრებთან შესაბამის საკლებო დაწესებულებაში, მეთოდური მითითებანი, თბ., 1948, 83-80.

<sup>88</sup> ვ. ახოზაძე, ქართული (აქარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961, გვ. 35.  
<sup>89</sup> Д. И. А р а к ч и е в, Народная песня Западной Грузии (Имеретин), М., 1908, стр. 83.

დ. არაყიშვილს დასახელებული აქვს სამხმიანი წყობებიც, მაგრამ გარკვევით არ არის აღნიშნული, ეს სამხმიანი ჩონგურის წყობებია, თუ ოთხხმიანი საკრავის რომელიმე ორი სიმის უნისონური აწყობითაა მიღებული<sup>70</sup>.



ჩონგურის წყობებს ეწოდებათ „პირველი“, „მეორე“ და „მესამე“. სხვა სახელწოდება დღეს არ გვხვდება, მაგრამ საუარაუდებელია მათი არსებობაც. ამას აძლიერებს დ. არაყიშვილის მეტად საინტერესო ცნობა მეორე წყობის სახელწოდების შესახებ, რომლის თანახმადაც, მეორე წყობას გურიაში ჰქვია „აშობილი“<sup>71</sup>. ეს სახელწოდება ზილის სიმის მოკიმულობასთანაა დაკავშირებული. გურულად „აშობილი“ ნიშნავს „მოშვებულს“. მაგრამ რის მოშვებასთან გვაქვს საქმე მოცემულ წყობაში? I წყობასა და II წყობაში I—II—III სიმები ზუსტად ერთნაირ ინტერვალურ შეფარდებაში იმყოფებიან. განსხვავებას მათ შორის ქმნის ზილის სიმი, რომელიც I წყობაში წარმოადგენს III სიმის ოქტავურ გაორმაგებას, ხოლო II წყობაში — იძლევა სექტიმას III სიმის მიმართ. ე. ი. II წყობაში ზილი იძლევა უფრო დაბალ ბეგრას. ამის მისაღებად საჭირო იყო ზილის სიმის მოშვება (გურულად „აშობა“), საიდანაც უნდა მიედო სახელწოდება მთელ წყობას.

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ მოგვაგონდეს ბოხი სიმის ძველი ქართული სახელწოდება „მოშუეა ანუ ბოში“, რომელიც სიმის მოშვებულობასთან არის დაკავშირებული<sup>72</sup> (შდრ. „წერილი სიმის“ სახელწოდება „მსხირპანეს“ კავშირი „განსხივასთან“ ე. ი. დაკიმულობასთან)<sup>73</sup>.

ჩონგურს, ცხადია, თავიდანვე ამდენი წყობა არ ექნებოდა. გასარკვევია, რომელია ძირითადი წყობა? რამ განაპირობა ჩონგურზე წყობათა სიმრავლე?

საკითხს — თუ რომელია მთავარი წყობა, ყურადღება მიაქცია ივ. ჭავჭავაძის მიერ. დღეს გავრცელებული სამი წყობის ანალიზის საფუძველზე მან გამოთქვა მოსაზრება, რომ ჩონგურს ზილის გაჩენამდე ორი წყობა უნდა ჰქონოდა (ეს წყობები შეესაბამება I და III წყობას უზილოდ), ხოლო ოთხხმიან წყობათაგან, მისი აზრით, I წყობა ჩონგურის მთავარი წყობა უნდა იყოს<sup>74</sup>.

აქ უნდა გავითვალისწინოთ წყობათა რეპერტუარიც.

პირველ წყობაში, აქვ. მეგრელიძის ცნობით, სამხიარულო-სასიმღერო და საცეკვაოს ასრულებენ, მეორე წყობას გურიაში ეწოდება „ძილად მისვლი-სა“, განუთენილია „საბავშვო აკვნის ნანინა“-ს დაკვრა-დასამღერად და „საერთოდ სევიან-ნაღვლიანი სიმღერებისათვის“<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> Д. А р а қ ш и е в, Народная песня Западной Грузии..., М., 1906, 83; Х р. Г р о з - д о в, Мингрельские песни, СМОМПК, 1894, вып. XVIII, стр. 1—2.

<sup>71</sup> დ. ა რ ა ყ ი შ ვ ი ლ ი, ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა, თბ., 1940, 33-41—42.

<sup>72</sup> ივ. ჭ ა ვ ა ზ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 312.

<sup>73</sup> ი ქ - ვ ე.

<sup>74</sup> ი ქ ვ ე, 33. 280—281.

<sup>75</sup> ი ქ ვ ე.

ჩვენს მიერ შეკრებილი მასალებით ირკვევა, რომ I წყობაში სრულდება „საბოლოო“, საცეკვაო, სატრფიალო სიმღერები, II წყობაში — უფრო ლირიკული ხასიათის სევდიან-ნაღვლიანი სიმღერები, ხოლო III წყობაში შესასრულებელი სიმღერები შედარებით ნაკლებია. დღეს ამ წყობაში შესასრულებელ სიმღერათაგან მერონგურები ვრ. ვარუჩავა და ჟ. ჩხეიძე ასახელებენ მხოლოდ ორს, „სიმღერას სიმონა დოლიძეზე“ და „შვილო გოვიას“. აქედანაც ჩანს, რომ I წყობაში შესასრულებელი რეპერტუარი უფრო ფართოა. უმრავლესობა სიმღერებისა სრულდება ამ წყობაში, ამიტომ ეს წყობა გამოიყურება მთავარ წყობად. იგი, ასე ვთქვათ, უნივერსალური წყობაა.

ახლა შევეცდებით ავხსნათ, რამ განაპირობა ჩონგურზე წყობათა სიმრავლე.

ოთხსიმიან ჩონგურს საკმაოდ ვრცელი ტარი აქვს და შესაბამისად — ვრცელი სიმები, მაგრამ პრაქტიკულად გამოიყენება სიმის საკმაოდ მოკლე მანძილი. კერძოდ ის ბგერები, რომლებიც I (იშვიათად II) პოზიციაში მიიღება. ამაზე მაღალი ბგერები ჰყარგავენ ჩონგურისეულ ტემბრს და ამიტომ არ გამოიყენება. იმის გამო, რომ დაკვრა წარმოებს ფაქტიურად მხოლოდ I პოზიციაში, თვითეული სიმის დიაპაზონი არ აღემატება კვარტას, ხოლო საერთო დიაპაზონი დამოკიდებულია ზილის მიერ გამოცემულ ბგერაზე და შეიქმნება იყოს სექტიმა, ოქტავა ან ნონა.

რადგანაც თვითეული სიმის დიაპაზონი („ზილის“ გარდა) არის ტერცია ან კვარტა და ამაზე მაღალი ბგერები ჩონგურზე პრაქტიკულად გამოიყენებელია, ცხადია, დიაპაზონის გაფართოება მაღალი ბგერების გამოყენებით წარმატებით არ დამთავრდებოდა (ერთი წყობის პირობებში). ხოლო მაღალი ბგერის მისაღებად გამოყენებული სიმის ზილის ბგერათა ცვლით დიაპაზონის „რეგულირება“ შეიძლებოდა. ე. ი. წყობათა სიმრავლე დიაპაზონის გაფართოებისაკენ სწრაფით არის განპირობებული, მაგრამ ეს ერთი შეხედვით გვეჩვენება. ესაა წყობათა სიმრავლის ერთ-ერთი მიზეზი.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ჩონგურზე წყობათა სიმრავლის ძირითადი მიზეზი იყო ინსტრუმენტის ჰარმონიულ შესაძლებლობათა (აკორდიკის) გაფართოება. ჩონგური, როგორც ყველა ქართული მუსიკალური საკრავი, სააკომპანემენტოა. ე. ი. ის სიმღერას უქმნის ჰარმონიულ ფონს. ჰარმონიულ შესაძლებლობათა გაფართოება საკრავზე ნაკარნახევი იყო იმ კუთხის მაღალი ვოკალური კულტურით, სადაც ეს საკრავია გავრცელებული, კერძოდ, მრავალხმიანობის ფორმით, კომპლექსური მრავალხმიანობით. ამ ტიპის მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელია ხმათა კომპლექსური მოძრაობა<sup>78</sup>, ამიტომ აქ აკორდთა ვრცელი ჯაჭვები წარმოიქმნება. ამან მოითხოვა ჩონგურზე „აკორდთა მარაგის“ გაზრდა. რაც წყობათა შეცვლის გზით უნდა მომხდარიყო.

ამგვარად, ჩონგურის წყობათა სიმრავლის მიზეზი არის მისწრაფება საკრავის ჰარმონიულ შესაძლებლობათა გაფართოებისაკენ (აქედან გამომდინარეობს არაძირითადი მიზეზიც — მისწრაფება დიაპაზონის გაფართოებისაკენ).

ა წ ყ ო ბ ი ს წ ე ს ი. ჩონგურის აწყობაც სმენითს კორექტივს ემყარება. შემსრულებელმა წინასწარ იცის, რომელიც სიმღერა რომელ წყობაში შეს-

<sup>78</sup> შ. ა. ს. ლ. ა. ნ. შ. ვ. ი. ლ. ი., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I, თბ., 1954, გვ. 18.



რულდება და ამისათვის თვითონვე წინასწარ სათანადოდ მოამზადებს საკრავს. ერთი სიმღერა თავიდან ბოლომდე ერთ წყობაში სრულდება.

ღ ი ა პ ა ზ ო ნ ი. ჩონგურის ბგერები არ არის ფიქსირებული საქცევებით. ჩონგურის ღიაპაზონი თავსდება III სიმის მიერ გამოცემულ (ყველაზე დაბალი) და ზილის სიმის მიერ გამოცემული (ყველაზე მაღალი) ბგერების ფარგლებში. ამიტომ მისი ღიაპაზონი ყველა წყობაში სხვადასხვაა: ოქტავა, სეპტიმა ან ნონა.

ა კ უ ს ტ ი კ უ რ ი წ ყ ო ბ ა. ზემოთ, ფანდურის აკუსტიკურ წყობასთან დაკავშირებით (იხ. გვ. 19—22) აღნიშნული იყო, რომ ქართული ხალხური საკრავების წყობა სუფთას უხანლოვდება. ეს ვრცელდება ჩონგურზედაც. ჩვენ შევისწავლეთ შემსრულებელ-სპეციალისტის მიერ აწყობილი ჩონგურის ღია სიმების ბგერები (ცხრილი № 4):

ცხრილი 4

პნ რიგზე	ჩონგურის ბგერები	ბგერათა აბსოლუ- ტური სიმაღლე პეტეხეში	შესაბამის ზერათა აბსოლუტური სიმაღ- ლე პეტეხეში სუფთა წყობაში	ჩონგურის ზერაქმის სიმაღლეთა გადახრა შესაბამისი ზერები- დან სუფთა წყობაში
1	f III	182	176	+ 6
2	a II	225	220	+ 5
3	c <sub>1</sub> I	264	264	0
4	f <sub>1</sub> IV	364	352	- 12
5	e <sub>1</sub> IV	320	330	- 10
6	g <sub>1</sub> IV	410	396	+ 14
7	g II	202	188	+ 14

როგორც ვხედავთ, ჩონგურის ბგერების აბსოლუტური სიმაღლე უხანლოვდება სუფთას.

ტ ე მ ბ რ ი. ჩონგურის ტემბრის დასახასიათებლად ვიყენებთ ჩონგურის ღია სიმების ბგერების (I წყობა) სპექტროგრამებს. გამოვიანგარიშეთ ჩვენს მიერ შედგენილი ცხრილის მიხედვით (იხ. გვ. 21). ფანდურის ბგერათა სპექტროგრამების ანალოგიურად ვაუაანალიზებთ ჩონგურის სპექტროგრამები. სანიმუშოდ მოგვყავს ერთი სპექტროგრამა ანალიზითურთ:

ბგერა f (III სიმი, 182 რხ/წმ). სპექტრი (ტაბ. I, სურ. 2) მოიცავს სიანშირეთა ღიაპაზონს 160 ჰც-დან—2030 ჰც-მდე. გამოიყოფა გაძლიერების ორი უბანი—1) 160-დან 508 ჰც-მდე და 2) 508-დან 2030-მდე, რომელთა ცენტრებსაც წარმოადგენენ 320 და 640 ჰც სიმაღლის მქონე შემადგენლები. დომინანტობით გამოირჩევა უბანი, რომლის ცენტრია 320 ჰც სიმაღლის მქონე შემადგენელი. ფორმანტული ცენტრების სანოტო სისტემაზე გადატანით სპექტრი წარმოგვიდგება შემდეგი სახით (მაგ. 10):



ჩონგურის ტემბრისათვის დამახასიათებელია ბგერის სიძლიერე არაუმეტეს 33 დბ-სა (აკორდის სპექტრი უფრო კომპაქტურია, ვიდრე ცალკეული

ბგერებისა). იმის გამო, რომ მაღალი ობერტონების ინტენსივობა დაბალია, ამიტომ ბგერა არ არის უხეში. ამის გამოა ჩონგურის ბგერები ნაზი. რადგანაც ჩამდენიმე პირველი ობერტონი არ არის, ამიტომ ე. წ. „სასესე“ ბგერა არ ვეაქვს.

მუსიკალურ-საშემსრულებლო შესაძლებლობანი. ჩონგურზე უკრავენ მჭდომარე მდგომარეობაში. შესრულებელს საკრავი უჭირავს პორიზონტალურად. კორპუსი დაყრდნობილია მუხლებზე, სახელური ოდნავ აწეულია. მარჯვენა ხელის თითებით ხდება სიმების აელერება, მარცხენა ხელის თითების სიმებზე დაჭერით ცვლიან ბგერის სიმძლავს.

მარჯვენა ხელის თითებით აელერება ხდება დაახლოებით ყელისა და მუცლის შეერთების ადგილას, ჯორასთან.

ჩონგურის ბგერათწარმოების ხერხები უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე ფანდურისა. აქ გამოიყენება ჩამოკვრა ყველა თითით (ერთი თითით, ორი თითით), აგრეთვე ხდება სიმის მოზიდვა, რითაც მიიღწევა პიციკატოს ეფექტი. ზოგჯერ ფორშლაგები სრულდება მარცხენა ხელის თითებით. მარცხენა ხელის თითებს ჩვეულებრივ სიმებს აქერენ, მაგრამ ზოგჯერ სიმის გამოსაკრავად და ზგერის გამოსაცემადაც იყენებენ.

თუ ფანდურზე ყველა სიმზე ერთდროულად ხდება თითების ჩამოკვრა, ჩონგურზე ამ ხერხს ემატება ცალკეული ან ორი სიმის მოზიდვაც.

ჩონგურისათვის დამახასიათებელია ძირითადად არაპეჭირებული აკორდები და თანაბგერადობები. ამის გარდა ცალკეული ბგერებიც გამოიყენება, რომლებიც სიმის მოზიდვით მიიღება.

მარცხენა ხელის თითები „მუშაობს“ I და იშვიათად II პოზიციაში. უკანასკნელ ხანებში გამოიყენება ჩონგურის ბგერები ზილის მოქლონამდე. მაგრამ ჩონგურისათვის დამახასიათებლად მაინც ძირითადად I პოზიციის „ბგერათა მარაგი“ ჩაითვლება.

მარცხენა ხელის თითები ეხება ყველა სიმს „ზილის“ გარდა. სიმებს ეხებიან თითების წვერებით („ბალიშებით“ არ აელერებენ, რადგან ამით დახშული ბგერები მიიღება).

უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ერთი ხერხი, რომელიც საცეკვაოების შესრულებისას გამოიყენება. ეს არის მარჯვენა ხელის შუა ან არათითის ცემა ჩონგურის ღეკაზე, ისე რომ აგრძელებენ ჩვეულ ბრივი შტრიხით დაკვრას. ამგვარად შესრულებული „მეგრული ცეკვა“ ჩაუწერია დ. არაყიშვილს<sup>77</sup>.

ჩონგურზე მიიღება როგორც ცალკეული ბგერები ისევე ორ, სამ და ოთხხმიანი აკორდები. ჩონგურის „ბგერათა მარაგი“ გაცილებით დიდია წყობათა სიმრავლის წყალობით.

ჩონგურის დამზადების წესი. ჩონგურის ნაწილები — ზედა ღეკა, მუცელი და სახელური სხვადასხვა მასალისაგან მზადდება. მუცელი კეთდება თუთის ხისაგან, ზედა ღეკას კი აკეთებენ ნაძვისაგან გურისასა და სამეგრელოში, ხოლო ფიჭვისაგან აჭარაში<sup>78</sup>. სახელური კეთდება კაკლისაგან გურია-სამეგრელოში, ხოლო აჭარაში მასაც თუთისაგან აკეთებენ<sup>79</sup>. ამგვარად, დაკანონებულია მასალათა ამგვარი შეფარდება — ნაძვი ან ფიჭ-

<sup>77</sup> Д. А р а қ ш е в. Грузинское народное музыкальное творчество, Оттиски из V т. «Трудов МЭК», М., 1916, стр. 191.

<sup>78</sup> ვ. ა ხ ი ბ ა ძ ე. ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961, გვ. 34.

<sup>79</sup> ი ქ ე ე.

ვი ზედა დეკისათვის, თუთა — მუცლისათვის და კაკალი — სახელური-სათვის. მაგრამ ზოგჯერ სხვა მასალისაგანაც ამზადებდნენ. ასე მაგ., საქარ-თველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხის ფონდში დაცული ჩონგურის (საკოლექ-ციო № 30—66—1) ზედა დეკაცა და ყელიც კაკლისაგანაა დამზადებული.

ჩონგურის მუცელი ერთმანეთზე მიწებებული 7 ან 8 თხელი, ვიწრო და გრძელი ფირფიტისაგან შედგება, რომელთა სისქე 2 მმ-ს არ აღემატება. ამ ფირფიტების (ტყეჩების) ასახდელად ხმარობენ დაშნას. როგორც ირკვევა, მათი შეწებება წარმოებს „საგანგებოდ დამზადებული კალაპოტის“ დახმარებით<sup>90</sup>. მუცლის ქვედა კიდეზე დაკრულია ლენტისებური თხელი ფირფიტა.

ჩონგურის ტარი, ჩვეულებრივ, კაკლის ხისაგან მზადდება. ტარი (თავი და ყელი) მთლიანია. თავზე უკეთდება 4 ნახერტი — სამი სიმების მოქლონე-სათვის, ერთი თასმის გასაყრელად, რომლითაც ჰკიდებენ საკრავს. ყელი ქვე-მოდან მრგვალია, ზედაპირი კი ბრტყელი აქვს. ყელზე კეთდება ნახერე-ტი ზილის სიმის დამკერი მოქლონისათვის. ყელის გაკეთება და გასუფთავება ხდება დიდი დანით. შემდეგ კეთდება ზედა დეკა, რომლის სისქე არ უნდა აღემატებოდეს 2 მმ-ს. ზედა დეკის გვერდები სწორია. მარჯვენა და მარცხენა მხრიდან აწებებენ ნახევარმთვარისებრი ფორმის ორ თხელ ფირფიტას. ზედა დეკაზე კეთდება ნახერტები. მათი რაოდენ აბა სხვადასხვაგვარია.

როდესაც კორპუსი მზადაა, აკეთებენ ღამნარე ნაწილებს — მოქლონებს სიმების დასამაგრებლად, დაბალ და მაღალ ჯორას, დილს სიმების მეორე ბო-ლოების დასამაგრებლად. ჩონგურის ჯორა უფრო მაღალია ვიდრე ფანდურისა. კორპუსის სიღრმე 150—160 მმ-ია.

ს ი მ ე ბ ი კეთდება აბრეშუმის ძაფისაგან. აბრეშუმის ძაფს დაგრებდნენ, სანთელს გაუსვამდნენ და სიმად ხმარობდნენ. ყველა სიმს ერთნაირი სისქე ჰქონდა. სიმების გურული სახელწოდება „ძაფი“ ამ მასალას უნდა უკავშირ-დებოდეს.

სამი გრძელი სიმი მაგრდება თავზე, ერთი სიმი — ყელზე.<sup>1</sup>

ზალის სიმს სევამენ I—II გრძელ სიმებს შორის.

ჩონგურის ყელი ინკრუსტირებულია სადაფით ან ძელით. ზოგჯერ სადა-ფის ნაცვლად ხმარობენ ხეს. მაგრამ ამ ხის ფერი უნდა განსხვავდებოდეს ყე-ლის მასალის ფერისაგან.

საყურადღებოა, თუ როგორი შეფარდება იყო დაცული მოკლე და გრძელ სიმებსა და საერთოდ ჩონგურის ნაწილებს შორის. ჩვენ მოგვყავს შედარებითი ცხრილი მეგრული და გურული ჩონგურების ნაწილთა შორის შეფარდებისა (ეს შეფარდებანი მიახლოებითია; იხ. ცხრილი № 5).

ჩონგურის დამზადების დროს არ სარგებლობენ ტრაფარეტული ზომებით. ჩონგურის დამზადების წესი ჩამოყალიბებულია და საკმაოდ დახვეწილი.

ყურადღებას იპყრობს, უპირველეს ყოვლისა. მყარი ტრადიციები მასა-ლის შერჩევაში. ფანდურზე მასალის დაკანონებას ვერ ვხედავთ, იქ კიდევ მიმდინარეობს ძიება, სხვადასხვა მასალისაგან გაკეთებულ ფანდურებზე დაკ-ვირვება. უნდა აღინიშნოს, რომ თუთას ფანდურის დასამზადებლადაც იყენე-ბენ, მაგრამ იქ თუთის გამოყენებას შემთხვევითი ხასიათი აქვს, მის გვერდით სხვა მასალასაც ვხვდებით, თუმცა თუთისაგან გაკეთებული ფანდურის უპი-რატესობა თითქმის აღიარებულიცაა.

<sup>90</sup> იე. ქ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 117—118.

შესაფარდებელი ნაწილები	შეგრული ჩონგური	გურული ჩონგური
$\frac{\text{საერთო სიგრძე}}{\text{ყელის სიგრძე}}$	$\frac{2,5}{1}$	$\frac{2,5}{1}$
$\frac{\text{საერთო სიგრძე}}{\text{ზედა ღვის სიგრძე}}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{2,4}{1}$
$\frac{\text{ყელის სიგრძე}}{\text{ზედა ღვის სიგრძე}}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{1}$
$\frac{\text{გრძელი სიმის სიგრძე}}{\text{„ზილის“ სიგრძე}}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{2}{2}$

ივ. ჭავჭავიძე იმეორებს ქართული ხალხური სიტყვიერებიდან და ზეპირი გადმოცემებიდან აღებული ცნობების საფუძველზე დაადგინა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში ბარად და დასავლეთ საქართველოში ჩონგურისათვის საუკეთესო მასალად თუთის ხე ყოფილა ცნობილი<sup>1</sup>.

ყურადღებას იმსახურებს ის გარემოება, რომ ჩონგურის სიმებად აბრეშუმის ძაფი გამოიყენება. ეს მოვლენა თუთის ხის მასალის გამოყენების დაცანონებასთან ხომ არ უნდა იყოს დაკავშირებული? ყოველ შემთხვევაში. აბრეშუმის ძაფის სიმების გამოყენება არ დასტურდება ფანდურზე. ასეთი სიმები მხოლოდ იმ საკრავზე გვხვდება, რომლის ერთ-ერთი ძირითადი ნაწილი მებაბრეშუმეობის კულტურასთან დაკავშირებული მცენარისაგან მზადდება.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ჩონგურზე მოკლე სიმი, რომელიც მეტად ორიგინალურს ხდის ამ საკრავს ქართულ ინსტრუმენტარიუმში. ეს სიმი საყურადღებოა იმ მხრივაც, რომ აქ შელავდება ცოდნა აკუსტიკის პრინციპისა — სიმის სიგრძე (სხვა თანაბარ პირობებში) მის მიერ გამოცემული ბგერის სიმაღლის პირდაპირ პროპორციულია, ე. ი. თანაბარი სისქისა და დაჭიმულობის პირობებში მოკლე სიმი მაღალ ბგერას იძლევა, გრძელი სიმი — დაბალს. ეს პრინციპი ჩონგურის მკეთებელთა მიერაა მიგნებული.

საერთოდ სავარაუდებელია, რომ თავდაპირველად ზილის სიმი, ე. ი. უცვლელი ბგერის მომცემი სიმიც ისეთივე სიგრძისა იყო, როგორც დანარჩენი სამი, ხოლო მისი დამოკლება შემდეგ უნდა მომხდარიყო.

რატომ გახდა საჭირო ამ სიმის დამოკლება?

ჩვენი აზრით, ზილის სიმის დამოკლება განაპირობა შემდეგმა ორმა გარემოებამ:

1) „ზილის“ სიმმა უნდა გამოსცეს ბგერა; რომლის სიმაღლე სიმღერის მანძილზე არ უნდა შეიცვალოს, ე. ი. მას მარცხენა ხელის თითები დაკვრის დროს არ უნდა შეეხოს;

2) „ზილის“ სიმმა უნდა გამოსცეს ჩონგურის უმაღლესი ბგერა.

<sup>1</sup> ივ. ჭავჭავიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 118—119, 120—121.

ზილი რომ ისეთივე სიგარძისა ყოფილიყო, როგორც დანარჩენი სამი სი-  
მი, მაშინ დაკერის დროს მას შეეხებოდა მარცხენა ხელის თითები, განსაკუთ-  
რებით იმ შემთხვევაში, როდესაც საჭიროა ერთი თითის ერთდროულად ორ  
სიმზე დაჭერა. ამიტომ ის მოაშორეს იმ ადგილს, სადაც უხდება „მუშაობა“  
მარცხენა ხელის თითებს.

ზილის სიმი ისეთივე სიგარძისა რომ ყოფილიყო, როგორისაც დანარჩენი  
სამი სიმი, მაშინ გაძნელებოდა მისი მოქიშვა სათანადო სიმაღლეზე. ზილ-  
მა ხომ ყველაზე მაღალი ბგერა უნდა გამოესცეს, ე. ო. ყველაზე მეტად უნდა  
დაიჭიმოს. შესაძლებელია სიმი ასეთ დაქიმულობასაც ვერ უძლებდა და მალე  
ეშვებოდა ან წყდებოდა, მოკლე სიმი კი ნაკლები დაქიმულობითაც დიდხანს  
შეინარჩუნებდა აღებულ სიმაღლეს. სიმის დამოკლების ერთ-ერთი მიზეზი ეს  
უნდა ყოფილიყო.

ჩონგურის დამზადების ტექნიკა უფრო დახვეწილია და უფრო მალა დგას  
ვიდრე ფანდურისა. ჩონგურს გამოღრუებული კორპუსის ნაცულად თხელი  
ფირფიტების შეწყობებით მიღებული კორპუსი აქვს. ამის გამო შესაძლებელია  
კორპუსის კედლების მაქსიმალურად გათხელება, მისი „მოლუნვა“ ისე, რომ  
დიდი სარეზონანსო მოცულობა შექმნას. ეს თავის მხრივ, გავლენას ახდენს  
საკრავის ტემპრზე. ამას ერთვის სიმებდა აბრეშუმის ძაფის მასალის გამოყე-  
ნება. რაც ნაწლავების სიმებთან შედარებით წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმო-  
ადგენს ტემპრის გაუმჯობესების გზაზე.

ჩონგურის ფუნქციაა. ჩონგურზე უკრავენ ქალებიც და კაცებიც.  
მაგრამ უფრო ხშირად მასზე შემსრულებლად ქალები გვევლინებიან. ჩონგური  
წარმოადგენდა ოჯახის აუცილებელ ნივთს. იგი ინახებოდა კედელზე ჩამოკიდუ-  
ბული (ამ მიზნით უკეთდებოდა მასაც, ფანდურის მსგავსად, თავზე ნახვრეტი  
თასმის გასაყრელად).

ჩონგური ძირითადად წარმოადგენს სააკომპანემენტო საკრავს. მისი თან-  
ხლებით სრულდება სოლო ერთხმიანი, ორ და სამხმიანი სიმღერებიც. მაგ-  
რამ ტრადიციულ საჩონგურო რეპერტუარს ერთხმიანი სიმღერები — სახუმარ-  
ო, სატრფიალო წარმოადგენს. ჩონგურის აკომპანემენტით სრულდება აგ-  
რეთვე საწესო სიმღერები.

ჩონგურისა და დოლის გაერთიანება ანსამბლად განსაკუთრებით ხშირია  
აჭარაში. ამ შემთხვევაში ანსამბლში მონაწილეობს ერთი ჩონგური და ერთი  
დოლი. ერთზე მეტი ჩონგური ერთდროულად არ გამოიყენება.

ჩონგურის აკომპანემენტით ასრულებდნენ ქალები სიმღერებს კოლექ-  
ტიური შრომის დროს. ქალების „ნადი“ იკრიბებოდა ღამით, როდესაც ქალები  
ოჯახურ საქმეს მორჩებოდნენ. მათი საშუალო იყო „მატყლის დაკეცა, დაჩენა,  
შესტვა, მოტოლვა, მოძახვა, ბამბის დაჩირხინება, მისი ძაფად ქცევა, ბუმბუ-  
ლის „დაკეცვა“ და სხვ.

ეს იყო მსუბუქი, მაგრამ შრომატევადი საშუალო, ნადში შეკრებილი ქა-  
ლები ეკიბრებოდნენ ერთმანეთს საქმეში, ყვებოდნენ ზღაპრებს, მღეროდნენ.  
ხშირად ერთი ქალი, ზოგჯერ რიგრიგობითაც, ჩონგურს უკრავდა, სხვები ღო-  
ლინზე ეშვებოდნენ. ნადში მხოლოდ ქალები იკრიბებოდნენ, მამაკაცებს  
არ შეეძლოთ იქ დასწრება. ასეთი ნადი დადასტურებულია გურიისა და აჭარის  
სინამდელილეში<sup>82</sup>. ეს არის ზემოთ განხილული „მჩიჩლობის“ ანალოგიური მოვ-  
ლენა.

<sup>82</sup> აბ. წ უ ლ ა ძ ე, ეთნოგრაფიული გურია, გურულების გასართობი, ეურნ. მნათობი, 1939, № 3; ვ. ა. ხ. ბ. ბ. ა. ძ. ე, ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961, გვ. 9.

უნდა აღინიშნოს ჩონგურის თანხლებით საწესო სიმღერების შესრულება. ჩონგურის თანხლებით სრულდება „საბოდიშო“ ანუ „ბატონებო“. ეს საგალობელი სრულდება „ბატონებით“ ავადმყოფთან. დასავლეთ საქართველოში ჩონგურის აკომპანემენტით შესრულებული „საბოდიშოს“ დანიშნულება იცოვება, რაც აღმოსავლეთ საქართველოში ფანდურისა და „ბატონებიან“ ავადმყოფთან მასზე დაკრისა — ბატონებისათვის სიამოვნების მინიჭება.

ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა სამეგრელოს სინამდვილეში შემონახული წესი: თუ ავადმყოფს ჩაეძინა, ყველანი გაჩუმდებიან და ჩონგურს ავადმყოფის ახლო. კედელზე ჩამოკიდებენ. „ამბობენ, ბატონები თავის მხრივ ჩუმად უკრავენ ჩონგურზე და გამოსცემენ საოცნებო ხმებს ყველა მნახველთა სასიხარულოდ“<sup>82</sup>.

ჩონგურის თანხლებით სრულდებოდა სიმღერა „მზე შინა და მზე გარეთა“ ბავშვის დაბადებასთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულების დროს (ამ სიმღერას „ძეობის“ სიმღერასაც ეძახიან).

იმის გამო, რომ „მზე შინა“ საწესო-საფერხულო სიმღერაა, ჩვენი აზრით, თავიდანვე ის ჩონგურის აკომპანემენტით კი არ შესრულდებოდა, არამედ უაკომპანემენტოდ ისევე, როგორც სრულდება სხვა სწესო საფერხულო სიმღერები (მაგ., ხევსურული „ფერხისული“, ფშაური „ფერხისა“).

საწესო სიმღერებთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ფაქტი, დამოწმებული გურიის ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში: უნაყოფოდ ტანაყრილ მცენარესთან (გოგრა, კიტრი და სხვ.) ქალი ჩონგურზე დაუკრავდა და დაალიინებდა იმ რწმენით, რომ მცენარე ნაყოფს გამოიღებდა ასევე ულოცავდნენ ხეხილსაც<sup>83</sup>. ამ სიმღერების არც ტექსტი და არც მელოდია ცნობილი არ არის. მაგრამ უნდა ვიფიქროთ, რომ ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიმართულ სიმღერასაგალობელთა ანალოგიური იყო. ეს სიმღერაც იმავე დანიშნულებისაა, რა დანიშნულებასაც ასრულებს „ბატონებიან“ ავადმყოფთან დაკვრა და სიმღერა. ეს არის ღვთაებისათვის სიამოვნების მინიჭება. აქვე უნდა გავიხსენოთ გურიული ჩვეულება — სტუმრის სასიამოვნებლად, მის გასართობად შეზობლის, ყარგი მომლხენის, ყარგი მეჩონგურის მოწვევა.

ჩონგური ღვას განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე, ვიდრე ფანდური. ეს გამოიხატება არა მარტო კონსტრუქციის სრულყოფაში (სარეზონანსო კორპუსის მოცულობა, დახვეწილობა, კედლების სისქე, სიმების მასალა) და ამასთან დაკავშირებით ტემბრის ხარისხში, არამედ პარმონიულ შესაძლებლობათა სიმდიდრესა („აკობლდა მარაგის“ სიმდიდრე) და დაკვრის ზერხებშიც.

ჩონგური შეესაბამება მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ოთხხმიანობა უკვე ჩამოყალიბებულია (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მეოთხე სიმის გაჩენა ჩონგურზე ოთხხმიანი სიმღერის გავლენით მოხდა). მისი განვითარება პარმონიული სრულყოფის ხაზით მიიმართებოდა.

ფანდური და ჩონგური მთელი რიგი ნიშნებით ემსგავსებიან ერთმანეთს, მაგრამ ამასთანავე, პრინციპულადაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ამ მოვლენას თავის დროზე ყურადღება მიაქცია ივ. ჭავჭავიძელმა და გამოთქვა მოსაზრება, რომ ფანდური და ჩონგური ერთი საკრავის ორ სხვადასხვა სახელოდებან წარმოადგენს<sup>84</sup>.

<sup>82</sup> თ. ს. ხ. ო. კ. ი. ა., ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბილისი, 1956, გვ. 34.

<sup>83</sup> ვ. შ. ი. ლ. ა. კ. ა. ძ. ე., ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისათვის, თბ., 1949, გვ. 32.

<sup>84</sup> ივ. ჭ. ა. ე. ხ. ო. შ. ე. ო. ლ. ი., დასახ. ნაშრ., გვ. 151—152.

ფანდური და ჩონგური ყელიან-მუცლიანი სიმებიანი საკრავის ორ სხვადასხვა ფორმას წარმოადგენენ. ამაზე მეტყველებს პრინციპული მსგავსება მათ შორის, კერძოდ, მსგავსება კონსტრუქციის, ბგერის წარმოებისა და ფუნქციის მხრივ. ფანდურსა და ჩონგურს შორის მსგავსება კონსტრუქციის მხრივ მკაფიოდ გამოდგება პირველ რიგში გარეგნულ ფორმაში: ორივე საკრავი სიმებიანია, ორივეს გამოდებული მუცელი და ვიწრო ტარი აქვს. ბგერათწარმოების ხერხი ერთნაირი აქვთ — სიმებზე თითების ჩამოკვრა (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ხერხი ფანდურზე ერთადერთია, ხოლო ჩონგურზე — ძირითადი).

ფანდურსა და ჩონგურს შორის მსგავსება მათა ფუნქციის მხრივ გამოიხატება შემდეგში: 1) ორივე საკრავი ძირითადად სააკომპანემენტოა, სოლო პანგებს მისზე წარმოადგენენ მხოლოდ საცეკვაო მელოდიები; 2) ორივე საკრავი გამოიყენება ქალთა კოლექტიური შრომის დროს („მჩეჩლობა“ და „ნაღი“) და 3) ორივე საკრავი გამოიყენება უძველესი წარმოშობის წეს-ჩვეულებებში (მაგ. „ბატონების“ კულტთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები).

ეს არის ის ძირითადი ნიშნები, რითაც ფანდური და ჩონგური ემსგავსებიან ერთმანეთს. ამის საფუძველზე ვასკვნით, რომ ეს ორი საკრავი ადრე ერთი უნდა ყოფილიყო. თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებასაც, რომ ფანდური და ჩონგური განვითარების სხვადასხვა ეტაპებს შეესაბამებიან, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ერთი მათგანი ზემოჩამოთვლილი ნიშნების მქონე საკრავის განვითარების შედეგს წარმოადგენს. ამ ნიშნების მატარებლად დღესაც ფანდური გვევლინება და ამიტომ, ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ჩონგური ფანდურიდან არის წარმოშობილი.

რა იყო გადამწყვეტი მომენტი ფანდურიდან ჩონგურის განვითარების გზაზე?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა გავითვალისწინოთ განმასხვავებელი ნიშნები ფანდურსა და ჩონგურს შორის. ეს ნიშნებია:

1) განსხვავება სიმების რაოდენობის მხრივ (ფანდური სამსიმიანია, ჩონგური — ოთხსიმიანი); 2) განსხვავება ბგერისწარმოების მხრივ (ჩონგურზე ბგერათწარმოების ძირითადი ხერხის — სიმებზე თითების ჩამოკვრის გარდა არსებობს მეორე ხერხიც — სიმების მოზიდვა); 3) ჩონგური უფრო სრულყოფილი საკრავია, რაც გამოიხატება მისი კონსტრუქციის სრულყოფილობაში (იგულისხმება კორპუსის დამზადება სხვადასხვა ნაწილებისაგან, განსხვავებით ფანდურისაგან, რომლის კორპუსიც მთლიანი ხის ამოღრუებით კეთდება), შესაბამისად, ტემბრის უკეთეს ხარისხში და პარმონიულ შესაძლებლობათა მრავალფეროვნებაში, რაც ოთხსიმიანობით მიიღწევა.

ამგვარად, ფანდურსა და უფრო განვითარებულ საკრავ ჩონგურს შორის განმასხვავებელ ნიშანთა შორის არსებითია პირველი ნიშანი ე. ი. განსხვავება სიმების რაოდენობის მხრივ. სამსიმიანი ფანდურისაგან ჩონგური განსხვავდება ძირითადად მეოთხე სიმის — ზილის — არსებობით (ზემოთ ჩვენ ვნახეთ, რომ ზილი ჩონგურის უკანასკნელ დანამატ სიმს წარმოადგენს).

სწორედ ზილის სიმის გაჩენა არის ის გადამწყვეტი მომენტი, რომელსაც სიმებიანი ჩამოსაკრავი საკრავის ახალი სახეობის — ჩონგურის გაჩენა უკავშირდება.

ივ. ჭავჭავიძემ დაადგინა ზილის გაჩენის დრო. მისი აზრით, ზილი ქართულ (ხმირ) მუსიკაში XII—XIII სს-ის შემდგომ და XVI ს-მდე უნდა

იყოს შემოსული<sup>86</sup>. საკრავზე ზილის სიმის გაჩენა უფრო გვიან უნდა მომხდარიყო. მას შემდეგ, როდესაც ეს ხმა დაშვილებულია სიმღერაში. იმავე ს-ს. ორბელიანის ლექსიკონში განმარტებულია „ზიკიპინტი—ალყის პატარა ჯორი ზილისა“<sup>87</sup>. ეს ნიშნავს, რომ XVII ს-ში უკვე ყოფილა ცნობილი საკრავი ზილის სიმით. ეს საკრავი შეიძლება იყოს მხოლოდ ჩონგური, რადგან არცერთ სხვა ქართულ საკრავს ზილი არა აქვს, ხოლო ამავე სიმის მქონე საკრავი თარი XIX ს-მდე ქართულ ძეგლებში ცნობილი არ არის<sup>88</sup>. ე. ი. ზილის სიმის დართვა სამსიმიან საკრავზე უნდა მომხდარიყო არა უგვიანეს XVII საუკუნისა.

ამგვარად, ჩონგური უნდა წარმოშობილიყო არა უგვიანეს XVII ს-სა სამსიმიან ფანდურზე ზილის დართვით.

ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში. განსაკუთრებით ბარად, სამსიმიან ფანდურს „ჩონგურს“ ეძახიან, ხოლო მთის რუხებში—„ფანდურსაც“ და „ჩონგურსაც“. ამასთანავე, მთხრობლები აღნიშნავენ, რომ „ფანდური“ ძველი სახელია და „ჩონგური“ შემდეგ შერქმეული.

„ფანდურისა“ და „ჩონგურის“ სინონიმობის კვალი დასავლეთ საქართველოშიც შემორჩა. გურიაში შემონახულია ტერმინი „ფანდური“ არაპირდაპირი ფორმით — „ჩაფანტურება“. „(ზალიკამ) ჩაუფანტურა (ჩონგურის) სიმებს თავისი გრძელი თითები“<sup>89</sup>. „ჩაფანტურება“||ჩაფანდურება უნდა იყოს ფანდურზე ბგერათწარმოების ხერხის აღმნიშვნელი — კერძოდ, სიმებზე თითების ჩამოკერისა. ეს ხერხი, როგორც ვთქვით, ერთადერთია ფანდურზე და ძირითადი ჩონგურზე. გავიხსენოთ ზემოხსენებულ იმოღივებს თხზულებიდან ტერმინი „ფანდურება“, რაც საერთოდ სიმებიან საკრავზე დაკერას ნიშნავს.

ამგვარად, ფანდურ-ჩონგურის სინონიმობა კიდევ ერთხელ ასაბუთებს იმას, რომ ფანდურიდან უნდა გაჩენილიყო მისივე მსგავსი საკრავი ჩონგური.

ტერმინი „ფანდური“ ქართულ წერილობით წყაროებში დასტურდება X ს-დან. ხოლო „ჩონგური“ XVII ს-დან.

„ჩონგური“ ყველაზე ადრე ნახსენებია პოემა „სიბილიანში“, რომელიც XVII ს. II ნახევარშია დაწერილი<sup>90</sup>. იგივე სიტყვა ნახსენებია ნოდარ ციციშვილის „ბარამ-გურიანში“ (1646—1656 წწ.)<sup>91</sup>. ამგვარად, ჩონგური ცნობილი ყოფილა XVII ს-ში, მაგრამ ს-ს. ორბელიანის ლექსიკონში ის შეტანილი არ არის. ის გარემოება, რომ „ჩონგური“ ქართულ წერილობით წყაროებში გვხვდება შედარებით გვიან (XVII ს.), იმის მომასწავებელი უნდა იყოს, რომ ეს სახელი მაინცდამაინც ძველი არ არის<sup>92</sup>.

სახელწოდება „ჩონგური“ უნდა გაჩენილიყო ოთხსიმიანი საკრავის გაჩენასთან დაკავშირებით, მას შემდეგ, რაც სამსიმიან საკრავს ფანდურს გამოეყო ახალი ოთხსიმიანი საკრავი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეს მოხდა არა უგვიანეს XVII საუკუნისა და სახელწოდებაც ამავე ხანიდან გვხვდება.

სამსიმიან ფანდურზე ახალი, მეოთხე სიმის დართვით, რომელსაც გარკვეული ფუნქცია ჰქონდა დაკისრებული, მივიღეთ თვისებრივად ახალი საკრავი,

<sup>86</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 320.

<sup>87</sup> ს-ს. ორბელიანი, სიტყვის კონა, თბ., 1949.

<sup>88</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 162.

<sup>89</sup> ვ. შილაკაძე, ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისათვის, თბ., 1949, გვ. 137.

<sup>90</sup> ე. კეკელიძე, სანახაობათა ისტორიისათვის ძველ საქართველოში, ეტიუდები ძველ ქართულ ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., 1945, გვ. 155.

<sup>91</sup> ნ. ციციშვილი, შვიდი მთიები, თბ., 1930, გვ. XIII, 143.

<sup>92</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 154.



რომელიც, ცხადია, მისი ანალოგიურისაგან განმასხვავებელ სახელწოდებას საჭიროებდა. ასეთ სახელწოდებად შერჩეული აღმოჩნდა „ჩონგური“.

„ჩონგური“ წარმოადგენს „ჩანგურის“ სახეშეცვლილ ფორმას. „ჩონგურის“ პარალელურად ხშირად გვხვდება „ჩანგური“. „ჩონგური“ უნდა წარმოადგენდეს „ჩანგურის“ მეგრულ ფორმას. ქართულ სიტყვებს ფუძეში ა. ხმოვნით, მეგრულში ო და უ ხმოვნიათ სიტყვები შეესაბამებიან<sup>83</sup>. მაგ., თაფლი—თოფური, წაბლი—კუბური, ვაშლი—უშქური, ძალი—ჭოლორი, კაცი—კოჩი, ყანური—ოყონური და სხვ., შესაბამისად, ჩანგური—ჩონგური.

გურიანში „ჩონგურის“ პარალელურად გვხვდება „ჩეგური“.

ამგვარად, „ჩონგური“ მიღებულია „ჩანგური“-დან, ხოლო „ჩანგური“ ნაწარმოებია „ჩანგი“-დან -ურ სუფიქსის დართვით. ქართულში -ურ სუფიქსი, სხვა მნიშვნელობებთან ერთად, თვისების მაწარმოებელიცაა, ამის მიხედვით, „ჩანგური“ ნიშნავს ჩანგიდებურს.

აქ ისმის კითხვა, რა კავშირი ჰქონდა და რის საფუძველზე უნდა დარქმეოდა „ჩანგური“ ოთხსიმიან ფანდურს? რა აქვს მას ჩანგისებური?

ამ საკითხის გასარკვევად ისევე ზილის სიმს დაეუბრუნდეთ.

ზილის სიმი ჩონგურზე გაჩნდა ოთხსიმიანი სიმღერის გავლენით. ზილი ფუნქციონალურად შესაბამება ოთხსიმიანი სიმღერის ერთ-ერთ ხმას—შემსობარს<sup>84</sup>. ზილის სიმის დანიშნულებაა უცვლელი სიმაღლის ბგერის მოცემა, ე. ი. სიმღერის მანძილზე ზილის სიმის მიერ გამოცემული ბგერის სიმაღლე არ უნდა შეიცვალოს. ეს იმას ნიშნავს, რომ დაკერის დროს ამ სიმს არ უნდა შეეხოს მარცხენა ხელის თითები (ზოგჯერ არც მარჯვენა ხელისა, რომ ზილის ბგერამ დისონანსი არ წარმოქმნას დანარჩენი ბგერებისადმი). ზემოთ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ თავდაპირველად ზილის სიმს ისეთივე სიგრძე ექნებოდა, როგორც დანარჩენ სიმებს, მისი დამოკლება მოგვიანებით მოხდა დაკერის გაადვილების მიზნით. სანამ მას დანარჩენი სიმებისებური სიგრძე ჰქონდა, გაჩნდებოდა ბგერათწარმოების ის მეორე ხერხი, რომელიც ფანდურს არა აქვს და ჩონგურს კი აქვს. ეს არის სიმების მოზიდვა. ამ ხერხის გაჩენის მიზეზი იყო ის, რომ ზილის სიმს არ უნდა შეხებოდა მარჯვენა ხელის თითები. ცალკეული სიმის ან რამდენიმე სიმის ერთდროული მოზიდვა არის ბგერათწარმოების ერთადერთი ხერხი სიმებიან საკრავ ჩანგზე. ამასთან უნდა იყოს დაკავშირებული სახელწოდება „ჩანგური“ და „ჩონგური“.

ამგვარად, სახელწოდება „ჩონგური“ გაჩნდა XVII ს.-დან. მისი გაჩენა დაკავშირებულია თვისებრივად ახალი საკრავის გაჩენასთან, ხოლო სახელწოდება დაკავშირებულია საკრავის ბგერათწარმოების ხერხთან.

ქართული სიმებიანი საკრავის განვითარება მიიმართებოდა ჰარმონიულ შესაძლებლობათა სრულყოფის გზით.

როგორც უნდა ყოფილიყო ჩონგური ადრეულ ეტაპზე, ძნელი სათქმელია, მაგრამ სავარაუდებელია, რომ მთლიანი ხისაგან იყო ნაკეთები და მისი დახვეწა შემდეგ მოხდა, როდესაც ჩონგურის განვითარება თავისი ხაზით წარიმართა და გარკვეული კუთხეებით (დასავლეთ საქართველო) შემოიფარგლა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ფანდურის ყველაზე განვითარებულ ტიპზე (ბარულ

<sup>83</sup> ა. ჩ ი კ ო ბ ა ე ა, სახელის ფუძის უძველესი აგებულება ქართულურ ენებში, თბ., 1942, გვ. 80.

<sup>84</sup> ა. ი ნ ა ი შ ვ ი ლ ი, ჯ. ნ ო ლ ა ი დ ე ლ ი, გრ. ჩ ხ ი ე ა ძ ე, აპარული ნაღური სიმღერების ოთხსიმიანობის თავისებურების შესახებ, ლიტერატურული აპარატი, 1960, № 1, გვ. 76; ვ. ა ხ ო ბ ა ძ ე, ქართული (აპარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961, გვ. 38.

ფანდურზე) მაინც უნდა ასახულიყო ჩონგურის დამზადების ანალოგიური წესი (იგულისხმება კორპუსის დამზადების წესი, მისი გაკეთება სწვადასხვა-ნაწილისაგან).

თუ ჩონგური წარმოადგენს ფანდურთან შედარებით განვითარებულ საკრავს, რომელიც ფანდურის განვითარების შედეგს წარმოადგენს, ხოლო ფანდურის განვითარების ძირითადი ეტაპები ხევსურული და ბარული ფანდურების განვითარების დონისა და მათი წყობების ანალიზის საფუძველზე უკვე გარკვეულია, მაშინ ქართული სიმებიანი ჩამოკვრითი საკრავის განვითარების საფეხურები შემდეგნაირად წარმოგვიდგება:

1. ორსიმიანი ფანდური კვარტული წყობით;
2. სამსიმიანი ფანდური კვარტული წყობით;
3. სამსიმიანი ფანდური სეკუნდურ-ტერციული წყობით;
4. ოთხსიმიანი ჩონგური, რომლის წყობა უნდა ყოფილიყო დღეისათვის.

პირველ წყობად წოდებული — მაჟორული სამხმოვანება ოქტავურად გაორმაგებული ძირითადი ბგერით. შესაძლებელია, ამ უკანასკნელს წინ უსწრებდა მაჟორული სამხმოვანება — წყობა, რომელიც გვაქვს ჩონგურზე, პირველ დამეორე წყობებში (ზილის სიმის გარეშე).

როგორც ვხედავთ, ქართული სიმებიანი ჩამოკვრითი საკრავი ასახავს იმ ძირითად ეტაპებს, რომელიც ვაიარა ქართულმა ხალხურმა მრავალხმიანმა სიმღერამ ორხმიანობიდან ოთხხმიანობამდე.

## ბ) მოსაზიდი

### 3. ჩ ა ნ გ ი

ჩანგი დღეს შემორჩენილია საქართველოს მხოლოდ ერთ კუთხეში — სვანეთში.

ს ა კ რ ა ვ ი ს ა დ წ ე რ ა (იხ. ტაბულა V, სურ. 2). ჩანგი შედგება ორი ძირითადი ნაწილისაგან — კორპუსისა და დამხმარე ნაწილებისაგან, რომელთაც შეადგენენ ღილაკები და მოჭლონები.

1. კორპუსი შედგება ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ნაწილებისაგან.

ა) ჰორიზონტალური ნაწილი (სვ. კ ო ლ ე ფ) — რეზონატორი გრძელი ამორეზებულ ხისაგანაა ნაკეთები. მას ნახევარცილინდრის ფორმა აქვს. მასზე დაკრულია დაახლოებით 4 მმ სისქის თავფიცარი. თავფიცარი შუა ადგილას ოდნავ ამოზრდილია. მასზე გაკეთებულია 6 ნახვრეტი ღილაკებისათვის, რომლებზეც სიმების ერთი ბოლოა მიმაგრებული, ღილაკები რეზონატორის კიდეებისაგან დამორეზებულია თანაბარი მანძილით.

ბ. ვერტიკალური ნაწილი (სვ. კ ი ნ თ) სწორი და ბრტყელია. მასზე გაკეთებულია ნახვრეტები მოჭლონებისათვის.

ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ნაწილები შეერთებულია. ვერტიკალური ნაწილის ბოლო ჩასმულია ჰორიზონტალურში. მათი შეერთებით იქმნება მართი კუთხე.

ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ ნაწილებზე სიმების პარალელურად მიმაგრებულია ხის პატარა ჯოხი (კამფ).

3. დამხმარე ნაწილები.

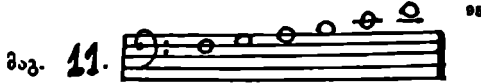
ა. მოჭლონები (ჰეკარეკ) მიმაგრებულია ვერტიკალურ ნაწილზე. მათი დანიშნულებაა სიმების მოჭიმვა სათანადო სიმაღლეზე.

ბ) ლილაკები ჩადგმულია პორიზონტალური ნაწილის თავფიტარში.

4. სიმების (ძეა, ჭილარ) რაოდენობაა 6 ან 7.

ჩანგის ვერტიკალური ნაწილი შემკულია ორნამენტით (იხ. ტაბულა V, სურ. 2).

ბ გ ე რ ა თ რ ი გ ი და დ ი ა პ ა ზ ო ნ ი. ექვსსიმიანი ჩანგის ბგერათ-რცია (მაგ. 11):



გვხვდება აგრეთვე 7 და 9 სიმიანი ჩანგებიც. როგორც მუსიკისმცოდნე ვ. ახო-ბაძე აღნიშნავს, ჩანგის სიმების მატება ზდება დაბალი ბგერების მომატების ხარჯზე. შვიდსიმიანი ჩანგის წყობა იქნება იგივე, რაც ექვსსიმიანისა, იმ განსხვავებით, რომ ბგერათრიგი დაიწყება e-დან (და არა f-დან)<sup>95</sup>.

ღიაპაზონი ჩანგისა დამოკიდებულია სიმების რაოდენობაზე. ექვსსიმიანი ჩანგის ღიაპაზონია f—d<sub>1</sub>, შვიდსიმიანისა e—d<sub>1</sub>. ყველაზე ძალა ბგერას გამოსცემს მოკლე სიმი, რომელიც ამასთანავე 6 ძვისგან შედგება.

სიმებს სახელად რიგითი ნომრები აქვთ: პირველი, მეორე, მესამე, მეოთხე, მეხუთე, მეექვსე. პირველი სიმი ეწოდება ყველაზე მოკლეს, დანარჩენი სახელები (მეორე და ა. შ.) — მომღვენო სიმებს.

ჩანგის აწყობის წესი. ჩანგის აწყობაც სიმების კორექტივს ემყარება. პირველად აწყობენ I და V და II—VI სიმებს კვინტურად, შემდეგ I—IV—კვარტად, I—III—ს ტერცად. შემდეგ კი ამოწმებენ ერთდროულად სამი სიმის აღერებით ჭერ I—III—V სიმებს და შემდეგ II—IV—VI სიმებს, რომელთაც მეორეული სამხმოვანება უნდა მოგვცენ.

ჩანგის აკუსტიკური წყობა. ჩანგის მიერ გამოცემული ბგერების სიმაღლეს, გამოსატულს ჰერცებში, თუ შევუდარებთ სუფთა წყობის შესაბამის ბგერებს, შემდეგ სურათს მივიღებთ (იხ. ცხრილი № 6):

ცხრილი 6

№ №	ჩანგის ბგერები	აბსოლუტური სიმაღლე ჰერცებში	შესაბამის ბგერათა აბსოლუტური სიმაღლე სუფთა წყობაში	ბგერათა აბსოლუტური სიმაღლეთა გადახრა სუფთა წყობიდან
1	f	174	176	— 2
2	g	195	198	— 3
3	a	218	220	— 2
4	h	251	247,5	+ 3,5
5	c <sub>1</sub>	276	264	+ 12
6	d <sub>1</sub>	303	293,3	+ 9,7

უკანასკნელი გრაფიდან ჩანს, რომ ჩანგის წყობა უახლოვდება სუფთას. ტ ე მ ბ რ ი. მოგვყავს ერთ-ერთი ბგერის სპექტროგრამა (ანალიზი და გამოანგარიშება ზემოთ განხილულის ანალოგიურია).

<sup>95</sup> ვ. ა ხ ო ბ ა ძ ე, ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, თბ., 1957, გვ. 20.  
<sup>96</sup> ი ჯ ვ ე.

1. ბგერა I (174 რხ/წმ, ტაბ. I, სურ. 3). ფორმანტული ცენტრების გადატანით სანოტო სისტემაზე სპექტრი წარმოგვიდგება შემდეგი სახით (მაგ. 12):



ჩანგის ბგერების სპექტრები კომპაქტურია. ბგერას არ ახასიათებს დიდი სიძლიერე, რაც სიმის მასალით არის განპირობებული. მისი ბგერის სიძლიერე არ აღემატება 33 დეციბელს. ტემბრი არის ნაზი; მაღალი ობერტონები იჩენს თავს, რის გამოც ბგერა „ღარიბია“. ამას ხელს უნდა უწყობდეს აგრეთვე ბგერის ელერადობის მცირე ხანგრძლიობაც.

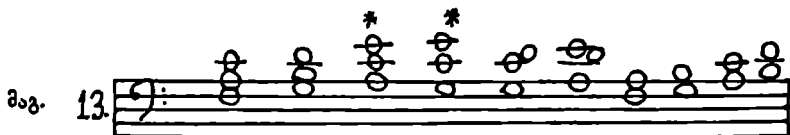
მუსიკალურ-საშემსრულებლო შესაძლებლობანი. ჩანგზე უკრავენ მკდომარე მდგომარეობაში, შემსრულებელს საკრავი უდევს მუხლებზე იან, რომ ჩანგის ვერტიკალური ნაწილი მარჯვენა მხარეს იყოს. მარჯვენა ხელი იდაყვიდან მაჯანდღე დევს ჰორიზონტალურ ნაწილზე, მარცხენა ხელით უჭირავთ საკრავი. მარცხენა ხელი ეხება საკრავის ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ნაწილების „შემაკავშირებელ“, სიმების პარალელურად გაკეთებულ ჯოხს.

სიმების აუღერება ხდება მარჯვენა ხელის თითებით (ზოგჯერ მარცხენა ხელის ცერსაც იშველიებენ). სიმებს ეხებიან თითის „ბალიშებით“, ცდილობენ ფრჩხილით ან თითის წვერებით არ შეეხონ, რადგან ამით ბგერის ტემბრი „ზიანდება“. აპასთანავე, სიმებს ეხებიან მის ქვედა ნაწილში, ჰორიზონტალურ ნაწილთან ახლოს. შუა ადგილას და მოქლონებთან ახლო სიმებს არ ეხებიან, იქ აღებულ ბგერას ცუდი ტემბრი აქვს.

აქტიურ მონაწილეობას იღებენ მარჯვენა ხელის ცერი, საჩვენებელი თითი და არათითი. კერძოდ, სამხმიანი თანაბგერადობები ამ თითებით აღება. შუა თითი და ნეკი ერთდროულად ეხებიან მხოლოდ ორ მეზობელ სიმს და ამიტომ უფრო იშვიათად იხმარება. შუა თითი ცერთან და არათითან ერთად მონაწილეობს სამხმიანი თანაბგერადობების აღებაში.

ჩანგის ძირითადი შტრიხი არის სტაკატო.

ჩანგზე მიიღება ორ და სამხმიანი თანაბგერადობანი და ცალკეული ბგერები (იხ. მაგ. 13):



ჩანგის დამზადების წესი. ჩანგს ამზადებენ ძირითადად წიწვიანი ჭიშებისაგან. უფრო ხშირად გამოიყენება ნაძვი, აგრეთვე ფიჭვი, უფრო იშვიათად სოჭი, მაგრამ გვხვდება აგრეთვე ფოთლოვანი ჭიშებისაგან დამზადებული.

\* აიღება შვიდსიმანი ჩანგზე.

დების შემთხვევებიც. ასე მაგალითად, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში დატული ჩანგები (საკოლექციო №№ 50—10—43, 26—25—1, 54—09) გაკეთებულია ვერხვისაგან. მაგრამ, ამასთან ერთად, როგორც ჩანს, უპირატესობა მაინც წიწვიან ჭიშს ენიჭება, რადგანაც ჰორიზონტალური ნაწილის თავფიცრად მაინც ნაძვი, ფიჭვი ან სოჭია გამოყენებული. ეს თავფიცარი ჩანგზე ასრულებს დაახლოებით იმავე როლს, რასაც ფანდურსა და ჩონგურზე ზედა დეკა. ანგვარად ზედა დეკის დასამზადებლად წიწვიანი ჭიშებისათვის უპირატესობის მინიჭება დასტურდება სვანურ ჩანგზეც, რაც რასაკვირველია, ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად უნდა იყოს მიგნებული:

წიწვიანი ჭიშების მერქნის საუკეთესო აკუსტიკური თვისებები საყოველთაოდ აღიარებულია. წიწვიანი ჭიშების მერქანს გადამწყვეტ უპირატესობას ანიჭებენ მუსიკალური საკრავების ზედა დეკის მომზადების დროს. ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ნაძვის მერქანს განსაკუთრებული თვისებები აქვს: როგორც ირკვევა, ფიჭვის მერქანიც უახლოვდება ნაძვის აკუსტიკურ თვისებებს, ხოლო კავკასიური სოჭი არ ჩამორჩება ნაძვის საუკეთესო ნიმუშებს<sup>87</sup>.

ჩანგის ჰორიზონტალური ნაწილის გასაქვთებლად ხეს სიგრძე აპობენ შუაზე და ამოადრუებენ ისე, რომ შისი სისქე დაახლოებით 4—6 მმ გახდეს; ზემოდან აკრავებ თავფიცარს, რომლის სისქე ნაკლები უნდა იყოს. თავფიცარს ამაგრებენ თასმით, უფრო ხშირად, აწებებენ ან პატარა ლუჩსმნით აქვლებენ. შის ცენტრში, სიგრძეზე კეთდება პატარა ნახვრეტები, რომლებშიც უნდა ჩაისვას სიმების დასამაგრებელი ღილაკები — ჩხირები.

ვერტიკალური ნაწილი სწორი და ბრტყელი კეთდება. მის ბოლო კიდეს ჩასვამენ ჰორიზონტალურ ნაწილში. ვერტიკალური ნაწილი ჰორიზონტალურის მიმართ ქნის მართ კუთხეს. მაგრამ შეიძლება იგი დახრილი გაკეთდეს, ისე, რომ შექმნას 70°—80°-იანი კუთხე.

ვერტიკალური ნაწილის ნაპირას კეთდება ნახვრეტები მოქლონებისათვის. ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ ნაწილებზე სიმების პერალელურად ამაგრებენ პატარა ჯოხს, ზოგჯერ მას შეიძლება რკალისებური ფორმა მისცენ. ამ „ჯოხით“; დაკვრის დროს მარცხენა ხელით ამაგრებენ ინსტრუმენტს. ამავე ჯოხით ჰკიდებენ ჩანგს კედელზე შესანახად.

ჩანგს უკეთდება ძუის სიკები. სიმების რაოდენობა 6 ან 7-ია. ყველაზე მოკლე სიმი ყველაზე წვრილიცაა, ის იძლევა ყველაზე მაღალ ბგერას. ეს სიმი შედგება 6 ძუისაგან, მეორე 7-საგან და ა. შ. ე. თვითუღ სიმზე ძუის რაოდენობა მატულობს მეხუთე სიმამდე, ხოლო მეექვსე სიმს 12 ძუა აქვს<sup>88</sup>. აქ ჩანს მიგნებული (ემპირიული გზით) შემდეგი პრინციპები აკუსტიკისა: 1) წვრილი სიმი იძლევა მაღალ ბგერას და 2) მოკლე სიმი იძლევა მაღალ ბგერას.

ძუის ფერს მნიშვნელობა არა აქვს, მაგრამ უფრო ლამაზ სიმებად სვანებს თეთრი მიაჩნიათ.

საკრავის ვერტიკალურ ნაწილს ამკობენ ორნამენტით. აკეთებენ ორნამენტის ისეთ სახეებს, როგორც სვანურ დგამზე. ორნამენტი დეკორატიულ დანიშნულებას ასრულებს.

<sup>87</sup> А. В. Римский-Корсаков, Музыкальные инструменты, М., 1964, стр. 279—281.

<sup>88</sup> დ. ა. რ. ა. ვ. ი. შ. ვ. ი. ლ. ი., სვანური ხალხური სიმღერები, თბ., 1950, გვ. 41—42.

საყურადღებოა ის პროპორციები, რასაც იცავენ ჩანგის მკეთებელი ოსტატები საკრავის დამზადების დროს. ჩვენს მიერ გაზომილი ჩანგები ასეთ სურათს იძლევა (ცხრილი №7):

ცხრილი 7

შესაფარდებელი ნაწილები	შეფარდებანი
<u>პარიზონტალური ნაწილის სიგრძე</u>	4
<u>ვერტიკალური ნაწილის სიგრძე</u>	5
<u>I სიმის სიგრძე</u>	9
<u>II სიმის სიგრძე</u>	≈ — 10
<u>I სიმის სიგრძე</u>	6
<u>III სიმის სიგრძე</u>	≈ — 7
<u>I სიმის სიგრძე</u>	3
<u>IV სიმის სიგრძე</u>	≈ — 4
<u>I სიმის სიგრძე</u>	3,5
<u>V სიმის სიგრძე</u>	≈ — 5
<u>I სიმის სიგრძე</u>	3
<u>VI სიმის სიგრძე</u>	≈ — 5
<u>I სიმის სიგრძე</u>	1
<u>VII სიმის სიგრძე</u>	≈ — 2

საკრავის ფუნქცია. ჩანგზე უკრავენ ქალებიცა და მამაკაცებიც. ჩანგი, უპირველეს ყოვლისა, სააკომპანემენტო საკრავია. ჩანგის თანხლებით სრულდება სოლო სიმღერები. სოლო ჰანგები ჩანგზე წარმოადგენენ სვანურ ხალხურ საფერხულო სიმღერების ტრანსკრიპციას და არა წმინდა ინსტრუმენტულ მელოდიებს<sup>99</sup>. როგორც აკოპანირებისას, ისევე სოლო, ჰანგების შესრულებისას გამოიყენება მხოლოდ ერთი ჩანგი, ორი ან მეტი ჩანგის გაერთიანება ანსამბლად სვანეთის სინამდვილეში არ დასტურდება. მაგრამ ჩანგისა და კუნირის ანსამბლად გაერთიანება ხშირია. სხვაგვარ ანსამბლში ჩანგი არ გვხვდება.

ჩანგი სვანეთში მეტად პოპულარული საკრავია. ჩანგს „მწუხარების“ საკრავად თვლიან. ერთ-ერთი მთხრობელის სიტყვით (დარეჯან კვიციანი, ს. უმხვანარი), ჩანგზე უკრავდნენ მწუხარების შესამსუბუქებლად.

ჩანგის მწუხარების საკრავად აღიარებასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ თქმულება ჩანგის შესახებ<sup>100</sup>. ეს გადმოცემა ჩანგის გამოგონებას მიაწერს ვინმე მოხუცს, რომელსაც შვილი დაედუბა. ჩანგის ტანი ახალგაზრდის

<sup>99</sup> ვ. ახობაძე, ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, თბ., 1957, გვ. 20.  
<sup>100</sup> ი. ქარგარეთელი, მოკლე პოპულარული სამუსიკო ენციკლოპედია, თბ., 1933, გვ. 115.

შკლავია, სიმები — მისი თმები, ხოლო ჩანგის ნაღვლიანი ხმა — შუუხარე მამის ცრემლები<sup>101</sup>.

სვანურად ჩანგს „შიმეკეშე“-საც ეძახიან, რაც ნიშნავს „მოტეხილ ხელს“<sup>102</sup>. ეს სახელწოდება აღნიშნულ გადმოცემას უნდა უკავშირდებოდეს.

სვანური ჩანგის სახით შემონახულია უძველესი სიმებიანი საკრავი. იგი აღიარებულია უძველეს სიმებიან საკრავად, რომლის არსებობაც დასტურდება ძვ. წ. IV ათასწლეულიდან. განსაკუთრებით საინტერესოა ქართველთა წინაპრების მონათესავე წინა აზიის ხალხების — შუმერების (და მათი მემკვიდრეების) ანალოგიური საკრავები. ის ფაქტი, რომ სვანური ჩანგი არა მარტო ანალოგიას პოულობს შუმერულ არფასთან, არამედ ემთხვევა მას, საყურადღებოა ამ ხალხების მონათესავეობის დამადასტურებელ სხვა მონაცემებთან ერთად.

ართის წარმოშობის შესახებ გამოთქმულია მოსაზრება, რომ იგი მშვილდისაგან არის წარმოშობილი<sup>103</sup>. ივ. პოლომარენკოს აზრით, მშვილდი ერთი რომელიმე ხალხის საკუთრება არ ყოფილა, ამდენად არფა მისგან წარმოიშვა სხვადასხვა ხალხებში დამოუკიდებლად<sup>104</sup>.

ართის ტიპის საკრავები გავრცელებული იყო ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში — ეგვიპტეში, შუმერეთში, ბაბილონში, ირანში, ჩინეთში, საბერძნეთში.

ამგვარად, არფა წარმოშობილია მშვილდისაგან. ის უძველესი სიმებიანი საკრავია (თვით არფიდან უნდა განვითარებულიყო ყელიან-მუტლიანი საკრავები. იმაზე მიუთითებს ყელიან-მუტლიანი საკრავის შუმერული სახელწოდება PAN - TUR, რაც „პატარა რკალს“ ნიშნავს<sup>105</sup>. რკალის ცნება დაკავშირებული უნდა იყოს შვილდთან, საიდანაც ეს ყელიანი საკრავი წარმოიშვა. გრძელყელა და პატარა რეზონატორის მქონე სიმებიანი ინსტრუმენტი ფ. ვალპინს მიაჩნია სანადირო შვილდიდან წარმოშობილად, საიდანაც შოგვიანებთ აღმოსავლური და ევროპული ლუტნაა განვითარდა<sup>106</sup>.

ურში აღმოჩენილი არფები, რომლებიც თარიღდება ძვ. წ. 2700 წლით, სვანური ჩანგის ანალოგიურია. მათ შორის დიდი მსგავსებაა (იხ. ტაბულა VI, სურ. 1). კ. ზაქსი ამ არფის ანალოგიად მიიჩნევს საქართველოდან ცნობილ ჩანგს ორი ცხენისა და ხარის ფიგურით, რომლებიც ზამპარის მემუეობით მოდიოდა მოძრაობაში<sup>107</sup>. ეს საკრავი აღწერილი აქვთ დ. არაყ-შვილს<sup>108</sup> და ა. მასლოვს<sup>109</sup>. მოძრავი ფიგურების გაკეთება საქართველოში დადასტურებულია სხვა საკრავებზეც. როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ფანდურზე კეთდებოდა მოძრავი დედოფალა.

<sup>101</sup> ანალოგიური გადმოცემა არსებობს ოსური 12-სიმებიანი არფის (ჩანგის) შესახებაც. ამ საკრავის გამოგონებას მიაწერენ კაცს, რომელმაც შუუხარეზის ვასაქარეზლად (რომელსაც 12 ვაჟი და ცოლი დაეკლეს) უფროსი ვაჟის მკლავი მოღუნა, სიმებლ მათი ძარღვები გააბა და დაიქვთინა. Осетинские нарские сказания, Дзаушкиау, 1948, стр. 204—210.

<sup>102</sup> დ. ა რ ა ყ ე შ ე ი ლ ი, სვანური ხალხური სიმღერები, თბ., 1950, გვ. 44.

<sup>103</sup> Э. Т э й л о р, Первобытная культура, М., 1939, стр. 166.

<sup>104</sup> И. П о л о м а р е н к о, Арфа..., М.-Л., 1939, стр. 8.

<sup>105</sup> F. W. G a l p i n, დასახ. ნაშ., გვ. 35.

<sup>106</sup> ი ქ ვ ე, გვ. 34.

<sup>107</sup> К. З а к с, Музыкальная культура Вавилона и Ассирии, „Музыкальная культура древнего мира“, Л., 1937, стр. 98.

<sup>108</sup> Д. А р а к ч и е в, О грузинских музыкальных инструментах из собраний Москвы и Тифлиса, Оттиски из II т. «Трудов МЭК», М., 1908, стр. 137.

<sup>109</sup> А. Л. М а с л о в, Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве, М., 1909.

ამ ტიპის საკრავები (არტა) გამოიყენებოდა საზეიმო პროცესების, ტაძრის სამსახურისა და სამეფო ცერემონიალის დროს, აგრეთვე ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ეს არტები გამოიყენებოდა ლირებთან ერთად სახობტო ჰიმნებში, გამარჯვების სიმღერებში, რაფსოდების სიმღერებში საგმირო საქმეებზე და სატრფიალო სიმღერებში. ამასთან უნდა იყოს დაკავშირებული არტის შემერული სახელწოდება ZAG-SAL, რაც ნიშნავს „დიდებას“, „თაყვანისცემას“; ეს ტერმინი სახობტო ჰიმნებში გვხვდება<sup>110</sup>.

შემერული არტების ტრადიციის გაგრძელებას ვხედავთ იმ ანალოგიურ საკრავებზე, რომლებიც საქართველოს ტერიტორიაზე იქნა აღმოჩენილი. აქ მხედველობაში გვაქვს, უპირველეს ყოვლისა, ყაზბეგის განძში აღმოჩენილი ბრინჯაოს ქანდაკება მესაკრავისა, ხუთსიმიანი საკრავით ხელში (იხ. ტაბულა VI, სურ. 2).

ამ საკრავს ერთნი უწოდებენ ჩანგს (შ. ამირანაშვილი<sup>111</sup>, ს. მაკალათია<sup>112</sup>, დ. ალაიძე და ნ. რეხვიაშვილი<sup>113</sup>, ი. ხაშბა<sup>114</sup>), მეორენი — ქნარს (ა. ტალგრენი, გ. ჩხიკვაძე<sup>115</sup>, დ. ჯანელიძე<sup>116</sup>).

არტა (ჩანგი) და ლირა (ქნარი) პრინციპულად ერთი რიგის საკრავებს წარმოადგენენ. მათთვის დამახასიათებელია ის, რომ სიმები გამოსცემენ ერთი გარკვეული სიმაღლის ბგერას და დაკვრის დროს სიმის მიერ გამოცემული ბგერის სიმაღლე არ იცვლება (განსხვავებით ყელიან-მუტლიანი საკრავებისაგან, რომელზედაც ბგერის სიმაღლე იცვლება სიმზე თითის დაკერით).

არტასა და ლირას შორის განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ არტაზე სხვადასხვა სიმაღლის ბგერის მისაღებად გამოყენებულია სხვადასხვა სიგრძის სიმები, ხოლო ლირაზე — თანაბარი სიგრძის მქონე სიმები. სხვადასხვა სიმაღლის ბგერას კი დაქიმულობის შეცვლით ღებულობენ. ამასთანავე, დაკვრის პროცესში არტის სიმები ოდნავ დახრილია, ხოლო ლირის სიმები ვერტიკალურ მდგომარეობაშია.

ამგვარად, არტის ანუ ჩანგის არსებითი ნიშანია მასზე სხვადასხვა სიგრძის სიმების არსებობა, ხოლო ლირის ანუ ქნარის არსებითი ნიშანია თანაბარი სიგრძის სიმების არსებობა.

ჩვენი აზრით, ყაზბეგის განძში აღმოჩენილ ბრინჯაოს ქანდაკებაზე გამოსახული უნდა იყოს ჩანგის მონათესავე საკრავი, რომლის წინასახეს შემერული არტები და ლირები წარმოადგენენ.

ამაზე მიუთითებს თვით ფუნქციაც საკრავისა. ფინელი არქეოლოგის ა. ტალგრენის აზრით, ყაზბეგელი მემუსიკის ფიგურა გამოხატავს ზეიმს გამარჯვების გამო. როგორც ზემოთ გვქონდა აღნიშნული, შემერული არტები და ლირები სწორედ საზეიმო ცერემონიალების აუცილებელი მონაწილეები იყვნენ.

<sup>110</sup> F. W. Galpin, დასახ. ნაშრ., გვ. 31.

<sup>111</sup> შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, გვ. 47.

<sup>112</sup> ს. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა, ხევი, ტფ., 1934, გვ. 33-35.

<sup>113</sup> დ. ა ლ ა ვ ი ძ ე, ნ. რ ე ხ ვ ი ა შ ვ ი ლ ი, ჩანგი, ეურნ. ესაბჰოთა ხელოვნება, 1964, № 6.

<sup>114</sup> ი. X ა შ ბ ა, Абхазские народные музыкальные инструменты. Сухуми, 1967, стр. 73.

<sup>115</sup> გ. ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე, ქართული ხალხური მუსიკა, თბ., 1965, გვ. 7.

<sup>116</sup> დ. ჯ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, გვ. 23-24.



საქართველოში დასტურდება ჩანგისებური საკრავის — ღირის არსებობა. უფლისციხეში ანტიკური ხანის ნამოსახლარში (აღვლი ბაშბებში) სხვა ნივთებთან ერთად აღმოჩენილია თიხის ფიგურა საკრავით ხელში (იხ. ტაბ. VII, სურ. 1); სიმები არაა გამოსახული. ამ საკრავს დ. ხახუტაიშვილი ჩანგს უწოდებს და ძვ. წ. VII—VI სს-ით ათარილებს<sup>117</sup>. ჩვენი აზრით კი, აქ საქმე გვაქვს ჩანგისებურ საკრავ ღირასთან. უფლისციხელი მუსიკოსის საკრავს ანალოგები მოეძებნება შუმერული საკრავების სახით (იხ. ტაბულა VII, სურ. 2).

ამგვარად, ძვ. წ. VII—VI სს-ში საქართველოში დასტურდება არსებობა არფისებური საკრავებისა, რომლებიც ანალოგიას პოულობენ შუმერულ საკრავებთან.

სახელწოდება „ჩანგი“ უძველეს ქართულ წერილობით წყაროებში არ გვხვდება. ივ. ჭავჭავაძის აზრით, ეს სახელი შედარებით გვიან, X—XI სს-ში უნდა იყოს გაჩენილი<sup>118</sup>. „ჩანგი“ საქართველოში სპარსეთიდან შემოტანილ სახელად მიაჩნია ივ. ჭავჭავაძის. „ჩანკ“ სპარსულად ნიშნავდა საფსალმუნეს ანუ ქნარს, რომელსაც სამკუთხედის მოყვანილობა ჰქონდა და 6 ძალი ება<sup>119</sup>. სახელწოდება „ჩანგ“ ან „ჩანკ“ შუმერული და ბაბილონური ენებიდან მომდინარეობს. არფის ზოგადი სახელი, რომელსაც შუმერულ ფირფრატებზე ვხვდებით, არის GIS ZAG—SAL, რაც ნიშნავს ხის „ჩვარდინაჲ დაკომულ“ ინსტრუმენტს, რომელსაც „ლია სამკუთხედის“ ფორმა აქვს<sup>120</sup>. „ZAK—SAL“ ბაბილონურად გამოითქმოდა zaggal, čangal (ქალღეფერი და არაბული ენების კანონების თანახმად, გორმაგებული ასოები ცხვირისპირაღებთან), აქედან მივიღეთ ავღანური changal, სპარსული chang || chank. ავღანურსა და სპარსულში ეს სახელწოდება აღნიშნავს აგრეთვე „ბრწყალებივით გაშლილ თითებს“, რაც დაკავშირებული უნდა იყოს არფისტის ხელებთან. აქედანვე წარმოიშვა იმავე ინსტრუმენტის აღმნიშვნელი čank და არაბული lank<sup>121</sup>.

„ჩანგი“ შუმერული ძირის სიტყვაა, რომელიც გავრცელდა სხვა ხალხებში (აქ იმავე მოვლენას ვხედავთ, რასაც თორნის შუმერულ სახელწოდებასთან დაკავშირებით, ეს სიტყვა სხვადასხვა ხალხში შუმერული ძირით გვხვდება)<sup>122</sup>.

ქართველთა წინაპრების და წინა აზიის უძველესი მოსახლეობის მკვიდრობა და ხანგრძლივი ისტორიულ-კულტურული კავშირის არსებობას და მათ გენეტიკურ ნათესაობას სხვა მონაცემების გვერდით მხარს უჭერს მუსიკალურ საკრავთა სახელწოდებებისა და თვით საკრავთა კონსტრუქციული მსგავსება.

## გ) ხემიანი საკრავები

### 4. კიანური

ქართული ხემიანი საკრავი კიანური გავრცელებულია სვანეთში (კუნორი), რაჭაში (კიანური), ხევსურეთსა და თუშეთში (კიანური). ამ საუკუნის დასაწყისში ის ცნობილი იყო გურიაშიც კიანურის სახელწოდებით.

<sup>117</sup> დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, თბ., 1964, გვ. 70—73.

<sup>118</sup> ივ. ჭავჭავაძის შვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 140.

<sup>119</sup> იქვე, გვ. 144.

<sup>120</sup> F. W. Galpin, დასახ. ნაშრ., გვ. 26.

<sup>121</sup> იქვე, გვ. 29.

<sup>122</sup> გ. ჩიტაია, ქართული თორნე, ემიმობილელო, II, 1951, გვ. 383.

საკრავის აღწერა. ხემიანი საკრავი შედგება შემდეგი ძირითადი ნაწილებისაგან: კორპუსის, ტარისა და დამხმარე ნაწილთაგან. ბეგრათწარმოება ხემით ხდება.

სვანური ჭუნირის (იხ. ტაბულა VII, სურ. 1) კორპუსი (სვ. კარვა, ნიშნავს საცერს) საცერისებურია. მასზე გადაკრულია ტყავი (სვ. ფშშ), რომელიც მიმაგრებულია თასმებით. კორპუსი ქვემოდან ღიაა. სახელური (სვ. მუხარ, ჭეჟე=სახელურს, ტარს) მთლიანი და ბრტყელია. თავზე გაკეთებული აქვს სამი ნახვრეტი სიმების დამჭერი მოქლონებისათვის.

დამხმარე ნაწილებს შეადგენენ: მოქლონები, ჯორა, კორა, ფეხი.

1. მოქლონები (ჭეინთ) ჩადგმულია თავზე გვერდიდან გაკეთებულ ნახვრეტში. მათი რაოდენობა სამია. ისინი ცალ მხარეს არიან განლაგებულნი.

2. ჯორა (ჩჲე, წელ, ჩაეულ) წარმოადგენს პატარა მრგვალ ჩხირს, რომლის ორივე ბოლოზე გაკეთებულია ჭდეები და მასზე მიმაგრებულია კორა.

3. კორა (სვ. თაქულდ) ტყავისაა ან კანაფის. მისი ერთი ბოლო მიმაგრებულია ჯორაზე, მეორე — კორპუსის ბოლოზე გამოშვებულ ფეხზე. მისი სიგრძეა 194.

4. ტარის ბოლოზე მიმაგრებულია სიმები.

ხიმები (სვ. ძჲა, ჯილარ) ძუისაა.

ხემი (იხ. ტაბულა VIII, სურ. 1) (ხემად) შვილდისებურია, მასზე გაკეთებულია ჭდეები ძუის ჩასასმელად.

რაჭული „ჭიანურის“ (იხ. ტაბულა VIII, სურ. 2) კორპუსი (რაჭ. რკეული) ნავისებურია. გამოთლილია მთლიანი ხისაგან, ამოღარუებულია. მასზე გაკეთებულია 2 ნახვრეტი, რომელთა დიამეტრია 5—6 მმ.

კორპუსს გადაკრული აქვს ტყავი (რაჭ. სეირა), რომელიც მიმაგრებულია საკრავის უკანა მხარეზე გაყრილი კანაფით.

ტარი მთლიანია. თავი მომრგვალებულია. მასზე გაკეთებულია ორი ნახვრეტი მოქლონებისათვის. ყელი ბოლოსკენ განივრდება.

დამხმარე ნაწილებია მოქლონები და ფეხი.

ფეხი წარმოადგენს კორპუსის ბოლოს შვერილს, რომელზეც სიმის ბოლოები მაგრდება.

ხემი (რაჭ. კაკეი) (იხ. ტაბულა VI:II, სურ. 3) შვილდისებურია.

ამგვარად, სვანური ჭუნირისა და რაჭული ჭიანურისათვის დამახასიათებელია კორპუსზე გადაკრული ტყავის არსებობა. ჭუნირი მრგვალი, საცერისებურია, ხოლო ჭიანურის კორპუსი ნავისებური. „მრგვალი კორპუსი აქვს ხეუსტრულ და თუშურ ჭიანურებს, ხოლო ნახევრადმრგვალი“<sup>123</sup> გურულ ჭიანურს.

ქართული ხემიანი საკრავის წყობა. რაჭული ჭიანური ორსიმიანია. დ. არაყიშვილის ცნობით, მისი წყობაა დიდი ტერცია<sup>124</sup>. სამსწიანი სვანური ჭუნირის წყობაა სეკუნდურ-ტერციული (e f i s a); ასეთივე წყობა აქვს თუშურ ჭიანურს. გურული ჭიანურის წყობაა (დ. არაყიშვილის ცნობით) კვარტაკვინტური (დო-ფა-სოლ) და არა დო-მი-სოლი<sup>125</sup>. უტყუარი მასალის უქონლობის გამო, არ შეგვიძლია დავადგინოთ ამ უკანასკნე-

<sup>123</sup> დ. არაყიშვილი, ქართული მუსიკა, ქუთაისი, 1925, გვ. 35.

<sup>124</sup> Д. Ар'а'к'ч'ие'в, Народная песня Западной Грузии..., Отписки из II т. Труды МЭК, М., 1908, стр. 153—154.

<sup>125</sup> დ. არაყიშვილი, ქართული მუსიკა, ქუთაისი, 1925, გვ. 35.

ლი წყობის სისწორე. მაგრამ, გამორიცხული არ არის გურულ კიანურზე სწორედ ასეთი წყობის არსებობა (ეს წყობა ხომ გურული ჩონგურის ვრცელი სიმების წყობაა).

სვანური ჭუნირის სიმების სახელწოდებებად სიმღერის ხმების სახელები გვაქვს. I სიმს ეწოდება კიუნ (ე. ი. მაღალი ხმა), II-ს (შუა სიმს) — მაჟოლ (ე. ი. დამწყები) და მესამეს — ბან (ბანი). ჩონგურის მსგავსად, აქაც სიმთა სახელწოდებანი სიმების რეგისტრული მდებარეობის მაჩვენებელია.

ჭუნირის აწყობისას სვანი შემსრულებლები ჯერ აწყობენ I და II სიმს. შემდეგ II — III-ს. აწყობა შთაიანად სმენის კორექტივს ემყარება. ასეთივე აწყობის წესი დავადასტურეთ თუშ შემსრულებლებთან ქვემო ალვანში.

ღიაპზონია სექსტა.

ჭუნირისა და კიანურის ტემბრი. ქართულ ხემიან საკრავს დაკვრის დროს აქვს ფლაჟოლეტური ბგერები მოგვეყავს სპექტრული ბგერების სპექტროგრამები და მათი ანალიზის შედეგები:

1. ბგერა e (III სიმით, 165 რბ/წმ) (ტაბ. I, სურ. 4). ფორმანტული ცენტრების გადატანით სანოტო სისტემაზე სპექტრი წარმოგვიდგება ამგვარად (მაგ. 14):



ჭუნირის სპექტრებში გამოირჩევა მაღალი ობერტონები, რომლებიც ძირითადი ბგერის მიმართ დისონანსურ ინტერვალებს ქმნიან. ამის გამო ჭუნირს აქვს „ხრინწიანი“ ხმა, ფლაჟოლეტური ხასიათისა.

მუსიკალურ-სამუსრულელო შესაძლებლობანი ხემიან საკრავზე უკრავენ მჭდომარე მდგომარეობაში. შემსრულებელს საკრავი უჭირავს ვერტიკალურად, კორპუსი მოთავსებული აქვს მუხლებს შორის (დაჯდნობილი აქვს მუხლებზე). სახელური მიყრდნობილი აქვს მარცხენა მხარზე. ბგერათწარმოება ხდება ხემის მეშვეობით, რომელიც შემსრულებელს მარჯვენა ხელში უჭირავს. მარცხენა ხელის თითები ეხებიან სიმებს და ცვლიან ბგერის სიმაღლეს.

დაკვრის წინ ხემს გაუსვამენ ხოლმე ფისზე.

საკრავს ცოტა ხნით დებენ მზეზე ან ცეცხლთან, რომ უკეთესი ხმა ჰქონდეს.

მარცხენა ხელი „მუშაობს“ პირველ პოზიციაში. განსაკუთრებით აქტიურად მონაწილეობენ ცერი. საჩვენებელი და შუათითი. ცერით ეხებიან მხოლოდ III სიმს (ხელის ბუნებრივი მდგომარეობის გამო საკრავის დაჭერის დროს), საჩვენებელი თითით ეხებიან I სიმს, შუა თითით — ყველას. ზოგჯერ არათითი და ნეკიც გამოიყენება დაკვრისას, რომლებიც I სიმს ეხებიან მხოლოდ.

სიმებს თითების „ბალიშებით“ ეხებიან და ტარამდე არ აქერენ თითს. ამის გამოა მისი ბგერები ფლაჟოლეტური.

სიმების აუღერება ხემით მარჯვენა ხელით ხდება. ერთადერთი შტრიხი ქართულ ხემიან საკრავზე არის ძღაჩიძე—მთელი ხემის გასმა-გამოსმა.

ხემს უსვამენ ერთდროულად ყველა სიმზე. ამის გამო ქართულ სიმეან საკრავზე მხოლოდ სამხმეიანი თანაბგერადობები გვაქვს.

ღ ა მ ზ ა დ ე ბ ი ს წ ე ს ი. მოგვეყავს სხვადასხვა კუთხეში ჩაწერილი დამზადების წესი.

1. სვანური ჭუნირის დამზადების წესი. ჭუნირისათვის მასალად იყენებენ წიწვიან ჭიშებს — ნაძვს, სოქსა და ფიქვს, მაგრამ ზოგჯერ აკეთებენ ფოთლოვანი ჭიშებისგანაც, მაგალითად, არყისაგან. საქართველოს მუზეუმში დაცული ჭუნირების კორპუსი გაკეთებულია ცაცხვისაგან. ხის ფიცარს გაათხელებენ, დაახლოებით 3 მმ სისქეს აძლევენ; შემდეგ ჩადებენ ცხელ წყალში და რამდენიმე ხანს გააჩერებენ. ასეთი დამუშავებით ხე ადვილად იღუნება. შემდეგ მოღუნავენ და შეკრავენ მავთულით ან მსხვილი ძაფით. ზემოდან გადააკრავენ თხელ ტყავს ან საქონლის ფაშვს. თუ ფაშვი ძველია და გამხმარი, ჩადებენ წყალში. როცა დაღებება, გადააკრავენ საცერს, ფაშვს ამავგრებენ კანაფით. კორპუსის უკანა მხარე ღია რჩება.

შემდეგ უკეთდება ტარი. სვანი მთხრობლების სიტყვით, ტარისათვის ხის მასალას არა აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ მაინც უპირატესობას ანიჭებენ ფოთლოვან ჭიშებს — არყს, მუხას. ტარი ბრტყელია. იმ ადგილას, სადაც თითები სიმებს უნდა შეეხოს, მომარგვალებულია ოდნავ. მასზე (ზედა ზედაპირზე) კეთდება გეომეტრიული ორნამენტი („ნაჭკრელ“). ტარი გაყრილია კორპუსში და გამოდის კორპუსის ბოლოზე. ტარი შალაშინით კეთდება.

ამის შემდეგ აკეთებენ მოქლონებს. მათი სიგრძე დაახლოებით 5 — 6 სმ-ია. მოქლონები დანით კეთდება.

სიმებად ხმარობენ ცხენის ძუას. ჭუნირს სამი სიმი აქვს, სხვადასხვა სისქისა. I სიმს უნდა 9 ძუა, მეორეს — 10, მესამეს — 12. სვანი მთხრობლების სიტყვით, II სიმს I-ზე 1-ით მეტი ძუა უნდა ჰქონდეს, ხოლო III-ს მეორეზე 2-ით მეტი. ძუის ფერს, როგორც ამბობენ, მნიშვნელობა არა აქვს, მაგრამ უფრო ლამაზად ითვლება თეთრი სიმები. სიმები მიმავგრებულია მოქლონებზე და კორაზე. კორა კეთდება იმ შემთხვევაში, როდესაც ძუა მოკლეა და კორპუსის ბოლომდე არ წვდება. კორა ტყავის ან კანაფისაა.

ჭორა კეთდება კვარისაგან.

ხემისათვის გამოიყენება ადვილად ღუნვადი ხე (მინდი, თხილი, არყი). შოლტს მოხრიან და მიამავრებენ ძუას, რომლის რაოდენობა 40—50-ს აღწევს.

სვანი მთხრობლების სიტყვით ადრე ყოფილა ისეთი ხემი, რომელზედაც ძუა მარტო ერთი ბოლოთი იყო მიმავრებული. მეორე ბოლოს ხელით ჭიმავდნენ და იჭერდნენ სათანადოდ.

ასეთი ტიპის ხემები ხემის განვითარების ადრეულ ეტაპად არის აღიარებული, რომელიც სვანეთის ეთნოგრაფიულ სინამდვილეშიც მოწმდება.

ჭუნირს აკეთებენ სხვადასხვა ზომისას. გამოცდილებით იციან, რომ „დიდ ჭუნირს ბოხი ხმა ექნება, პატარას — წერილი“.

საქართველოს მუზეუმში და სხვა მუზეუმებში (ქ. ლენინგრადი) დაცული სვანური ჭუნირების ზომების შედარებითმა შესწავლამ გამოავლინა სვანური ჭუნირის დამზადებისას დაცული შემდეგი თანაფარდობანი:

$$\frac{\text{კორპუსის დიამეტრი}}{\text{ყელის სიგრძე}} = \frac{2}{3}$$

რაკული ქიანურის დამზადების წესი\*. რაჭაში ქიანურის კორპუსისათვის იყენებენ წიწვიან ჭიშებს—ფიჭვის ან სოკს. ფიჭვის ან სოკის ყავარს საცრისებურად მოდრეკენ და შეკრავენ თხილის ტყეჩით, ზედ ფაშვს გადააკრავენ. კორპუსი ქვემოდან ღიაა, ტარი გაყრილია კორპუსში, რომელსაც რაჭაში რკვალს ეძახიან. მოქლონებით (რაჭ. რიყები) მაგრდება სიმები (ძუა).

ჯორა იდგმება სიმების ქვეშ რკვალის ცენტრში.

სიმებად გამოიყენება ძუა. ქიანურს ორი სიმი აქვს. პირველი შედგება 15 ძუისაგან, მეორე—ოცი ძუისაგან.

ძუას ფრჩხილით გამოქნიან, შეატოლებენ, დაჭიმავენ და ჭერ მიაშვარებენ ქიანურის ბოლოს (თითს), შემდეგ მოქლონებს (რიყებს).

ხემს რაჭაში ეძახიან კაკვს ან შეილსაც (ივ. ჭავჭავაძის მიხედვით). ხემისათვის იყენებენ შინდის ან ანწლის წყებლას, რომელსაც გამოწვავენ ცეცხლზე, მისცემენ სასურველ ფორმას და გაჭიმავენ ძუით (15 — 20 ძუა).

რკვალზე უსვამენ ფრას; დაკერის წინ ფრასზე ხემს უსვამენ ხოლმე.

სვანური ქუნირის მსგავსად, რაკული ქიანურისათვისაც ტრაფარეტული ზომები არ არსებობს. თითოეული მკეთებელი (რომელიც ამავე დროს შემსრულებელიცაა), თავისი ტანის სიდიდის მიხედვით აკეთებს ქიანურს (ლ. ფრუიძე).

თუ შური ქიანურის დამზადების წესი. თუშური ქიანურიც გარეგნული ფორმით სვანურს წააგავს, მისი კორპუსი საცრისებურია. კორპუსის დასამზადებლად იყენებენ ცაცხვს, რადგან ცაცხვი „კარგად იგრინება“. ცაცხვის ქერქს დანით კანს აკლიდნენ და აკეთებდნენ რკალს (კორპუსი, შდრ. რაჭ. რკვალი), რომელიც ბაწრით იყო შეკრული; ზოგჯერ ძველ საცერს იყენებდნენ. ზემოდან გადააკრავდნენ ხბოს ან ცხვრის ტყავს, მაგრამ ხბოს (ბოჩოლას) ტყავს ანიჭებდნენ უპირატესობას. თუ ტყავი ძველი იყო, მას წყალში დაალბობდნენ. ტყავს ორივე მხრიდანაც აჭრავდნენ. თუ ზომით საკმარისი იყო, მთლიანად დაფარავდნენ ტყავით. ტყავის გადაკრამდე ტარს გაუჩრდიდნენ, რომელიც ყველა ხისა შეიძლებოდა ყოფილიყო. ტარის ზედაპირი ბრტყელია, ქვემოდან მომრგვალებული, ზოგჯერ მრგვალ ტარს უკეთებდნენ. თუშურ ქიანურს ისეთივე თავი აქვს, როგორც სვანურს.

სიმებად იყენებენ ძუას, რომელსაც სამივე სიმისათვის სხვადასხვა რაოდენობით აკეთებენ: I სიმისათვის 4 ძუა, II-თვის 5—6 და III-თვის 10—11 ძუა.

ზოგჯერ ტყავზე აკეთებენ ნახვრეტებს. სხვა ქიანურებზე (რაჭა, სვანეთი) ეს არ დასტურდება. ჩვენი აზრით, აქ ფანდურის გავლენასთან უნდა გვეკონდეს საქმე.

თუშეთში კორპუსად ზოგჯერ ჯამზე გადაკრული ტყავი გამოიყენება, მაგრამ დამახასიათებელი თუშური ქიანურისათვის საცრისებური კორპუსია. ჯამზე გადაკრული კორპუსი გვხვდება წოვა თუშებში.

კორპუსზე „ფიჭვის ოქს“ უსვამენ, რომელზედაც დაკერის წინ ხემს გაუსვამენ ხოლმე. ხემი (თუშურად — ფშვინდი) კეთდება ადვილად ღუნვადი ხისაგან, რომელზედაც გააბამენ ძუას.

\* აქ ჩვენ მთლიანად ვყარდნობთ ლ. ფრუიძის სტატიას ძველი ხალხური საკრავები რაჭაში» (საბჭოთა ხელოვნება, 1959, № 12).

ხევესურული ჰიანურის დამზადების წესი. ხევესურეთში დღეს ჰიანური აღარ გვხვდება, იგი ჟავახიშვილი ხევესურეთში ჰიანურს მოგვიანებით ათვისებულად თვლის<sup>126</sup>.

ჰიანურის კორპუსი ხისაა. ეს არის ჟამი, რომელსაც გადაკრული აქვს ცხვრის ფაში ან ცხვრის თხელი ტყავი. ტყავს ნედლად აკრავენ. კორპუსში გაყრილია სახეივლი, რომელიც სათავეში მრგვალია. სიმებად „ძუის ლარები“ გამოყენებული. გამოყენებულია მასზე კორა. ჰიანურს აქვს ჟორა. ხეში, ხევესურულად „შვილი“, „ნახევარი აღლი სიგრძისა“, მას გაბმული აქვს ძუა. ხევესურულ ჰიანურზედაც წასმულია ფიჭვის წებო „შოკი“<sup>127</sup>.

როგორც ვხედავთ, ყველა კუთხეში გავრცელებულ ხემიან საკრავებს საერთო აქვთ ბევრი რამ, კერძოდ, დამახასიათებელია საცრისებური კორპუსი, მასში გაყრილია ტარი, ძუის სიმები, კანიფოლი, ხემი.

მათ წყობაც ერთნაირი აქვთ. რაჭული ჰიანურის წყობის შესახებ, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, მოგვეპოვება მხოლოდ დ. არაყიშვილის ცნობა. სვანური ჰუნირის და თუშური ჰიანურის წყობა კი სეკუნდურ-ტერციულია: ასეთივეა ხევესურული ჰიანურის წყობა. ჩვენ ვთვლით, რომ რაჭულ ორსიმიან ჰიანურს უნდა ჰქონდეს კვარტული და არა ტერციული წყობა. ეს წყობა ასახულია სხვა კუთხეების ჰიანურების განაპირა სიმებზე. ანალოგიური წყობა აქვს ორსიმიან ხემიან საკრავს აფხაზურ აფხარცას. რაჭული ჰიანურის სახით საქმე გვაქვს ქართული ხემიანი საკრავის განვითარების ადრინდელ ეტაპთან.

ხემიანი საკრავის ფუნქციაა ხემიან საკრავზე უკრავენ ქალებიც და მამაკაცებიც (სვანეთი, თუშეთი).

ხემიანი საკრავი საკომპანემენტო საკრავია. მისი თანხლებით ასრულებენ ერთხმიან სიმღერებს — ს. გმირო ლექსებს. მათზე სრულდება აგრეთვე საცეკვაო მელოდიები.

ჰიანურს ინახავენ ცეცხლთან ახლოს, ხოლო დაკვრის წინ ცეცხლზე ან მზეზე ათბობენ ხოლმე, განსაკუთრებით ავღრიან დღეს (ეს ფაქტი დასტურდება ყველა კუთხეში, სადაც გავრცელებულია ხემიანი საკრავი). ტყავზე მოქმედებს ქარი და სინესტე და უკეთესი ხემების მისაღებად ათბობენ მას. სვანეთსა და რაჭაში ჰუნირის ჟღერადობის მიხედვით ამინდის წინასწარმეტყველებაც სცოდნიათ. როცა უამინდობაა მოსალოდნელი, ჰუნირი ძალიან ჩუმად და არასუფთად ჟღერს (მთხრ. პეტრე ფილფანი).

ჰუნირი და ჩანგი ანსამბლად ერთიანდებიან სამხმიანი სიმღერების შესრულების დროს. მეორე ხმა სრულდება სოლოდ, ხოლო ბანისა და პირველი ხმის პარტია გადატანილია ჰუნირზე, რომელიც აკომპანემენტის როლს ასრულებს<sup>128</sup>.

თუშურ ჰიანურზე ძირითადად საცეკვაო მელოდიები სრულდება, რომლებშიც საკმაოდ ბევრია მეღიზმები, განახევებით სხვა კუთხეების მელოდიები-საგან.

ორი ან მეტი ჰუნირის ერთდროულად გამოყენება ხალხურ ყოფაში არ დასტურდება.

<sup>126</sup> ივ. ჟავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 282.

<sup>127</sup> ი. ქვიციანი.

<sup>128</sup> ვ. ა. ხობაძე, ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, თბილისი, 1957.

ჭიანურს სევდიან სიმღერებთან აკავშირებენ. მაგრამ მას იყენებენ დღეობაშიც, ქორწილშიც<sup>129</sup>. საერთოდ ის მწუხარების საკრავად აქვთ წარმოდგენილი. სვანეთში არის გამოთქმა — „ჭიანური ჭირის არისო“.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ქართული ხემიანი საკრავის (სვანური ჭუნირი) გამოყენება მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებში.

საყურადღებოა ჩვენ მიერ სვანეთში დამოწმებული ფაქტი — ჭუნირზე დაკვრა მიცვალებულთან დასაფლავების წინა დამით. ერთ-ერთი ნათესავი მიცვალებულისა (კაცი) დაქდება და წყნარი ხმით ჭუნირზე დაამღერებს. იგი იგონებს მიცვალებულს და ამ გვარის სხვა მიცვალებულებს (მთხრ. ნ. ნავერიანი, ს. ჟამუში).

ჭუნირის გამოყენება მიცვალებულის დატირების დროს სვანეთში მოწმდება სხვა მონაცემებითაც. „ქუთაისში გარდაიცვალა სვანი (ქოსპიტალში), როცა ნათესაებმა მოაკითხეს, ის დასაფლავებული აღმოჩნდა. მაშინ ნათესაეები მივიდნენ რმ საწოლთან. სადაც ის გარდაიცვალა, დაიჩოქეს და რალაცას ბუტბუტებდნენ და ტაროდნენ. შემდეგ წაიდნენ სასაფლაოზე. სადაც თავი ესვეხა, იქ დაასხეს არაყი, ამოთხარეს პატარა ორმო და შიგ ჩასვეს მამალი. შემდეგ აიღეს ერთი მუჭა მიწა, ჩადეს პატარა ნაჭერში და წაიყვანეს მამალი სახლში, თან უკრავდნენ ჩონგურზე“, მათ უნდოდათ ეს მამალი მიეყვანათ გარდაცვლილის დედისათვის და იქ დაეტირათ ისე, თითქოს წინ მიცვალებული ჰყოლოდეთ“<sup>130</sup>.

ლ. ფრუიძის ცნობით, რაჭაშიც არის მკრთალი გადმოცემა ჭიანურის ტირილში გამოყენებაზე<sup>131</sup>. ამასთან უნდა იყოს დაკავშირებული რაჭული რწმენა: თუ ვინმეს მოეპარა სიკვდილი, ჭიანური შეიტყობს და აკვნესდება<sup>132</sup>.

ხემიან საკრავ აფხარცაზე დაკვრა მიცვალებულთან დასაფლავების წინა დამეს დასტურდება აფხაზეთის ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში<sup>133</sup>.

უნდა აღინიშნოს მოკლულის „სულის დაჭერის“ ჩვეულებასთან დაკავშირებით ჭუნირის გამოყენება. როდესაც გვამს შიიტანდნენ სახლში, იმის ზრუნვაში იყვნენ, რომ დაებრუნებინათ სახლში სულიც. სვანების წარმოდგენით, მოკლულის სული რჩება სიკვდილის ადგილას. ნათესაეები მოიწვევდნენ ჭიანურის კარგ დამკერდს, სახლიდან წაიყვანდნენ მამალს და წაივდოდნენ იმ ადგილას, სადაც მათი ნათესავი დაიღუპა აქ დაიწყებდნენ დაკვრას, თუ მამალი იყივლებდა, ეს ნიშნავდა, რომ სული ნაპოვნია და ბრუნდებოდნენ სახლში ჭიანურზე დაკვრით. თუ მამალი გზაშიაც იყივლებდა, ეს ნიშნავდა, რომ მიცვალებულის სული მათ მიჰყვებოდა. მაგრამ თუ მამალი დიდხანს არ იყივლებდა, შეჩერდებოდნენ, მაგრამ დაკვრას განაგრძობდნენ, იხმობდნენ რა სულს თავისთან. როცა მამალი ისევ იყივლებდა, ეს ნიშნავდა, რომ სული ისევ იპოვეს და განაგრძობდნენ გზას. სახლში მოსვლისასაც თუ იყივლებდა მამალი, ნიშნავდა სულის.

<sup>129</sup> ლ. ფ რ უ ი ძ ე, დასახ. სტ., გვ. 30.

• აქ ჭუნირი უნდა იყოს და არა ჩონგური.

<sup>130</sup> Н. Д у б р о в и н, История войны и владычества русских на Кавказе, т. I, кн. II, СПб., 1871, стр. 113.

<sup>131</sup> ლ. ფ რ უ ი ძ ე, დასახ. ნშრკ, გვ. 30.

<sup>132</sup> ი ქ ე ე.

<sup>133</sup> И. Х а ш б а, Абхазский народный музыкальный инструмент апхъарца, Труды Абхазского института языка..., XXXIII-XXXIV, Сухуми, 1963, стр. 343.

დაბრუნებას ოთახში. ქუნირზე დაკვრა კი მანამდე გრძელდებოდა, სანამ მამალი არ აცნობებდა, რომ სული სახლში დაბრუნდა<sup>134</sup>.

ანალოგიური წეს-ჩვეულება სრულდებოდა რაჭაში ზეავით გატანილის სულარ მოსაძებნად და სახლში დასაბრუნებლად<sup>135</sup>.

ხემიან საკრავ აფხარცაზე დაკვრა და სიმღერა დადასტურებულია აფხაზეთში წყალში დამხრჩვალისა და კლდიდან გადმოვარდნილის „სულების დაქერის“ ცერემონიაში<sup>136</sup>.

ქუნირი გამოიყენება მიცვალებულის კულტის ორიგინალურ დღეობაში — ლიფანალში, რომელიც ქართული ტომებიდან მხოლოდ სვანეთში მოწმდება. ეს იყო ახალწლის დღესასწაული, რომელიც ბუნების ძალების აღორძინების იდეას უკავშირდებოდა<sup>137</sup>. ეს დღეობა რამდენიმე დღეს გრძელდებოდა. მისი ერთერთი ელემენტია სულების გართობა. „მთელი ღამის განმავლობაში არავინ არ იძინებდა ბავშვების გარდა. კერაში გამუდმებით შემას უკეთებდნენ და ცეცხლს აძლიერებდნენ — სულებს არ შესცივდეთო. ამავე დროს ოჯახის უზუტესი წევრი და ზღაპრების კარგი მცოდნენი სულებს ძველ ამბებსა და ზღაპრებს უამბობდნენ, ვინაიდან, ხალხის რწმენით, სულებს ზღაპრები მოსწონდათ. ამასთან ერთად სულებს ართობდნენ ჭიანჭურზე დაკვრით. სულების ასეთი გართობა ყოველ საღამოს ხდებოდა ლიფანალის განმავლობაში, მაგრამ ღამის გატეხვა, დილაზე ზღაპრების თხრობა და ჭიანჭურზე დაკვრა განსაკუთრებით მიღებული იყო ლიფანალის პირველ დღეს“<sup>138</sup>.

საინტერესოა, რომ მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული დღეობა ლიფანალში და სხვა წეს-ჩვეულებებში მხოლოდ ხემიანი საკრავი ქუნირი მონაწილეობს და არა სხვა უფრო ძველი საკრავები (მაგ., ჩანგი წარმოშობის მიხედვით ხემიანზე ძველი საკრავია, მაგრამ მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებში არ გვხვდება).

საყურადღებოა გადმოცემები ხემიანი საკრავის (ქუნირის, ჭიანჭურის) წარმოშობის შესახებ.

რაკული ლეგენდა ჭიანჭურის გადმოცემას მიაწერს როსტომს, რომელმაც სასიკვდილოდ დაჭრა შვილი და „კითხავის“ რჩევით ორბოში ჩავიდა: შვილის ბელ-ფეხზე გააბა სიმებად თავისი წვერულვაში<sup>139</sup>.

ანალოგიური ლეგენდა როსტომზე არსებობს სვანეთში<sup>140</sup>.

ჩვენს მიერ სვანეთში ჩაწერილია ლეგენდა ქუნირის შესახებ (მთხრ. ათნურზა აზარეთის ძე კვიციანი, ს. უშხვანარი). ამ ლეგენდის თანახმად, როს-

<sup>134</sup> დ. ქ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, გვ. 82—83.

<sup>135</sup> ი ქ ვ ე.

<sup>136</sup> И. Х а ш а, Абхазские народные музыкальные инструменты, Сухуми, 1967, стр. 50.

<sup>137</sup> ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953, გვ. 59.

<sup>138</sup> ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, მს. საქ. ეთნ., VI, თბ., 1953, გვ. 262.

<sup>139</sup> შ. ძ ი ძ ი გ უ რ ი, ქართული დიალექტების ქრესტომათია ლექსიკონითურთ., თბ., 1956, გვ. 243—245.

<sup>140</sup> ამ ლეგენდის თანახმად, როსტომმა შვილის სხეულზე გააბა თავისი წვერი. მაგრამ ამ ჩანაწერის მიხედვით, სვანები როსტომს ჩანგის შექმნას მიაწერენ. შრდ. И. П е т р о в, Мингрельские сказки, СМОМПК, XVIII, 1894, стр. 124—132.



ტომმა, რომელსაც საკუთარი შვილი შემოაკვდა, გააკეთა ჭიანჭური — შვილის სხეულზე გააბა საკუთარი წვერი. იგივე ლეგენდა დადასტურებულია ფშავში, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ როსტომ გმირმა შვილის სხეულისაგან ფანდური გააკეთა<sup>141</sup>.

ანალოგიური ოსური ლეგენდა ფანდურის (იკულისძებვა 12-სიმიანი ოსური არფა) გამოგონებას მიაწერს ნართ სირდონს<sup>142</sup>.

ლ. ფრუიძეს მოჰყავს საინტერესო ცნობა, რომ რაჭაში ავადმყოფის გასართობად კარგ მეჭიანურეს დაუძახებენ ხოლმე<sup>143</sup>. ჭიანჭურის ავადმყოფთან დაკერა დასტურდება თუშეთშიც, მაგრამ აქ უკრავენ „ბატონებიან“ ავადმყოფთან (მთხრ. გუთანაისძე-ბახტურიძე ფეფე სვიმონის ასული, ს. ქვემო ალვანი).

სვანური და რაჭული ლეგენდების თანახმად, მუსიკალური საკრავის, კერძოდ, ჭიანჭურის დაკავშირება „მკვდარი შვილის“ სხეულისაგან გაკეთებასთან და ჭიანჭურის გამოყენება მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ რიტუალებში, ერთმანეთთან გარკვეულ კავშირში უნდა იყოს. მიცვალებულის კულტთან ჭიანჭურის კავშირის ანარეკლი უნდა ჩანდეს ვადმოცემებში მისი წარმოშობის შესახებ, ხოლო ხემიანი საკრავის კავშირი მიცვალებულის კულტთან, მის სიძველეზე მეტყველებს.

## თ ა ვ ი შ ე ო რ ა მ

### ჩასაბერი სპარაკევი

#### 5. მ რ ა ვ ა ლ დ ე რ ი ა ნ ი ს ა ლ ა მ უ რ ი

(ლარქევი და სოინარი)

ქართული მრავალღერძიანი სალამური (იხ. ტაბულა. IX, სურ. 1) გვხვდება დასავლეთ საქართველოს ორ კუთხეში — სამეგრელოსა (ლარქევი) და გურჯიაში (სოინარი).

საკრავის აღწერა ქართული მრავალღერძიანი სალამური შედგება სხვადასხვა სიგრძის 6 მილისაგან. თვითელი მილი გამოაცემს გარკვეული სიმაღლის ერთ ბგერას. მილები შეკრულია კანაფით და ხის ქერქით.

მეგრულ ლარქემსა და გურულ სოინარს შორის პრინციპული განსხვავება არ არის. გურული სოინარი უფრო მინიატურულია, მეგრული ლარქევი შედარებით დიდი.

ყურადღებას იქცევს ლარქემისა და სოინარის მილთა განლაგება. მილები განლაგებულია ერთმანეთის გვერდით შემდეგნაირად: ცენტრში გრძელი მილები, ხოლო ნაპირებისაკენ კლებადი სიგრძით. აეს გამოუმუშავებული კონსტრუქციული ფორმა, დასავლეთ საქართველოში მკაცრად დაკანონებული. ასეთი კონსტრუქცია უაღრესად იშვიათია, თუ არ ვიტყვი, რომ ერთადერთია ყველა ცნობილ მრავალღერძიან სალამურთა შორის, რომელთა მილები თანმიმდევრულად სიგრძის მიხედვით არის დალაგებული<sup>144</sup>. ლარქემის ორ უგრძეს მილს (I და II) ეწოდება მეზანე. მათ გვერდით მარცხნივ და მარჯვნივ მდებარე ორ

<sup>141</sup> ნ. ხ ი შ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბილისი, 1940, გვ. 109.

<sup>142</sup> В. И. А б а е в, Осетинский язык и фольклор, I, М.-Л., 1949, стр. 322.

<sup>143</sup> ლ. ფ რ უ ი ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 28.

<sup>144</sup> В. К. С т е ш е н к о-К у ф т и н а, Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки, I, фляйта Пана, Тбилиси, 1936, стр. 23.

მილს (III და IV) „გემაქყაფალი, გემაქყაფური“ (ე. ი. დამწყები) და განაპირა ორ მილს (V და VI) „მეკიფაშე“ (ე. ი. პირველი ხმა). ერთნაირი სახელწოდების მქონე მილებს სხვადასხვა სიგრძე აქვთ. სამეგრელოში I—III—V მილებს ეწოდება „უმოსი“ ე. ი. უფროსი, II—IV—VI მილების ჯგუფს — „უკულაში“, ე. ი. უმცროსი<sup>2</sup>.

გურიაში სოინარის უგრძეს მილს — I-ს ეწოდება „დიდი ბანი“, მის გვერდით მდებარე გრძელ მილს II-ს — პატარა ბანი, დანარჩენებს — მესამე ხმა, მეოთხე ხმა, მეხუთე ხმა და მეექვსე ხმა<sup>3</sup>. გარდა ამისა, დასტურდება სხვა სახელწოდებებიც, კერძოდ, პირველს ეწოდება ბანი, მეორეს — საშუალო, მესამეს — წყება, მეოთხეს — გადატანილი, მეხუთეს — მოძახილი, მეექვსესაც — მოძახილი და ზოგჯერ კრიმანჭული<sup>4</sup>.

სამეგრელოს ბარში (ხობის რაიონში) ცნობილი ყოფილა ხუთღერიაანი ლარქემიც. ამ ლარქემის მილები დალაგებულია სიგრძის მიხედვით ერთმანეთის გვერდზე თანმიმდევრულად (ყველაზე გრძელ მილს ეწოდება მეხანე, შემდეგ თანმიმდევრობით შემალაღე, მალალი, მაქყაფალი (დამწყები) და ჭიფეში (პირველი ხმა)<sup>5</sup>.

**ბ გ ე რ ა თ რ ი გ ი და დ ი ა პ ა ზ ო ნ ი.** ამ საკრავის დიაპაზონია სექსტა, ბგერათრიგია ტონ-ნახევარტონიანი<sup>6</sup>.

**ა კ უ ს ტ ი კ უ რ ი წ ყ ო ბ ა.** ლარქემსა და სოინარზე შესრულებულ ჰანგებთან დაკავშირებით ე. სტეშენკო-კუფტინას მოჰყავს ამ საკრავის ბგერათრიგში შემავალი ბგერების აბსოლუტური სიმაღლე გამოხატული. ჰერცებში, რომელზედაც სრულდებოდა ესა თუ ის ჰანგი. ამის მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ ლარქემისა და სოინარის აკუსტიკური წყობის შესახებ. განვიხილოთ ზემოთ მოყვანილი სამი წყობის ბგერები (იხ. ცხრილი № 8):

როგორც მოყვანილი ცხრილიდან ჩანს, ლარქემისა და სოინარის ბგერების აბსოლუტური სიმაღლე სუფთა წყობასთან ახლო დგას, მაგრამ ზუსტად მას არ ემთხვევა<sup>7</sup>.

ლარქემისა და სოინარის ბგერები არის ძლიერი, ხმამაღალი, გამოკვეთილი, მსტვენავი.

**მ უ ს ი კ ა ლ უ რ - ს ა შ ე მ ს რ უ ლ ე ბ ლ ო შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ა ნ ი.** ლარქემი (სოინარს) შემსრულებელს უჭირავს ვერტიკალურად. ბგერის გამოცემა ჩაბერვით ხდება. „დაკვრის წინ, სამეგრელოშიც და გურიაშიც, საკრავის მილებს ნახევარი საათით წყლით შეავსებენ, რათა საკრავს სუფთა ბგერები ექნეს. როგორც ჩანს, ეს არის პროფილაქტიკური საშუალება იმისათვის, რომ მილები არ დაიბზაროს“<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> В. К. Стешенко-К у ф т и н а, დასახ. ნაშრ., გვ. 23—24, 185.

<sup>3</sup> ი ქ ვ ე, გვ. 41—42.

<sup>4</sup> ი ქ ვ ე, გვ. 42.

<sup>5</sup> ს. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 256 და შემდ., სურ. 57.

<sup>6</sup> ამ საკრავის შესახებ დაწერილებით იხ. მ. შ ი ლ ა კ ა ძ ე, ქართული მრავალღერიაანი სალაპერის პანგთა კილო. საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, XXXIX, № 1, 1965.

<sup>7</sup> Б. Г у л и с а ш в и л и, Грузинская народная инструментальная музыка, Тбилиси, 1948, გვ. 72 (ხელნაწერი). ი. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის საქართველოს ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივი.

<sup>8</sup> В. К. Стешенко-К у ф т и н а, დასახ. ნაშრ., გვ. 27.

ლარკემის ბეკრები	აბსოლუტური სიმაღლე ქერცეაში	შესაბამის ბეკრათა აბსოლუტური სიმაღლე სუფთა წყობაში*	ლარკემის და სოინარის ბეკრათა სიმაღლის გადახრა შესაბამის ბეკრათაგან სუფთა წყობაში
$d_{12}$	613	622,4	— 9,4
$e_{12}$	701	687,4	+13,6
$f_{12}$	734	742,4	— 8,6
$g_{12}$	830	825	+ 5
$a_2$	903	880	+ 23
$h_2$	1008	990	+ 18
$d_2$	853	586,6	— 3,6
$e_{22}$	606	633,6	—22,4
$f_2$	716	704	+ 12
$g_{e2}$	739	760	— 21
$a_{22}$	863	844,8	+18,2
$b_{e2}$	903	900,8	+ 23
სოინარის ბეკრები			
$b_2$	970	950,4 h—990	+ 20 — 20
$c_2$	1069	1056	+ 13
$d_2$	1217	1173,2	+33,8
$e_{22}$	1290	1267,2	+22,8
$f_2$	1398	1408	— 10
$g_{e2}$	1496	1520	— 24

ქართულ მრავალღერძიან სალამურზე დაკერის მანერა მეტად თავისებურია. ამაზე ვ. სტეშენკო-კუფტინა საგანგებოდ მიუთითებდა. დაკერის მთელი სირთულე მდგომარეობს იმაში, რომ ჩაბერვა ერთდროულად ხდება ორ მილში. ასეთი ჩაბერვით მიიღება ტერციები. ამასთან დაკავშირებით ვ. სტეშენკო-კუფტინა გამოთქვამს აზრს, რომ სწორედ ტერციების მიღების ტრადიციას უნდა გამოემუშავებინა მრავალღერძიანი სალამურის პატარა ზომები, რაც განსაკუთრებით გურიაში შეიმჩნევა<sup>9</sup>.

ზოგჯერ, დაკერის გასაადვილებლად ლარკემს ჰყოფენ შუაზე ორ შემსრულებელს შორის<sup>10</sup>. ეს წესი ხშირია სამეგრელოში, და იშვიათია გურიაში.

ლარკემზე და სოინარზე შესაძლებელია მიღებულ იქნას 6 ცალკეული ბეკრა (რომლებსაც 6 მილი გამოსცემს), და 4 პატარა ტერციის თანაბგერადობა, რომლებიც დამოუკიდებლად აღებული, აღიქმება პატარა ტერციებად, მაგრამ სინამდვილეში ისინი ნეიტრალურ ტერციებს წარმოადგენენ<sup>11</sup>. სხვა თანაბგერადობები ლარკემზე არ აიღება.

ვფიქრობთ, რომ ლარკემისა და სოინარის ფორმა — მიღების ისეთი განლაგება, რომ ორმა მეზობელმა მილმა ტერციის თანაბგერადობა მოგვეცეს, გა-

<sup>9</sup> В. К. Стещенко-Куптина, დასახ. ნაშრ., გვ. 37.

<sup>10</sup> იქვე, გვ. 27.

<sup>11</sup> იქვე, გვ. 159.

\*  $a_1 = 440$  ჰც.

მომუშავდა სწორედ პარალელური ტერციების მიღების მიზნით. პარალელური ტერციებით მოძრაობა დამახასიათებელია კომპლექსური მრავალბმნიანობისათვის. მრავალბმნიანობის ეს ფორმა კი გაბატონებულია სამეგრელოსა და გურიაში.

დამზადების წესი. ლარქემს და სოინარს აკეთებს ის, ვინც მასზე უკრავს. რადგან დამზადების დროსვე ხდება მისი აწყობა.

ლარქეში მზადდება მცენარე ლარქემისაგან. ამ მასალისაგან დამზადებული საკრავი იძლევა სუფთა და მკაფიო ბგერას<sup>12</sup>.

ლარქემს ამზადებენ ივლისის ბოლოს. ამაზე ადრე თვითონ მცენარე ლარქეში ნესტიანია და საკრავს ხმა არ უფარგავს<sup>13</sup>.

ლერწმის ერთი ღერო მთლიანად კმარა მთელი საკრავის დასამზადებლად. დამზადებას წესს დაწვრილებით აღწერს ვ. სტეშენკო-კუფტინა: „თვითეული მილისათვის ცალკეული მუხლი გამოიყენება, გამოიჭრება 6 მუხლი. მილის სისქეში განსხვავება არ ასრულებს არსებით როლს, რადგანაც ბგერის სიმაღლე დამოკიდებულია ჰაერის სვეტის სიგრძეზე, შესაბამისად, მილის ღრუს სიგრძეზე. რომელიც გადაიჭრება ტონის სასურველი სიმაღლის მისაღწევად. მაგრამ მაინც მიღებს ალაგებენ სისქისა და სიმაღლის მიხედვით. შუა, დაბალი ბგერია მომცემი მილი, ჩვეულებრივ ყველაზე ფართოა. ეს ხდება იმიტომ, რომ საკრავის კეთებისას, ოსტატი თვალთ დანიშნავს ლერწმის ღეროზე ზომით შესაფერის მუხლს და მიღების გამოჭრას იწყებს არჩეული მონაკვეთის ქვედა ბოლოდან. ამიტომ ყველაზე მსხვილი და გრძელი მუხლები გამოიყენება ბანის მიღებისათვის, რომლებიც მრავალღერიანი სალამურის ცენტრს წარმოადგენს. ლერწმის მუხლები იჭრება ქვედა სახსართან, ისე რომ მოჭრილი მილი შემდეგ შემოაბრუნონ ზედა დაკეტილი მხარით ქვევით. ცდილობენ, რომ მიღები ზემოთ უფრო ფართო იყოს და ქვემოთკენ ვიწროვდებოდეს“<sup>14</sup>.

როდესაც მიიღებენ პირველ ინტერვალს და, ამგვარად, მზად იქნება ორი შუა (ბანის) მილი, იწყებენ ორი მომდევნოს — შუა მიღების მარჯვნივ და მარცხნივ მდებარე მიღების კეთებას შემდეგ კი აკეთებენ განაპირა მიღებს, ჭერ მარჯვენას; შემდეგ მარცხენას<sup>15</sup>. გურიაში აწყობის დროს ამოსაეალს წარმოადგენს -ლილი ბანი“ (უგრძესი მილი)<sup>16</sup>.

წყობას ზოგჯერ არეგულირებენ უძველესი ხერხით: მიღებში რაიმე მყარ საგანს ჩაუშვებენ... სამეგრელოში ქვიშას, გურიაში — ღომის მარცვლებს ყრიან<sup>17</sup>. წყობის შემოწმებისას განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ განაპირა მიღების ბგერებს<sup>18</sup>.

ლარქემისა და სოინარის დამზადება ეყრდნობა სმენით კორექტივს, მყარ ტრადიციებს, რომლებიც, ვ. სტეშენკო-კუფტინას სიტყვით, ერთნაირია გურიაში და სამეგრელოში.

ლარქემის მიღების სიგრძეთა შორის დაცულია ასეთი თანაფარდობა: გრძელი მიღების (I—II) სიგრძე ისე შეეფარდება ერთმანეთს, როგორც 10:9,

<sup>12</sup> В. К. Стешенко-Куптина, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 22.

<sup>13</sup> *ბაკალათია*, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 257.

<sup>14</sup> В. К. Стешенко-Куптина, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 179.

<sup>15</sup> იქვე, გვ. 160.

<sup>16</sup> იქვე, გვ. 42.

<sup>17</sup> იქვე, გვ. 25—26.

<sup>18</sup> იქვე, გვ. 24.

მოკლე (განაპირა) მიღების (V—VI) სიგრძე ისე შეეფარდება ერთმანეთს, როგორც 10:9. შუა მიღების (რომლებიც მოკლე და გრძელ მიღებს შორის მდებარეობენ — მათ მარცხენა და მარჯვენა მხარეს) — ისე შეეფარდება ერთმანეთს, როგორც 11:10.

როგორც დამზადების პროცესის აღწერიდან ჩანს, მიღების სიგრძე იზომება თვალთ და ბგერის სიმაღლე რეგულირდება ყურით. ისე რომ, შეკეთებული ოსტატები სმენის კორექტივს და ტრადიციულ ფორმებსა და წყობას იცავენ.

ს ა კ რ ა ვ ი ს ფ უ ნ ქ ც ი ა. მრავალდერიან სალამურზე შემსრულებლებად გვევლინებიან მხოლოდ მამაკაცები.

ლარქემსა და სოინარზე სრულდება მწყემსური და საცეკვაო მელოდიები.

სამეგრელოში ლარქემი მწყემსების საკრავს წარმოადგენს. მწყემსები ლარქემზე დაკრით თავიანთ ჯოგს თავს უყრიდნენ. სამეგრელოში არსებობს სამი სხვადასხვაგვარი ჰანგი, ერთი, რომლითაც ჯოგი მიჰყავთ საძოვარზე, ზეორე, რომელსაც ასრულებენ დაბრუნებისას და მესამე, რომელსაც მწყემსი ასრულებს, როცა ჯოგს აძოვებს. მწყემსების თქმით, ამ ჰანვის დაკრავზე ჯოგი უყეთესად ძოვს<sup>19</sup>. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ ლარქემზე სხვადასხვა მწყემსური მელოდიები სრულდება, რომლებიც მწყემსის შრომის სხვადასხვა პროცესთანაა დაკავშირებული. ანალოგიური ფაქტები საქართველოს სხვა კუთხეებშიც დასტურდება.

ლარქემზე სამეგრელოში უკრავდნენ ქორწილებში, დღეობებში. ე. სტენენკო-ყუფტინას ცნობით, „ოთხი ექვსლერიანი სალამურისაგან შემდგარი ორკესტრი, რომელშიც 4 შემსრულებელი შედიოდა, მონაწილეობდა ქორწილში, ლხინში“<sup>20</sup>.

ლარქემზე დაკრა დასტურდება ს. ჰეველერში, დიდ ხეთშაბათს („გობარკალაფა“ დამეს), როდესაც ხალხი ეკლესიიდან ბრუნდებოდა ლარქემით, დაირით და სპილენძის ბუკით (ოყელია)<sup>21</sup>.

გურიაში სოინარი წარმოადგენდა სასიგნალო საკრავს. ამ საკრავის ხმაზე იკრიბებოდნენ სხვადასხვა სოფლის მონადირეები, რომლებიც კვერნაზე სანადიროდ მიდიოდნენ<sup>22</sup>. გურიაში ყოფილან სოინარზე ისეთი ოსტატი-შემსრულებლები, რომელთაც ბუღბული შეჰყავდათ შეცდომაში. თურმე ბუღბულო გამოეპასუხებოდა მათ დაკვრის დროს<sup>23</sup>.

როგორც აღვნიშნეთ, ტრადიციულად ითვლება ექვსლერიანი ლარქემი და სოინარი. ს. შაკალათიას ცნობით, არსებულა ხუთლერიანი სალამური. დ. არაყიშვილის ცნობით, გასული საუკუნის 80-იან წლებში გურიაში ცნობილი ყოფილა შეიღდერიანი სოინარი.

<sup>19</sup> В. К. Стещенко-Купчина, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 34—35.

<sup>20</sup> იქვე, გვ. 28.

<sup>21</sup> იქვე.

<sup>22</sup> იქვე, გვ. 51.

<sup>23</sup> დ. არაყიშვილი, *ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გახმოვა*, თბ., 1940, გვ. 5.

საბჭოთა კავშირის ხალხთა ეთნოგრაფიულ მუზეუმში (ლენინგრადი) ინახება 21-ლერიანი სალამური „ლარქემის“ სახელწოდებით (საინვენტარო № 5345—D), რომლის მიღები განლაგებულია სიგრძის მიხედვით.

ქართული მრავალღერიაანი სალამური ძირითადად დაკავშირებულია მწვემსურ ყოფასთან. ხოლო მისი გამოყენება ქორწილში, ხატობა-დღეობებში და სხვ. გვიანდელი მოვლენა უნდა იყოს.

ჩასაბერი საკრავები, განსაკუთრებით ლერწმის სალამურები, სხვადასხვა ხალხში აღიარებულია მწვემის ატრიბუტად. მრავალღერიაანი სალამურიც მესაქონლეობასთან არის დაკავშირებული. ეს საკრავი, კ. ზაქის თანახმად, ცნობილია ადრეული ნეოლითიდან<sup>24</sup>. იგი თავდაპირველად სასიგნალო საშუალება იქნებოდა, რომელიც შემდეგ განვითარდა და ჩამოყალიბებული და დაკანონებული ჰანგების შემარულბელ საკრავად იქცა. მწვემის დაკვრა სასიგნალო საშუალებას წარმოადგენს დღესაც.

საკრავის ფორმის გამომუშავება დაკავშირებულია ორხმიანად შესრულების ტრადიციასთან, ხოლო ეს უკანასკნელი, განაპირობა დასავლეთ საქართველოს კუთხეებში გაბატონებულმა მრავალხმიანობის ფორმამ — კომპლექსურმა მრავალხმიანობამ.

## 6. სალამური

(უენო და ენიანი)

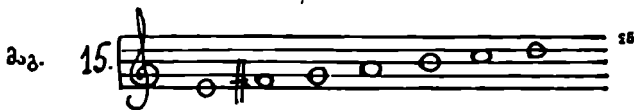
სალამური გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოს კუთხეებში (ქართლი, კახეთი, მესხეთი, თუშეთი, ფშავი).

საკრავის აღწერა. უენო სალამური (იხ. ტაბულა IX. სურ. 2) წარმოადგენს გრძელ მილს, დაახლოებით 380—400 მმ სიგრძისას, რომელზეც 5—6 თვალი კეთდება. ზოგჯერ თვალი კეთდება მეორე მხარეზეც, საკრავის თავი ოდნავ წაწვეტებულია, თუ საკრავი ხისაა, აკრელებენ.

ენიანი სალამური (იხ. ტაბ. IX, 3) 230—260 მმ სიგრძის მილს წარმოადგენს. თავი წაკეთილია. გაკეთებულია 5 ან, უფრო ხშირად 6—7 თვალი. ერთი თვალი უკეთდება უკანა მხრიდან ზედა I—II თვალს შუა.

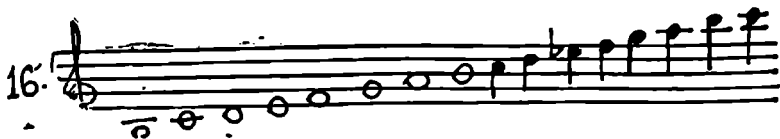
ენა წარმოადგენს ლერწმის მოკლე საცობს (12—15 მმ), რომელიც ჩასმულია სალამურში (მილში).

ბ გ ე რ ა თ რ ი გ ი და დ ი ა პ ა ზ ო ნ ი: უენო სალამურის ბგერათრივი: (მაგ. 15):



<sup>24</sup> Р. И. Грубер. История музыкальной культуры. т. I, ч. I, М.-Л., 1941, стр. 135—136.

<sup>25</sup> Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963, стр. 93.



სალამურზე აიღება ოქტავით მაღალი ბგერები გადაბერვით. დიაპაზონი ენიანი სალამურისა ორ ოქტავამდეა.

ტემბრი. სალამურის ბგერა არის გამოკვეთილი, მსტვენავი, ნათელი და ძლიერი.

იმის გამო, რომ სპექტრი ღარიბია, ისმის მაღალი ობერტონი, სალამურის ბგერა აღიქმება როგორც მსტვენავი, გამოკვეთილი, მაგრამ შედარებით „ცარიელი“.

მუსიკალურ-საშემსრულებლო შესაძლებლობანი. დაკერის დროს სალამური—უნოცა და ენიანიც, უჭირავთ ორივე ხელით, პირდაპირ. ოღნავ დაქანებული. ბგერის წარმოება ხდება ჩაბერვით, თითების თვლებზე დაკერით წარმოებს ბგერის სიმაღლის ცვლა.

ჩაბერვის ძალაზე არის დამოკიდებული ტემბრიც. ნორმალური ჩაბერვით სალამური ქლერს წყნარად და ნაზად, ხოლო გადაბერვის დროს—ხმამაღლა და მსტვენავად.

ჩაბერვა ხდება საკრავის ზედა კიდეში, ნახვრეტში.

უნო სალამურზე ჩაბერვისას საკრავის ზედა კიდე დაფარულია შემსრულებლის ტუჩებით, ენა და ტუჩები დაჭიმულია. ტუჩები ეხება ჩასაბერლურს. შემსრულებელი კარგად უნდა ახდენდეს სუნთქვის რეგულაციას, რომ მიღწიოს legato-ს ეფექტს.

ენიან სალამურზე ჩაბერვის პროცესი უფრო გაადვილებულია საკრავზე ენის არსებობის გამო.

საკრავი ორივე ხელით უჭირავთ. ცერებს საკრავის უკანა მხარე ებჯინება, ხოლო დანარჩენი თითებით ხდება ბგერების სიმაღლის ცვლა თითების დაკერით თვლებზე. ამისათვის გამოიყენება ცერების გარდა ყველა თითი (გამოსაყენებელი თითების რაოდენობა დამოკიდებულია თვლების რაოდენობაზე). მარჯვენა ხელის ცერი ედება იმ ნახვრეტს, რომელიც გაკეთებულია სალამურის უკანა მხარეს, რომელიც ზედა მხარეზე გაკეთებულ I და II თვლების შუაში კეთდება. მარჯვენა ხელის თითებით ეხებიან ზედა ნახვრეტებს, მარცხენა ხელის თითებით — ქვედას. 6-თვლიან სალამურზე უკრავენ ორივე ხელის საჩვენებელი, შუა და არათითები.

6-თვლიანი სალამურის აპლიკატურა

I	თვალი (ზემოდან) საჩვენებელი თითი	}	მარჯვენა ხელი
II	შუათითი		
III	არათითი		

IV თვალი (ზემოდან) საჩვენებელი თითი

V შუათითი

VI არათითი

მარცხენა ხელი

თუ სალამური 7-თელიანია, მეშვიდეზე ედება მარცხენა ხელის ნეკი<sup>27</sup>. ყველა ნახვრეტის დახურვისას მიიღება სალამურის ბგერათრივის ყველაზე დაბალი ბგერა.

ენიან სალამურზე დიაპაზონი ფართოვდება გადაბერვით — ძლიერი ჩაბერვით. ამისათვის საქართველოში არსებულა საგანგებო სახელწოდება—„სტვენზე დაკვრა“ ან „სტვენზე დაკვრა“<sup>28</sup>.

სალამურზე კარგად არის რეგულირებული ჩაბერვის სიძლიერე. თუში მთარბობელის სიტყვით, „თუ ძალიან მოჰკრიფავ ბაგეებს და ნულა ჩაბერავ, წმინდა ხმა გამოვა, თუ მოშვებით ჩაბერავ, — ბოხი ხმა“ (მთხრ. ბათირო დავითის ძე ბახტურიძე, ს. ქვემო ალვანი).

დამზადების წესი. სალამურს ამზადებენ ლერწმისაგან, ლელისაგან. დიდგულისა და ჰერმისაგან. მათში კი ძირითადად დიდგულას იყენებენ.

უენო სალამურს ფშავში აკეთებენ დიდგულისაგან. აიღებენ დაახლოებით მტკაველნახევარ სიგრძეს, გამოაცლიან გულს ჯოხით ან ზუმბით, გამოსწმენდენ ისე, რომ თანაბარი სისქისა იყოს. ღრუ დაახლოებით შუა თითის სიმსაო უნდა იყოს. შემდეგ დანით ამოჭრიან ნახვრეტებს, რომელთაც ფშავში თვალს ან სანაცვლებს ეძახიან. მანძილი თვლებს შორის უნდა იყოს თითო გოჯი. თვლებს რაოდენობა — 6. ქვედა მხრიდან უკეთდება ერთი ნახვრეტი, რომელიც ზედა I—II ნახვრეტებს შორის მდებარეობს.

ფშავში სალამური გაუკეთებიათ ცხერის წვივის ძელისაგანაც (მთხრ. ვალერიან სიმონის ძე კვიციანი).

თუშეთშიც სალამურის დამზადების ასეთივე წესი დასტურდება.

თუშები იცავენ ასეთ პროპორციებს: ქვედა კიდიდან ოთხი თითის დაღებაზე იწყება თვლები. მანძილი თვლებს შორის თანაბარია. მანძილი ზედა კიდიდან I თვლამდე (ყელი) ტოლი უნდა იყოს იმ მანძილია, რომელზედაც თვლებია განლაგებული. ეს უნდა იყოს ერთი ციდა (მთხრ. ბათირო ბახტურიძე, ს. ქვემო ალვანი).

კახეთში უენო სალამურს აკეთებდნენ ჰერმისაგან. მას გამოალრუებენ თოფის ზუმბით. ზემოდან უკიდურეს ქვედა ნახვრეტამდე მანძილია ერთი ხელის დაღება, ხოლო მანძილი ზედა კიდიდან I თვლამდე და მანძილი, რაზედაც ნახვრეტებია განლაგებული, უნდა იყოს ერთი ციდა<sup>29</sup>.

სალამურის შესახებ შეკრებილ ცნობებზე დაყრდნობით ივ. ჯავახიშვილმა გააკეთა დასკვნა სალამურის მტკიცედ დაკანონებული ზომების შესახებ: 1) სალამურის ყელი, ე. ი. ზედა ნაწილი (მანძილი ზედა კიდიდან I სახმო ნახვრეტამდე) უნდა იყოს ერთი ციდა; 2) შუა ნაწილიც ასეთივე სიგრძისა უნდა იყოს; (მასზე განლაგებულია თვლები, დაშორებული ერთმანეთისაგან თანაბარი მანძილით); 3) სალამურის ბოლო, ე. ი. მანძილი უკანასკნელი ნახვრეტიდან ქვედა

<sup>27</sup> В. М. Б е л я с в, К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов. საქართველოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის შობამე. IX-В, თბილისი, 1936, გვ. 21.

<sup>28</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 200.

<sup>29</sup> იქვე, გვ. 199.



კიდემდე, უნდა იყოს ერთი ხელის დადება. უნო სალამურის სიგარძე უნდა იყოს ერთი ხელის დადება და ორი ცილა<sup>30</sup>.

ენიანი და უნო სალამურების დამზადების წესი ერთნაირია. ენიან სალამურს უკეთდება ენა, ენიან სალამურზე თვლებს აკეთებენ ენის ჩადგმის შემდეგ.

სალამურის დამზადების წესი დაფუძნებულია მყარ ტრადიციებზე.

შ. ასლანიშვილი აგვიწერს, თუ როგორ გადაზომა (მანძილების უზუსტესი დაცვით) თვალთ ქალაღზე სალამურის ნახვრეტები ახალგაზრდა თუშმა<sup>31</sup>.

ჩვენს მიერ გაზომილი უნო და ენიანი სალამურები, დატული საქართულოს სახ. მუზეუმში, აღნიშნულ წესს ექვემდებარებიან (იგულისხმება ნაწილთა თანაფარდობის დაცვის წესი).

ს ა ლ ა მ უ რ ი ს ო უ ნ ქ ი ა. სალამურზე შემსრულებლად გვევლინებიან მხოლოდ მამაკაცები. სალამური, განსაკუთრებით უნო, მწყემსების აუცილებელ ნივთს წარმოადგენს.

სალამურზე სრულდება მწყემსური და საცეკვაო მელოდიები. უნო სალამურზე მხოლოდ მწყემსური მელოდიები სრულდება.

განსაკუთრებით საყურადღებოა მწყემსური მელოდია უნო სალამურზე „ვაკების გაქეჩვა“, რომელიც შ. ასლანიშვილმა ჩაწერა<sup>32</sup>. ეს მელოდია სრულდება ცხვრების მოგროვების დროს. მავრამ როგორც სახელწოდება მიუთითებს, უნდა სრულდებოდეს ცხვრის გარეკვის დროსაც („გაქეჩვა“ ნიშნავს გარეკვას, გაძლოვას, მთხრ. დარიკო აბალოძე-ბახტურიძე, ს. ქვემო ალვანი). ფარას წინ რომელი მწყემსიც უძღვება, ის უკრავს სალამურს, დანაჩენი მწყემსები ცხვარს ადევნებდნენ თვალყურს. მწყემსი ღამითაც უკრავდა სალამურს. თუში მთხრობლის სიტყვით, სალამურით თავს იფხიზლებდა, თავს ირთობდა (მთხრ. ბათირო ბახტურიძე, ს. ქვემო ალვანი).

სალამური დაკავშირებულია მწყემსურ ყოფასთან. ამითაა გამოწვეული, რომ სალამურის რეპერტუარი თითქმის მთლიანად მწყემსური მელოდიებით ამოიწურება.

მწყემსები უნო სალამურზე ასრულებდნენ სხვადასხვა მელოდიას. არსებობდა ე. წ. „აქლემის ყელის დაკვრა“ (ეს ჰანგი სრულდებოდა, როდესაც ცხვარს მიერეკებოდნენ). „დაბინავების დაკვრა“ (რომელსაც ასრულებდნენ ცხვრის დაბინავების შემდეგ)<sup>33</sup>.

ენიან სალამურზე სრულდება საცეკვაოები. ზოგჯერ ის დოლთან ერთად გამოიყენება. საერთოდ, ენიანი სალამური უფრო გვიან არის გაჩენილი<sup>34</sup>. ამაზე მიუთითებს ისიც, რომ სალამურის ძირითადი დანიშნულება—მწყემსურ ყოფასთან კავშირი (რაც უძველესი დროიდან მომდინარეობს), სწორედ უნო სალამურს შემორჩა დღემდე.

სალამური მწყემსური საკრავია. ამაზე მიუთითებს აგრეთვე თქმულებები სალამურის შესახებ<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> ივ. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 199.

<sup>31</sup> შ. ა ს ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ნარკვევები ქართ. ხალხ. სიმღერების შესახებ, II, თბ., 1956, გვ. 96.

<sup>32</sup> ი ქ ე ე, გვ. 132, 269.

<sup>33</sup> ივ. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 200.

<sup>34</sup> ი ქ ე ე, გვ. 219.

<sup>35</sup> დ. ჭ ა ნ ე ლ ო ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, გვ. 61—78.

სალამური საქართველოს ტერიტორიაზე უძველესი დროიდან დასტურდება. ძველი სამთვლიანი სალამური აღმოჩნდა სამთავროში, ერთ-ერთ სამარხში პატარა ბიკის ჩონჩხთან, სადაც სხვა საგნებთან ერთად ხარისა და სხვა ცხოველთა ძვლებიც იყო. სამთავროში გათხრილი სალამური გედის ფეხის ძელისაგანაა გაკეთებული. გრ. ჩხიკვაძის აზრით, წარმოადგენს უნერო სალამურის უძველეს სახეობას. თარიღდება ძვ. წ. XV — XIV სს<sup>36</sup>.

ძველი სალამური აღმოჩნდა უფლისციხეში, საკულტო ნაგებობაში, ღვთაება მზექალისადმი შეწირულ ნივთებს შორის<sup>37</sup>. სალამურის არსებობა მზექალთან დაკავშირებულ საწესლო საგანთა შორის მოწმობს იმას, რომ სალამური უძველესი ხანიდან წარმოადგენდა მწყემსის ატრიბუტს.

სალამურის არსებობა საქართველოს ტერიტორიაზე დასტურდება ძვ. წ. II ათასწლეულიდან. იგი იმთავითვე მესაქონლეობასთან, მწყემსურ ყოფასთან ყოფილა დაკავშირებული.

## 7. გ უ და-ს ტ ვ ი რ ი

გუდა-სტვირი დღესაც გავრცელებულია რაჭაში (სტვირი||სტვირი), აპარაში (ვიბონი||ვიბონი), მესხეთში (თულუმი), ქართლში, ფშავეში (სტვირი).

ს ა კ რ ა ვ თ ა ა დ წ ე რ ა. რაჭული სტვირი დაწვრილებით არის აღწერილი დ. არაყიშვილის<sup>38</sup> და აპ. ცანავას<sup>39</sup> ნაშრომებში.

გუდა-სტვირი შედგება ორი ძირითადი ნაწილისაგან — გუდისაგან და რქისაგან (იხ. ტაბ. IX, 4).

გუდა ცხვრისაა. გუდას ერთ ფეხში დატანებული აქვს ხის პატარა მილი, ე. წ. „ხრეკო“, რომლითაც მას ბერავენ. გაბერილ გუდას უკეთდება ტყავის საცობი („პეპელა“).

გუდაში ჩასმულია რქა (სტვირის ბუდე). მასში ჩადგმულია ე. წ. დედნები ანუ ლერწმები — თანაბარი სიგრძისა და სისქის ორი ხის მილი. მარცხენა მილს ეწოდება „მთქმელი“ ან „დამწყები“, მარჯვენას — „მოდახილი“ ან „მებანე“<sup>40</sup>. მებანეს გაკეთებული აქვს სამი სახმო ნახვრეტი (თვალი), დამწყებს — ექვსი. მებანის სამი თვალი დამწყების ქვედა სამი თვალის გააწვრივ არის გაკეთებული.

დედნებზე მიმაგრებულია ორი ერთნაირი ლერწმის პატარა მილი (ილერწმები). მათი მიმაგრების ადგილი ამოლესილია სანთლით. „ლერწმების“ მეორე ბოლოები გუდასთანაა მიმაგრებული.

რქა (ყანწი) ჯიხვის ან ხარისაა. იგი შემკულია ძეწყვებითა („ჩინჯილა“) და ფერადი მინებით. რქა ჩასმულია ბუდეში.

რქაში ჩადებულია „ღრუბელი“ (ბამბა), რომელიც იწოვს დაკვრის დროს გამოყოფილ ნერწყვს.

გუდას ინახავენ შალითაში, რომელსაც „ჩანთა ან „პერანგი“ ეწოდება.

<sup>36</sup> გრ. ჩხიკვაძე, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ისტორიოგრაფია, ნაწ. I. საქ. თონ., XII—XIII, თბ., 1963, გვ. 221.

<sup>37</sup> დ. ხ ა ხ ტ ა ი შ ე ი ლ ი, კლდეში ნაკვეთი ქალაქი, თბ., 1965, გვ. 56.

<sup>38</sup> დ. ა რ ა ყ ი შ ვ ი ლ ი, რაჭული ხალხური სიმღერები, თბ., 1950, გვ. 48 და შმდ.

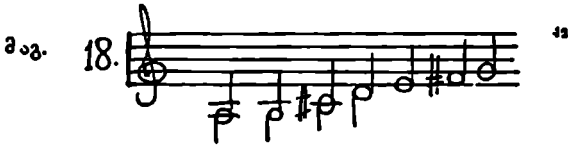
<sup>39</sup> აპ. ც ა ნ ა ვ ა, ქართული მესტიურული პოეზია, თბ., 1953, გვ. 41 და შმდ.

<sup>40</sup> ივ. ქ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ. 192 და შმდ.

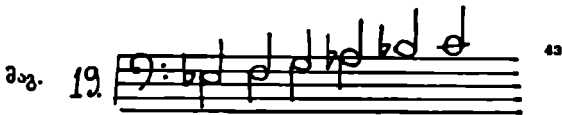
აჭარული ჭიბონიც ასეთივე კონსტრუქციისაა<sup>41</sup>.

ბ გ ე რ ა თ რ ი გ ი. გულა-სტვირს დიატონური ბგერათრიგი აქვს. მის ერთ-ერთ თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ მასზე აიღება ორხმიანი თანაბგერადობები და სრულდება ორხმიანი ჰანგები. ორხმიანობა მიიღწევა რქაში ჩასმული ორი სალამურის (ლერწამი, ნაი) ერთდროული აედერებით. ბგერათრიგის დიაპაზონი დამოკიდებულია თვლების რაოდენობაზე.

რაჭულ სტვირს, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ერთ ლერწამზე აქვს 6 ნახვრეტი, მეორეზე — სამი, ე. ი. ერთი ლერწამი იძლევა შვიდ ბგერიან რიგს, მეორე — ოთხბგერიანს. სტვირის ბგერათრიგი (მაგ. 18):



აჭარულ ჭიბონს ერთ ლერწამზე (მარცხენაზე) აქვს 5 ნახვრეტი, მარჯვენაზე — სამი. მისი ბგერათრიგია (მაგ. 19):



რაჭული სტვირისა და ჭიბონის ბგერათრიგებს შორის განსხვავება მხოლოდ დიაპაზონშია. ჭიბონის დიაპაზონია დიდი სექსტა, სტვირის — ჰატარა სექტიმა. ორივე მიქსოლიდური კილოს ბგერათრიგია (1. სექსტისა და 2. სექტიმის ფარგლებში).

ფშაური სტვირის ბგერათრიგი გამოქვეყნებულ ლიტერატურაში არ არის ნახსენები. ჩვენს მიერ ადგილზე დაკითხვის წესით მოპოვებული მასალიდან ირკვევა, რომ ფშაურ სტვირს ერთ ლერწამზე 5 ნახვრეტი ჰქონია, მეორეზე (მეხანე) — ერთი (მთხრ. ღვთისო ქისტაური, ს. კულო, ბიჭური ბადრიშვილი, ს. შუაფხო). ე. ი. ბურღონული ლერწამი იძლევა ორ ბგერას. ეს ორი ბგერა ერთმანეთის მიმართ უნდა იყოს სექუნდურ ინტერვალურ თანაფარდობაში. როგორც ცნობილია, ფშაური მრავალხმიანი სიმღერისათვის დამახასიათებელია ბანში ორი ბგერა, ორი ჰარმონიული ფუნქციის გამომხატველი — ტონიკისა (I) და დომინანტისა (VII საფეხური). ვფიქრობთ, რომ ფშაური სტვირის ჰანგებშიც ეს ორი საფეხური იქნებოდა მოცემული.

უნდა აღინიშნოს, რომ ლერწამების სახელწოდებები („მთქმელი“ და „მეხანე“), როგორც მართებულად აღნიშნავს იე. ჭავჭავიძე, ხმის სახელებია. უნდა ითქვას, რომ ტერმინი „მეხანე“ მაინც გამომხატავს თავის ფუნქციას

<sup>41</sup> იე. ჭავჭავიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 193—194; ე. ა. ხ. ბ. ა. ე. ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961, გვ. 33.

<sup>42</sup> დ. ა. რ. ი. შ. ვ. ი. ლ. ი., რაჭული ხალხური სიმღერები, თბ., 1950, გვ. 53, 73.

<sup>43</sup> ე. ა. ხ. ბ. ა. ე. ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961, გვ. 34.

(რამდენადაც. ამ ლერწმის მიერ გამოცემული ბგერები ბურღონს, გაბმულ ბგერას იძლევიან); იგი მექანიკურად არ არის ხშიერი მუსიკიდან გადასული საკრავის ხმის სახელად.

საუყურადღებოა დ. არაყიშვილის დაკვირვება, რომ სტვირის ლერწმების ერთნაირი ბგერების გამოცემა ნახევრეტებიდან თვითულში ცალკე ჩაბერვით 1/2 ტონით განსხვავებული ბგერები მიიღება, ხოლო ერთდროულად ორივეში ჩაბერვით — უნისონური ბგერები. ამასთანავე, სტვირის წყობა დამოკიდებულია გარემოს ტემპერატურაზედაც. სინესტის გამო ბგერების სიმაღლე დაბლდება ერთ ტონამდე, შშრალ ამინდში ამდენითვე მაღლდება<sup>44</sup>.

სტვირისათვის დამახასიათებელია რბილი ქლერადობა, ხავერდოვანი ბგერები.

მ უ ს ი კ ა ლ უ რ - ს ა შ ე მ ს რ უ ლ ე ბ ლ ო შ ე ს ა ძ ლ ე ბ ლ ო ბ ა ნ ი. დაკვრის დროს შემარულეზებს მარჯვენა ილღის ქვეშ ამოდებული საკრავი უკირავს ორივე ხელით: შემარულეზელი ლერწმის თვლებს ხურავს ორივე ხელის საჩვენებელი, შუა და არათითით. მარჯვენა ხელის დასახელებული სამი თითით ერთდროულად ეხება ორივე ლერწმის თვლებს, მარცხენა ხელის იმავე თითებით კი ეხება მარცხენა ლერწმის ზედა 3 თვალს. ე. ი. დაკვრის დროს მარცხენა ხელი ზემოთ უკირავს, მარჯვენა — ქვემოთ<sup>45</sup>.

ბურღონული ბგერები გამოიცემა იმ ლერწმის მიერ, რომელსაც ნახევრეტთა ნაკლები რაოდენობა აქვს.

გულა-სტვირზე აიღება, როგორც წესი, ორხმიანი თანაბგერადობანი (დაწყებული პრიმით სექტიმის ჩათვლით) და აგრეთვე ბგერათორიგის ცალკეული ბგერები.

დ ა მ ზ ა დ ე ბ ი ს წ ე ს ი <sup>46</sup>. გულა-სტვირის გულას რაქაში ამზადებენ ცუბრის ან თხის ტყავისაგან. უპირატესობას ანიჭებენ რაქაში ცუბრის ტყავს, ოადგანაც მას რბილი ბეწვი აქვს და გარდა ამისა, ჰაერს არ ატარებს. იყენებენ ხბოს ტყავსაც (ხბოს ტყავი რბილია). გულას უკეთებენ ორ ნაპერტს. ერთში დგამენ ხის პატარა მილს გულის გასაბერად. ეს მილი კეთდება დუღგულაგან. ამისგანვე კეთდება „დენდები“. ლერწმების და დენდების შეერთების აღვრის ამოღესავე სანთლით, ჰაერი რომ არ გაიპაროს.

რქად იყენებენ ხარის ან ჯიხვის რქას.

სტვირის აკეთებდნენ შემსრულეზლები, შემდეგ კი ოქრომკედელთან მიპკონდათ შესამკობად<sup>47</sup>.

ჯავახეთში გულა-სტვირის რქას აკეთებდნენ ასკილისაგან (*Rosa canina*). ღერას ხერცდნენ, ასუფთავებდნენ. უკეთებდნენ სახმო თვლებს, რომელთა შორის მანძილი ორი თითის დადება უნდა ყოფილიყო<sup>48</sup>.

ფშავეში გულად იყენებდნენ ხბოს ან თხის „გულურას“. ხარის რქაში ჩადგამდნენ დუღგულის მილებს, რომლებშიც გაყრილი იყო ლერწმის პატარა მილები. ერთ ლერწმს უკეთებდნენ 5 თვალს, მეორეს — ერთს. (მთხრ. ბიჭური ბადრიშვილი; ს. შუაფხო).

ს ა კ რ ა ვ ი ს ფ უ ნ ქ ი ც ი ა. გულა-სტვირზე უკრავენ მხოლოდ მამაკაცები.

<sup>44</sup> დ. არაყიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 53.

<sup>45</sup> ი. ქავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 193.

<sup>46</sup> შდრ. დ. არაყიშვილი, რკველი ხალხ. სიმღ., თბ., 1950, გვ. 48—51; აბ. ცანავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 41 და შმღ.

<sup>47</sup> ლ. ფრუიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 31.

<sup>48</sup> ი. ქავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 191.

გულა-სტვირი წარმოადგენს სააკომპანემენტო საკრავს, მაგრამ სრულდება ზუსტად საცეკვაო სოლო მელოდიებიც. ის ინსტრუმენტული ანსამბლის მონაწილეც არის (დოლთან ერთად), რაკული სტვირი ძირითადად რეჩიტატიული სიმღერების თანმხლებების როლში გვევლინება, ხოლო ჭიბონზე კი უმთავრესად საცეკვაო ჰანგები სრულდება<sup>49</sup>.

გულა-სტვირის აკომპანემენტი შეზღუდულია. თვით სიმღერები, რომლის აკომპანემენტსაც ის აკეთებს, რეჩიტატიულია, რომლებშიც ძირითადი როლი აკისრია სიტყვიერ ტექსტს და არა მელოდიას. მესტვირის რეპერტუარს წარმოადგენს ისტორიული, ეპიკური, სატირული, კომიკური, ლირიკული ლექსები.

რაკული სიმღერები გულა-სტვირის თანხლებით ერთხმინიანია.

რაკველი მესტვირეები — მოხეტიალე მუსიკოსები სასურველ სტუმრებად ითვლებოდნენ ყოველგვარ დღეობასა თუ ქორწილში. მესტვირეობა რაკში წარმოადგენდა გარკვეულ პროფესიას, რომელიც ამ მოხეტიალე მუსიკოსებისათვის შემოსავლის დამხმარე საშუალებას წარმოადგენდა<sup>50</sup>.

მესტვირე მონაწილეობდა ძველ ქართულ საიმპროვიზაციო წარმოდგენაში — „ბერიკაობაში“<sup>51</sup>.

აღსანიშნავია, რომ ერთზე მეტი სტვირის გამოყენება ხალხურ ყოფაში არ დასტურდება. ჭიბონი და დოლი ერთიანდება ანსამბლად, რომელიც საცეკვაო ჰანგებს ასრულებს.

ქართული გულა-სტვირის ფორმებს შორის ყველაზე განვითარებულად წარმოგვიდგება აქარული ჭიბონი. ფშაური სტვირი განვითარების უფრო აღრინდელ სტადიას შეესაბამება. ამაზე მიუთითებს მის ბურდონულ ლერწამზე მხოლოდ ერთი ნახვრეტის არსებობა.

ჩვენ არ მოგვეპოვება მასალა, რის მიხედვითაც შეგვეძლო გვემსჯელა ქართული გულა-სტვირის განვითარების უფრო აღრინდელი სტადიების შეახებ. მაგრამ თვით საკრავის კონსტრუქციაზე აღიბეჭდა განვითარების სხვადასხვა საფეხური. როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, გულ-სტვირი ორი ძირითადი ნაწილისაგან შედგება — გულისა და სტვირისაგან. სტვირი — ორმაგი სალამურის არსებობას გულისხმობს, სადაც ერთ-ერთი სალამური ბურდონული უნდა იყოს.

ქართული მრავალღერძიანი სალამური იმის ნათელ საბუთს წარმოადგენს, რომ საქართველოში ცნობილი იყო ერთდროულად ორი ბგერის მიღება ჩასაბერ საკრავზე. გამორიცხული არ არის ორმაგი სალამურის არსებობა. საქართველოს ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში დღეს არ დასტურდება ამგვარი საკრავი, მაგრამ მოწოდება არქეოლოგიური მასალით. აქ მხედველობაში გვაქვს ხაიშის განძის ერთ-ერთი ოქროს ნივთი, რომელზედაც ორმაგ სალამურზე დამკვრელის ფიგურაა მოცემული (ხაიშის განძი თარიღდება არა უგვიანეს I ს. ახ. წ.<sup>52</sup>).

<sup>49</sup> ვ. ა ხ ბ ა ძ ე, ქართული (აქარელი)... გვ. 60.

<sup>50</sup> Д. А р а х и е в, О грузинских музыкальных инструментах из собрания Москвы и Тифлиса. Оттиск из П. т. «Трудов МЭК», М., 1908, стр. 145—146; ლ. ფ რ უ ი ძ ე, დასახ. შრ., გვ. 31; მ. ჩ ი ქ ო ვ ა ნ ი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბ., 1952, გვ. 63—64; ა. ო ა ნ ა ვ ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 66.

<sup>51</sup> დ. ჭ ა ნ ე ლ ი ძ ე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, გვ. 425—426.

<sup>52</sup> ალ. ჭ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ხაიშის განძი, ეურნ. მწიგნობარი, 1958, № 3, გვ. 157.

ორმაგი სალამური+ გულა უკვე გულა-სტვირია. გულა წარმოადგენს პაერის ჩაბერვის მექანიკურ საშუალებას. მექანიკური ჩამბერავის გაჩენამდე გულა-სტვირზე, როგორც ასეთზე, ლაპარაკი არ შეიძლება.

გულა-სტვირი ბევრი ხალხისათვისაა ცნობილი. ჩასაბერ საკრავთა შორის ის შედარებით გვიან ჩნდება. კ. ზაქსის მუჰიკალური საკრავების წარმოშობის ქრონოლოგიური ტაბულის თანახმად, ეს საკრავი არსებობს ძვ. წ. I ათასწლეულიდან<sup>52</sup>.

სახელწოდება „გულა-სტვირი“ უძველეს ქართულ წყაროებში არ გვხვდება. ივ. ჭავჭავიძის აზრით, ეს არაა გასაკვირი, რადგან ძნელი მოსალოდნელია, ასეთი წმინდა ხალხური საკრავის სახელი ძველ წერილობით ძეგლებში ხშირი იყოს. წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით ივ. ჭავჭავიძელი ვარაუდობს, რომ ეს საკრავი წინათ მთელ საქართველოში უნდა ყოფილიყო გავრცელებული, კიმონი|კიბონის სახელწოდებით. მაგრამ ეს სახელწოდებაც XVII ს-ზე ადრე არ გვხვდება (ს.-ს. ორბელიანი)<sup>54</sup>. მაგრამ ორმაგი სალამურის არსებობა საქართველოში I ს-ში გვაფიქრებინებს მის გაცილებით ადრე არსებობას.

როგორც აღვნიშნეთ, გულა-სტვირის პრინციპულ თავისებურებას წარმოადგენს, ერთი მხრივ, რეალური ორხმიანობის შესაძლებლობა, და, მეორე მხრივ, მექანიკური ჩამბერავის (გულის) არსებობა.

ეს უკანასკნელი პრინციპი (მექანიკური ჩამბერავი) ძველი ქართველი ტომებისათვის ძალიან ადრიდან იყო ცნობილი და პრაქტიკულად გამოყენებული. აქ მხედველობაში გვაქვს, ძველი ქართული ტომების მეურნეობის დაწინაურებული დარგი — რკინის მეტალურგია, სადაც საბერველის სახით მექანიკური ჩამბერავია (გულა) გამოყენებული.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ რაჭული სტვირის ნაწილთა სახელწოდებანი ემთხვევა მჭედლობასთან დაკავშირებული იარაღის (საწური ქურის) ნაწილთა სახელწოდებებს. კერძოდ, „შტვირი“, „ღედნები“, „გულა“<sup>55</sup>. ეს დამთხვევა გულა-სტვირისა და საწური ქურების ნაწილთა გარეგნული (ზოგადი მოხაზულობის) მსგავსებით უნდა იყოს გამოწვეული.

გულა-სტვირის დღემდე არაებობა საქართველოს იმ კუთხეებში, სადაც დაწინაურებული იყო მეურნეობის ეს დარგი — მეტალურგია (რაჭა, მესხეთი, აჭარა), რაჭული საწური ქურის და გულა-სტვირის ტერმინების დამთხვევა, ის ფაქტი, რომ გულა-სტვირი დღემდე მამაკაცთა საკრავს წარმოადგენს, გვაფიქრებინებს გულა-სტვირის გარკვეულ კავშირზე მეურნეობის აღნიშნულ დარგთან.

## თ ა ვ ი მ ე ს ა მ ა

### დასარტყმელი სპირაპეი

ქართული დასარტყმელი საკრავის პროტოტიპი.

დასარტყმელი საკრავის ფუნქციას წარმოადგენს ცეკვის დროს რიტმული სურათის ხაზგასმა.

საქართველოს ბარის კუთხეებში გავრცელებულია დასარტყმელი საკრავები — დოლი და დაირა, მაგრამ მთაში შედარებით იშვიათად გვხვდება ეს საკრავები. მათ ამ კუთხეებში ცელის ტაში.

<sup>52</sup> P. H. Г р у с е р, დასახ. ნაშრ., გვ. 135—136.

<sup>54</sup> ივ. ჭავჭავიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 188, 194.

<sup>55</sup> შარ. ნ. რეხვიანი, მჭედლობა რაჭაში, თბ., 1953, გვ. 67—69.

საერთოდ ქართული ცეკვები წარმოდგენილია ტაშის გარეშე. დასარტყმელი საკრავის მონაწილეობის დროსაც ცეკვას ტაშს აყოლებენ. „ტაში ტაქტის ძლიერი ნაწილების რიტმს უსვამს ხაზს და ცეკვის ცხოველმყოფელობას აძლიერებს“<sup>1</sup>.

ტაში საცეკვაო რიტმის და ტემპის განმსაზღვრელია. „ტაშის მიხედვით იცვლებოდა საცეკვაო რიტმი, ხან ნელდებოდა, ხან კი პირიქით ჩქარდებოდა“<sup>2</sup>.

ტერმინი „ტაში“ არაბული წარმოშობისაა (არაბ. „დამ“) და ნიშნავს ქვას. აქედან გრ. ჩხიკვაძე აწვთებს დასკვნას, რომ ძველად კოლექტიურ შრომის პროცესებსა და მაგიური ხასიათის მოძრაობებს აყოლებდნენ რიტმულად ქვის ქვაზე შემორტყმას. ეს საინტერესო ჩვეულება ზოგიერთ ქართულ სოფლებში შემონახულა, მაგ., სოფ. ხაშში, ათიოდე წლის წინათ ცეკვის დროს ტაშის ნაცვლად ქვას ქვაზე სცემდნენ<sup>3</sup>. ამავე აზრს იზიარებს ლ. გვარამაძე, რომელიც ფაქტიურად გრ. ჩხიკვაძის მასალას ეყრდნობა<sup>4</sup>.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ პირველი დასარტყმელი საკრავების დანიშნულება იყო, გაეძლიერებინა ადამიანის ბუნებრივი რიტმული ბგერათწარმოების ეფექტურობა, რომელსაც იგი ხელების საშუალებით ახორციელებდა<sup>5</sup>.

უძველეს დასარტყმელ საკრავად შეიძლება აღიარებულ იქნას ტაშის ეფექტურობის გამაძლიერებელი საშუალება. ამ მხრივ საინტერესოა აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში (ხევსურეთი, ფშავი) დადატურებული ე. წ. „ტოში“.

ტოში წარმოადგენს დასარტყმელი საკრავის უმარტივეს სახეს, ტაშიდან დასარტყმელ საკრავზე (ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით) გარდამავალ ეტაპს. მთხრობელთა სიტყვით. ხევსურეთში ცეკვა უტოშოდ არ შეიძლებოდა. ტოში ეს იყო ხანჭლის, დანის ან ჯოხის ცემა ხის ფიცარზე (მთხრ. გაღუა ჰინჰარაული, ს. გულდანი). ფშავში ტოში (ფიცარზე ჯოხის ან ხანჭლის ცემა) ფანდურზე დაკვრასაც აწლდა, როდესაც ფანდურზე საცეკვაო სრულდებოდა (მთხრ. ლეჟან ნაყუერი, ს. ქალილო). ხევსური მთხრობელის სიტყვით, ცეკვას სიმღერა ისე არ სჭირდებოდა, როგორც ტოში (მთხრ. გაღუა ჰინჰარაული, ს. გულდანი).

ტოში ფუნქციის მიხედვით იგივეა, რაც ტაში, მაგრამ უფრო ეფექტური. იგი, ასე ვთქვათ, გაძლიერებულ ტაშს წარმოადგენს. ტოშის დროს ტაშის დინამიური სიძლიერე მომატებულია ორი მყარი საგნის ერთმანეთზე ცემით.

ტოში წარმოადგენს დასარტყმელი საკრავის, საჩხარუნებლის პროტოტიპს, რომელიც კავკასიის სხვა ხალხებში (ჩეჩნებში) არის ცნობილი<sup>6</sup>.

ზემოთ მოყვანილი ფაქტი ორი ქვის ერთმანეთზე ცემისა, ანალოგიას პოულობს ჯოხის და ფიცრის ერთმანეთზე დარტყმასთან.

<sup>1</sup> Ш. А с л а н и ш в и л и, Народная танцевальная музыка, Грузинская музыкальная культура, Сборник статей. М., 1957, стр. 66.

<sup>2</sup> ლ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ჯორეორადია, თბ., 1957, გვ. 24—25.

<sup>3</sup> გრ. ჩხიკვაძე, ქართველი ხალხის უძველესი საშუსოკო კულტურა, თბ., 1948, გვ. 15.

<sup>4</sup> ლ. გვარამაძე, დასხ. ნაშრ., გვ. 25.

<sup>5</sup> В. Б а л я е в, Музыкальные инструменты Узбекистана, М., 1933, стр. 4.

<sup>6</sup> ტოშის ანალოგიური მოცენა დასტურდება აგრეთვე ოსეთის სინამდვილეში. ოსეთში „უმარტივეს დასარტყმელ საკრავად, რომელიც ტაშს ავსებს და რიტმს ხაზს უსვამს. განოცენებულია ჩვეულებრივ ფიცარი, რომელსაც ჯოხს ურტყავენ“, К. Ц х у р д а е в а, Музыкальная культура осетин, Орджоникидзе, 1957, стр. 18.

ამგვარად, უმარტივეს დასარტყმელ საკრავს წარმოადგენს ტოში, რომელიც გვევლინება შუალედ რგოლად ტაშსა და დასარტყმელ საკრავს შორის.

## 8. დოლი

დოლი გავრცელებულია საქართველოს ბარის კუთხეებში.

საკრავის აღწერა. დოლი (იხ. ტაბულა X, სურ. 1) წარმოადგენს ხის პატარა ცილინდრულ კორპუსს, რომლის ორივე მხარეზე გადაკრულია ტყავი. ეს ტყავი დამაგრებულია თასმებით და მასში გაყრილია რკინის რგოლები, რომლებითაც იჭიმება ტყავი.

დაკვრის ხერხები. დოლზე უკრავენ ხელებით ან ჯახებით. ზოგჯერ ჯახს გაგანიერებული ბოლო აქვს. დოლი უჭირავთ მარცხენა ილღის ქვეშ ან ჩამოკიდებული აქვთ. უკრავენ მჯდომარე მდგომარეობაში. ზოგჯერ მედლოე თვითონაც ცეკვავს.

დოლზე ჯახებით; დაკვრისას, ერთი ჯახით ურტყამენ ცალ მხარეს (ტყავზე), მეორეთი—მეორე მხარეს. ჯახებს აქვთ ყულფები, რომლებითაც ჯახები შემსრულებელს ხელებზე აქვს მიმაგრებული<sup>7</sup>. დოლზე მიიღწევა ტრელები, ტრემოლო, ფორმლაგები.

როდესაც forte-ს ეფექტის მიღწევა სურთ, უკრავენ შუა ადგილას, ხოლო piano-ს დროს — დოლის ნაპირებზე.

დამზადების წესი. დოლის კორპუსი კეთდება ხისაგან. მისცემენ ცილინდრის ფორმას და გადააკრავენ ტყავს, რომელსაც ამაგრებენ თოკით ან თასმით. ჩვენს ჰიერ აღწერილი დოლის სიმაღლე ისე შეეფარდება ჟღერადი ზედაპირის დიამეტრს, როგორც 3:1.

ფუნქცია. დოლზე უკრავენ ძირითადად მამაკაცები; ცეკვის დროს დოლი ხაზს უსვამს ცეკვის რიტმს. დოლთან ერთად ხშირად ხდება სხვა ერთი რომელიმე საკრავის გაერთიანება ანსამბლად, მაგალითად ჩონგურის ან კიბონის, იშვიათად, სალამურის.

დოლის ფუნქციას შეადგენს ცეკვის რიტმული სურათის ხაზგასმა. დოლი ოსტინატურ რიტმულ მიმოქცევებს ემყარება.

## 9. დაირა

დაირა (იხ. ტაბულა X, სურ. 2) გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში, თუშეთში, სამეგრელოსა და რაჭაში.

საკრავის აღწერა. გარეგნული ფორმით სხვადასხვა კუთხის დაირებს შორის განსხვავება არ არის.

დაირის რკალი ხისაა. გადაკრული აქვს თხელი აკი (ტყავის).

რკალზე შიგნიდან ჩამოკიდებულია საჩხარუნებლები—თხელი და მრგვალი პატარა ფირფიტები და ეყენები. რკალი ინკრუსტირებულია თეთრი და შავი ძვლით.

<sup>7</sup> Атлас музыкальных инструментов..., стр. 98/



დაკვირის ხერხები. დაკვირის დროს დაირა უჭირავთ ორივე ხელით. ცერა თითებზე მიყრდნობილია დაირის რკალი. დანარჩენი თითები დევს მემბრანაზე და ამ თითებით აქლერებენ მას. მარცხენა ხელის თითები უფრო ხშირად გაუნძრევლად დევს. უკრავენ მარჯვენა ხელის თითებით, ზოგჯერ მთელ ხელსაც არტყამენ მემბრანაზე. უკრავენ ქლერადი ზედაპირის ცენტრში ოთხივე თითით, ცალკეული თითებით, ზოგჯერ მაქას რკალზე მიარტყამენ, საკრავს აქნევენ და ქლარუნების ხმაც უერთდება.

დამზადების წესი. დაირის რკალი ხისაა. მასზე გადაკრულია ტყავის მემბრანა. საკრავი ინკრუსტირებულია სადაფით და ძვლით. ექვენებს ამგებებს წვრილი ლურსმნებით.

დაირის კორპუსის სიმაღლე ისე შეეფარდება მისი ქლერადი ზედაპირის დიამეტრს, როგორც 1 : 5.

თუშეთში დაირისათვის ცხერის ტყავს იყენებდნენ (მთხრ. საბელა ხახიძე, ს. ქვემო ალვანი) და რკალზე ფულებს ჰკიდებდნენ (მთხრ. ბაგრატ თავებერიძე, ს. ქვე. ალვანი) კახეთში — ხარის ფაშეს აკრავენ რკალზე<sup>9</sup>.

ფუნქცია. დაირაზე უკრავენ ძირითადად ქალები, ცეკვის დროს. რამდენიმე დაირა ერთად არ გამოიყენება.

დაირა გამოიყენება ინსტრუმენტულ ანსამბლებში. მაგალითად, მრავალღერძიან სალამურთან ერთად სამეგრელოში<sup>9</sup>, კახეთში ფანდურთან ერთად<sup>10</sup>.

დაირაზე უკრავენ რაჭაში „ცხენკაცობას“ თამაშის დროს; სამი-ოთხი ბიჭი თამაშობს, ერთ-ერთი მათგანი ხის „ცხენზე“ ზის, დადიან სოფელში და უკრავენ დაირაზე<sup>11</sup>.

დაირა ს.-ს. ორბელიანის ლექსიკონშიც მოიხსენიება (იხ. დაფი).

დაირის ფუნქციას შეადგენს ცეკვას თანხლება და ცეკვის დროს რიტმის ხაზგასმა.

## თ ა ვ ი მ ე ო თ ხ ი

### ინსტრუმენტული ანსამბლები

ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლები არ არის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი. ტრადიციული ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლი ორი საკრავისაგან შედგება. ერთ-ერთი მათგანია სიმებიანი ან ჩასაბერი საკრავი და მეორე — დასარტყმელი საკრავი. დასარტყმელის გაერთიანება ანსამბლში რომელიმე საკრავთან ხდება საცეკვაო მელოდიების შესრულებისას. ფაქტიურად კი ინსტრუმენტული ანსამბლის რეპერტუარს საცეკვაო მელოდიები შეადგენენ. დასარტყმელი საკრავი ცეკვის რიტმულ სურათს უსვამს ბაზს.

სიმებიან საკრავთაგან, რომლებიც ინსტრუმენტულ ანსამბლში გამოიყენება, შეგვიძლია დავასახელოთ ჩონგური. ჩონგურისა და დოლის გაერთიანება ანსამბლად დასტურდება აჭარაში. ასევე, როგორც ირკვევა, კახეთშიც სცოდნიათ დაირისა და ფანდურის გაერთიანება ანსამბლად. ასეთივე შემად-

<sup>9</sup> ივ. ჭავჭავაძის დიქციონარი, დასახ. ნაშრ., გვ. 219.

<sup>9</sup> В. Стещенко-Куртаниа, დასახ. ნაშრ., გვ. 28.

<sup>10</sup> ივ. ჭავჭავაძის დიქციონარი დასახ. ნაშრ., გვ. 219.

<sup>11</sup> დ. ჭანელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 50—51.

გენლობის ანსამბლი გვხვდება თუშეთშიც. ჩასაბერი საკრავებიდან დოლთან ერთად ანსამბლად ერთიანდება ჰიზონი. ასეთი ანსამბლი გვხვდება აჭარაში. დოლის პარტია ოსტინატურ რიტმულ მიმოქცევებს შეიცავს.

უნდა აღინიშნოს ორი სიმებიანი საკრავის — ჩანგისა და ჭუნირის ანსამბლი, რომელიც მხოლოდ სვანეთში გვხვდება. ეს გასაგებია, რადგან თვით საკრავები მხოლოდ სვანეთშია შემონახული.

ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლის პროტოტიპად უნდა ჩაითვალოს ზემოთ დასახელებული „ტაშ-ფანდურა“. ტაშ-ფანდურა წარმოადგენს „ინსტრუმენტულ ანსამბლს“, რომელშიც სიმებიანი (ფანდური) და დასარტყმელი (ტაში) საკრავებია გაერთიანებული.

ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლი საცეკვაო უანრით შემოიფარგლება. მისთვის დამახასიათებელია მცირერიცხიანობა. ტრადიციული ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის უცხოა ერთზე მეტი ერთი და იგივე საკრავის გაერთიანება. არასოდეს არ გვხვდება ცოცხალ ყოფაში ორი ან მეტი ჩონგურის, ორი ან მეტი ფანდურის და ა. შ. გაერთიანება. ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლის ერთ-ერთ წევრს აუცილებლად დასარტყმელი საკრავი უნდა წარმოადგენდეს. უნისონური ანსამბლი უცხოა ქართული ცოცხალი ყოფისათვის. ამგვარი ანსამბლი არ დასტურდება საქართველოს არც ერთ კუთხეში.

ამგვარად, 1) ქართული ტრადიციული ინსტრუმენტული ანსამბლი აერთიანებს ორ სხვადასხვა საკრავს; 2) ერთი მათგანი აუცილებლად დასარტყმელია (დოლი, დაირა); 3) მის რეპერტუარს საცეკვაო ჰანგები შეადგენს.

---

## ქართული ხალხური საკაპეიური მუსიკა

(ქართული ხალხური ინსტრუმენტული ჰანგებისა და აკომპანემენტის კარგონიული სტრუქტურა)

თავი პირველი

### ქართული ხალხური ინსტრუმენტული ჰანგების კარგონიული სტრუქტურა

ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მელოდიები საცეკვაო ჟანრს განეკუთვნებიან.

1. ფანდურის ჰანგები (იხ. ნოტები №№ 1-8) ძირითადად ეოლიურ კილოშია მოცემული. გვხვდება აგრეთვე მიქსოლიდური კილოც (№8 ჰანგი ტ. 21—26). გვხვდება კილოს მიხრილობის მიჩქმალვის შემთხვევები. ასე მაგ., № 1 ჰანგში მოცემულია ტონიკური სამხმოვანება 1—5 სახით. კილოს მიხრილობის განმსაზღვრელი ბგერები (ტერცია და სექსტა) არ ჩანს. № 6 ჰანგში კილოს მიხრილობა განისაზღვრება დ. სექსტის არსებობით.

ფანდურის ჰანგებისათვის დამახასიათებელია ნახევარკადანსები (I, II ან I, VII). ფრაზების დაბოლოება ნახევარკადანსებზე მათი ხშირი განმეორებით არის გამოწვეული (ხოლო განმეორებათა რაოდენობა ცეკვის ხასიათზე და ხანგრძლივობაზეა დამოკიდებული). გვაქვს აგრეთვე მარტივი კადანსი (I, II, I ან I, VII, I) №№ 1,5 ჰანგებში: № 8 ჰანგის დასასრულს გვაქვს კვარტული კადანსი.

ფანდურზე არა. გვაქვს მდიდარი აკორდიკა. გვხვდება I, II, VII საფეხურები, ზოგჯერ IV<sup>6</sup> და I<sup>4</sup>. აკორდები ძალიან ხშირად ორხმიან თანაბგერალობის სახით, ე. ი. არასრული სახით გვაქვს წარმოდგენილი. სამხმოვანებები 1—3 ან 1—5 სახით გვხვდება, IV<sup>6</sup> კვარტის ან სექსტის თანაბგერალობის სახით. არასრული სახით გვხვდება აგრეთვე I<sup>4</sup> (№№ 2, 4, 7 ჰანგები). აქ კვარტ-კვინტაკორდი I—4 (ე. ი. კვარტის თანაბგერალობის) სახით გვხვდება. კვარტა ამ შემთხვევაში წყდება კილოს ტერციაში, რაც გვძლევს საფუძველს, კვარტული ბგერა კვარტკვინტაკორდის კვარტად ჩავთვალოთ. (ერთხმიანი სიმღერების დასაწყისში IV საფეხური უნდა მივაკუთვნოთ I საფეხურის ნაგულსხმევი კვარტკვინტაკორდის კვარტას!).

1 უ. ა. ს. ლ. ა. ნ. ი. ვ. ი. ლ. ი. ნაკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I, თბილისი, 1954, გვ. 43—44.

მოდულაციები საფანდურო ჰანგებში, როგორც წესი, არ გვხვდება. გამო-  
ნაკლის წარმოადგენს № 8 ჰანგში გადახრა ეოლიური კილოდან დ. სეკუნდით  
ქვევით მდებარე მიქსოლიდურ კილოში (ტ. 21—26).

საუფანდურო ჰანგების მელოდიას დაღმავალი მოძრაობისაკენ აქვს ტენდენ-  
ცია. მელოდის დიაპაზონი კვინტა, სექსტა ან სეპტიმაა.

როგორც აღნიშნული იყო, ფანდურის ჰანგები საცეკვეო მელოდიებს წარ-  
მოადგენენ. ამ საცეკვაოებისათვის დამახასიათებელია სამწილადი ზომა

$$\left(\frac{6}{3}, \frac{6}{16}\right), \text{ გვხვდება ორწილადი } \left(\frac{2}{4}\right).$$

ფანდურის ჰანგების ფორმა, შ. ასლანიშვილის ტერმინოლოგიით, არის მცი-  
რე კუპლეტური. ფაქტიურად ეს არის მრავალჯერ განმეორებული მუსიკალური  
ნაგებობა, გადმოცემული წინადადების ან ფრაზა-წინადადების ფორმით.

2. ჩონგურის მელოდიებიც (იხ. ნოტები №№ 9 — 15) მეგრული, გურუ-  
ლი, აჭარული საცეკვაო ჰანგებს წარმოადგენენ. გვხვდება ეოლიური, მიქ-  
სოლიდური და იონიური კილოები. იონიურ კილოში მოცემული ჰანგი (№ 10)  
აგებულია იონიურ საკადანსო მიმოქცევაზე. გვხვდება კილოს მიჩქმალვის შემ-  
თხვევები (№ 12). მოდულაციები გვხვდება იმ ტონალობებში, რომელთა ტონი-  
კებიც შეესაბამება მთავარი კილოს VII, VI და IV საფეხურებს (№ № 9, 14, 15).  
მოდულაციები ხორციელდება დაპირისპირებით (№№ 14, 15) და საერთო სა-  
ფეხურის შემწეობით (№ 14).

ჩონგურის მელოდიებშიც დამახასიათებელია ფრაზების წინადადებე-  
ბის დაბოლოება ნახევარკადანსებით. გვხვდება აგრეთვე იონიური (№ 10) და  
კვარტული (№ 11) კადანები.

ჩონგურის ჰანგების აკორდიკა შედარებით მდიდარია. გვხვდება ყველა სა-  
ფეხურის სამხმოვანება, 1<sup>ა</sup> IV<sup>ა</sup>, 1<sup>ა</sup>, აგრეთვე არატერციული წყობის აკორ-  
დები 1<sup>ა</sup> 5. 1<sup>ა</sup> 8. აკორდები გვაქვს მოცემული არასრული, სრული ან სრული და-  
შლილი სახით; არატერციული წყობის აკორდები მხოლოდ სრული სახით გვხვ-  
დება. ხშირად აკორდებში (არასრულ აკორდებშიც) გაორმაგებულია ძირითადი  
(ბანის) ბეგრა.

ამ მელოდიების დიაპაზონი უფრო ფართოა, ვიდრე ფანდურისა (სექტიმა  
და ოქტავა).

საცეკვაოებში გვხვდება ორწილადი  $\left(\frac{2}{4}\right)$ , სამწილადი  $\left(\frac{3}{8}, \frac{6}{8}\right)$  და  
ხუთწილადი  $\left(\frac{5}{4}\right)$  მეტრები (ეს უკანასკნელი მხოლოდ „ხორუმში“ (№ 14).

ჩონგურის ჰანგების ფორმა მცირე კუპლეტურია, კუპლეტი გადმოცემუ-  
ლია წინადადების ან ფრაზა-წინადადების ფორმით. მრავალჯერ განმეორებული  
წინადადების ფორმა საჩონგურო ჰანგებში საკმაოდ განვითარებულია (№ 15  
ჰანგი). № 14 ჰანგის („ხორუმში“) ფორმაც კუპლეტურია. ამ ჰანგის დასასრულს  
გვაქვს კოდა — ოთხხმიანი აკორდების თანმიმდევრობაზე აგებული, რაც tutti-ს  
ეფექტს იძლევა.

3. ჩანგის მელოდიაში (იხ. ნოტები, №16) გვხვდება ეოლიური კილო. გვაქვს  
I, VII და I<sup>ა</sup> აკორდები გვხვდება სრული და არასრული სახით. გვაქვს გაფარ-  
თობებული VII საფეხური, რომელიც დამახასიათებელია სვანური სიმღერები-

სათვის. გაფართოებული VII საფეხური იძლევა დ. სეკუნდით ქვევით მდებარე მიქსოლიდურ კილოში გადახრის შეგარანებას (VII საფეხურის პრიმაზე აგებულია სამხმოვანება, კვარტსექსტაკორდი და ისევე სამხმოვანება. კვარტსექსტაკორდის გამოჩენით იქმნება „გაფართოება“). ჩანგის მელოდიის დიაპაზონია სექსტა, ფორმა ამ პანგისა არის მრავალჯერ განმეორებული წინადადება, ფრაზა.

4. ჰუნების პანგები (იხ. ნოტები №№ 17—19) ფაქტიურად სამხშიანი სიმღერების ინსტრუმენტულ ტრანსკრიპციებს წარმოადგენენ. ამ პანგებისათვის დამახასიათებელია ეოლიური კილო. ფრაზები მთავრდება ნახევარკადანსით, აგრეთვე მარტივი კადანსით (VII, I). აკორდიკა წარმოდგენილია I, VII, II საფეხურის სამხმოვანებებით და არატერციული წყობის აკორდებით (I<sup>4</sup> და VII<sup>4</sup>). VII საფეხური გვხვდება გაფართოებული სახით. მელოდია შედარებით ნაკლებად განვითარებულია (დიაპაზონი სექსტა). ახასიათებს მდორე მოძრაობა.

ფორმა პანგებისა არის კუპლეტური, სადაც კუპლეტი გადმოცემულია წინადადების ფორმით.

5. მრავალღერძიანი ხალაშურის (ლარჰემი და სოინარი) პანგებისათვის (იხ. ნოტები №№ 20—26) დამახასიათებელია ტონ-ნახევარტონიან ბგერათრიგზე აგებული კილო, პარალელური ტერციებით მოძრაობა. ფრაზების ბოლოს იქმნება მარტივი კადანსი (II, I ან VII, I). დამახასიათებელია ცვალებადი მეტრი.

მრავალღერძიანი სალანურის პანგების ფორმა არის ვარირებულად მრავალჯერ განმეორებული ფრაზა. ვარირება რიტმული და მასშტაბური.

6. ხალაშურის პანგები (იხ. ნოტები №№ 27—29) ერთნაირ მწყემსურ მელოდიებს წარმოადგენენ. დამახასიათებელია ეოლიური კილო. თუშურ პანგში (№ 27) გვხვდება ფრიგიული კილო. მელოდიებისათვის დამახასიათებელია დაღმავალი მდორე მოძრაობა კილოს კვინტიდან, სექსტიდან ან სექტიმიდან. მელოდიებში გვხვდება არაკორდული ბგერები, მელიზმები (ტრელი). დამახასიათებელია დაწყება შესავალით, სადაც კილოს პრიმა და კვინტაა ნაჩვენები. ამ მელოდიების ფორმაა წინადადება, რომელიც ვარირებულად მრავალჯერ მეორდება.

7. გულა-სტვირის პანგები (იხ. ნოტები № 30—38) საცეკვაო მელოდიებს წარმოადგენენ. რაჭულ პანგებში გვხვდება მიქსოლიდური, ეოლიური და ფრიგიული (№ 30) კილო, ხოლო აჭარულში (№№ 33—38) მხოლოდ ეოლიური. ფრაზები ბოლოვდება. როგორც წესი, ნახევარკადანსებით, მაგრამ ზოგჯერ მარტივი კადანსით დაბოლოვებაც გვაქვს (I, II, I და VII, I). აკორდიკა ღარიბადაა წარმოდგენილი, გვხვდება მხოლოდ ორი აკორდი—I და VII ან I და II არასოული სამხმოვანებების სახით.

აჭარულ პანგებში დასახელებული საფეხურების გარდა I<sub>6</sub> და VII<sub>6</sub> გვხვდება.

მელოდიისათვის დამახასიათებელია დაღმავალი მოძრაობა. გულა-სტვირის დიაპაზონი სექსტას არ აღემატება.

დამახასიათებელია ორწილადი ზომა  $\left(\frac{2}{4} \text{ და } \frac{4}{8}\right)$  რაჭული პანგებისათვის, სამწილადი  $\left(\frac{12}{8}\right)$  აჭარულისათვის. გვხვდება სინკოპირებული რიტმი.

გულა-სტვირის პანგები გადმოცემულია წინადადების ან ფრაზის ფორმით, რომელიც მრავალჯერ მეორდება.

ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლი (იხ. ნოტები №№ 39—40) წარმოდგენილი ვეაქვს ჩონგურისა და დოლის ან ჭიბონისა და დოლის სახით. დოლის პარტიაში ცეკვის რიტმული სურათია ხაზგასმული. დოლის პარტია აგებულია ოსტინატურ რიტმულ ფიგურაციაზე. გვაქვს ხუთწილადი და სამწილადი მეტრები. მოვიყვანოთ დოლის რიტმული მიმოქცევები (მაგ. 20):

მაგ. 20

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

ზემოთქმულის საფუძველზე შეგვიძლია მოკლედ ასე ჩამოვაყალიბოთ პარმონიული სტრუქტურული თვისებები ქართული ინსტრუმენტული ჰანგებისა: მათთვის დამახასიათებელია ეოლიური და მიქსოლიდური კილოები. ჩონგურზე ამათ გარდა გვხვდება აგრეთვე იონიური კილო, ხოლო სალამურზე — ფრიგიული. უნდა აღინიშნოს, რომ იონიური კილო დამახასიათებელია მეგრული და გურული. ხალხური სიმღერებისათვის, იმ კუთხეებისათვის, სადაც ჩონგურია გავრცელებული. ხოლო ფრიგიული კილო კი დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სიმღერებისათვის. გარდა ზემოჩამოთვლილი კილოებისა, გვხვდება (მხოლოდ მრავალღერძიან სალამურზე) ტონ-ნახევარტონიან ბგერათრიგზე აგებული კილო<sup>2</sup>.

ქართულ ინსტრუმენტულ ჰანგებში მოდულაციური ტექნიკა არ არის განვითარებული. მოდულაციები გვხვდება ჩონგურის ჰანგებში, იმ ტონალობებში, რომელთა ტონიკებიც ძირითადი კილოს VII, II, VI და IV საფეხურებს შეესაბამებიან. მოდულაციის ხერხებია დაპირისპირება და საერთო საფეხური.

ქართული ინსტრუმენტული ჰანგებისათვის დამახასიათებელია ნახევარკადანსები, რაც მუსიკალური ნაგებობის მრავალჯერ განმეორების აუცილებლობით არის განოწვეული. გვხვდება აგრეთვე მარტივი კადანსი (II, I და VII, I). საჩონგურო ჰანგებში, გარდა დასახელებული სახეობებისა, გვხვდება იონიური და კვარტული კადანსები.

ქართული ინსტრუმენტული ჰანგების აკორდიკა მდიდარი არ არის. განსაკუთრებით მრავალღერძიანია ჩონგურის აკორდიკა. აქ გვხვდება ყველა საფე-

<sup>2</sup> ალ. ფარცხალაძე. აჭარის ხალხური ცეკვები და სიმღერები. ბათუმი, 1936, №№ 1, 2, 3, 4, 6, 9. Атлас муз. инструментов народов СССР, М., 1964, стр. 211, № 137.

ზურის სამხმოვანებები (სრული და არასრული), I<sub>1</sub>, I<sub>2</sub>, IV<sub>4</sub> და არატერ-  
ციული წყობის აკორდები I<sub>1</sub><sup>5</sup>, I<sub>1</sub><sup>6</sup>. ჩონგურის აკორდებისათვის დამახასია-  
თებელია გაორმაგება ბანის ბგერისა.

სვანური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი გაფართოებული VII საფე-  
ხური გვხვდება ჩანგისა და ჭუნირის მელოდიებშიც.

ქართული ინსტრუმენტული ჰანგების მელოდია დაღმავალია. მისი დიაპა-  
ზონი მერყეობს კვინტიდან ოქტავამდე.

საცეკვაო მელოდიებში გვხვდება ორწილადი  $\left(\frac{2}{4}\right)$ , სამწილადი  $\left(\frac{3}{8}, \frac{6}{8}, \frac{6}{16}\right)$  და ხუთწილადი  $\left(\frac{5}{8}\right)$  მეტრები.

სალამურის ჰანგებში მეტრი განსაზღვრული არ არის.

ქართული ინსტრუმენტული ჰანგებისათვის დამახასიათებელია ე. წ. მცირე კუპლეტური ფორმა, ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, წინადადება, რომე-  
ლიც მრავალჯერ მეორდება.

## თ ა ვ ი მ ა ო რ ა

### ინსტრუმენტული თანხლების კარგონიერი სვანეზურა

1. სიმღერები ფანდურის თანხლებით (იხ. ნოტები №№ 41—43) ერთ-  
ხმიანი და ორხმიანია. გვხვდება ეოლიური და მიქსოლიდური კილოები. გან-  
ხილულ სიმღერებში არ გვაქვს მოდულაციები. ფრაზები ბოლოვდება ნახევარ-  
კადანსებით (I, II). დასასრულს გვაქვს მარტივი კადანსი (VII, I) და რთუ-  
ლი კადანსი (VI, VII, I).

აკორდიკა წარმოდგენილია I, II, VI, VII I<sub>1</sub><sup>5</sup> სახით. აკორდები არასრულია.

აკომპანემენტი ორხმიანია. მასში ხაზგასმულია ჰარმონიული ფუნქციები.

სიმღერების ფორმა კუპლეტურია. კუპლეტი გადმოცემულია წინადადების  
ფორმით. წინადადება იყოფა ფრაზებად. თვითნებულ ფრაზას შეესაბამება 8-მარ-  
ცვლიანი ტაეპი. სიმღერები იწყება ინსტრუმენტული შესავალით.

2. სიმღერები ჩონგურის თანხლებით (იხ. ნოტები №№ 44—68) ერთ-  
ხმიანი, ორხმიანი და სამხმიანია. ეს უკანასკნელი არ არის ტრადიციული და  
დამახასიათებელი.

სიმღერები, როგორც წესი, იწყება ინსტრუმენტული შესავალით, სადაც  
გადმოცემულია ის მუსიკალური მასალა, რომელიც ძირითად ნაწილში აკომპა-  
ნემენტში გვაქვს მოცემული.

ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერებისათვის დამახასიათებ-  
ელია ეოლიური, მიქსოლიდური კილოები. ამათ გარდა გვხვდება იონიური  
(№№ 47, 48, 49, 53, 63, 66), დორიული (№ 46, 62) და ფრიგიული<sup>1</sup> კილოები.

ბ. გულისაშვილიმა ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში დაამოწმა პლაგალური  
(კვარტული საყრდენის მქონე) კილოები—ჰიპოიონიური და ჰიპოდორიული. პი-  
რველის ნიმუშს წარმოადგენს მეგრული სიმღერა „ოროფაი“ ჩონგურის თანხლე-  
ბით (№ 58), ხოლო მეორისას—გურული „მზე შინა და მზე გარეთა“ ჩონ-  
გურის თანხლებით (№ 59)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ქართული ხალხური სიმღერები, თბ., 1951, «ჩაგუნა», გვ. 83 და შშდ.

<sup>2</sup> Б. А. Гулисашвили, Ладь Грузинских народных песен с инструментальным сопровождением. საქ. სსრ მეცნ. აკად. „მომაბე“, ტ. 52, № 1, გვ. 269—274.

მოდულაციები ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებშიც იშვიათად გვხვდება. გვაქვს მოდულაციები იმ ტონალობებში, რომელთა ტონიკებიც მთავარი კილოს VII და II საფეხურებს შეესაბამება (№ 60). მოდულაციები ხორციელდება დაპირისპირებით. გვაქვს კილოს მიხრილობის მიჩქმალვა. ფრაზის ბოლომდე არ ჩანს კილოს მიხრილობის განმსაზღვრელი ბგერები (ტერცია და სექსტა) (№ 60).

გვხვდება აგრეთვე კილოს ცვალებადობა: კილოს მიხრილობის შეცვლა ერთ ტონალურ ცენტრზე. მაგალითად, მიქსოლიდურის შეცვლა იმავე ტონიკის მქონე ეოლიურით (№ 65) და ერთი მიხრილობის კილოს კოლორიტული ცვლა: ეოლიურის შეცვლა დორიულით (№ 61).

საკადანსო ფორმულები ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში მრავალნაირია. ვხვდებით მარტივ (I, II, I და I, VII, I), რთულ (VI, VII, I) კადანსებს. ხშირია იონიური კადანსი (V, VI, VII. I) (№№ 47, 48, 49, 58, 66), უფრო იშვიათად გვხვდება ქართული კადანსი (I, VII, I) (№ 65), ფრიგიული კადანსი (№ 63) და კვარტული კადანსი (№ 49).

საჩონგურო სიმღერების აკორდიკა მრავალფეროვანია. გვხვდება ყველა საფეხურის სამხმოვანება სრული და არასრული სახით, გარდა III და IV საფეხურებისა. III საფეხური გვხვდება ფრიგიულ კადანსში. გვაქვს სამხმოვანებების შებრუნებები—I<sub>8</sub> და IV<sub>6</sub>, სექტაკორდი I<sub>7</sub>. გვხვდება ჯაბერციული წყობის აკორდები—I<sub>4</sub>, I<sub>2</sub>, VII<sub>4</sub>. ამათგან I<sub>2</sub> უფრო იშვიათია (№№ 60, 62).

უნდა აღინიშნოს გაფართოებული VII საფეხურის არსებობა მეგრულ სიმღერებში (№№ 50, 51). როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, გაფართოებული VII საფეხური წარმოიქმნება VII საფეხურის პრიმაზე მაჟორული კვარტსექსტაკორდის დაშენებით. ამ სახით ვხვდებით გაფართოებულ VII საფეხურს სევანურ სიმღერებში და № 50 მეგრულ სიმღერაში. გაფართოებული VII საფეხური უფრო განვითარებული სახით გვაქვს წარმოდგენილი № 51 მეგრულ სიმღერაში. ეს გამოიხატება შემდეგში: VII საფეხურის პრიმაზე მაჟორული კვარტსექსტაკორდის გარდა აგებულია კვარტკვინტაკორდი და კვარტსექტაკორდი.

აკომპანემენტი ორხმიანი, სამხმიანი და ოთხხმიანი აკორდებისაგან შედგება. მასში ხაზგასმულია ჰარმონიული საყრდენი, ჰარმონიული ფუნქცია. ზოგ შემთხვევაში გვაქვს აკომპანემენტი ისეთი, როდესაც ერთ-ერთი ხმა ვოკალური პარტიის უნისონურია (მაგ. № 61 და ნაწილობრივ, № 63). ხშირად გვაქვს ოსტინატური აკომპანემენტი (№№ 52, 53, 68). რიგ შემთხვევაში ოსტინატური ფიგურაცია იონიურ საკადანსო მიმოქცევაზე აგებული (№№ 53, 54).

სიმღერების ფორმა კუბლეტურია. კუბლეთი გადმოცემულია წინადადების ფორმით (№№ 47, 48, 49, 52, 67, 68) და უფრო ხშირად კი პერიოდის ფორმით (№№ 50, 51, 53, 58, 59, 61, 63). გვაქვს კუბლეტები მისამღერით<sup>3</sup>.

3. სიმღერა ჩანგისა და ჭუნარის თანხლებით (იხ. ნოტები, № 69) სამხმიანია. სიმღერის კილო ეოლიურია. იწყება ინსტრუმენტული შესავალით. ჭუნარის პარტია ვოკალურის უნისონურია, ჩანგი მის აკომპანემენტს წარმოადგენს. სიმღერა მთავრდება რთული კადანსით (VI, VII, I). სიმღერის ფორმა კუბლეტურია. კუბლეთი გადმოცემულია წინადადების ფორმით.

4. სიმღერები ჭუნარის თანხლებით (იხ. ნოტები, № 70—73) ერთხმიანია, თუმცა სამხმიანი სიმღერაც გვაქვს წარმოდგენილი (№ 72).

<sup>3</sup> ქართული ხალხური სიმღერები . თბ., 1951, გვ. 83, «ჩაგენა».



სეანურ სიმღერებში გვხვდება მხოლოდ ეოლიური კილო (№№ 70—72), რაკულში—მიქსოლიდური (№ 73—74). მოდულაცია გვაქვს № 72 სიმღერაში G მიქსოლიდურიდან a ეოლიურში. მოდულაცია ხორციელდება დაპირისპირებით. მაქორული მიხრილობის კილო შესავალშია, ხოლო სიმღერის ძირითადი ნაწილი ეოლიურ კილოშია. წინადადებების ბოლოს გვხვდება მარტივი კადანსი (VII, I და II, I). ერთ შემთხვევაში (№ 72) გვაქვს რთული კადანსი (VI, VII, I).

სიმღერა იწყება ინსტრუმენტული შესავალით. აკომპანემენტი ხაზს უსვამს პარმონიულ საყრდენს. წარმოდგენილი გვაქვს სრული და არასრული აკორდები. გვხვდება I, II, VI, VII საფეხურის სამხმოვანებები, VI<sup>4</sup>, I<sup>4</sup> და გაფართოებულნი VII საფეხური.

სიმღერის ფორმა კუპლეტურია. კუპლეტი გადმოცემულია წინადადების ფორმით, ან პერიოდის ფორმით (№ 71). კუპლეტებს შორის გვაქვს ინსტრუმენტული ინტერლუდია (№ 73).

5. გულა-სტვირის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერები (იხ. ნოტები, №№ 75—78) ერთხმანია. აქარული ჰიზონის თანხლებით სრულდება სამხმოვანი სიმღერა (№ 78). გვხვდება მიქსოლიდური და ეოლიური კილოები. სიმღერების ბოლოს მარტივი კადანსია (VII, I). სიმღერა რეჩიტატიულია, აკომპანემენტი ორხმანია. ამიტომ აკორდები არასრული სახითაა წარმოდგენილი. რაკულ სტვირზე იღება ორი აკორდი I და II ან I და VII. ჰიზონზე აიღება I, VII და მათი სექსტაკორდები (№ 78). სიმღერის ფორმა კუპლეტურია. კუპლეტი გადმოცემულია წინადადების ან წინადადება-ფრაზის (№№ 76, 77) ფორმით.

ამგვარად, ქართული ხალხური საკრავების თანხლებით შესასრულებელი სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ეოლიურა და მიქსოლიდური კილოები. მეტი მრავალფეროვნებით გვაქვს წარმოდგენილი კილოები ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში. აქ, დასახელებული კილოების გარდა, გვხვდება იონიური, დორიული და ფრიგიული, გვაქვს აგრეთვე მოდულაცია. სეკუნდით ზევით და ქვევით მდებარე ტონალობებში.

საკრავების თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში გვხვდება მარტივი, რთული და ნახევარკადანსები. ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში კადანსთა სახეობების მეტი მრავალფეროვნებაა. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი კადანსებისა, გვხვდება იონიური, ფრიგიული, ქართული და კვარტული კადანსები.

აკომპანემენტი ხაზს უსვამს პარმონიულ ფუნქციას, პარმონიულ საყრდენს. ამიტომ აკომპანემენტში წარმოდგენილ აკორდიკაზე დამოკიდებულა. სიმღერის პარმონიული ენის სიმდიდრე. ყველა საკრავზე შესრულებულ აკომპანემენტში გვხვდება ძირითადი საფეხურები (I, II, VII, VI), IV<sup>4</sup> და I<sup>4</sup>. ეს აკორდები გვხვდება სრული, სრული დაშლილი ან არასრული სახით. ჭუნირზე და ჩონგურზე გვხვდება აგრეთვე გაფართოებული VII საფეხური. ჩონგურზე ვხვდებით ყველა საფეხურის სამხმოვანებებს, I<sub>6</sub>, IV<sup>4</sup>, I<sub>7</sub>, I<sub>3</sub>, VII<sup>4</sup> და ზემოთ სხვა საკრავებთან დაკავშირებით ჩამოთვლილ ყველა აკორდს. აკორდიკით ყველაზე უფრო ღარიბია გულა-სტვირი.

აკომპანემენტი, როგორც ვთქვით, ხაზს უსვამს პარმონიულ ფუნქციას. გვხვდება ოსტინატური აკომპანემენტები (ჩონგურზე).

საკრავის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერების ფორმა კუპლეტურია. კუპლეტი გადმოცემულია წინადადების, წინადადება-ფრაზის (გულა-სტვირი)

ან პერიოდის ფორმით. ჩამოყალიბებული პერიოდის ფორმა წარმოდგენილი გვაქვს საჩონგურო სიმღერებში.

ზემოთქმულის საფუძველზე ჩვენ ვასკვნით, რომ ყველაზე მეტად განვითარებული ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერებია. ეს კლინდება კლოს, კადანსებინს, აკორდიკის სიმღერებში და ფორმის ჩამოყალიბებულობაში. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ თვითველი საკრავის სოლო პანგების მუსიკალური ენა ამავე საკრავის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერის მუსიკალურ ენასთან შედარებით ლაიბია. რომ არაფერი ვთქვათ ჩონგურზე, რომელიც ყველაზე უფრო განვითარებულია პარმონიული შესაძლებლობის მხრივ და პარმონიული აზროვნების განვითარების ყველაზე მაღალ სტადიას შეესაბამება (ქართულ ინსტრუმენტარიაში). ფანდურის პანგებსა თუ სხვა საკრავების პანგებსა და სიმღერებშიც იმავეს დადასტურებას ვხედავთ. ასე მაგ., საფანდურო სიმღერების კადანსთა სახეობანი, აკორდიკა უფრო მდიდარია და ფორმა უფრო ჩამოკვეთილი, ვიდრე საფანდურო პანგები. იგივე უნდა ითქვას ყველა დანარჩენი საკრავის შესახებ.

ის ფაქტი, რომ ინსტრუმენტული აკომპანემენტის პარმონიული ენა ინსტრუმენტული პანგის პარმონიულ ენაზე მდიდარია, აიხსნება ქართული ხალხური საგუნდო სიმღერის განვითარების ძლიერ მაღალი დონით. ქართული საგუნდო სიმღერის, საზოგადოდ ხალხური ვოკალური კულტურის, მუსიკალური აზროვნების მაღალმა დონემ, განვითარებულმა მუსიკალურმა ენამ ამაღლა და გაამდიდრა აკომპანემენტის პარმონიული ენა. მაგრამ იმ სიმაღლეზე მაინც ვერ აიყვანა, რომელზედაც თვით ხალხური საგუნდო სიმღერა დგას. ამის მიზეზები კი თვით საკრავის მუსიკალურ-საშემსრულებლო შესაძლებლობების შეზღუდულობაში უნდა ვეძიოთ.

#### ძირითადი დასკვნები

ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ინსტრუმენტარიაში წარმოდგენილია სიმებიანი, ჩასაბერი და დაპარტყმელი საკრავები. ხალხურ მუსიკალურ ყოფაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი სიმებიან საკრავებს უჭირავთ.

თვითველი საკრავი დამახასიათებელია საქართველოს ერთი რომელიმე ან რამდენიმე კუთხისათვის (იხ. ტაბ. XI).

სიმებიან საკრავთა ჯგუფი იყოფა 1) ჩამოსაკრავ, 2) მოსაზიდ და 3) ხეშიან საკრავებად.

ფანდური გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოში. მთისა და ბარის კუთხეებში შემოინახა ფანდურის ისეთი ფორმები, რომლებიც განვითარების სხვადასხვა სტადიას შეესაბამებიან. მთის კუთხეების (ხევსურული) ფანდური შეესაბამება განვითარების უფრო ადრეულ სტადიას, ვიდრე ბარის კუთხეებისა. ხევსურულ ფანდურზე ასახულია მუსიკალური აზროვნების განვითარების ის ეტაპი, როდესაც ცნობილია „ტონიკურ-დომინანტური“ ფუნქციური თანაფარდობა.

ფანდურის თანამედროვე სეკუნდურ-ტერციულ წყობას წინ უსწრებდა კვარტული წყობა. ფანდურის განვითარების ძირითადი ეტაპები შემდეგნაირად

წარმოვიდგება: 1) ორსიმიანი კვარტული წყობით, 2) სამსიმიანი კვარტული წყობით და 3) სამსიმიანი სეკუნდურ-ტერციული წყობით.

ქართული ყელიან-მუცლიანი საკრავის ყველაზე განვითარებულ სახეს წარმოადგენს (ჩონგური, ლამაზი ტემბრი (რაც მიღწეულია კორპუსის კედლის სისქის მინიმუმამდე შემცირებით), ხმის სიძლიერე, დიდი სარეზონანსო მოცულობა, დაკვრის ხერხების და პარმონიულ შესაძლებლობათა სიმდიდრე ჩონგურს ყელიან-მუცლიანი საკრავის განვითარების მაღალ საფეხურზე აყენებს.

ჩონგურის წყობათა სიმრავლე განაპირობა მისწრაფებამ საკრავის პარმონიულ შესაძლებლობათა გაფართოებისაკენ.

ჩონგური წარმოიშვა და განვითარდა სამსიმიანი ფანდურიდან. ფანდურიდან თვისებრივად ახალი საკრავია წარმოშობა მოხდა მეოთხე სიმის („ზილის“) დართვით. ეს უკანასკნელი დაკავშირებულია ხშიერ მუსიკაში ოთხხმიანობის გაჩენა-განვითარებასთან (ივ. ჭავჭავიძე, ვ. აბოძაძე).

ზილის სიმის გაჩენის შემდეგ ყელიან-მუცლიანი საკრავის ბგერათწარმოების ერთადერთ ხერხს (სიმებზე თითების ჩამოკერა) დაემატა მეორე ხერხი — სიმების მოზიდვა-ბგერათწარმოების ეს ხერხი წარმოადგენს ერთადერთს სიმებიან საკრავ ჩანგზე. ჩანგის ბგერათწარმოების ხერხს უკავშირდება ყელიან-მუცლიანი საკრავის სახელწოდება (ჩანგი—ჩანგური // ჩონგური).

ქართული ჩამოკერითი საკრავის განვითარება პარმონიულ შესაძლებლობათა გაზრდის გზით მიიმართებოდა. ამას განაპირობებდა ხალხური სიმღერის პრაქტიკული მოთხოვნა, მაგრამ საკრავის განვითარება ვოკალურ მუსიკას ჩამორჩებოდა ტემპებით.

ქართული სიმებიანი საკრავის სიმები სახელწოდებანი სიმღერის ხმების სახელებს წარმოადგენენ, რაც საკრავიერ მუსიკაზე ვოკალურის ძლიერი გავლენის შედეგია (ივ. ჭავჭავიძე). საკრავის სიმის სახელი სიმის რეგისტრულ მდებარეობას აღნიშნავს. მაშინ როდესაც სიმღერის ხმის სახელი ამ ხმის ფუნქციას გამოხატავს.

ორსიმიან საკრავზე ბანისა და მაღალი ხმის გამომცემი სიმები იყო (ივ. ჭავჭავიძე). მათ შემდეგ გაჩნდა ის სიმი, რომელსაც დღეს ფანდურზე შუა ანუ მეორე ადგილი უკავია, ხოლო ჩამოკერითი სიმებიანი საკრავის უკანასკნელად გაჩენილ სიმს წარმოადგენს მეოთხე ანუ ზილის სიმი, რომელიც მხოლოდ ჩონგურს აქვს.

ქართული ჩასაბერი საკრავები — მრავალერიანი სალამური (ლარქე-მი და სონარო) და სალამური დაკავშირებულია მწვემსურ ყოფასთან.

დასარტყმელი საკრავები (დოლი და დირა) ძირითადად ბარის კუთხეებშია გავრცელებული. აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში დასტურდება დასარტყმელი საკრავის პროტოტიპის არსებობა. ე. წ. ტომის სახით. ტომი წარმოადგენს შუალედ რგოლს ტაშსა და დასარტყმელ საკრავს შორის.

ქართული ტრადიციული ინსტრუმენტული ანსამბლი შედგება ერთი სიმებიანი (ან ერთი ჩასაბერი) და ერთი დასარტყმელი საკრავისაგან. ორი ერთი და იგივე საკრავის გაერთიანება ანსამბლად ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში არ დასტურდება. ეს ძალიან გვიანდელი ხანის მოვლენაა და გვხვდება არაწმინდა ხალხურ ყოფაში, არამედ ხალხური სიმღერის პროფესიულ ან თვითმოქმედ ანსამბლებში.

ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლის პროტოტიპს ე. წ. ტაშ-ფანდური წარმოადგენს.

ქართული ხალხური მუსიკალური საკრავების დამზადების წესში შეინიშნება დიდი გამოცდილება და ემპირიული ცოდნა. საქართველოში საკრავის მკეთებელი პროფესიონალების არსებობა ქართული ეთნოგრაფიული მასალებით არ მოწმდება. საქართველოში ყოფილა დაკანონებული პროპორციები (და არა ტრაფარეტული საზომები) საკრავის ნაწილთა შორის. საყურადღებოა აგრეთვე გამოცდილება მასალის შერჩევისა, რაც ხის მასალის მუსიკალურ თვისებებზე ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგია. საკრავთა დამზადების წესში ჩანს ემპირიული ცოდნა აკუსტიკის პრინციპებისა (რაც ყველაზე თვალსაჩინოდ „ზილის“ სიმის მაგალითზე და ჭორაკის დაყენების წესებში ვლინდება).

საკრავის ნაწილთა შორის თანაფარდობის დაცვა. ხის მასალის შერჩევა, აკუსტიკის კანონების ემპირიული ცოდნა, სმენის კორექტივი — მიუთითებენ მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების არსებობაზე და მაღალ მუსიკალურ კულტურას შეეხებადგებიან.

ჩამოკერითი საკრავების გამოყენება „ბატონების“ კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებში, ხოლო ხემიანი საკრავის (ტუნირის) კავშირი მიცვალებულის კულტთან, ქართული ხალხური საკრავების სიძველეზე მეტყველებს.

ქართული ხალხური საკრავები (ჩანგი, ფანდური) ავლენენ დიდ მსგავსებას ზღმურულ საკრავებთან. ეს მოვლენა მათ ნათესაურ კავშირზე უნდა მიუთითებდეს.

ქართული ხალხური საკრავების ძირითად ფუნქციას წარმოადგენს სიმღერის თანხლება. წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკა საცეკვაო ფარით არის წარმოდგენილი.

ქართული საკრავების თანხლებით, როგორც წესი, სრულდება ერთმნიანი სიმღერები, მრავალმნიანი სიმღერები კი უაკომპანემენტოდ სრულდება. ქართული ინსტრუმენტული თანხლება პარმონიული ფუნქციის გამომხატველი უნიკალური თანხლება ქართული სიმღერისათვის დამახასიათებელი არ არის.

ქართული ხალხური საკრავების თანხლებით შესასრულებელი სიმღერების მუსიკალური ენა უფრო მდიდარია, ვიდრე ინსტრუმენტული ჰანგებისა. ეს ახსნება ქართული ხალხური ვოკალური კულტურის განვითარების ძლიერ მაღალი დონით. განვითარებულმა ვოკალურმა აზროვნებამ ასახვა ჰპოვა საკრავის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერაში. მაგრამ ეს სიმღერები ვერ გაუტოლდებიან მაინც ხალხურ საგუნდო სიმღერებს, რის მიზეზებიც საკრავის მუსიკალურ შესაძლებლობათა შეზღუდულობაში და მის მიმართ ვოკალური კულტურის „კომპრომისში“ მდგომარეობს.



## ГРУЗИНСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

### Резюме

Предлагаемый вниманию труд является опытом историко-этнографического изучения грузинских музыкальных инструментов. Труд ставит целью дать обобщающую характеристику грузинских народных музыкальных инструментов, по возможности подробно осветить традиции их употребления в народном быту, проследить путь их развития, обобщить гармонические особенности инструментальной музыки, а также систематизировать опубликованные до сих пор в разных сборниках наигрыши и песни с инструментальным сопровождением.

Мы основываемся на этнографическом материале, собранном нами непосредственно на местах. Метод нашей полевой работы был комплексно-интенсивный, выдвинутый и сформулированный Г. С. Члпая. Автором дается характеристика тембра грузинских народных музыкальных инструментов на основании анализа спектрограмм звуков (см. таблицы, I). В труде рассмотрены бытующие в наши дни грузинские народные инструменты (пандури, чонгури, чанги, чунпри, ларчеми // соннари, саламури, гуда-ствирц, доли, даира).

К труду приложены фотоиллюстрации, картограмма географического распространения грузинских народных музыкальных инструментов, спектры звуков, ноты — наигрыши и песни, классифицированные нами по инструментам и жанрам. В труд включена таблица высот звуков чистого строя, составленная нами.

Струнные инструменты подразделяются на щипковые и смычковые. Они составляют основную группу в грузинском народном инструментариуме. Щипковые — пандури и чонгури представляют собой две разные формы струнного щипкового инструмента. Предшественником чонгури является пандури. Решающим моментом в формировании чонгури было прибавление IV струны, которое обусловлено появлением нового способа звукоизвлечения, определившего название «чонгури».

Развитию грузинского струнного инструмента, которое шло по пути обогащения его гармонических возможностей, способствовало вокальное многоголосие. Влияние вокальной музыки на инструментальную выразилось в названиях струн (И. Джавахишвили). Названия струн указывают не на их функцию (как название голоса в песне), а на их регистровое расположение.

Арфовидные инструменты, предшественники сванского чанги, свидетельствуются на территории Грузии с I тыс. до н. э. Они находят аналоги с шумерскими арфами и лирами.

Смычковый инструмент сванский чунири до настоящего времени сохранился в весьма простом виде. Он тесно связан с культом мертвых.

Духовые инструменты (ларчемпи и соинари, саламури) связаны с пастушеским бытом.

Ударные инструменты—барабан и бубен встречаются в равнинных уголках Грузии. В горных районах Восточной Грузии свидетельствуется простейший вид ударного инструмента, соответствующий переходному этапу от хлопанья в ладоши на ударный инструмент.

Для грузинского традиционного инструментального ансамбля характерны малочисленность и неоднородность. Он состоит из струнного или духового и ударного инструмента.

Способ изготовления струнных инструментов (в котором отразилось эмпирическое знание принципов акустики и качеств древесного материала), прочные музыкальные традиции (настройка, способ установления ладов), говорят о высокой музыкальной культуре.

Грузинские народные музыкальные инструменты аккомпанирующие. В их сопровождении исполняются сольные (одноголосные) песни; аккомпанирование хоровых трехголосных песен не является характерным для грузинского народного музыкального быта.

Гармонический язык песен с инструментальным сопровождением богаче языка наигрышей. Этот факт объясняется влиянием народной вокальной музыки на инструментальную. Высокая вокальная культура способствовала обогащению гармонического языка аккомпанемента, но из-за ограниченности музыкальных возможностей самих инструментов, инструментальная музыка не достигла того высокого уровня, на котором стоит народная хоровая песня.

---

M. SCHILAKADZE

## GEORGISCHE VOLKSINSTRUMENTE UND VOLKSINSTRUMENTAL- MUSIK

### Zusammenfassung

Der Autor des vorliegenden Buches setzt sich zum Ziel eine Charakterisierung der georgischen Volksmusikinstrumente zu geben und möglichst ausführlich die Traditionen der Anwendung der einzelnen Musikinstrumente im volkstümlichen Leben zu verfolgen, und auch alle bis jetzt veröffentlichten volksmusikalischen Werke (angedeutete Melodien auf Volksmusikinstrumente und Lieder mit Instrumentalbegleitung) zu systematisieren.

Im georgischen Volksinstrumentarium sind nicht nur die höhere Formen, sondern auch archaische Instrumente sich erhalten. Das ethnographisch-geschichtliche Studium der Volksmusikinstrumente im Zusammenhang mit archäologischen und sprachlichen Materialien gibt die Möglichkeit die wesentlichen Momente der Musikinstrumentenentwicklung zu verfolgen.

In der vorliegenden Arbeit sind benutzt worden: die Literatur für georgische Instrumentalmusik, das schon veröffentlichte musikalische Material, die Kollektionen verschiedener Museen (des Tbilisser Staatlichen Djanaschiamuseums, des Leningrader Staatlichen ethnographischen Museums, des Leningrader Musikinstrumentenmuseums bei dem Institut für Musik, Theater und Kinematographie), und endlich, das von uns in Jahren 1958—1967 gesammelte georgische ethnographische Material. Die Methode unserer Feldarbeiten, die von Prof. Dr. G. Tschitaja formuliert war, ist komplexintensiv.

Der Autor gibt eine Charakterisierung der Klangfarben, einzelnen Instrumente ausgehend von Analysen der Klangspektren (S. Taf. 1) und auch einen Versuch der Festsetzung der akustischen Stimmung der Streichinstrumente.

Das vorliegende Werk besteht aus einer Einleitung, zwei Teilen und einem Nachwort. Die Arbeit hat eine Beilage von Noten und Phototafeln.

In der Einleitung ist ein Literaturüberblick gegeben; Der Autor betrachtet die Werke von I. Djawachischwili, D. Arakischwili, W. K. Steschenko-Kuftina, W. Beljaew, G. Tschchikwadze, W. Achobadze, Sch. Aslanischwili, B. Gulisaschwili, O. Tschidjawadze, K. Rosebaschwili, L. Pruidze.

In der Arbeit sind die bis in die Gegenwart vorhandenen Volksmusikinstrumente. Jedes Instrument betrachtet der Autor folgenderweise: zuerst gibt der Autor die Beschreibung des Instruments, dann charakterisiert das Stimmen,

Klangfarbe und betrachtet dabei die Technik des Spiels und musikalische Möglichkeiten, Anfertigung des Instruments und seine Funktion.

Der erste Teil — «Georgische Volksmusikinstrumente», der aus 4 Kapiteln besteht, ist dem Studium der Instrumente gewidmet. Der zweite Teil («Georgische Volksinstrumentalmusik») besteht aus 2 Kapiteln, und ist dem Studium der Instrumentalmusik gewidmet.

Der Notenanhang besteht aus 78 angedeuteten Melodien auf Volksmusikinstrumente und Liedern mit Instrumentalbegleitung, die in verschiedenen Zeiten in verschiedene Sammelbänden der georgischen Volkslieder veröffentlicht sind. Das Material ist nach den Instrumente und Genren klassifiziert.

Georgische Volksmusikinstrumente teilen sich in Streich-, Blas-, und Schlaginstrumente. Die Streichinstrumente bestehen aus 1) Zupf — (Panduri, Tschonguri, Tschangi) und 2) Bogeninstrumente (Tschuniri//Tschianuri). Die Blasinstrumente bestehen aus Lartschemi//Soinari, Salamuri («ueno» und «eniani») und Guda-stwiri// Tschiboni. Die Schlaginstrumente bestehen aus Doli und Daira.

Die Streichinstrumente bilden die Hauptgruppe des georgischen Instrumentariums.

Panduri (S. Taf. II—IV) ist ein dreisaitiges Instrument und ist für Ostgeorgien charakteristisch. Nach der äußeren Form und dem Anzahl der schmalen Leisten am Griffbrett kann man zwei Typen der Panduri anmerken: 1) Panduri ebener Gegenden Georgiens und 2) Panduri der Gebirgsgegend. Die Hochqualität von Panduri ebener Gegenden spiegelt sich nicht nur in der äußeren Form und der Feinheit der Anfertigung des Instruments ab, sondern auch in den angedeuteten Melodien.

Das Stimmen von Panduri —  $g—a—c_1$ .

Dem dreisaitigen Panduri ging zweisaitiger vor, der, unserer Meinung nach, man in Quarte stimmte. Das bezeugen: 1) Das in Gegenwart vorhandenes Stimmen, das nur in Quartengestell entwickeln konnte; 2) Von Prof. D. Arakischwili fixiertes Stimmen, sogenannte «calmchri» des dreiseitigen Panduris, in dem zwei Saiten in Unison gestimmt sind. (Dieses Stimmen spiegelt die Übergangsetappe aus der Zweistimmigkeit in die dreimstimmigkeit in der Instrumentalmusik ab; 3) Von uns festgestelltes Quartestimmen von zweisaitigen chewsurischen Panduri (auf dem Grund der Analyse darauf ausgeführter Melodie).

Die Feststellung des Stimmen, die der gegenwärtigen voran ging, gibt uns die Möglichkeit auf die Frage zu antworten, die von Akad. I. Djavachswili gestellt war — Welche Saite von dreisaitigen Panduri ist die letzte? Wenn der zweisaitige Panduri gegenwärtiges Panduri gestimmt werden, so kann man zum letzten Male erscheinende Saite als die mittlere, d. h. zweite Saite gelten.

In der Lietartur ist es festgestellt, daß die akustische Stimmung der georgischen Volkslieder entspricht der reiner Stimmung (B. Guliaschwili). Von uns untergenommene tonometrische Vermessungen der georgischen Streichinstrumente bestätigen diese These.



Panduri fertigt man aus *Morus alba* L. und *Populus tremula* L. an. Man muß bemerken, daß man fast in allen Orten Georgien für obene Decke Pinus oder Picea benützt.

Panduri spielt man sitzend. Das einzige mögliche Mittel für die Tonentlockung ist das Geklirr auf den Saiten.

Panduri gilt als Symbol der Heiterkeit. Das bezeugt eine Sitte, deren nach Pandurispiel für in der Traur befindete Familie verboten war.

Das viersaitige Zupfinstrument Tschonguri (S. Taf. IV. 2, V, 1) ist bemerkenswert dank seiner originalen Saitenanordnung z. B. vierte Saite befindet sich zwischen den ersten und zweiten Saiten. Diese Saite ist um  $\frac{1}{3}$  kürzer als alle andere.

Tschonguri ist merkwürdig auch damit, daß er mehrere Stimmen hat. Jetzt benützt man nur 3 Stimmen, und es gelang uns das Vorhandensein noch 4 Stimmen festzustellen. Man muß hier bemerken, daß jedes Lied auf Tschonguri nur in einem Festgesetzten Stimmen ausgeführt wird. Das Existenz der mehreren Stimmen auf Tschonguri wurde durch die Bestrebung zur Bereicherung der harmonischen Möglichkeiten des Instruments erklärt. Diese Bestrebung wurde durch sogenannte Komplexmehrstimmigkeit ausgerufen, die charakteristisch für Orten Georgiens ist, wo Tschonguri kommt vor.

Wie schon gesagt war, Tschonguri hat eine kurze Saite, sogenannte «Zili», deren Erkürzung solche Gründe hatte: 1) «Zili» soll einen konstanten Ton geben und 2) «Zili» soll einen höheren Ton entlocken.

Ausgehend von ethnographischen Studium über Panduri und Tschonguri wurde festgestellt, daß Tschonguri aus Panduri entwickelt sei und eine höhere Stufe der Zupfinstrumentsentwicklung darstellt.

Unserer Meinung nach die Ähnlichkeit Tschonguri mit Panduri ist sichtbar in der Konstruktion, in dem Prinzip der Tonentlockung und der Funktion des Instruments.

Die Entwicklung von Tschonguri fällt in die Etappe der Entwicklung der georgischen musikalischen Kultur, als die Vierstimmigkeit in Georgien schon formuliert war.

Tschonguri als selbständiges Instrument ist formuliert nach der Erscheinung der vierten Saite auf dem dreisaitigen Instrument.

Das Wort «Tschonguri» bedeutet «Tschangiweise» (= Harfeweise). Tschonguri und Harfe sind ähnlich nach dem Prinzip der Tonentlockung, nämlich mit Hilfe des Zupfes.

Die wesentlichen Momente in der Entwicklung der georgischen lautenweisen Instrumente kann man so formulieren: 1) Zweisaitiges Instrument mit Quartenstimmen, 2) Dreisaitiges mit solchen Stimmen, 3) Dreisaitiges mit Sekunde + Terzstimmen, 4) Viersaitiges mit dem Stimmen der Dur-dreiklang mit oktavverdoppeltem Grundton.

Georgische Harfe — Tschangi ist (S. Taf. V, 2) sechs-oder siebensaitiges Instrument, dessen Saiten verschiedener Länge und Dicke sind, und aus dem Roßhaar angefertigt sind.

Harfewise Instrumente sind in Georgien schon seit I Jahrtausend (v. Ch.) bekannt. Das bezeugt das archäologische Material — eine Bronzefigur aus Kazbeki (Taf. VI, 2) und Tonfigur aus Uplisziche (Taf. VI, 2). Diese Instrumente sind analogisch den schumerischen Harfen (Taf. VI, 1; VII, 2).

Das georgische Bogeninstrument Tschlanurl || Tschunirl (Taf. VIII) zeigt seine Verbindung mit dem Totenkult.

Georgische mehrröhrige Flöte (Taf. IX, 1) besteht aus 6 Röhren, verschiedener Länge. Konstruktion des Instruments ist dank der Komplexmehrstimmigkeit ausgearbeitet. Ihre Tonleiter ist sogenannte Ton-Halbtön.

Georgische Flöten — «ueno» (= offene Flöte) und «enlanh» (= mundstückige) (Taf. IX, 2, 3) sind mit dem Hirtenleben verbunden.

Georgischer Dudelsack — Guda-stwirl (Taf. IX, 4) ist heute nur in Ratscha und Adjara erhalten. Der letzte steht auf etwa höherer Stufe der Entwicklung dieses Instruments.

Georgische Schlaginstrumente — Trommel (Doll) (Taf. X, 1) und Schellentrommel (Daira) (Taf. X, 2) sind nur für die ebene Orten Georgiens charakteristisch. Aber in Gebirgsorten (Chewsureti und Phschawi) gelang es uns eine Urform des Schlaginstrumentes sogenannte «Toschi» zu bestätigen. Toschi zeugt ein Übergang aus Klatschung (in die Hände) zum Instrument. Die Tonentlockung führt man durch Schlagen auf dem Brett mit dem Dolch aus.

Bis zur Gegenwart vorhandene Volksmusikinstrumente lassen uns den Weg ihrer Entwicklung von der einfachsten Formen bis zu höheren zu verfolgen.

Die von uns betrachteten Instrumente sind im ganzen Georgien bekannt, aber jedes von ihnen ist für die bestimmten Orte Georgiens charakteristisch (S. Taf. XI, Die Karte der Verbreitung der georgischen Musikinstrumente).

Panduri und Tschonguri — zwei Formen des Zupfinstrumentes. Tschonguri ist aus Panduri entwickelt. Das viersaitige Instrument Tschonguri steht auf der etwas höheren Stufe der Entwicklung als alle anderen georgischen Musikinstrumente nicht nur in Hinsicht auf die Anzahl der Saiten, aber auch auf seinen musikalischen Möglichkeiten.

Jetzt weisen wir darauf hin, daß die Saiten der Streichinstrumente ihre Bezeichnungen haben. Diese Bezeichnungen sind dieselben, wie die Bezeichnungen der Stimmen in georgischen mehrstimmigen Liedern. Jede Bezeichnung der Stimme im Lied spiegelt ihre Funktion ab, z. B. der Angehende, der Vorsänger, der Baß. Aber die Bezeichnungen der Saiten spiegeln die Stimmlage ab, z. B. der Baß ist der tiefste Ton, der Vorsänger der mittlere usw.

Vom hohen Alter der georgischen Volksmusikinstrumente zeugen die Traditionen ihrer Anfertigung, die nur als Ergebnis Jahrhundertelanger Existenz der Musikinstrumente ausgearbeitet werden konnten. Bemerkenswert ist eine feste Tradition in der Auswahl des Holzmaterials für das Instrument. Wie bekannt, wirkt das Material, woraus es angefertigt ist, auf die Klangfarbe des Instruments. Die Volksmeister bereiten die einzelnen Teile des Instruments aus verschiedenen Arten von Holz, sich richtend nach jahrhundertlangen Traditionen; sie kennen welche Holzarten miteinander gut zu ve-

reinigen sind. Wie es aus der Tradition der Anfertigung der Musikinstrumente hervorgeht, bildet besonderes Interesse das empirische Kennen der Prinzipien der Akustik. Man überzeugt sich darin am Beispiel der kurzen Saite des Tschonguri, sogenannte «Zily». Das Kennen der Prinzipien der Akustik, welches durch Erfahrung erworben ist, zeigt sich in der Meisterschaft Anfertigung von Instrumenten. In Georgien waren festgesetzte, aber nicht schablonenmäßige Maße der Musikinstrumente. Erfahrungsmäßig wurde das Verhältnis zwischen den einzelnen Teilen des Instruments ausgearbeitet. Ebenso fest waren die Traditionen des Stimmen der Musikinstrumente. Man stimmte das Instrument nach dem Gehör.

Die georgischen Volksmusikinstrumente sind hauptsächlich Begleitinstrumente. Die reine Instrumentalmusik bilden die Tanzmelodien.

In der georgischen Volksinstrumentalmusik finden wir alle für die georgischen mehrstimmigen Lieder spezifische Tonarten: Myxolydisch, Äolisch, Dorisch, Phrigisch, Jonisch.

In angedeuteten Melodien auf Instrumenten findet man folgende Schlußarten: der einfache, (I, II, I; VII, I) der georgische (I=VII, I), der Quartschluß und der Halbschluß (I, II; I, VII). Die letzte Art ist von der mehrmaligen Wiederholung der Melodie bedingt. In den Liedern mit Instrumentalbegleitung findet man den komplizierten, den jonischen, den phrighischen, den einfachen und den georgischen Schluß.

Die Harmonie der angedeuteten Melodien auf Instrumenten ist im Vergleich zu den Liedern mit Instrumentalbegleitung etwas arm. Die Form der angedeuteten Melodien und Lieder mit Instrumentalbegleitung ist eine Coupletform. In der angedeuteten Melodien findet man der vielfach wiederholte Satz.

Hier soll bemerkt werden, daß in ethnographischer Wirklichkeit Georgiens gleichzeitig nicht zwei oder mehr gleichartige Instrumente (z. B. zwei oder mehr Panduri usw.) gebraucht werden. Die Melodien führt man auf einem Instrument aus, manchmal auch schließt sich ihm ein Schlaginstrument an, besonders bei Tanzmelodien. Die Vereinigung in einem Ensemble einiger gleichartigen Instrumente ist eine moderne Erscheinung, man findet sie nicht im volkstümlichen Leben.

Die georgische Volksinstrumentalmusik ist von der Vokalmusik zurückgeblieben; kein georgisches Volksmusikinstrument steht auf solcher Höhe der Entwicklung wie es die georgischen mehrstimmigen Vokallieder sind, dessen Grund in der Beschränktheit der musikalischen Möglichkeiten der Instrumente, liegt.

---

ნოტიზის (ქართული ხალხური ინსტრუმენტული ჰანგამისა და ინსტრუმენტული თანხლებით შესასრულებელი სიმღერების) სია<sup>1</sup>

1. ხევსურული საცეკვაო. შ. ა ს ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბ., 1956, გვ. 72, № 27.
2. საფანდრო. ქართული ხალხური სიმღერა, I (რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე), თბ., 1960, გვ. 28.
3. სათამაშო ფანდურზედ. Д. Аракишвили (Аракчиев), Грузинское народное музыкальное творчество. Оттиски из V т. „Трудов музыкально-этнографической комиссии“, Москва, 1916, გვ. 156.
4. საცეკვაო. ქართული ხალხური სიმღერები, გვ. 52.
5. საფანდრო. ქართ. ხალხ. სიმღ., გვ. 38.
6. მოხეური სათამაშო. Д. Аракишвили, Труды МЭК, V, გვ. 191.
7. კახური ცეკვა. Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. V, გვ. 192.
8. ბუქნა. ქართ. ხალხ. სიმღ., გვ. 421.
9. მელოდია ჩონგურზედ. Д. Аракишвили (Аракчиев). Народная песня Западной Грузии (Имеретия). Оттиски из II т. Трудов МЭК, М., 1908, გვ. 10, № 16.
10. ფერხული ჩონგურზედ. Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. II, გვ. 10, № 17.
11. მეგრული ცეკვა ჩონგურზედ. Д. Аракишвили, Труды МЭК, V, გვ. 191.
12. ვერული ცეკვა ჩონგურზედ. Д. Аракишвили, Труды МЭК, V, გვ. 191.
13. ხორონი საცეკვაო. Д. Аракишвили, Труды МЭК, V, გვ. 191.
14. ხორუმი. ვ. ა ხ თ ბ ა ძ ე, ქართული (აპირული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961<sup>2</sup>, გვ. 290.
15. ვანდაგანი. ვ. ა ხ თ ბ ა ძ ე, აკ. ხალხ. სიმღ., გვ. 293.
16. მელოდია ჩინგე. დ. ი რ ა ყ ი შ ვ ი ლ ი, სვანური ხალხური სიმღერები, თბ., 1950, დანართი, № 27.
17. ქუნარის მელოდია. დ. ი რ ა ყ ი შ ვ ი ლ ი, სვანური ხალხური სიმღერები, თბ., 1950, დანართი № 28.
18. სობარ ციოე. ვ. ა ხ თ ბ ა ძ ე, ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, თბილისი, 1957<sup>3</sup>, გვ. 65, № 18.
19. დალა კოჩის ხელღვებულე. ვ. ა ხ თ ბ ა ძ ე, სვ. ხალხ. სიმღ., გვ. 65, № 64.
20. \* В. К. Стещенко-Куфтня. Древнейшие инструментальные основы Грузинской народной музыки, I, Флейта Пана, Тб., 1936<sup>4</sup>, გვ. 273, № 1.
21. ხასხუგური. В. К. Стещенко-Куфтня, Фл. Пана, გვ. 274, № 2.
22. ოსბაური. В. К. Стещенко-Куфтня, Фл. Пана, გვ. 276, IV.
23. ობირეში. В. К. Стещенко-Куфтня, Фл. Пана, გვ. 276, V.
24. პირველი დაკრა. В. К. Стещенко-Куфтня, Фл. Пана, გვ. 278, VII A.
25. საცეკვაო. В. К. Стещенко-Куфтня, Фл. Пана, გვ. 279, VII B.

<sup>1</sup> მითითებულია კრებულები და შრომები, საიდანაც არის გადმოღებული მოცემული ინსტრუმენტული პანგი ან სიმღერა.

<sup>2</sup> ქვემოთ: „აკ. ხალხ. სიმღ.“.

<sup>3</sup> ქვემოთ: „სვ. ხალხ. სიმღ.“.

<sup>4</sup> ქვემოთ: „Фл. Пана“.

26. საცეკვაო. **В. К. Степенко-Кухтина**. *Фл. Пана*, გვ. 281, VII Д.
27. ვაცების გაქვჩვა. **შ. ასლიანშვილი**. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*, II, თბ., 1956, გვ. 194, № 42.
28. სალამური. *ქართ. ხალხ. სიმღ.*, გვ. 37.
29. მწვემსური. *ქართ. ხალხ. სიმღ.*, გვ. 420.
30. ფერხული. *დ. არაყიშვილი*. *რამული ხალხური სიმღერები*, თბ., 1950, გვ. 73, № 20.
31. სათამაშო. *დ. არაყიშვილი*. *რამული ხალხური სიმღერები*, თბ., 1950, გვ. 76, № 26.
32. სტვორი. *Атлас*, გვ. 207, № 129.
33. მელიოდა კიბონზე. *ვ. ახობაძე*, აკ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 296.
34. ვადახვეული ხორუმი. *ვ. ახობაძე*, აკ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 289.
35. განდაგანა. *ვ. ახობაძე*, აკ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 295.
36. ქალთა განდაგანა. *ვ. ახობაძე*, აკ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 296.
37. ლხურის საცეკვაო. *ვ. ახობაძე*, აკ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 200.
38. საცეკვაო. *ვ. ახობაძე*, აკ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 300.
39. აპარული ხორონი. *ილ. ფარცხალიძე*, *აპარის ხალხური ცეკვები და სიმღერები*, ბათუმი, 1936, გვ. 15, № 8.
40. ახალი ხორონი. *ილ. ფარცხალიძე*, *აპარის ხალხური ცეკვები და სიმღერები*, ბათუმი, 1936, გვ. 14, № 7.
41. საზანდრული. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, т. V, გვ. 155.
42. მოხური ფანტურზედ. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, т. V, გვ. 171, № 1.
43. დასახილი ფანტურზედ. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, т. V, გვ. 171, № 2.
44. მზე შინაო, მზე შინაო. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, т. II, № 1.
45. დამხრვალის სიმღერა. **Х. Гроздов**, *Мингрельския песни*. *Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа*, XVIII, 1894, გვ. 6.
46. გლეხთა აქანებზე. **Х. Гроздов**, *Мингрельския песни*. *СМОМПК*, 1894, გვ. 8—9.
47. ფერხული ჩონგურზედ უტეკსტოდ. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, т. II, გვ. 10, № 14.
48. სატრფილო. **Х. Гроздов**. *Мингрельския песни*. *СМОМПК*, 1894, გვ. 21—22.
49. სატრფილო. **Х. Гроздов**. *Мингрельския песни*. *СМОМПК*, 1894, 21—22.
50. ვაი ღორონთი. **Д. Аракишвили**. *Труды МЭК*, т. II, გვ. 6, № 7.
51. აღამიან კოჩის სქუას. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, т. II, გვ. 6, № 8.
52. საარშიყო. **Д. Аракишвили**. *Труды МЭК*, II, გვ. 7, № 9.
53. მუ ფეო შინა, ბედი ქველქუე. **Д. Аракишвили**. *Труды МЭК*, II, გვ. 8, № 11.
54. დიდო ღმერთო. **Д. Аракишвили**. *Труды МЭК*, II, გვ. 1, № 2.
55. მუ თუ ქმარას თუ მადარსებს. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, გვ. 2, № 3.
56. დუდი იყვილარი მაფუ. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, გვ. 3, № 4.
57. ვარა ნანი, ვარა ნანი. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, т. II, გვ. 4, № 5.
58. ოროფაი. **Д. Аракишвили**. *Труды МЭК*, II, გვ. 5, № 6.
59. მზე შინა და მზე ვარეთა. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, გვ. 4, № 5.
60. მიწერ-მიწერა ქალ-ვაჟისა. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, № 1.
61. შის სხივები აკოკრებენ. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, № 2.
62. სიხარში კაბა დამეწვა. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, № 3.
63. მჭედლო. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, № 4.
64. თუ ოდესე ქმარს მადარსებს. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, № 9.
65. ნეტამცა მოშლა ცა. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, № 11.
66. კარგი სტუმარს დავესტუმრე. **Д. Аракишвили**, *Труды МЭК*, II, № 12.
67. ძველი ლმანერი. *ვ. ახობაძე*, აკ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 180.
68. დთვის სიმღერა. *ვ. ახობაძე*, აკ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 180.
69. შირანგული. *ვ. ახობაძე*, სვ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 60, № 16.
70. დაღა კოჩას ხელღვეალე. *ვ. ახობაძე*, სვ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 129, № 74.
71. ო საბრელა ნამესურ ჩაქვლან. *ვ. ახობაძე*, სვ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 81, № 33.
72. ორიღამუ. *ვ. ახობაძე*, სვ. *ხალხ. სიმღ.*, გვ. 88, № 41.
73. აბა დელი ოდელია, **შ. ფალიანშვილი**. *ქართული ხალხური სიმღერების კრებული*, № 5, თბ., 1909, გვ. 28.

74. არსენას ლექსზედ. ზ. ფალიაშვილი, ქართ. ხალხ. სიმღ. კრებული, № 5, გვ. 29.
75. პატარა რძალო. დ. არაყიშვილი, რაჭული ხალხური სიმღერები, თბილსი, 1950, გვ. 21.
76. შე რომ ღმერთმა გაძაჩინა. დ. არაყიშვილი, რაჭული ხალხური სიმღერები, თბ., 1950. № 22.
77. აქ ყველა უნდა დავლოცო. დ. არაყიშვილი, რაჭული ხალხ. სიმღერები, თბ., 1950, № 24.
78. აბა დელა. ვ. ახობაძე, აქ. ხალხ. სიმღ., გვ. 157.
-

ა/ ინსტიჟუნტული ჰანგები

1. ფანდუხი

ხევსუხული ჰანგები

1. ხევსუხული საცეკვაო

Allegro

The image displays a musical score for a piece titled 'Allegro'. The score is written on a single treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 6/16. The music consists of a continuous melodic line with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a dance tune. The score is organized into nine measures, each spanning two lines of the staff. The tempo is marked 'Allegro'.

2. საუნდუხი

Moderato

*mf*

Musical score for '2. საუნდუხი' (Moderato, *mf*). The score consists of eight staves of music. The first six staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

ფშაყი ჰანგები

3. სათამაშო ფანდუხი

Presto

Musical score for '3. სათამაშო ფანდუხი' (Presto). The score consists of four staves of music, all in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a fast, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Allegro non troppo

Musical score for 'Allegro non troppo'. The score consists of two staves of music, both in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

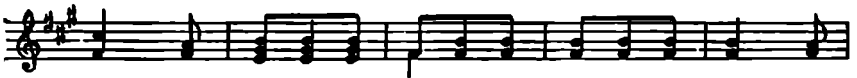


4. 630333m

a) *Allegro*



b) *Allegro*



ՊԿՅԱԿՈ  
Շ.ՆԱԳԱՆԸԱԿԻՄ

Allegro

The musical score is written on seven staves in treble clef, 2/4 time, and F major. It begins with a forte (f) dynamic marking. The first staff contains the first measure, starting with a quarter rest followed by a quarter note G4. The second staff continues with a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third staff continues with a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The fourth staff continues with a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The fifth staff continues with a quarter note C6, a quarter note B5, and a quarter note A5. The sixth staff continues with a quarter note G5, a quarter note F5, and a quarter note E5. The seventh staff continues with a quarter note D5, a quarter note C5, and a quarter note B4. The score is a simple harmonic exercise.

This image shows a page of musical notation consisting of nine staves. Each staff contains two measures of music. The first measure of each staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second measure features a dense chordal texture with many beamed notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4.

ՅՄԵՅՅԿԻՆ ՅՆՃՅՅՈ

Յ.ԹՅԵՅՅԿԻՆ ԵՊՈՎԻՅՈ

1. Allegro

2. Allegretto

3. Allegro

4. Allegro

ՀԱԵՄԻՈ

Հ. Ջոնյանի (1833)

3. Allegro. На кацурн.

Three staves of musical notation in treble clef, 3/8 time signature. The music consists of a single melodic line with eighth and sixteenth notes.

8. Հայնա

Nine staves of musical notation in treble clef, 3/8 time signature. The piece features a melodic line with chords. It includes a dynamic marking of *mf* at the beginning and *accelerando* later on. At the bottom, there are two lines of text: "Կանչիկի ձայն" (Kanchikhi zayn) in Armenian and "Несколько раз" (Neskolko raz) in Russian, indicating a repeated section.

2. რონგუხი  
მეხყლი პანგვი

მპლოლია რონგუხელ

Moderato

Musical notation for the Moderato section, first system. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

10. ფეხყლი რონგუხელ

Musical notation for the 10. ფეხყლი რონგუხელ section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

1. Presto 11. პეხყლი ტეკვა რონგუხელ

Musical notation for the 1. Presto 11. პეხყლი ტეკვა რონგუხელ section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#), and the time signature is 3/4.

2. Allegro

Musical notation for the 2. Allegro section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#), and the time signature is 3/4.

3. Allegro

Musical notation for the 3. Allegro section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#), and the time signature is 3/4.

4. Presto 5. Presto

Musical notation for the 4. Presto 5. Presto section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#), and the time signature is 3/4.

6. Allegro 7. Allegro

Musical notation for the 6. Allegro 7. Allegro section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#), and the time signature is 3/4.

8. Allegro

Musical notation for the 8. Allegro section. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#), and the time signature is 3/4.

# გუჩულო ჰანგები

## 12. გუჩულო ტეკვა ჩონგუჩუღელ

1. Allegro



2. Allegro



## 13. ხოხონი სატეკვაი

3. Allegro non troppo

Начало танца



Конец танца

4. Allegro non troppo



5. Allegro

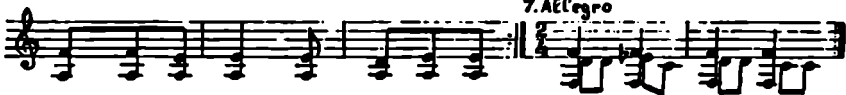


6. Presto



СТАРИННАЯ ПЛАСКА

7. Allegro



# სქახული კანკივი

14. სოხუვი

*Allegro*

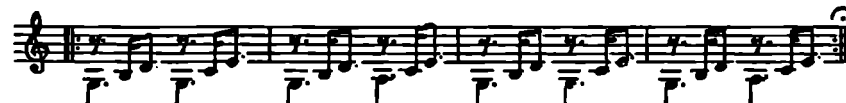
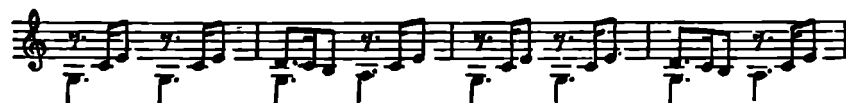
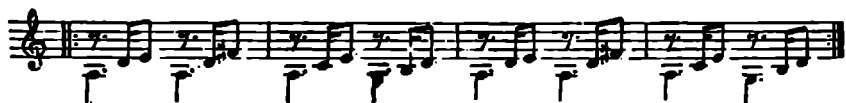
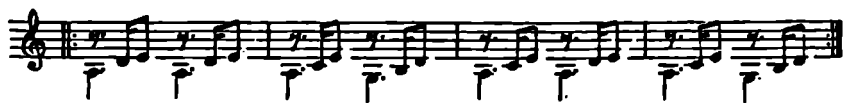
The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a single voice, with a piano accompaniment of chords and eighth notes. The music is in a major key and features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The score is arranged in a single system with eight staves.



The image displays ten staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that combines a single melodic line with a bass line of chords. The fourth staff features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The notation includes various note values, rests, and chord symbols.

18. განლაგება

*Allero* *poco a poco ac*



3. რანგი

სვანური

16. ძელოლია ჩანგზე

a) Moderato

4. ჭყნისი

სვანური

17. ჭყნისის ძელოლია

a) Moderato

18. სოზის ციოყ

Andante

19. დედა კოვას ხელოვანული

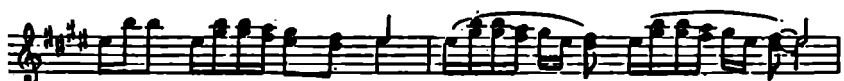
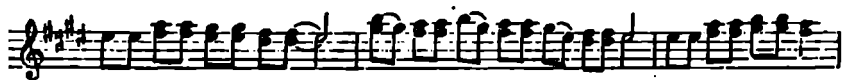
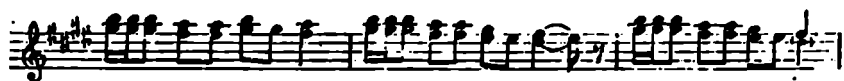
Adagio

5. შიავალოქიანი სელაშური

მეზხური ჭანგები

♩ 102

20. \* \*



21. სანაწებეკუი

*J=90*  
*a*

*b*

*7*

*xoy! xoy!*

*c*

*რეპიქი*

*d*

*a*

Five staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords. The second staff has a 3/4 time signature change. The third staff has a 6/4 time signature change. The fourth staff has a 9/4 time signature change. The fifth staff has a 3/4 time signature change.

22. ԼԵԵՅՅՅԻՆ

$\text{♩} = 68$

Five staves of musical notation in B-flat major, 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords. The second staff has a 3/4 time signature change. The third staff has a 6/4 time signature change. The fourth staff has a 9/4 time signature change. The fifth staff has a 3/4 time signature change.

23. ოზი ხეში

$J=90$

Musical score for 'Ozi kheshi' (23). The score consists of six staves of music in a single system. The tempo is marked as  $J=90$ . The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is written on a treble clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various rests and phrasing slurs. The piece concludes with a final cadence.

24. სახველი დაკვა

$J=108$

Musical score for 'Saxveli dakva' (24). The score consists of three staves of music in a single system. The tempo is marked as  $J=108$ . The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is written on a treble clef staff. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment pattern, with occasional sixteenth-note runs and rests. The piece ends with a final note and a repeat sign.



This image shows a page of musical notation, likely a score for a single instrument or voice. The music is written on 12 staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The notation includes a melodic line and a bass line, with various rhythmic values and articulation marks. The music is organized into measures, with bar lines and repeat signs visible. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score.

25. ԵՅՅՅՅՅ

♩ = 108

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of quarter note = 108. The music is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several slurs and accents throughout the piece. The final staff contains two triplets of eighth notes, each marked with a '3' above the notes.

Five staves of musical notation in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and several triplets. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The first staff contains two measures with triplets of eighth notes. The second staff contains four measures with triplets of eighth notes and sixteenth notes. The third staff contains four measures with eighth notes and quarter notes. The fourth staff contains four measures with triplets of eighth notes and quarter notes. The fifth staff contains four measures with triplets of eighth notes and quarter notes. Each staff ends with a repeat sign.

20. \* \*

Four staves of musical notation in G major (one sharp). The tempo marking is  $\text{♩} = 102$ . The notation includes eighth and sixteenth notes, and several triplets. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line. The first staff contains four measures with eighth notes and quarter notes. The second staff contains four measures with eighth notes and quarter notes. The third staff contains four measures with triplets of eighth notes and quarter notes. The fourth staff contains four measures with triplets of eighth notes and quarter notes. Each staff ends with a repeat sign.

Six staves of musical notation in G major, 3/4 time. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout the piece. The first five staves end with a repeat sign, and the sixth staff concludes the piece.

S. სალავაშვილი  
 თუშუხი ჰანგები.  
 27. ვაქეშის გაქეჩვა

ყენს სალიბუხი.

Four staves of musical notation in G major, 3/4 time. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes. It includes several trills and grace notes, which are indicated by 'tr' and a wavy line above the notes. The piece concludes with a final note on the fourth staff.

28. სალამაყი

*Allegretto*

Musical score for '28. სალამაყი' (Allegretto). The score consists of four staves of music in treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'mf'.

29. მწყემსყი

*Andante*

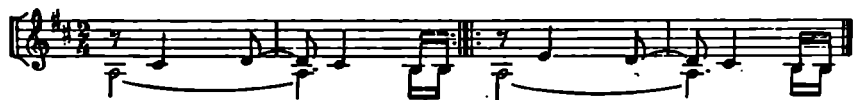
Musical score for '29. მწყემსყი' (Andante). The score consists of six staves of music in treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is characterized by a slower tempo, featuring long notes, ties, and various rests. There are several dynamic markings, including 'f' and 'mf'.



7. გულა - სტჰიხი  
ჩაქული ჰანგევი  
30. ფეხხული



31. სათამაშო



32. სტჰიხი



# აჭახულის ჰანგები

33. ძელოდია ჭიბონზე

Moderato

34. გადახვეული ხოხუმი

Allegro.

35. კანდაკანა

Adagio  $\text{♩} = 114$

The musical score for 'Kandakana' is written in G major (one sharp) and 12/8 time. It begins with a treble clef and a tempo marking of Adagio, with a quarter note equal to 114 beats. The score consists of eight staves of music. The melody is primarily in the upper voice, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often with ties. The bass line provides a steady accompaniment with sustained notes and ties. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.



36. ქალთა კანტატა

Allegro

Musical score for 'ქალთა კანტატა' (Women's Cantata), Op. 36, marked Allegro. The score consists of six staves of music in G major and 2/4 time. The melody is primarily eighth-note based with some sixteenth-note runs. The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

37. ლაზიკის სიმღერა

Adagio  $\text{♩} = 112$

Musical score for 'ლაზიკის სიმღერა' (Lazik's Song), Op. 37, marked Adagio. The score consists of five staves of music in G major and 3/4 time. The tempo is indicated as Adagio with a quarter note equal to 112. The melody is primarily quarter-note based with some eighth-note accompaniment. The piece concludes with a final cadence on the fifth staff.

*Allegro vivace* ♩. = 138

*f*

3/ ინსტრუმენტული ანსამბლი

1. რონკუხი - ღოღი

38. აჭაყული ხოხონი

ცქიბაღ

The musical score is arranged in three systems, each consisting of three staves. The top staff uses a treble clef, the middle a treble clef, and the bottom a bass clef. The key signature has one flat (F major or D minor), and the time signature is 3/8. The first system contains 12 measures. The second system contains 12 measures, with a double bar line after the 6th measure. The third system contains 12 measures, with a double bar line after the 6th measure. The final system contains 6 measures, with the word 'Fine' written above the second measure. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs.

2. ԳՈՐԾՆԻ - ԸՊՐՈՂ  
 40. ՆՅԱԼՈՒ ԵՄԻՒՆԻ

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 5/8 time signature. The middle staff is in bass clef. The bottom staff contains figured bass notation with symbols such as 5, 7, and various chord symbols like G7, F7, and E7. Vertical dashed lines connect the notes in the upper staves to the corresponding notes in the figured bass.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The middle staff is in bass clef. The bottom staff contains figured bass notation with symbols such as G7, F7, and E7. Vertical dashed lines connect the notes in the upper staves to the corresponding notes in the figured bass.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The middle staff is in bass clef. The bottom staff contains figured bass notation with symbols such as G7, F7, and E7. Vertical dashed lines connect the notes in the upper staves to the corresponding notes in the figured bass.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats. The music features eighth and sixteenth notes with accents, and the bass staff contains chords with figured bass notation (e.g., G2, F7, G7, F7).

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff layout as the first system, with treble and bass clefs and a two-flat key signature. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and chords with figured bass.

Third system of musical notation. The top two staves show more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff continues with chords and figured bass notation.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It maintains the three-staff structure and key signature, concluding with a final chord and a fermata in the bass staff.

3/ სიძველესი ინსტიტუტის  
თანხლებით

1. ჟანდუხის თანხლებით (ხვსუხული)

41 საზანდუხლო

Andantino

ქვეყნის

ქა - ი - ხოს - ხო, ჩვენ ბა - ტო - ნი, ღვი - ნოს სვე - ღა

პანდური

ნა - დი - შობ - ღა, სხვა საქ - მე ეი ა - ხა აქვ - სო,

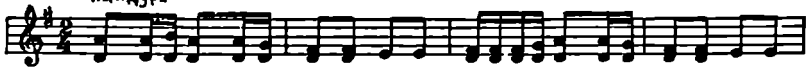
სა - დევ - გძი - ხოს გა - იხ - ჯო - ღა.

Вариант

# მონაუხი

42 მონაუხი ფანტაზიზზე

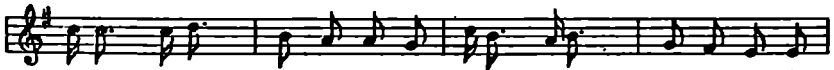
Moderato  
Пандური



Певец



მთი-ელ ვახ შთა - ში ვაზ-ლი-ლი, მტე-ხო, ახ შა - ვი - შინ-დე - ში

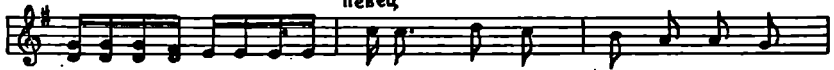


ქულ მთხ - ღორ ქვეყ - ნარ ვახ ვივ-ლი კლდე-ზე შიგ ახ რავ-ვახ - დე - ში

Пандური



Певец



ქულ მთხ - ღორ ქვეყ - ნარ ვახ ვივ-ლი,

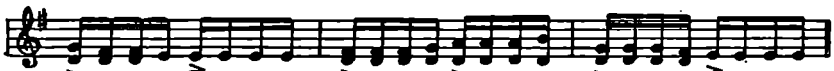


კლდე-ზე შიგ ახ რავ-ვახ-დე - ში. შვიდს ვახ-ჩევ, შვიდ-ვახ სოფ-ღორ-სა

Пандური



ხელ - ში ახ რა - ვი - ვახ - დე - ში



43. რაძახილი ფანტაზიულად

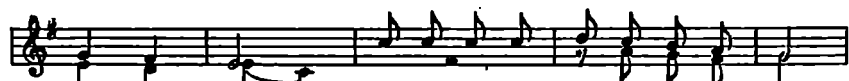
Moderato  
 Пандური



Allegro non troppo



აძ-მთ-ვეს, სტე-ფან წმინ-ლა-სა ე სო-ფე-ლი ა-ხის გზი-



სა - თ, ე თი-ნი-ხად სტე-ფან წმინ-ლა-სა ე

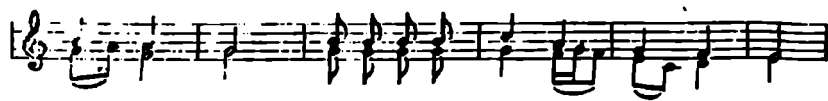


მად-ლი-ტის-ა ლეზს ლვით-სა - თ; ე

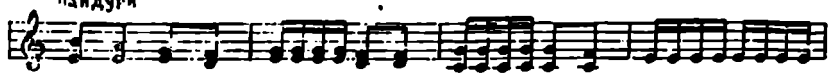
Пандური







Пандури

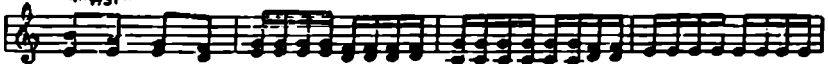


Բլլմատ ո - լո - սե , ձեզ - ջա - հո, յ



Բո - տ - ու ջազ - ռա թիկո եւ - ու, յ

Пандури



ձ - ջառ ս - Յո - հառ եւ - ձա - իյ, յ սս - հո - ո - եւ

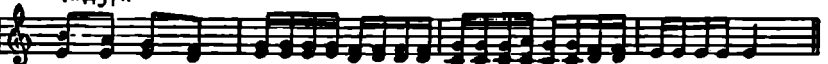


ըս երկո եւ - ու; յ լեյ - եյ - Յո ջա - ու - սիյ -



Յո - եյ, յ լեյ - եյ - Յո ձ - լեյ - յա - հո եւ - ու; յ.

Пандури



2. სიძაძეხევი რმზუხის თანხლებით  
მეხიყლი

44. მზე შინათ, მზე შინათ

Andante

მზე ში- ნა- თ, მზე ში- ნა- თ, მზე შინ მუ- მთ- ღო- თ!

Вариант

მზე ში- ნა- თ, მზე ში- ნა- თ, მზე შინ მუ- მთ- ღო თ!

45. უაძხეველის სიძულთა

Оживленно

Голос (муз.)

Чолгურ

Во донцѣвѣ ли о - бѣ - шас На - ма, на - но!

ვა - დობ. შვი - დი - о мацარს! - На на чкѣм' чо - да,

на!

46 ვლახთა აზნაყობა

Давольно жива,

Голос (муж)

Чонгур

1. Ус. мар. во. ба а-ші. но. зе

О - ді - му - рі а - ла - гес.

2. Па - то. но. баг рі - ні. лу - ні.

Мус ვჳუ. ა - ნა სა. მან. ცელს?

3. Па - то. не. ცი но. чку - му - е

ხალ. სიწი ვა. ა. მა. გირს, ლხალ. სი. უმ. ვი რე - ცუ, კემ. იო. ვუ. ნა. ლა. ია. დეს.

მა - რი - ა - დო. კე. სა - რი - ას

სუმ' დუ. დელ' დუმუ. ვო. ცუ. დეს.

14. О - ча - мре - ша мі - жу - лы - на, сца - сере веі - бі - коа - ку - дес.

15. Чка - рја ва - но - чке - де - с(и) до ар - бані - ша вој - тве - жу - дес.

16. Ка - куї ме - у - та - хи - дес, ле - ше ге - цо - ла - жу - дес;

17. Ка - ку - те - циї но - те - хе - ци ку - чкіе је - ган - љка - жу - дес.

18. Он - љзе - ре - ши гу - ри - ше - ні ко - чи вем - кун - ча - жу - дес;

19. Му - че ша - циї ке - ри - ча - ло, му - нешї веі - бі - чоа - жу - дес.

47. Գլխիս արևը հոնքսի նշյալ պծյակե թուր

Голос

Чопгури

48. Նաճիցոս արև

Умеренно

Սա. Քոչի - Սա Վհ' Բյուլա.

Голос (женск)

Чопгури

1. Ма ма-тан. Կե ուս գի-սե ջուս?

2. Ва - ра пі - ле мус гер-геб? 3. დოჰჷ-რე-ცი ცამას მორთი),

4. Мчана, ма-ра мус гер-геб?

49. სავსიკოლო

Оч. умеренно, почти медленно. Сол. Кичва

Голос (женски)

Чангури

1. Сга - ни чи - ри чги მი დუ-სუ! - ნა - რი ა - ლა - ლე!

2. Сга - ни цар-цка გურ - სუბუნ-სუ; ნარ - ა - ლა - ლე!

50. ვაი ღოიზთი

Adagio

Голос

Челнст

ვაი ღო - ღიზ-თი მუ-შუჩ-ქო-ლი, ' მუხ ვიჭოხ-სა ჩქი-ში ღი-ვს

წა-ჩვო-შუჩ-სუ მუ-შუჩ-ქუ-ლი ვო-ვო-ვო-ლო მუ-გუ ღი-ვა თ

51. აღამიან ვიზის სქუას

Adagio

Голос

Челнст

Ե - ը - ձ - ձ ց յո. հո՞ն Նյւյ. ձև Նճ-հո ձյ. տպե՛ն չձե-չձ-հյ-եր; ո՛

Նճ-հոյ յո-րձ ձյ-սի-տպ-եր, ձյ-տպե՛նց-երն չձ ճձ-հյ-եր; ո՛

52. Նահճայո

*Allegro*

Դոսոս  
 Կոնտրա

Լոյ-չձ-նյւ-ձձ ըձձ-չձ, ըձձ-չձ եւձ յո. ո. սո ձձե-նո-հո;



ვის მე ვინდ ვი, ან რა-მინ რი, მწა-ის ყივმ- ლით მა-გო-ია.

დამ დაკამჩენია

53. მე ფი მინა, ბედი ჭვილოქუ

Moderate

Голос  
 Чопури

მე ფი-მი-ნა, ბე-დივვიდ-ქუ! დი-ღავ ნა-ნა

1. ԱԿՅ  
ՅԱԿԱՅՄ.

ո - հո յի - տո ձա - նո ցձյ - յա; ըն - լայ նա - նո նո.

54 ընթացակարգ

*Allegro non troppo*

Չոկուրի

Գոլոս.

Մար.

ձյ սպ յձա հե սպ ձա-լու հեջն ըն - լայ-ձայ-լու ըն-լու ընթացակարգ,

ւ զ ՅՈՒՆ-ՁՅ ԺՅ-ՄՈՒՒ ԵՅ-ՃԱ ԵՎ-ՅԵՐ- ԻՈՒՆ ՅՈՒՆ-ՁՅ յԻ-ՕՈ

Չոնցուրի

55. ՁԵ ՕՅ ՔՅՅԻՆԱ ՕՅ ԺՈՒՒՆԵՅՆԸ

Чонгური

*Allegro non troppo*

Գոլոս

ձյ տպ քնի-նա տպ ձա-րոհ-նյն

Յոր.

ըն-ը-ծպ-լու ըն-ըն ըմի-տո ս-խ շոն-ձյ ձյ-լոհ-նյ-ձա

նա-յառ-հո-նո շոն-ձյ շի-տո - նա

Չոնգրու.

(ԿԱԿԱՅՈՒՄԱՆ)

58 Ըստ ռուսականի ձևով

Moderato

Վոկալ

Գոթ

Ըս-տը ռու-սի-ական-ը, եր-բեք յի-շո

Մոթ

Վոկալ

Յո-ժի սո; Ե-Ե ձ-ա եր-կու-սի-ք,

Գոթ

Մոթ

1. Ը-ն ս-ն ձ-ան-ը. Ե Ե Ե-Ե

Գոթ

Մոթ

ԴԱ  
ԶԱԿԼՅՈՒՇՆՅԱ

# 57. ՅԱԿ ԵՆԵՆ, ՅԱԿ ԵՆԵՆ

Moderato

Բաս

Նոթ

Վոկալ

Յ - ԿԵՆ - ԵՆ,

Յ - ԿԵ ԵՆ - ԵՆ, Յ - Կ ՅՈՒՅՅ Յ - Կ Յ - ԵՆ; ՅՈՒՅՅ ԳՐԿՅՈՒՆԵՆ,

Յ - ԵՆ ՅԱ - ԿՅ, Յ - ԵՆ ԳՐԿՅՈՒՆԵՆ, ՆՅՅԱ.ԹՈՒ ՅԱ - ԿՅ Ե.

Վոկալ

ՀԱՐ  
ՀԱՅՐԱՊԵՏ

ՅԵՌԻՈՂՅԱՆ

*Allegro non troppo*

Գոթոս

Նոյ-Յա-Խաչ-Ձա  
Նո - ըՄ ՅՈ-ՅՈ

Պոր.

Մոնրը

ԼՁՁՁ-ՅԱ ԼՁՁՁ-ՅԱ, ՆՈՁՁ-ՅՈ Ո-ՄՈ ԳՁՁՁ-ՄՈ-ԽԱ. ԺՅ ԿՅՆԸ-ՅՅ, ԼՁ  
ԺԱ - ԳԱ-ԼՈՈ-ՆԱ, ՆԶՈ-ԼՈՆ ԳԱ-ԳՈՆ. ՄԿԿ - Յ - ԳԿ - ՅԱ ԳՈ - ՄՅ - ՁԿ - ԼԱ

ՏԻ ԼՁԱ ԺՈՆ - ԼՈՄ, ԺՄՁ - ԽՅ ՄԻԿՅՁ - ԼՈՈՈ ԺԱ - ԶՈ - ԽԱ  
ԼՈՄ ՅՈ ԿՈ - ԼՈՄ, ԿՁԽ - ԼՁԱ ԳՈ - ԶԿ - ԼՅ - ԶԱ - ԳԿ - ՅԱ.

Մոնրը

ՄԱ. ՅԱԿԼՅՈՒՇԵՆՅԱ

გუჩულო სიმღერები

59. მზე შინა და მზე გაჰყო

*Andantino*

გაოს

მზე შინა და მზე გა-ჰყო, მზე შინ შუ-ამ - დი-თ

ჩორუსი

მზე შინა და მზე გა-ჰყო, მზე შინ შუ-ამ - დი-თ

ჩორუსი

ჩორუსი

*Allegro*

მღ. მიწვი-მღვიხა ჭარ-ვაჯისა

ჩორუსი

პრემიანი

*Moderato*



Голос Он

ჟა-ლო შენ-მა ნა-თელ სხივ-მა მა რამც ვა რა

Чопчури

რა-მა-ნე-ლა შე-მი-მა-ლა ჭყუ-ა ცხე-ვა რა-მი რუ-მა

სწია-ვარ ე-ნა

Она 2)

ვა-უმ ჩუ-მი ნა-თელ სხი-ვით ხათ ყო-ფილ-ნის ვურ რამც-ვა-ნი

სურ ქვე-ყა-ნა წვი-მარ იქ-ცქვს ახ ვაი-ვან-მა ეს თი მუკა-ნი.

Интерлюдия

61. Ձեռն սեռչցնի պոչիցն

Moderato

Ձեռն սեռ-չց-նի ա- յոչ - ցի - ջն Զ- ո- սն չսիւր

Լ- սիւհ- չց- լալ լա սն Ե- ձի յալմնի Ելոյ- ձ

Լու- լաչ Զ- Լ- սիւհիչ- ճլա Զ- Լ- ձ - լոյ- լալ ո.

62 Երեմիայի յան Լաբիցա

Andantino

Լո՞՞հ - Ժհ - Ժն յա - ծա - ըս՛ ԺյԳ - յա յա - Ես - Ե - ճո, յո - Եժժ

ցսհ - հս; ԹսհԹ - Ժս յս - Լո՞՞ Ժյ - Ժն -

Գս - Ես յսհչԵ յյ - Լո՞՞ Լո՞՞ յո՞՞ - յո Թսհ - հս.

Ժյ - Լս - Ժյ ԹԼոյԵ յս - Ժսո Թո - Լո՞՞ Թս - Ժսհչ - յո - ս հյ - Ժն

ქა - მა ვე - ძე - ზე ლა ვა - ლახ ვნა - ხე ნა - ძე - ტა - ნი ხათ - ღი

ლაძი - ჩა. შო - ლო - ცო - ას მი - ვა - შყ - ხე ზიდა - ნე - მა ვას -

ცეს ქა - ლაქ - ში ქა - ლაქ - ლე - ში ლა - ა - ღი - ვს

ძეხტ - ხე - ში ლა ყ - ქყ - შათ - ში. ძეც ნე - ვე - ლი ხა - ძე -

ვა- ხარ ახ მთვ - სურ-ვახ უხის რღეს სა- ქათ- მი- ა-

მი მი - ვე - ღი ვა-ვა-ხი ვნა- ხე ტა - რსხ - მი.

1) Далее повторяется первоначальная прелюдия, а затем песня в том-же духе.

### .63. მჭედლო

*Andante*

მჭე-ღე-ლო, მჭე-ღე-ლო! ჩე-მი თქ-ხის მჭე-ღე-ლო!

ჩა-ტის ნა-ლო ვა-მი ვე-თე, ჩე-მი თქ-ხის მჭე-ღე-ლო.

ბა, ბა, ბა, ბა, ბა, ბა, ბა, ბა!" გა - ი - ცი - ნა ძვე - ლელ - მა.

ძვე - ლელ - მა, ძვე - ლელ - მა! ჩუ - მთ თქ - ხმს ძვე - ლელ - მა!

64 თუ მოგეძვ ქმას მღიანს

*Allegro non troppo*

თუ მ - ლელ - ძე ქმას მ - ლი - სებს ლი - ლე - ზე - ლი

ლი - ლი ლე - ზი, მეც ა - ქა - ვი მე - ზი - ვი - ბა

სა - ვად - ხი - სი ვინ - ძე ეხ - თი. და ლი - ლა

3<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> - 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup>

2<sup>o</sup> - 1<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> - 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> - 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> - 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>

3<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> - 1<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup>

2<sup>o</sup> - 1<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> 3<sup>o</sup>

2<sup>o</sup> - 1<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> - 1<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> - 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> - 2<sup>o</sup> 3<sup>o</sup>

ლი - ლა hi-ha ლი - ლავ hi - ნი - ნა - მ ნა.

65. ნეტამცა მომცლა ცა

Andante

ნე - ტამ - ცა - ა, მომც - ლა - ცა ა, ნა - ნა

ა - სო ა - სოთ აქ - ნა - ცა - ი ჰა ი ა ლა ჰო

ჰეი ჰო ჰეი ჰო - ა - ზა ჰო ლი - ლა ლა მ,

ჰე - მი სისს. ლი ყვავს ლა ყო. ხანს ნა - ნი - ნა ნა ლე - ლა,



ა - ჳა - შა ლა    ან - ვა - უა:    ლე - ლავ ნა - ნი ლა ნა

ა - შა    ა - თ    ა - შა - ლე - ლა    ხი ხა - ნი - ლა ნა .

66. ვახვი სტყუაძის ლავსტყუძიჲ

Moderato

Chor.

ვახ - ვი სტყ - უაძის ლა - ვს - ტყუ - ძი, ლე - ლავ ნა - ნი - ნა . თ ,

,,შე - ვთ - შა - ხო!" ლა - ვი - ძა - ხე. ლე - ლავ ნა - ნი - ნა . თ - ნა . თ .

1.    **BAR 3AKA.**

სწავილო სიმღერები

67 ძველი ლომანუხი

*Allegretto*

სოლი  
ცაღო

ჩონჯი  
ჩონჯი

მე და ძე ვახ ლო-მა- ნო- ვის თვე ლი და

ო- ი თხე-ლი ღვი-ნო, თხე-ლი ხა-ბი და

მე და ა-ქო-ვამ-ღე მიმ-ყო-ლი-ა და

ՕՅ. Թատյոն Տոնլոյի

Allegretto ♩ = 100

*f*

Թատյ - թատյոյ Տոն. Թ. հի շնո-ն,

հոյ հոյ տոյ-ն զա-ճամ-եղոյ-ն. Տո. Տոն-ճի շոյ-հի շոյ-ճա-ճե ճա

Յո. լո-ճի սի շոյի-ն. Յո-ճա Տա-ճո-հո. սի հոյ շոյ-ճո. ճո,

ոյ ճո-հի շոյ-ճոյ-ճո-ճո, ճոյ-ճո շոյ-հո ճո ճո-ճո-ճո-հո

Յո-ճո սի շոյ-ճոյ-ճո-ճո.

3. სიძლია ჩანვისა და ჭყნისის თანხლებით  
სვანური

69. მიხანგულა

Adagio

The first system consists of three staves. The top two staves are empty. The bottom two staves contain a melodic line and a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Adagio'.

The second system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with the lyrics: *f (pp)* მ - ს ა - შ ი ა - ლ ე მ ი - ხ ა ნ - გ უ - ლ ა ჰ ე !. The bottom two staves are piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio'.

ო - ღა შენ - სა      შენ - ღა ჰყა - ვლი      ჰე!  
 ო - ღა შენ - სა      შენ - ღა      ჰყა - ვლი      ჰე!

4. სიძლიერის ჳყნისი თანხლებით

სპანური

70. დალა კივას ხელთკვალო

Largo  $\text{♩} = 56$

ხელთკვა- ჳა ჳეო ჳა-ღა-ღა ჳო - ხჳ-ღა ჳო - ხჳ

ღა ჳჳ-ზღ ჳო-ღას ხაშ-ყ-ღო-ღა ჳო - ხჳ-ღა

ჳო - ხჳ - ჳა ჳუჳ-ღას თხ-ღო ჳო-ყუღ-ჳყ-ღა

ჳო - ი - ხჳ - ჳა ჳო - ხჳ ჳა ჳა - ჳო - ჳო. ჳა

ღა - ჳი - თჳ - ჳა ჳო - ი ჳო - ხჳ - ჳა

71. « სპეციალური ნაძირის დაკრძალვა »

Moderato cantabile (♩ = 92)

3m

o - ს - პე - ღა ძან - ყსუი ვა - ჰვიან 3m

ხვიღ - ში ვა - ღა - ღა - ღა - ღა 3m - ვეი 3m

3m

არ - ღამ მა - ში რაღ - მყ - რის - ნამ 3m

ქან - ვა ქან

ვა - ში - ვა სვიმ - ხამ ვი - ვან 3m.

# 72. ԹԻՂՈՆԱԾԿ

*Adagio*

Հյճհո

Թի ըն յ - ծիկ Եւ - Յի լո - մի Յի - ո

Թի ըն յ - ծիկ Եւ - Յի լո - մի Յի - ո

Եւ - Յի Եւ - հոջ Հի - թ - ը - լո - մի Յի - ո

Եւ - Յի Եւ - հոջ Հի - թ - ը - լո - մի Յի - ո



ա-նիւր ջան-եյ լու-րի-ւո-յ  
 ա-նիւր ջան-եյ լու-րի-ւո-յ

Յ - ո յո - լոս պնջ-իյը եր - նիւր լլո-ձա-իւր Յ.  
 Յ - ո յո - լոս պնջ-իւր եր - նիւր լլո-ձա-իւր Յ.

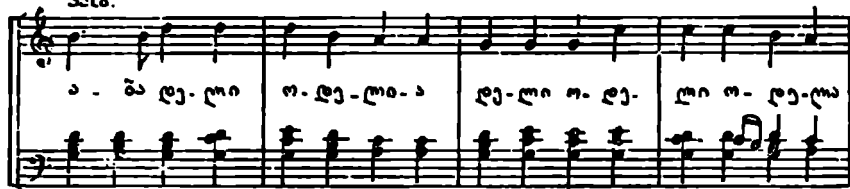
ხაჰყლონი ნიღაჰეჰი

73. ამა დელია თდელოია

*Alligro affettuoso* 4/4 (♩ = 119)



*Solo.*



ა - მა დე-ლოია თ-დე-ლო-ია დე-ლოია თ-დე-ლოია თ-დე-ლოია



3m!



დე-ლოია თ-დე-ლოია თ-დე-ლოია დე-ლოია თ-დე-ლოია დე-ლოია თ-დე-ლოია



3m!

C

74 ՏԻՆՆԱՆ ԼՈՂՔՆՆՅՈՐ

Moderato assai. (♩ = 84)

Musical notation for the first system, featuring a piano accompaniment with chords and a melody line with rests.

Solo.

Յա - ո - հս եճ - ցրտ ժկ. ջցո - հյժ Լժի. տո ժա - Լա - Լոո սե. կ. - նա,

Լժի. տա - ձուց - րյե ջա - ձի - ջցյ. - ձա Ե - ժ - Լա - ձյո -

Լոո սե - կ - նա 1. 2. 3. 3m! pour fine Լա սե ջա

სიმღერის გულა-სტვიჩის თანხლებით

75 პატარა ხდალო

Andante

პა-ტა-რა-ა ხდა-ლომ

პა-ტო-ნო, პა-ტო-ნო, პა-ტო-ნო ქალბებს რა-ყ და-ბე

რა-ყ-და-ბე რა-ყ-და-ბე

Recitativo rubato

ყყ-ყყ-ყყ-ყყ

რა-თვა-ლო რა-თვა-ლო ქი-თი მ-ნი

სა-ბი, მო-ბი ხუ-თი ეფ-ვენი მუნი-ლონი ჰვა-ა

*recitativo rubato*

საბუხუყლა ნაღაჲთ  
 მუამ ნაღაჲთ სარკათ ჰა ვაჲგი

*accelerando*

სვერადილი მუჲვი  
 ლმეხა მა სი საბერკათ

76 მე ხმბ რძეხობა ვაძარინა

Moderato

მე ხმბ რა - საქ რძეხობა ქე - ვაძ ვა - მა - თი შათი რი - ნა ვე - ში

ა - სი იხ ქი. ვა - ნი ე ვა რა ვა შე - მე. შა ნა ვა - ხა

77 აქ ყველა ყნრა რავლოოქო

Moderato

აქ ყვე-ლა ყნ-რა რავ-ლო-ოქო აყ-ხო-სი გა-სახე-ლე-ლი-ოქო

ვის აჟი. ზე. აჟი. ვად მო-სუღ-ნხი ვა-გინ-ღვი წა-ლოვე-ლო-ო

# აჭახულო სიძლია

78 ამა დელო

Adagio  $\text{♩} = 104$

ჰიმნი  
415041

$\text{mf}$   
 $\text{mf}$   
 $\text{mf}$   
 ვო ვო ხე-ხა  
 ა - ბა დე - ლო თ დე - ლო - ა  
 $\text{mf}$   
 ჰე

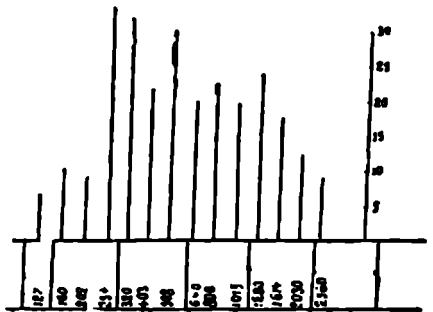
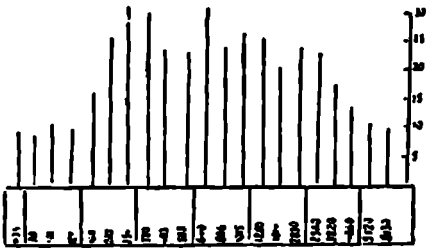
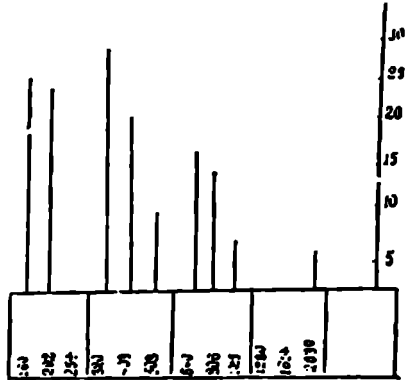
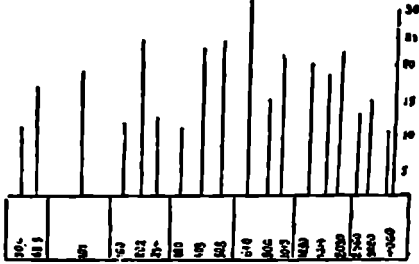
$\text{mf}$   
 $\text{mf}$   
 $\text{mf}$   
 ა - ბა ხე ხო ხე - ხო თ დე-ლო ხა-ნი-ნა ჰე.  
 ა - ბა დე - ლო თ დე-ლო ხა-ნი-ნა ჰე.  
 $\text{mf}$

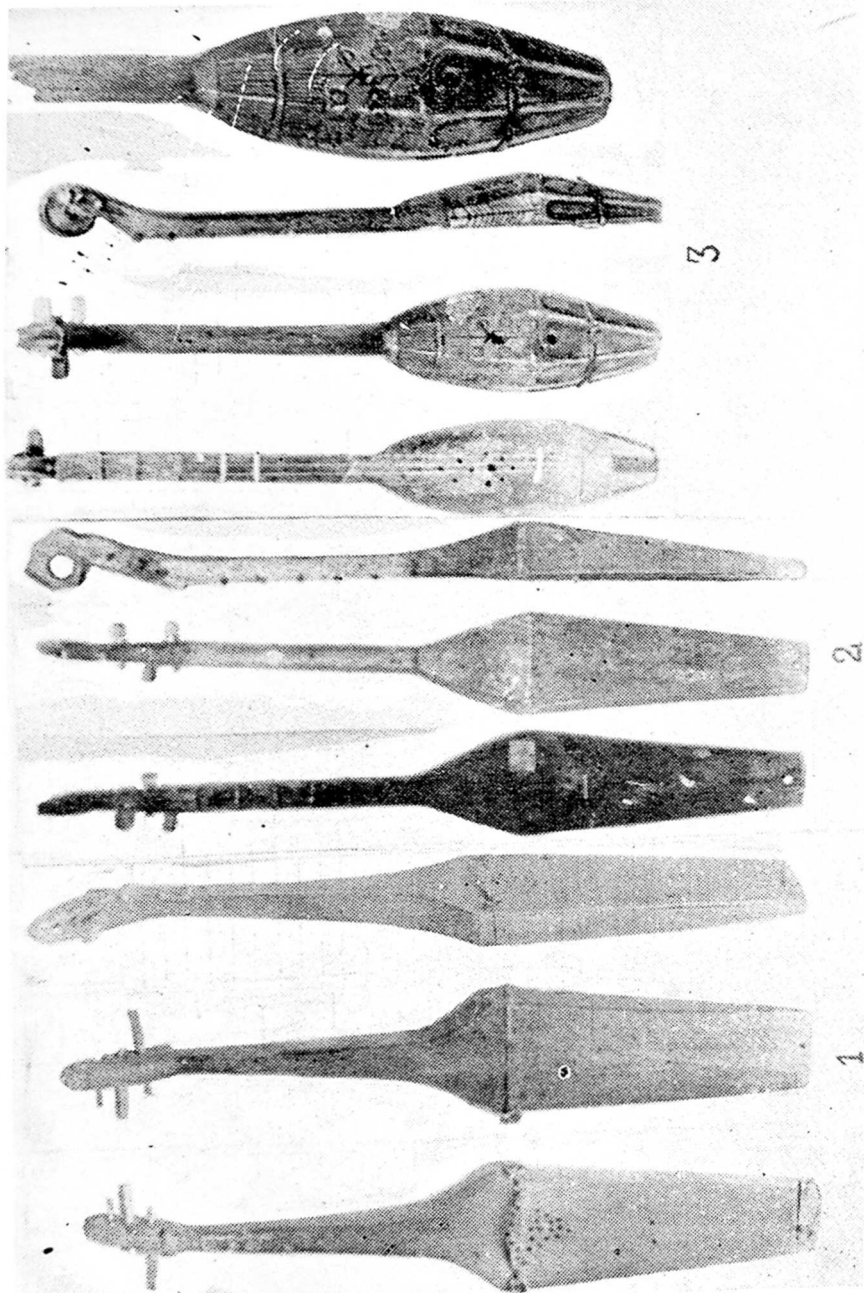
## ბაბულების აღწერილობა

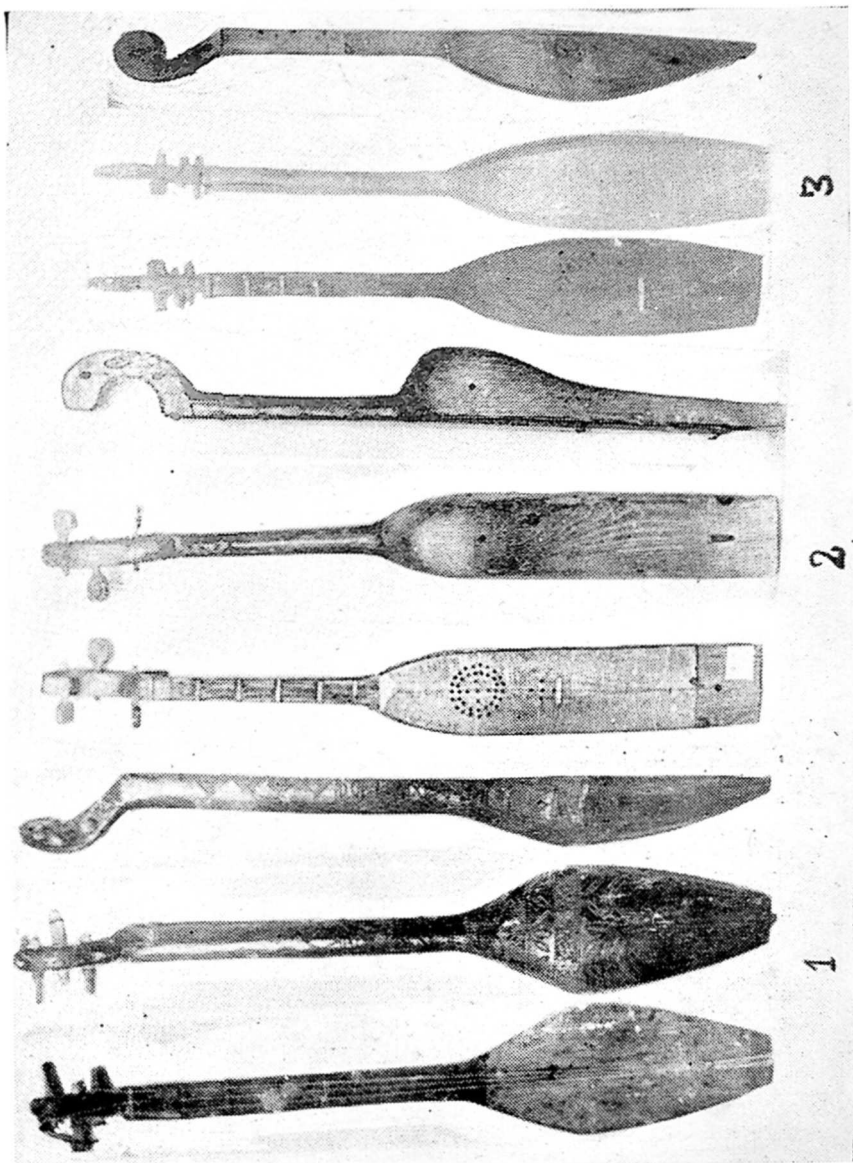
- I. 1. თაწდროს ლა სომს მიერ გამოცემული ბგერის (ა) სპექტრი.
2. ჩიკგროსი: ლა სომს მიერ გამოცემული ბგერის (წ) სპექტრი.
3. ჩაქაი სომს მიერ გამოცემული ბგერის (ი) სპექტრი.
4. ქუჩაი: ლა სომს მიერ გამოცემული ბგერის (ე) სპექტრი.
- II. 1. ხეველელ ფანდერო (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*
2. ფშაურო ფანდერო (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*  
 ოუშურო ფანდერო (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან. საყოლექტო № 27ა-32-15)\*.
- III. 1. თოულერი ფანდერო (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან საყოლექტო № 28-45-47)\*.
2. მოხერო ფანდერო (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*.
3. ქართლერი ფანდერო (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*.
- IV. 1. ეახურო ფანდერო (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან. საყოლექტო № 64-61-2)\*
2. მეგრული ჩინგერი (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან. საყოლექტო № 70-02-77)\*
- V. 1. გულერი ჩინგერი (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*
2. სენერი ჩინგერი (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*
- VI. 1. შუმეილი არფა (2700 წ. ძვ. წ., ურსი, ფ. გალიპინის მიხედვით)
2. შესაქაროს ბრწყინო ქანდაკება ეახბეგის განძიდან (VII-VI სს.) ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპოზიციის მიხედვით.
- VII. 1. შესაქაროს თახის ქანდაკება უფლისციხიდან (VI ს. ძვ. წ.) დ. ხახუტაშვილის მიხედვით.
2. შუმეილი ლარები (ძვ. წ. III ათასწლეული) ფ. გალიპინის მიხედვით.
- VIII. 1. სენერი ქინური (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან. საყოლექტო № A-121-89)\*
2. რაქული ქინური (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან. საყოლექტო № 4-28-3)\*
3. ხეშო (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან. საყოლექტო № 39-39-17)\*
- IX. 1. შეგრული ლაქეში (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*
2. ენო სალაშერი (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*
3. ენო სალაშერი (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*
4. თბილისური გულდსტეიერი (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან. საყოლექტო № 35-11-4)\*
- X. 1. ღალი (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან. საყოლექტო № 1-87)\*
2. ღალი (ს. ჩანაშის სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში ფონდიდან)\*
- XI. ქართული ხალხური საყავების გავრცელების კარტოგრაფია.

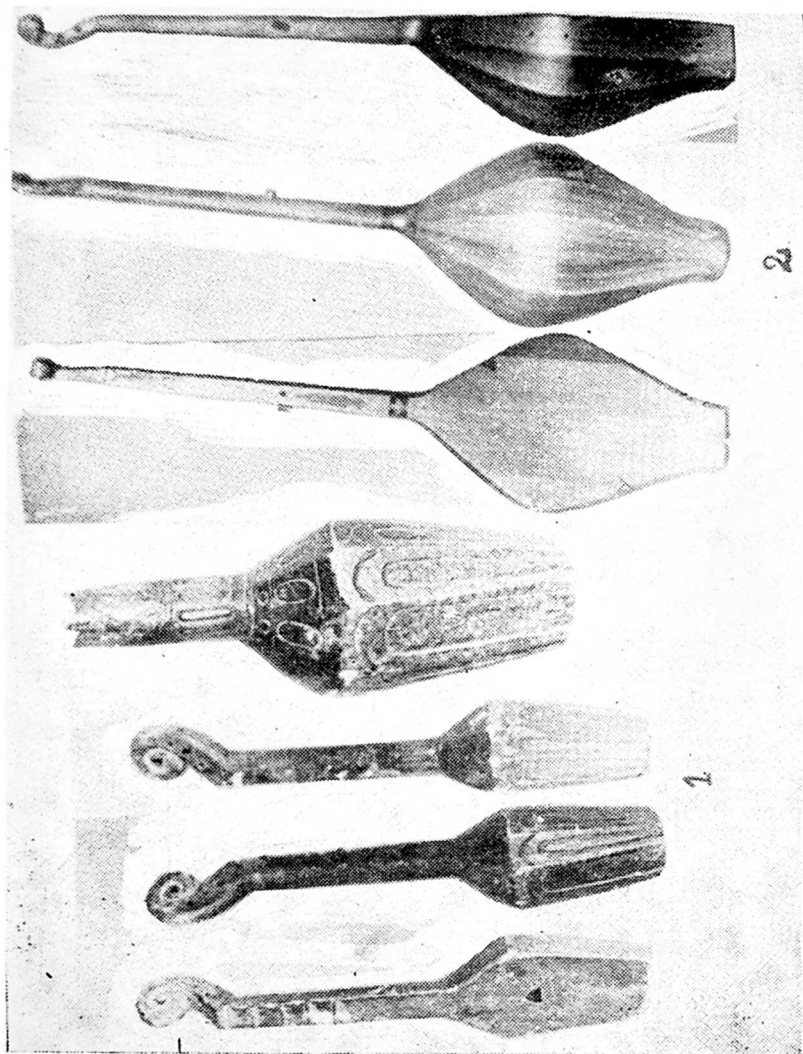
\* ფონდის რ. ექსპონატიდან.

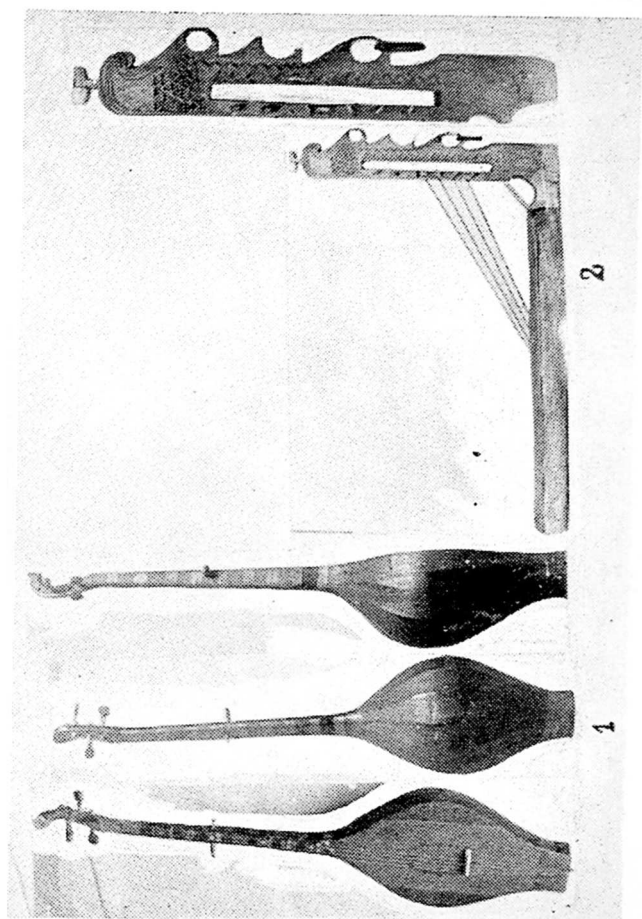


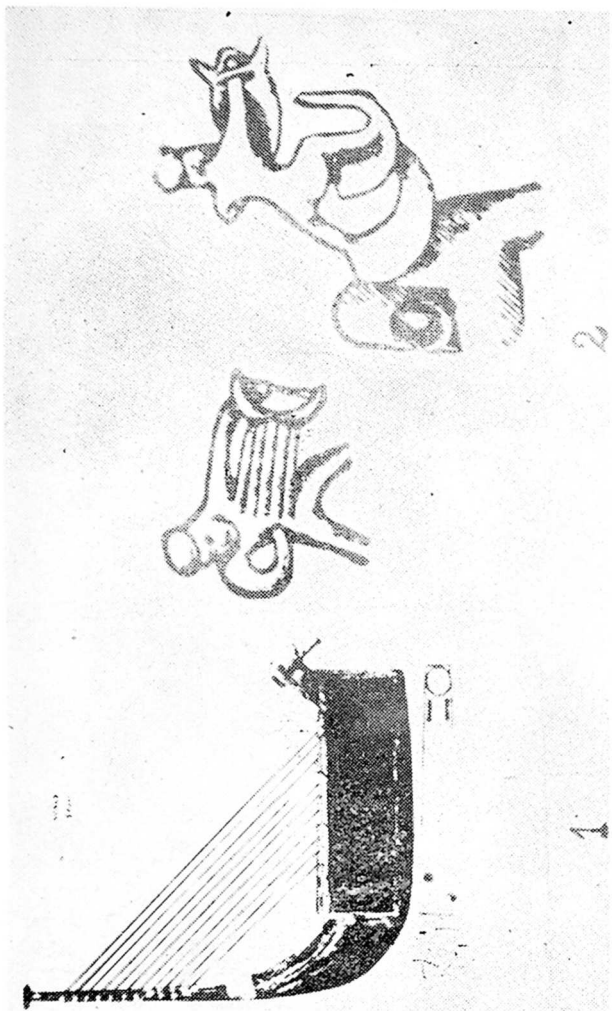






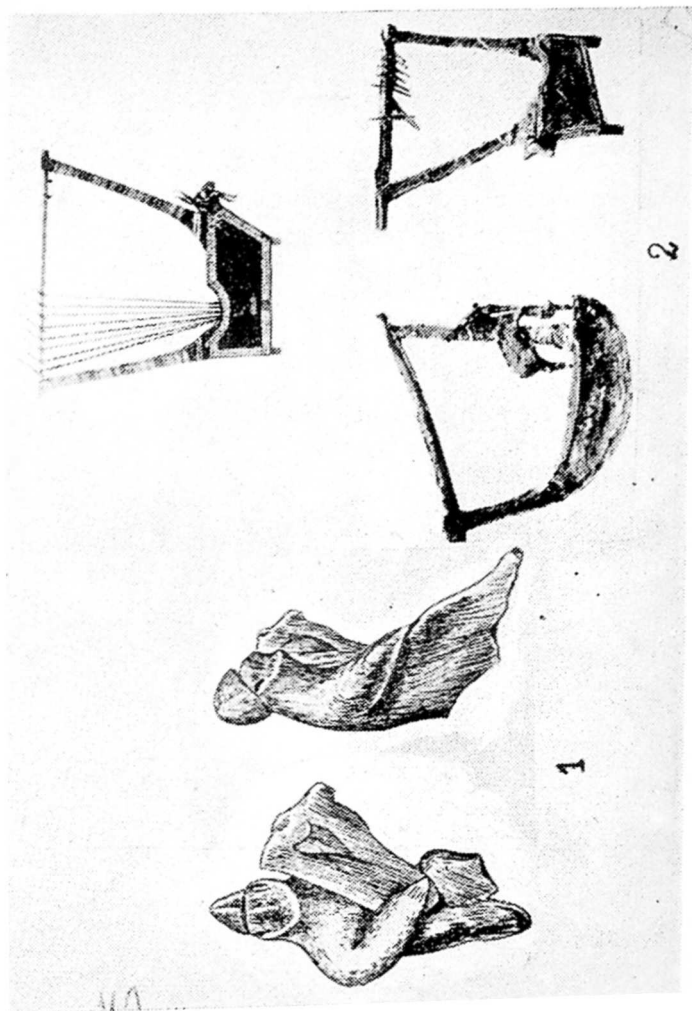


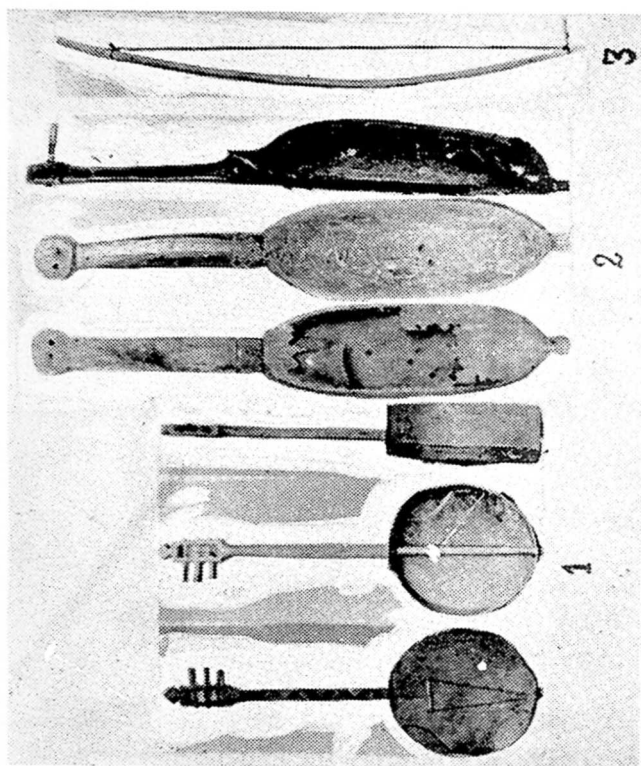




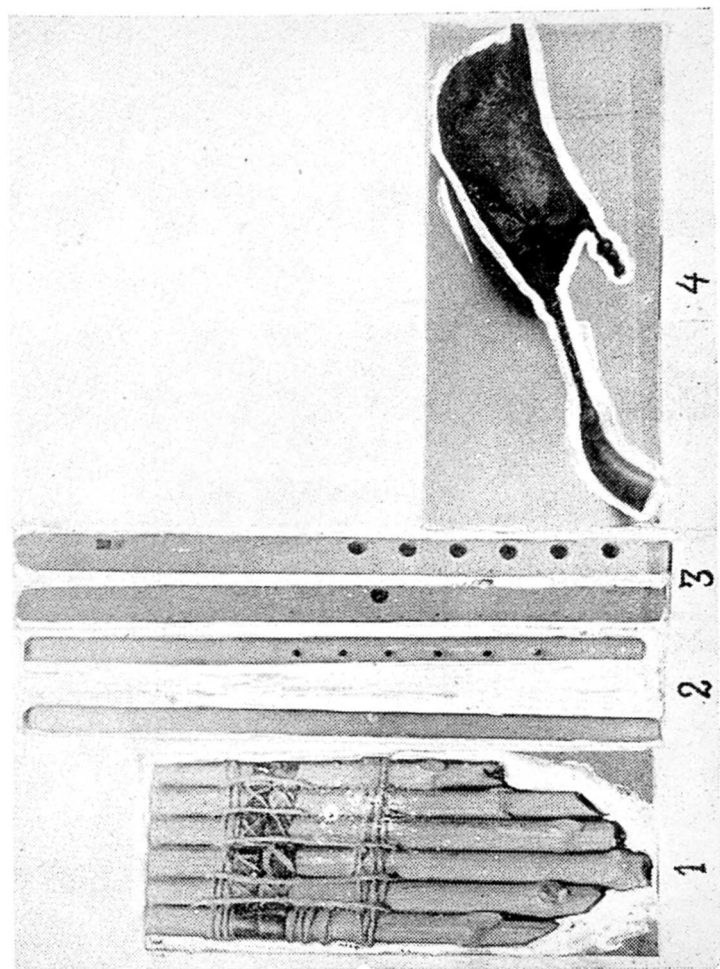
2

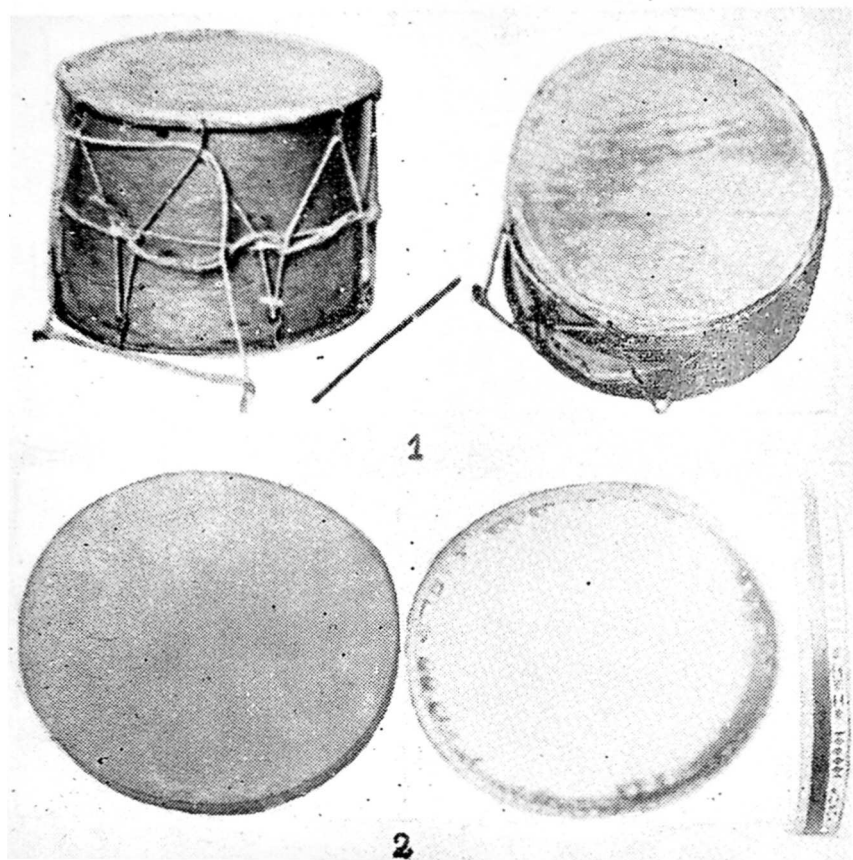
1













## ბოლოსიტყვა

ნაშრომის მიზნისა და ამოცანების შესახებ წიგნის შესავალ ნაწილში გვაქვს საუბარი. მივალწიეთ თუ არა მეტნაკლებად მაინც მიზანს, ამის თქმა პირადად გაგვიკირდება. ნაშრომი პირველი ცდაა დასმული საკითხების ახლებური მიდგომით შესწავლასა, ეფიქრობთ, რომ მან შეიძლება გარკვეული სარგებლობა მოუტანოს ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიის შემდგომი კვლევის საქმეს.

გვინდა ვისარგებლოთ შემთხვევით და გულათადი მადლობა მოვახსენოთ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის წევრ - კორესპონდენტს პროფ. გ. ჩიტაიას გაწეული დახმარებისათვის. ჩვენს სასიამოვნო მოვალეობად მიგვაჩნია მადლობა გადავუხადოთ ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორს, მუსიკისმცოდნე ვ. გვახარიას წიგნის რედაქტირებისა და იმ გულისხმიერებისათვის, რასაც იჩენდა ჩვენი ნაშრომის მიმართ, დიდი მადლიერების გრძნობით მინდა მოვიხსენო აწ განსვენებულა პროფ. შ. გაფრინდაშვილი, რომელმაც პირველმა გაგვაჩვენებინა ყურადღება საკრავთა ტემბრის სპექტროგრაფიული მეთოდით შესწავლაზე და უდიდესი დახმარებაც გაგვიწია. სასარგებლო შენიშვნებისა და ხელის შეწყობისათვის მადლობას მოვახსენებთ პროფ. შ. ასლანიშვილს, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორს მ. გეგეშიძეს, პროფ. ვრ. ჩხიკვაძეს, ბიოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატს, მერქანმცოდნე ე. ლობჯანიძეს, ო. ერქომაიშვილს, მერონგურე ქ. ჩხეიძეს და ყველა იმ პირთ, რომელთა დახმარება ჩვენ მიგვიღია.

ს ა რ ჩ ი ვ ი

შესავალი	3
ნ ა წ ი ლ ი I. ქართული ხალხური საკრავები . . . . .	13
ქართულ ხალხური მუსიკალური საკრავების კლასიფიკაცია	13
თ ა ე ი I. სიმებიანი საკრავები	13
ა) ჩამოსაკრავი	13
1. ფანდური	13
2. ჩონგური	36
ბ) მოსაზიდი	50
3. ჩანგი	57
გ) ხემიანი საკრავები	57
4. კიანური	57
თ ა ე ი II. ჩასაბერი საკრავები . . . . .	65
5. შრაველღერიანი სალაშერი (ლარკემი და სიონარი)	65
6. სალაშერი (უენო და ვნიანი)	70
7. გუდა-სტეიარი	74
თ ა ე ი III. დასარტყმელი საკრავები . . . . .	78
ქართული დასარტყმელი საკრავების პირობები	78
8. დოლი	80
9. დაირა	80
თ ა ე ი IV. ინსტრუმენტული ინსამბლები . . . . .	81
ნ ა წ ი ლ ი II. ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკა . . . . .	83
თ ა ე ი I. ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მანგებისა და აკომპანემენტის მარშონი- ლი სტრუქტურა . . . . .	83
თ ა ე ი II. ინსტრუმენტული თანხლების მარშონიელი სტრუქტურა	87
ძირითადი დასკვნები . . . . .	90
Грузинские народные инструменты и инструментальная музыка. Резюме . . . . .	93
Georgische Volksmusikinstrumente und Volksinstrumentalmusik. Zusammenfassung	94
ნოტების სია . . . . .	100
ნოტები . . . . .	103
ტაბულების აღწერილობა . . . . .	176
ტაბულები . . . . .	177
ბოლოსიტყვა . . . . .	188

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის  
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

\*

რედაქტორი ვ. გ ვ ი ხ ა რ ი ა  
გამომცემლობის რედაქტორი ე. თ ა ვ ა ძ ე  
მხატვარი გ. ნ ა დ ი რ ა ძ ე  
ტექნიკური ნ. ბ ო კ ე რ ი ა .  
კორექტორი რ. ფ ე ი ქ რ ი შ ვ ი ლ ი

გადაეცა წარმოებას 6.6.69; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10.6.1970;  
ქალაქის ზომა 70X108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>; ნაბეჭდი თაბახი 15.45; სააღრიცხვო-საგამომცემლო  
თაბახი 15 35; უე 01362; ტირაჟი 2000; შეეკეთა № 1634  
ფასი 1 მან. 43 კაპ.

---

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი. 60, კუტუზოვის ქ., 15  
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 60, ул. Кутузова, 15

---

საქ. სსრ. მეცნიერებათა აკადემიის სტამბა, თბილისი 60, კუტუზოვის 15  
Типография Академии наук ГССР, Тбилиси, 60, ул. Кутузова, 15