

ნინო მაისურაძე

ქართული ტრადიციული მუსიკა და
ეროვნული ცნობიერება

ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური
ენების ურთიერთმიმართება და მათი ერთობის
პრობლემა

ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა
და პროპაგანდის ცენტრი

НАУЧНЫЙ ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ И ПРОПАГАНДЫ ИСТОРИИ,
ЭТНОЛОГИИ И РЕЛИГИИ

SCIENTIFIC CENTRE FOR STUDIES AND PROPAGANDA OF
HISTORY, ETHNOLOGY AND RELIGION

ნინო მაისურაძე

**ქართული ტრადიციული მუსიკა და
ეროვნული ცნობიერება**

ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების
ურთიერთმიმართება და მათი ერთობის პრობლემა

Нино Маисурадзе

**Грузинская традиционная музыка и национальное
сознание**

Взаимоотношение грузинского и северокавказского музыкальных
языков и вопрос их общности

Nino Maisuradze

Georgian traditional music and national awareness

Interrelation and Unity Problems of Georgian and the North
Caucasian Musical Languages

თბილისი – 2015

Тбилиси – 2015

Tbilisi – 2015

წიგნში ასახულია ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების თანმიმდევრული, უწყვეტი განვითარების სურათი. მუსიკალურ-ეთნოლოგიური მონაცემებით ნაჩვენებია: ოდესღაც ქართველურ ტომთათვის საერთო მუსიკალური ფუძე-ენა, მისი განვითარების და იმავდროულად დიფერენციაციის პროცესი, მუსიკალური დიალექტების წარმოქმნა, რაც თავისებურად ასახავს ერთობლივი ქართველური ეთნოსის არსებობას და მის დიფერენციაციას, ცალკეული ეთნოგრაფიული ჯგუფების (კუთხეების) ჩამოყალიბებას; საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის წიდადში წარმოქმნილი პოლიფონიის ფორმები, რომლებიც ქართველთა მენტალიტეტის და ქართველობასთან იდენტობის გამოხატველია; ქართული მრავალხმიანობის ხნიერება; მუსიკალური კულტურის ორი დიდი წრე: აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული, რომლებიც შეესატყვისება საქართველოს მოსახლეობის დაყოფას ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ორ მთავარ ჯგუფად: იბერიული და კოლხური; ქართული ხალხური მუსიკის ისტორიულ-ეთნოლოგიური ასპექტები; ქართული მუსიკალური ენა და ეროვნული ცნობიერება.

მუსიკალური მონაცემების საფუძველზე გამოთქმულია მოსაზრება აფხაზთა ქართველური წარმომავლობის შესახებ. დადასტურებულია ოდესღაც ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ანუ იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის არსებობა.

წიგნი მოიცავს ჩემს მიერ ადრე გამოქვეყნებულ ზოგიერთ ნაშრომს და ბოლოხანს ჩატარებული კვლევის შედეგებს.

რედაქტორები: † ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი **ირაკლი სურგულაძე**

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი **გიორგი გოცირიძე**

რეცენზენტები: ისტორიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი
ქეთევან ნაკაშიძე

ისტორიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი
ქეთევან ჭითანავა

ისტორიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი
ანა პეტრიაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა: **მარიამ ბუტიკაშვილი**

ISBN 978-9941-9348-9-6

UDC(უაკ) 78(479.22)

მ-178

*გუძღვნი ჩემს ვაჟიშვილს გიორგი ნოზაძეს
და რძალს ია (იანა) სამხარაძეს*

წინათქმა

ქართველი ხალხის მდიდარ კულტურულ მემკვიდრეობაში ხალხური სიმღერა, მისი პოლიფონიური ბუნება უნიკალური მოვლენაა. ცნობილი მეცნიერი, მუსიკისმცოდნე ბორის ასაფიევი აღნიშნავს, რომ „ხალხური მრავალხმიანობა აცვიფრებს და ქედს ახრევენებს ადამიანს ქართველი ხალხის მუსიკალური გენიის წინაშე“. თვალსაჩინო მუსიკისმცოდნე – ფოლკლორისტი, მომღერლის და მუსიკალური კომპოზიციების ავტორის, აღან ლომაქის აზრით: „საქართველო მსოფლიო ხალხური მუსიკის დედაქალაქია. შესაძლოა, ქართული პოლიფონია არა მარტო ევროპული, არამედ მსოფლიო პოლიფონიის სათავეცაა“. და ბოლოს, ჩვენი დროის გამოჩენილი კომპოზიტორი გია ყანჩელი წერს: „ქართული ხალხური სიმღერის არსში ჩაწვდომა ჩემს შესაძლებლობებს და წარმოსახვის უნარს აღემატება. ვფიქრობ, რომ მსგავსი მრავალხმიანობის შექმნა გენიალური ანონიმების შემოქმედების შედეგია. ამოუხსნელი რჩება ჩემთვის ის გარემოებაც, თუ როგორ გაჩნდნენ ასეთი მასშტაბის ანონიმები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ამიტომაც მიჭირს იმ განცდის სიტყვებით გადმოცემა, რასაც ჩემში გურული, კახური, მეგრული და სვანური სიმღერები იწვევს. მხატვრული სრულყოფილება ამოუცნობი იღუმალებაა, იღუმალებასთან მიმართებაში კი ყოველივე აზრი, კითხვა თუ ახსნა-განმარტება მნიშვნელობას კარგავს“.

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

ქვემოთ სწორედ ამის შესახებ იქნება საუბარი...

I. მუსიკალური ეთნოლოგია // ეთნომუსიკოლოგია

ტრადიცია ერთგვაროვანი ჯგუფური ჩვევაა, რომელიც გადაიცემა დროში და განაგრძობს არსებობას. ტრადიციის არსი და მნიშვნელობა ფართოა, რადგან იგი საზოგადოების ყველა სფეროს მოიცავს. ტრადიცია ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის ცხოვრების ნაწილია, ამიტომ იგი განიხილება როგორც სოციალური მოვლენა. ამა თუ იმ ხალხის თავისებურებას, რომლითაც იგი სხვა ხალხისაგან განირჩევა, განაპირობებს ტრადიციების ანუ ეთნიკური კულტურის ერთობლიობა. ეთნიკური ტრადიციები მყარია, მაგრამ არა სტატიკური. იგი დინამურია და განვითარებადი. ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების ცალკეული მხარეების კვლევა არა იზოლირებულად, არამედ მათ ურთიერთკავშირში უნდა ხდებოდეს. ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების სპეციფიკა მრავალჯერად განმეორებასა და მემკვიდრეობაში მდგომარეობს, რაც განაპირობებს ქცევისა და ჩვევის ნორმების ხანგრძლივ არსებობას. ამავე დროს ისინი, როგორც სოციალური მოვლენები, განვითარებას და ცვლილებებს განიცდის (3: 140-157).

ხალხური მუსიკა საყოფაცხოვრებო ტრადიციის წიაღში ჩნდება და ყალიბდება, გარკვეული შინაარსის მქონეა და ყოფის ცალკეული მხარეების ამსახველი. იგი მოიცავს არა მხოლოდ მუსიკალურ, არამედ სიტყვიერ ტექსტს, მათ შორის მჭიდრო ინტონაციური და სემანტიკური ურთიერთკავშირი არსებობს. ნიშანდობლივია, რომ სიმღერა „ლექის დამღერებით თქმას“ ნიშნავს. სიმღერის ამგვარი ინტერპრეტაცია უკანასკნელ დრომდე შემორჩათ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს. ხალხური სიმღერა, როგორც საყოფაცხოვრებო ტრადიციის ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტი, მასთან ერთობლიობაში გაიაზრება, იგი ყოფისაგან დამოუკიდებლად არ არსებობს. ყოფითი ტრადიცია არ უნდა შემოიფარგლებოდეს მხოლოდ აღწერილობით, ორივე, სიმღერაც და ტრადიციაც ურთიერთმიმართებაში უნდა განიხილებოდეს, რადგან ეს უკანასკნელი განსაზღვრავს სიმღერის შესრულების წესს, ხასიათს და, შენაძლოა, მის ასაკსაც. თავის მხრივ, სიმღერის ხნიერება

შესაბამისი ტრადიციის ასაკის განმსაზღვრელია. ამგვარი თვალთახედვა მუსიკალურ-ფოლკლორულ ნიმუშებს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის მნიშვნელობას სძენს.

სულიერი კულტურა ეთნიკური ერთობის კოლექტიური ფსიქოლოგიის პრაქტიკული გამოვლინებაა, მისი შეგნებისა და თვითშეგნების ფორმათა სისტემა (20: 80). გარკვეულ გეოგრაფიულ გარემოში ადამიანთა განსაზღვრული ჯგუფების ხანგრძლივი თანაცხოვრების შედეგად საწარმოო, სოციალური და სულიერი ურთიერთობის პირობებში ყალიბდება ერთიანი სპეციფიკური კულტურა, რომელიც ამ ჯგუფების ფსიქოლოგიური წყობის ერთობაში გამოიხატება და ერთი ენის საფუძველზე აღმოცენდება. სიტყვა გარკვეული ენობრივი ჯგუფის კუთვნილებაა და ამ ჯგუფის ენობრივი ჩვეულებით არის განპირობებული. ენობრივი ჩვეულება ადამიანთა ჯგუფის ხანგრძლივი ერთობლივი ცხოვრების წარმონაქმნია. ეს ჩვეულება მოიცავს გარკვეულ ენაზე გამოთქმული ბგერების, ბგერათა შეერთების წესებისა და შესაძლებლობების, სიტყვის თანმსლები ემოციური ელფერის თავისებურებებს, რომლებიც მხოლოდ ამ ენობრივი ჯგუფისათვის არის დამახასიათებელი. იაკობ გოგებაშვილის განმარტებით, „დედა-ენა გარეგნობით როდია ადამიანის არსებასთან დაკავშირებული, იგი როდი ჰგავს ტანისამოსს, რომლის გამოცვლა ადვილად და უვნებლად შეიძლება. მას აქვს ღრმა გამდგარი ფესვები ადამიანის ტვინში, ნერვებში, ხმის ორგანოებში, ძვალსა და რბილში, მთელს მის ბუნებაში, იგი არის უძვირფასესი იარაღი, რომელიც ბუნებას ზედ გამოუჭრია ადამიანის სულსა და ხორცზედ, მის ფსიქოლოგიურს აგებულებაზედ“ (17: 46-48; 3: 46-50). ენობრივი ჩვეულების ინტონაციური თავისებურება ადამიანთა განსაზღვრული ჯგუფის თუ, უფრო მოგვიანებით, ეთნოსის მუსიკალურ ფუძე-ჰანგში, ფუძე-ენაშია დალექილი და მისი ფსიქიკის გამომხატველია. გასაზიარებელია საზღვარგარეთის და ქართველ მუსიკისმცოდნეთა მოსაზრება მუსიკალური ინტონირების ანუ მყარი ბგერული სიმაღლეების სამეტყველო ინტონაციებიდან მომდინარეობის შესახებ (26: 6-8). მეტყველება და მუსიკა დაკავშირებულია ადამიანის აზროვნებასთან. ეს ორი ელფ-

მენტი ბგერით („ხმით“) გამოიხატება. თავდაპირველი ინტონაცია უმარტივესი მეტყველების („სიტყვის“) ელემენტალური გამოვლინება ადამიანის მიერ ამა თუ იმ მოვლენის აღქმისა და შესაბამისი შეგრძნების, განცდის, სულიერი მდგვარების შედეგია. აქედან გამომდინარე, სამეტყველო ინტონაცია, უფრო მოგვიანებით კი, მუსიკალური ინტონაცია ორგანულად არის დაკავშირებული სულთან. მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე მეტყველების ბგერათა აკუსტიკურმა და ფიზიოლოგიურმა (არტიკულაციურმა) თავისებურებებმა, ინტონაციურმა მხარემ არსებითი როლი შეასრულა მუსიკალურ-ინტონაციური აზრობრივი ერთეულის ფუძე-ჰანგის ანუ ფუძე-ენის ჩამოყალიბებაში. ნიშანდობლივია, რომ ქართველურ ენებში სხვა ენობრივი სამყაროდან ოდესღაც შეთვისებული სიტყვები ქართველური ენების ინტონაციურ არეში ექცევა და ადგილობრივი ხასიათის ინტონაციურ ცვლილებებს განიცდის (11: 206-207). ფუძე-ჰანგი, რომელშიც თავს იყრის ადრე არსებული ყველა მუსიკალურ-სმენითი მონაპოვარი, უნივერსალურია. ამასთანავე იგი გარკვეული სტრუქტურის მქონე ინტონაციურ არეში თავსდება და გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფონოლოგიური და მორფოლოგიური წყობით. ცნობილი ეთნომუსიკოლოგი პროფ. ი. ზემცოვსკი ინტონაციური ველის შესახებ შემდეგ ინტერპრეტაციას იძლევა: ხალხი მუსიკალურად აზროვნებს არა ცალკეული ბგერებით, არამედ ცალკეული ინტონაციური კომპლექსებით, კონკრეტულად ინტონაციურ-რიტმული უჯრედებით, მელოდიური მიმოქცევებით, ფრაზებით. ეს კომპლექსები ზეპირი გზით გადაიციემა და ტრადიციულად მომდინარეობს. ასეთ კომპლექსებში ბგერათა სიზუსტე შეუძლებელია. ისინი პრინციპულად მობილურია და ამასთანავე ურთიერთეჭივალენტური. ერთი და იგივე ინტონაციურ კომპლექსს მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ბგერითი გამომსახველობა ახასიათებს, მაგრამ არა უსასრულოდ განსხვავებული. საზღვარს, რომელშიც ინტონაცია სახეცვლილების შემდეგ თავისთავადი რჩება, **ინტონაციური არე** ეწოდება (4: 43). ვფიქრობ, რომ ხალხური მუსიკის ეთნიკური სპეციფიკის დადგენისათვის

მუსიკალურ-ინტონაციური ველის განსაზღვრას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ეს ინტონაციური უჯრედი ანუ მუსიკალური ფუძე-ენა, ფუძე-ჰანგი ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის, მოგვიანებით ეთნოსის სოციალურ-ფსიქოლოგიური თავისებურების მატარებელია. იგი საწესო მოქმედებათა კომპლექსში შემავალი რიტუალის მნიშვნელოვანი კომპონენტია და მისი შინაარსის გამომხატველი (10: 28-47). დამაჯერებელია ქართველ და საზღვარგარეთის მუსიკის მკვლევართა მოსაზრება, რომ მაგიური ქმედებები მუსიკალური ინტონირების წარმოქმნის საფუძველი უნდა ყოფილიყო. იგი დახასიათებულია როგორც გარდამავალი საფეხური სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციითა შორის. მაგიურ ქმედებებს უკავშირდება მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპის ჩამოყალიბება, რომლის ატრიბუტებია მრავალჯერადი განმეორება, ერთგვაროვნება და რეგლამენტურობა (1: 24). აქედან გამომდინარე მუსიკალური ფუძე-ენა, ეთნიკური ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების მსგავსად, მდგრადია და იგი მელოდიური ფორმულის (ფორმულების) სახით არსებობს, მაგრამ იმავდროულად განვითარებადია. ფუძე-ჰანგის ინფილტრაცია ყოფის სხვადასხვა სფეროში იწვევს მის სემანტიკურ ტრანსფორმაციას: ცვლილებებს განიცდის მუსიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და ბოლოს ყალიბდება თვისებრივად ახალი, განსხვავებული სასიმღერო ნიმუშები, რომლებიც ზოგად მუსიკალურ სტრუქტურაში გარკვეულ ადგილს იმკვიდრებს. აშკარაა, რომ მრავალფეროვანი მუსიკალური ჟანრების ფორმირება საყოფაცხოვრებო ტრადიციის წიაღში მიმდინარეობს და, რომ სიმღერა სიტყვიერ ტექსტთან ერთად, საწესო მოქმედებათა კომპლექსის ერთერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია. ამიტომ ხალხური სიმღერის ფუნქცია ყოფაში შეისწავლება უშუალო დაკვირვების გზით, კომპლექსურად და ინტენსიურად, ცხოვრების მატერიალურ, სოციალურ და სულიერ მხარეებთან ერთობლიობაში, ანუ სიმღერა განიხილება როგორც ზედნაშენი მოვლენა ბაზისურ კატეგორიებთან ურთიერთმიმართებაში, რომლის წიაღშიც იგი წარმოიქმნა. ამგვარად, მუსიკალური ენა, სამეტყველო ენის ანალოგიურად, ეთნოსის,

როგორც სოციალური ორგანიზმის ერთ-ერთი მახასიათებელი ნიშანია. აქედან გამომდინარეობს ხალხური მუსიკის ანუ მუსიკალური ფოლკლორის წყაროთმცოდნეობითი მნიშვნელობა ეთნიკური ისტორიის საკითხების, შიდამიგრაციული თუ გარემომიგრაციული პროცესების, განსახლებების, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემების კვლევისათვის (9).

გეოგრაფიული გარემო ანუ განსაზღვრული ბუნებრივი არეალი მაგალითად, საქართველოსათვის დამახასიათებელი ვერტიკალური ზონალობა (მთა, ზეგანი (გარდამავალი ზოლი), ბარი) ასახვას ჰპოვებს სამეურნეო, სოციალური და სულიერი კულტურის სფეროებში. საქართველოს მთის ზოლის მუსიკალურ-ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მასალის კომპლექსურ-ინტენსიური და ისტორიულ-შედარებითი შესწავლის შედეგები, თავის მხრივ, ასახავს მთიელთა სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის განვითარების დონეს. მთიელთა ხალხური მუსიკა წარმოდგენილია როგორც კულტურული კომპლექსის ნაწილი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მთის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის ისტორიასთან.

ხალხთა ისტორიული კავშირების კვლევაში მუსიკალურ-ეთნიკურ მონაცემებს გარკვეული ადგილი ეთმობა (10: 53-72; 11: 239-247). ამ მხრივ ინტერესს იწვევს ი. ზემცოვსკის გამოკვლევები, რომლებიც გამოირჩევა მეთოდოლოგიური ძიებით. იგი ვრცლად განიხილავს მუსიკის-მცოდნეთა (ფ. ფეცისი, ე. ხორნბოსტელი, კ. ზაქსი, ვ. პეტრი, ზ. კოლაი, ი. კუნსტი, ზ. ევალდი, რ. გრუბერი, ქ. კუშნარიოვი, ვ. გოშოვსკი, ლ. კერშნერი, ვ. ვინოგრადოვი, ფ. რუბცოვი და სხვ.) ნაშრომებს და ამასთანავე მუსიკალური მასალის განხილვის საფუძველზე მუსიკალურ-ეთნიკური კვლევის ფართო პერსპექტივებს გვისახავს. მეკვლევრის აზრით, მუსიკალურ-ფოლკლორული მასალის ეთნოგენეტიკურ მანქვენბლებს შეადგენს მუსიკალური სტრუქტურები, რომლებშიც ასახულია ეთნიკურად და სტადიალურად კონკრეტული, გარკვეული მუსიკალური აზროვნება და შესაბამისი მუსიკალური აღქმა. მუსიკალურ-ინტონაციური

აზროვნების კონკრეტული ნიმუშების, როგორც ფორმის და შინაარსის ერთიანობის ანალიტიკური აღრიცხვა მასალისადმი არსებითი მიდგომის მეთოდოლოგიური წინაპირობაა. მუსიკალური ფოლკლორის როლი ეთნოგენეტიკურ გამოკვლევებში, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ვინაიდან მუსიკა განასახიერებს რა კულტურისათვის დამახასიათებელ ეთნიკურ ნიშნებს, იმავდროულად მკვეთრად არ არის დეტერმინირებული, როგორც კულტურის სხვა კომპონენტები. ამიტომ მუსიკალური მონაცემების უგულვებლყოფა, უდავოდ აღარბიებს ეთნოგენეზის შესწავლის ტრადიციულად ჩამოყალიბებულ გზებს (5: 15-16, 22). ეთნოგენეზის საკითხების კვლევისას ეთნომუსიკოლოგიური მონაცემები შეიძლება დაემთხვეს მომიჯნავე დარგების (ენათმეცნიერება, ისტორია, არქეოლოგია, ანთროპოლოგია) მონაცემებს, ან არა. მაგალითად, ოსური მუსიკალური მასალის რეტროსპექტული და ისტორიულ-შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ირკვევა, რომ იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების ისტორიულ-გეოგრაფიული საზღვრები უფრო ფართოა, ვიდრე იბერიულ-კავკასიური ენათა ოჯახის. მასში შედის ოსური მუსიკალური ენა, თუმცა ოსური ენა განეკუთვნება ინდოევროპულ ენათა ირანულ შტოს. მუსიკალური მონაცემებით მკაფიოდ ჩანს, რომ ოსური მუსიკალური ენის სუბსტრატი კავკასიურია, ქართველურია (10: 57-58; 12: 282-284, 289-290), ან მუსიკალურ-ფოლკლორული მასალის კომპლექსურ-ინტენსიური და ისტორიულ-შედარებითი ანალიზის საფუძველზე დადასტურებულია ათასწლეულების მიღმა საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობა და, მოგვიანებით, მისი დიფერენციაციის, მუსიკალურ დიალექტებად ჩამოყალიბების პროცესი, რაც, თავის მხრივ, შეესატყვისება ერთობლივი ქართველური ეთნოსის არსებობას და მის დიფერენციაციას, ცალკეული ეთნოგრაფიული ჯგუფების ანუ კუთხეების ჩამოყალიბებას (11: 205-239). გასათვალისწინებელია, რომ მუსიკალური ენის განვითარების პროცესი, სამეტყველო ენის მსგავსად, ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. იგი ათასწლეულების მანძილზე ვითარდება. ნელა იცვლება მუსიკალური ენის ზოგიერთი კა-

ნონზომიერება, რომელიც ტიპოლოგიურად ახლო დგას ენის გრამატიკულ კანონზომიერებებთან (7: 13-15).

ეთნიკური ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისით ხშიერი მუსიკის და სამუსიკო საკრავების კვლევის შედეგები შესაძლებლობას იძლევა გააშუქოს არა მხოლოდ ქართულ-კავკასიური ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური კავშირები, არამედ უფრო შორეულ კულტურებთან მათი მიმართების საკითხები, როგორცაა ქართულ-წინააზიურ ან ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირულ კულტურათა ურთიერთმიმართება და სხვა (10; 11: 272-317; 19).

რა კავშირშია მრავალხმიანობა და მისი ფორმები ეთნიკური ისტორიის საკითხების კვლევასთან? მრავალხმიანობა ეთნოსის თანდაყოლილი თვისებაა, „შინაგანი სმენითი წყობის“ შედეგია (30: 293-295, 326-327; 6: 37-39, 47-48). პოლიფონიური აზროვნება ეთნოსის ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტი. ამავე დროს მის რეალიზებას მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ეძლევა ბიძგი, კერძოდ მაშინ, როცა უკვე ჩამოყალიბებულია ძირითადი მუსიკალურ-ბგერითი ფონდი და მრავალხმიანობა გაიაზრება როგორც მუსიკალურ ბგერათა შეხამების გარკვეული ფორმა, ანუ მრავალხმიანობის რეალიზება მითხოვდა მუსიკალური აზროვნების განვითარების სათანადო დონეს, რაც, თავის მხრივ, საზოგადოების განვითარების გარკვეულ ეტაპს უკავშირდება. აქედან გამომდინარე მრავალხმიანობა სტადიალურია, განვითარებადია, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ეთნიკური ისტორიის, ეთნოგენეზის საკითხების კვლევისას. მაგალითად, ქართველურ, სვანურ ტომებში მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის („სინქრონული ხმათასვლა“ 2: 27) ჩამოყალიბება (რომელიც ქრონოლოგიურად ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანას უკავშირდება) და მისი გავრცელება დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, შეესატყვისება ენობრივ მონაცემებს II ათასწლეულსა და I ათასწლეულის პირველ ნახევარში სვანურ ტომთა განსახლების შესახებ დასავლეთ საქართველოს არა მხოლოდ მთიან, არამედ ბარის რეგიონებში. ქართული მრავალხმიანობის კომპლექსურმა ფორმამ ფაქტიურად განაპირობა მუ-

სიკალური კულტურის ორი დიდი წრის ჩამოყალიბება: აღმოსავლურ-ქართულის და დასავლურ-ქართულის (11: 212, 235-237). ეს მონაცემები შეესატყვისება საქართველოს მოსახლეობის დაყოფას ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ორ მთავარ ჯგუფად: იბერიული და კოლხური.

როგორც ზემოხსენებული მსჯელობიდან ჩანს, ხალხურ მუსიკას, ისე როგორც ხალხური მხატვრული შემოქმედების სხვა სახეებს აქვს არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ეთნიკური ფუნქცია. მომიჯნავე დარგების (ენათმეცნიერება, ისტორია, არქეოლოგია, ანთროპოლოგია) ანალიზიდან, მუსიკალურ ეთნოლოგიას გარკვეული წვლილი შეაქვს ხალხთა ისტორიული კავშირების, ეთნოგენეზის საკითხების კვლევაში. ყოფილ საბჭოთა და ევროპის ქვეყნების სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურასა და ენციკლოპედიებში მუსიკალური ეთნოგრაფიის არაერთი დეფინიციიაა მოცემული. აკად. გიორგი ჩიტაია ეთნოლოგიის დარგში მრავალი მიმართულების ფუძემდებელი იყო, მათ შორის მუსიკალური ეთნოგრაფიის (მოგვიანებით მუსიკალური ეთნოლოგიის). მეცნიერის ადრე გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ქართული ეთნოლოგია“ (1926) დასახულია ეთნოლოგიის დარგის მიზანი, ამოცანები და კვლევის მეთოდი. მაგრამ ქართულ მეცნიერებაში „ეთნოლოგიის“ ნაცვლად დამკვიდრდა საბჭოთა კავშირში აღიარებული ტერმინი „ეთნოგრაფია“, რომელიც გულისხმობდა ხალხის ყოფის და კულტურის აღწერას. „ეთნოლოგიის“ მიზანი აღწერასთან ერთად, ხალხის მეცნიერული შესწავლა იყო (24: 10-11; 13: 35-36). ტერმინ „ეთნოგრაფიის“ დამკვიდრების მიუხედავად გ. ჩიტაიას მიერ შემუშავებული კვლევის მეთოდი არ შეცვლილა. ეთნოგრაფიის დარგს იგი ეთნოლოგიის განვითარების საფუძვლად მიიჩნევდა. XX საუკუნის ბოლოს „ეთნოგრაფიას“ კვლავ ჩაენაცვლა „ეთნოლოგია“. ამ ცვლილების შესაბამისად „მუსიკალურ ეთნოგრაფიას“ „მუსიკალური ეთნოლოგია“ ანუ „ეთნომუსიკოლოგია“ ეწოდა. გ. ჩიტაიას შეხედულებით, „ეთნოგრაფიული მოვლენები და ფაქტები უნდა შეისწავლებოდეს არა იზოლირებულად, გარემო მოვლენებთან კავშირის გარეშე, არამედ, პირიქით, მათთან მჭიდრო კავშირსა და გარემო მოვლენათა

განპირობებულობაში. ცნობილია, რომ ბუნებაში არცერთი მოვლენა არ შეიძლება იქნეს გაგებული თუ მას იზოლირებული სახით, გარემო მოვლენათაგან მოწყვეტილად განვიხილავთ, რადგან ყოველი მოვლენა ბუნების ნებისმიერ სფეროში შეიძლება უაზრობად იქცეს, თუ მას გარემო მოვლენებთან კავშირის გარეშე, მათგან მოწყვეტილად განვიხილავთ. საველე ეთნოგრაფიული მუშაობა მოითხოვს, რომ აღწერილობა არ იყოს ზედაპირული, ფრაგმენტული, არამედ იგი უნდა ასახავდეს საგანს და მოვლენებს სრულყოფილად, რათა აღწერა შეეხებოდეს არა მარტო მის გარეგან მხარეს, არამედ შინაგან შედგენილობასაც; დასახელებული მოთხოვნები – მოგვცეს ადეკვატური, უტყუარი, ყოველმხრივი აღწერილობა და გამოვლინდეს საგნის და მოვლენის ისტორიზმი, გარემო, სტრუქტურა, ტექნიკა და ფუნქცია შეიძლება შესრულდეს მხოლოდ მოვლენათა კომპლექსური შესწავლისას (22: 78-79). გ. ჩიტაიას მიერ ჩამოყალიბებული კვლევის მეთოდი ითვალისწინებს ხალხის ეთნოგენეზის, ყოფისა და კულტურის საკითხების, ისტორიული განვითარების სხვადასხვა პერიოდთა დანაშრეების შესწავლას ინტენსიურად და კომპლექსურად, ბაზისური და ზედნაშენური მოვლენების ერთიანობაში, ისტორიზმის პრინციპების დაცვით. ამ მეთოდის მიხედვით ეთნოგრაფიული დაკვირვების სიღრმე უფრო მნიშვნელოვანია ვიდრე სიფართოვე, ეთნოგრაფიული მოვლენის გავლით დაფიქსირება, რადგან კუთხური თავისებურებების კვლევის შედეგები საკითხების განზოგადებას ემსახურება (22: 57-58, 78-79). მუსიკალური ეთნოლოგია ანუ ეთნომუსიკოლოგია კვლევის ზემოხსენებულ პრინციპებს ემყარება. ეთნოლოგიის ამ მიმართულებას საქართველოში XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისში ჩაეყარა საფუძველი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტში და, მოგვიანებით, იგი ეთნოლოგიის სფეროში შემავალ ცალკე დისციპლინად ჩამოყალიბდა. გ. ჩიტაიას შეხედულებით, მუსიკალური ეთნოგრაფია (შემდგომში მუსიკალური ეთნოლოგია) ხალხურ მუსიკას შეისწავლის ყოფასთან მჭიდრო კავშირში, უშუალო დაკვირვების გზით,

კომპლექსურ-ინტენსიური მეთოდით. მუსიკალური ეთნოლოგიის ზემოხსენებულმა ინტერპრეტაციამ ასახვა ჰპოვა მრავალ ნაშრომში (28; 23; 18; 8; 10; 14; 24; 14; 16; 29 და სხვ.). მუსიკალური ეთნოლოგიის მკვლევარი უნდა იყოს არა მხოლოდ ისტორიკოს-ეთნოლოგი, არამედ იმავდროულად მუსიკისმცოდნე. მას უნდა ჰქონდეს, ერთი მხრივ, ეთნოგრაფიული მასალის და, მეორე მხრივ, მუსიკალურ-ფოლკლორული მასალის, მუსიკის ჰარმონიის ღრმა ცოდნა და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, შინაგანი სმენითი მონაცემი, მუსიკალური მასალის სმენითი აღქმის მაღალი უნარი, რათა გაანალიზებული მასალიდან (მელოდია, კილო, რიტმი, მუსიკალური ფორმა, პოლიფონია, ჰარმონია, ეროვნული მუსიკალური სტილი) მან მაქსიმალურად სწორი დასკვნები გააკეთოს.

თანამედროვე ინტერპრეტაციით ეთნოლოგია სწავლობს ადამიანს, როგორც სოციალურ მოვლენას. შესწავლის ერთეული მისთვის არის ეთნოსი. საანალიზო მონაცემებს ეთნოლოგია კვლევისა და შედარებისათვის იღებს ეთნოგრაფიისაგან. ეთნოლოგია წარმოადგენს მეცნიერების განზოგადების ფაზას და განიხილავს განვითარების საერთო კანონზომიერებებს, რომლებიც დამახასიათებელია ზოგადი კულტურისათვის. არსებობს კულტურულ-ისტორიული ტიპი, რომელიც წარმოადგენს ყოველი კულტურის სპეციფიკურ სახეს. ამ კულტურათა წარმოშობას, განვითარებას და ურთიერთობას ეთნოლოგია სწავლობს. ეთნოლოგია კულტურას შეისწავლის როგორც სოციალურ სისტემას საზოგადოების პრაქტიკასა და აზროვნებაში, რომელიც თავის თავში შეიცავს მატერიალურ, სოციალურ, სულიერ და ყოფით ასპექტებს (13. 47-48).

მუსიკალური ეთნოლოგია ანუ ეთნომუსიკოლოგია ეთნოლოგიისა და მუსიკისმცოდნეობის სამეცნიერო დარგია, რომელიც ემსახურება ეთნოსის (ხალხის) მეცნიერულ შესწავლას. იგი წარმოადგენს ეთნოლოგიის და მუსიკალური ფოლკლორის სინთეზს. მუსიკალური ეთნოლოგია ხალხურ მუსიკას შეისწავლის ისტორიულ-ეთნოლოგიური ასპექტით. მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა გამოყენებულია როგორც ისტორიული წყარო ხალხის ყოფისა და

კულტურის, ეთნიკური ისტორიის, ეთნოგენეზის, ხალხთა მიგრაციებისა და ინტეგრაციის, განსახლების, თანამედროვე ეთნიკური პროცესების კვლევისათვის. მუსიკალურ-ეთნოლოგიურ მონაცემებს გარკვეული წვლილი შეაქვს ეთნოსის კულტურულ-ისტორიული ტიპის განსაზღვრაში, ზოგადკულტურული მემკვიდრეობის კანონზომიერებათა დადგენაში. მუსიკალური ეთნოლოგიის კვლევის ამოცანებია ხალხური მუსიკის, როგორც ყოფის ორგანული ნაწილის, ერთი მხრივ, კულტურულ-ყოფითი და, მეორე მხრივ, ეთნიკური ფუნქციების გამოვლენა, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემები. მუსიკალური ეთნოლოგიის საკითხები შეისწავლება კომპლექსურად, მატერიალურ, სოციალურ და სულიერ კულტურასთან ერთობლიობაში, კომპლექსურ-ინტენსიური და ისტორიულ-შედარებითი მეთოდებით.

ლიტერატურა:

1. ბაღაშვილი გ., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან, ავტორეფერატი, თბილისი, 2005.
2. გაბისონია თ., ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები, ავტორეფერატი, თბილისი, 2009.
3. გეგეშიძე მ., ეთნიკური კულტურა და ტრადიციები, თბილისი, 1978.
4. ზემცოვსკი Земцовский И. Мелодика календарных песен, Ленинград, 1975.
5. ზემცოვსკი – Земцовский И. Музыка и этногенез (исследовательские предпосылки, задачи, пути). Советская этнография, Москва, 1988.
6. ზემცოვსკი – Zemtsovsky I. I. Polyphony as a way of creating and thinking. The musical identity of homo polyphonicus. The

First International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi, State Conservatoire, 2002.

7. მაზელი მазель Л., О мелодии, Москва-Ленинград, 1952.
8. მაისურაძე მაისურაძე Н., Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, Автореферат, Тбилиси, 1983.
9. მაისურაძე ნ., კვლევის ფართო პერსპექტივა, ხალხური მუსიკის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტი. გაზ. „თბილისი“, 25 მაისი, 1985.
10. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, თბილისი, 1989.
11. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება. ანალები, №6, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, თბილისი, 2010.
12. მაისურაძე ნ., იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების შესახებ. ანალები, №7, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, თბილისი, 2011.
13. მელიქიშვილი ღ., ეთნოგრაფია თუ ეთნოლოგია, თბილისი, 2000.
14. ნაკაშიძე ნაკაშიძე К., Музыкальная культура горцев Западной Грузии (по музыкально-этнографическим материалам Рачи), Автореферат, Ереван, 1987.
15. პეტრიაშვილი პეტრიაშვილი А., Музыкальная культура предгорья Восточной Грузии, Автореферат, Тбилиси, 1990.
16. სულაბერიძე გ., ქართული მუსიკა ქართული წერილობითი ძეგლების მიხედვით („ქართლის ცხოვრება“), ავტორეფერატი, თბილისი, 1993.
17. ფონხუა ბ., ქართული ენის ლექსიკოლოგია, თბილისი, 1974.
18. შილაკაძე მ., მუსიკალური ეთნოგრაფიის საგანი. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, თბილისი, XVI-XVII, 1972.
19. შილაკაძე მ., ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი, თბილისი, 2007.

20. ჩისტოვი ჩისტოვ კ., Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры. Советская этнография, Москва, 1972, №3.
21. ჩიტაია გ., შესავალი. საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ატლასი, მასალები, თბილისი, 1980.
22. ჩიტაია გ., ქართული საბჭოთა ეთნოგრაფია (1930-1968). იხ. გ. ჩიტაია, შრომები, თბილისი, 2001.
23. ჭანტურიშვილი ს., ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის ისტორიიდან, დისერტაცია, 1971.
24. ჭანტურიშვილი ს., ეთნოლოგია, თბილისი, 1993.
25. ჭითანავა – Читанова К., Музыкальная культура равнинного населения Западной Грузии (по музыкально-этнографическим материалам Самегрело), Автореферат, Ереван, 1987.
26. ჭოხონელიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ. სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 1983.
27. ხარძიანი მ., ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში, დისერტაცია, თბილისი, 2009.
28. ხაშბა Хашба И., Абхазские народные музыкальные инструменты, Сухуми, 1967.
29. ხაშბა Хашба М., Народная музыка абхазов и ее кавказские параллели (по музыкально-этнографическим материалам), Автореферат, 1991.
30. ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 1938.

II. საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძემდებანი და მისი განვითარების გზები (მუსიკალური მასალის ანალიზი)

სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს ზოგადი ხასიათის მოსაზრებანი ქართული ხალხური სიმღერების საერთო ძირიდან მომდინარეობის შესახებ (ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ვ. გვახარია), თუმცა კულტურის ეს ფენომენი – ხალხური მუსიკა ქართველი ხალხის ეთნიკურ ისტორიასთან, ეთნოგენეტიკურ საკითხებთან მიმართებაში, XX საუკუნის 60-იან წლებამდე საგანგებო შესწავლის და ინტერპრეტაციის საგანი არ გამხდარა. ამ ასპექტით კვლევისათვის ჩვენი ყურადღება მიიქცია შ. ასლანიშვილის მიერ გამოვლენილმა მელოდიის ორმა სახეობამ, რომელთაგან პირველი დადგმავალი მიმართულებისაა, მეორე – აღმავალი. მელოდიის ამ ორი სახეობის დამაბოლოებელი ნაწილი ერთგვაროვანია და დაღვეილია სიმღერის შედარებით კონსერვატულ ნაწილებში (მოდახილსა და უმთავრესად კი – დამაბოლოებელ ნაგებობებში). ანგარიშგასაწვევია აგრეთვე მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ქართული ხალხური მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების მანძილზე გამომუშავდა „ინტონაციური ფორმულები“, რომლებიც ინტონაციური ნორმების სახით ჩამოყალიბდა ქართული ხალხური სიმღერის ყველა განშტოებაში. ამავე დროს ყოველმა განშტოებამ გამოიმუშავა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი „ინტონაციური ნორმები“ (2: 40, 78-82, 96-122).

ქართულ ხალხურ სიმღერებში ასახულია ქართველი ხალხის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარების თითქმის ყველა საფეხური. ამათგან უძველესი, უკანასკნელ დრომდე, საქართველოს მთის მოსახლეობამ შემოინახა. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, საყურადღებოა ასტრალურ და, განსაკუთრებით კი, მიცვალებულის კულტებთან დაკავშირებული საფერხულოები და ნატირლები, რომლებიც ორგანულად არის დაკავშირებული ქრისტიანობის წინარე ხანის რწმენა-წარმოდგენებთან.

მუსიკალურ ტექსტებს შორის არქიტექტონიკის თვალსაზრისით საყურადღებოა თუშური საფერხულო სიმღერის (ჩაწერილია ფანდურის თანხლებების გარეშე) „ქორბელელას“ ვარიანტები*. პირველ მათგანში (1) ფრაზა (ფრაზები, გარდა ორი უკანასკნელი ფრაზისა) იწყება ფა-დიეზ კილოს მეოთხე





დადმავალი მოძრაობა მოსდევს. მელოდიის ამ ორი მიმართულების შუალედური (გარდამავალი) ფორმაა მელოდიის დასაწყისში კილოს კვინტის შემზადება კვარტით, ანუ ბგერათა მოძრაობა კილოს კვარტიდან კვინტაში, შემდეგ კი, დადმავალი სვლა ტონიკაში. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მელოდია, რომლის დასაწყისში მოცემულია ბგერათა ადმავალი მოძრაობა კილოს ტერციიდან კვინტაში, მოგვიანებით, თუშთა სასიმღერო შემოქმედებაში, სეკვენტურად მოძრავ, მკვეთრ ოთხ ფრაზად დაყოფილ საცეკვაო ხასიათის სიმღერად ჩამოყალიბდა (3: 113-119).

საფერხულო სიმღერებში რიტმულ-ინტონაციურად ცალკეული მელოდიური მიმოქცევებისა თუ ფრაზების შერჩევა ცხადყოფს, რომ ამ სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციური საფუძველი ბგერათა დადმავალი მოძრაობაა კილოს კვარტიდან ტონიკამდე. ამავე საფუძველს ემყარება თუშური ისტორიულ-საგმირო სიმღერა „დიკლოს მოვიდა“ (4).



ინტონაციურად და სამწილადი მეტრით, ეს სიმღერა ახლოს დგას ზემოხსენებულ საფერხულოებთან, განსაკუთრებით – №1 „ქორბელელასთან“. ამავე დროს მას გააჩნია უშუალო ვარიანტი „თუშო ნუ მიხვალ ხოშარას“ (5), რომლის მელოდია ბანში ნაწილობრივ ემყარება გაფართოებულ VII საფეხურს.



თუშური „ქორბელელას“ (1, 2) ვარიანტია „მაყრული“ (6). ფიქრობენ, რომ ფერხულებისათვის დამახასიათებელი სამწილადი ზომისა და რბილი სინკოპის გამო, „მაყრული“



იმ საფერხულოთა რიგს უნდა მიეკუთვნებოდეს, რომლებიც სრულდება ქორწილში, ნეფის სახლში პატარძლის შესვლისას და კერის ირგვლივ შემოვლის დროს. ფერხულებისათვის დამახასიათებელ ზემოაღნიშნულ ნიშნებთან ერთად, ტაქტების კენტი რიცხვი, დაღმავალი მოძრაობა კილოს კვინტიდან და კვინტის კვარტით მომზადება, უნდა მიგვანიშნებდნეს ამ მელოდიის აღმოსავლეთ საქართველოში ძველთაგანვე გავრცელებაზე (3: 110-111).

თუშურ საფერხულო სიმღერებთან მიმართებაში საყურადღებოა მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული სამ-



გლოვიარო სიმღერის „დალდას“ ვარიანტები (7). №7.1 „დალდას“ პირველი ფრაზა №2 „ქორბელელას“ უშუალო ვარიანტია. №7.2 „დალდას“ პირველ ფრაზაში წარმოდგენილია ნახტომი კილოს ტერციდან (სი-ბემოლი) კვინტაში (რე), შემდეგ – დაღმავალი სვლა ტონიკაში (სოლ). მელოდიის დასაწყისში ბგერათა ამგვარი მოძრაობის გამო, „დალდას“ უშუალოდ უკავშირებენ „ლაშარის სიმღერის“ (3) ვარიანტებს (მეორე ფრაზა). ორივე მათგანს თითქმის მთელ საქართველოში გავრცელებული საწესო საფერხულო სიმღერის „იანანას“ მარტივ სახეობად მიიჩნევენ (3: 110-112, 151). ამ სიმღერებს ერთმანეთთან საერთო მელოდიურ-ინტონაციური არე აკავშირებს.

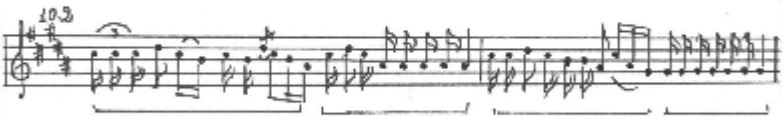
თუშური ისტორიულ-საგმირო სიმღერები მელოდიურ-ინტონაციურ კავშირს ავლენს საფერხულოებთან. ასეთებია მაგალითად, „ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“ (8.1), „პატარა დაგრჩი ობოლი“ (8.2), „ქალაქ მეტეხის ციხეო“ (8.3), „ზეზვა გაფრინდაული“ (8.4), „თუშური სიმღერა“ (8.5). ფიქრობენ, რომ „თუშური სიმღერის“ კადანსში წარმოდგენილი მელიზმატიკური მელოდიური მიმოქცევა, კახური სიმღერების გავლენის შედეგია; კილოს მეოთხე საფეხური (სი),

The image displays five staves of musical notation, numbered 8.1 through 8.5. Each staff shows a melodic line in a single voice part. Staff 8.1 is in B-flat major (one flat) and 2/4 time. Staff 8.2 is in B-flat major (one flat) and 2/4 time. Staff 8.3 is in D major (two sharps) and 2/4 time. Staff 8.4 is in D major (two sharps) and 6/8 time. Staff 8.5 is in D major (two sharps) and 4/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

რომელზეც აგებულია ეს მელოდირი მიმოქცევა, ფრაზების შემაერთებელი ინტონაციაა (3: 80, 115). იგი თავს იჩენს ქართლურ სიმღერებშიც (9).



ზოგიერთ ფრაზაში შეინიშნება მელოდირი მიმოქცევის გაფართოება (10). ასეთ შემთხვევაში მუსიკალური ფრაზა, ნაცვლად ლექსის ერთი ტაქტისა, ორ ტაქტს მოიცავს. ფრაზის შიგნით მელოდირ მიმოქცევათა გაფართოება,



ახალი ფრაზების წარმოშობის და მათი შედარებით დიდ ფორმაში გაერთიანების საწინდარია. გაფართოებული მელოდირი მიმოქცევების საფუძველზე წარმოქმნილი ფრაზები საკმაოდ გამოკვეთილია და საბოლოოდ, ოთხი ფრა-

ზისაგან შემდგარ წინადადებას ქმნის. მელოდის გაფართოება კვინტის დიაპაზონში მიმდინარეობს. ხანდახან მელოდიაში ჩნდება კილოს მეშვიდე საფეხური (11), რომელიც



დიაპაზონს აფართოებს სექსტამდე. ამ შემთხვევაში იგი ბანის VII საფეხურად გაიაზრება. კვინტის დიაპაზონით შემოიფარგლება აგრეთვე იმ სიმღერების მელოდები, რომლებიც გენეტიკურად დაკავშირებულია თუშთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი ეტაპების ამსახველ სიმღერებთან (ასეთებია მაგალითად, „მეცხვარის



სიმღერა“ (12,1), „ეს შემოდგომა მოვიდა“ (12,2), „ჯარისკაცის სიმღერა“ (12.3) და სხვ. რიგ სიმღერებში – „იასარის სიმღერა“ (13.1) „შამილის დაჭერის სიმღერა“ (13.2) „ჯოყოლას სიმღერა“ (13.3) – მელოდის დიაპაზონი გაფართოებულია სექსტამდე და სეპტიმამდე. სიმღერებში – „ეს შე-

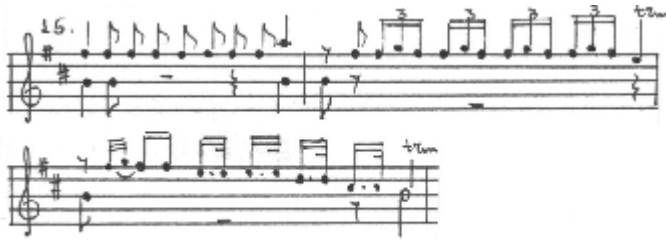


მოდგომის ხან მოვიდა (14.1) „ზეზვა გაფრინდაული“ (14.2) „მოვიდა გიორგობისთვე“ (14.3) და სხვ. – დომინანტური ფუნქციის მატარებელი კილოს მეორე საფეხური ხშირად ხაზგასმულია მელოდიის დამაბოლოებელი ახალი ფრაზით, ან საკადანსო ფრაზის გამეორებით. მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი ფრაზა ხშირ შემთხვევაში გამოირჩევა ტონიკური ბგერის მრავალჯერადი გამეორებით.



ყველა ზემოხსენებული ერთხმიანი სიმღერები საკრავის თანხლებით სრულდება (თუმცა ჩაწერილია საკრავის თანხლების გარეშე). თუმ რესპოდენტა (მთხრობელთა) გადმოცემით, თუ ხელთ საკრავი არა აქვთ, სიმღერას ბანის თანხლებით ასრულებენ. ფანდურს და გარმონს არა მხოლოდ აკომპანემენტის ფუნქცია აქვთ, არამედ ამ საკრავებზე ხშირად გადატანილია მელოდიაც. მაგალითად, ფანდურზე გადატანილია სალამურის ჰანგები, რომლებიც ხშიერი მუსიკის ტრადიციაზეა შექმნილი. ასეთებია სიმღე-





შეჰია სი უახლოვდება დოს

რები „ვაცის გადაყვანისას“ (15) და „ვაცის გადაყვანის შემდეგ“ (16). არსებობს აგრეთვე „ვაცის გაქეჩვასთან“ დაკავშირებული სიმღერა, რომელიც სალამურზეა შესრულებული. შენიშნულია, რომ ეს სიმღერა სრულდება არა მხოლოდ ცხვრის გაქეჩვისას (ნიშნავს გარეკვას, გაძლოლას), არამედ – ცხვრის მოგრძობების დროსაც (ასლანიშვილი, 1956: 132; შილაკაძე, 1970: 73). გარმონზე და ბალადაიკაზე სრულდება თუშური საცეკვაოები და მელოდიები, მაგალითად, „თუშური საცეკვაო“ (17.1) „ძველებული საცეკვაო“ (17.2) და სხვ.





თუშებში საკრავებს შორის, დიდი უპირატესობით სარგებლობს გარმონი, რომელმაც თუშთა სასიმღერო შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა. გარმონიკა ან „ბუზიკა“ მთიელთა სამუსიკო პრაქტიკაში შემოტანილია ჩრდილოკავკასიიდან XIX საუკუნეში. მთაში ამ საკრავის სხვადასხვა სახეობაა გავრცელებული (38: XIX-XX). გასულ საუკუნეში, თუშებში გავრცელდა ბალალაიკა, რომელიც აგრეთვე ჩრდილოკავკასიიდან უნდა იყოს თუშეთში შემოტანილი. ბალალაიკა გავრცელებულია ჩანეთ-ინგუშეთსა და პანკისის ხეობის ქისტებში. გარმონის აკომპანემენტი გარკვეულწილად უნდა ჩანაცვლებოდა ორხმიან სიმღერებში ბანის მოქმელის ფუნქციას. თავად თუშური მელოდიის ინსტრუმენტული ხასიათი (დამხმარე ბგერების უხვად გამოყენება, მელიზმები, ორნამენტიკა) ახსნილია მასზე საკრავიერი მუსიკის გავლენით (3: 124; 38: XVII).





თუშური სიმღერები ძირითადად მინორულ – ეოლიურ და ფრიგიულ კილოებში სრულდება. ფრიგიულ კილოში შეინიშნება გადიდებული სეკუნდა კილოს მეორე და მესამე საფეხურებს შორის, იშვიათად ჩნდება დორიული კილო. ასეთთა შორისაა მაგალითად „შამილის დაჭერის სიმღერა“ (18.1), „მოვიდა გიორგობისთვე“ და სხვა (18.2).

თუშური სიმღერები ორხმიანია. ერთხმიან სიმღერებში ხანდახან ფარული ორხმიანობა იჩენს თავს. მაგალითად, სიმღერაში „უნდა მოგწერო წერილი“ (19.1), ფრაზების დასაწყისში მოცემული კილოს ტონიკა (რე) მელოდის ჰარმო-





ნიულ საყრდენად გაიაზრება. საყურადღებოა, რომ სიმღერაში არ ხდება ტონიკური ბეგრის დროებითი ჩანაცვლება კილოს მეშვიდე (დომინანტური) საფეხურით. მსგავსი მაგალითი გვხვდება საკრავის (გარმონის) თანხლებით შესრულებულ სიმღერაში „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ (19.2), რომლის პირველი წინადადების ჰარმონიული საყრდენი კილოს ტონიკაა (ლა). სიმღერაში „შირაქში წასვლას ამბობენ“ (19.3), წინადადების ბოლოს ჩნდება კილოს მეშვიდე საფეხური, რომელიც ბანის VII საფეხურის ფუნქციას იძენს. მრავალხმიანობის თვალსაზრისით საყურადღებოა სამგლოვიარო სიმღერა „დალაა“ (19.4), რომელიც ფარული ორხმიანობის ნიმუშია. იგი მთქმელის და გუნდის მონაცვლეობით სრულდება. ნიშანდობლივია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ გუნდი არ იმეორებს დამწყების მელოდიას, არამედ მის მიერ შესრულებული ნაწილი მელოდიზირებული შებანებაა, რომელიც I-VII საფეხურებზეა აგებული (28: 78. შეადარეთ 32: 80-81). თუშურ საფერხულო სიმღერებთან მიმართებაში აღსანიშნავია ფშაური საქორწილო საფერხულო „ჯვარის წინასა“. ვარიანტებიდან (20) ჩანს, რომ





„ჯვარის წინას“ მელოდია გაფართოებულია კილოს კვინტიდან სეპტიმამდე. ფშაური „ჯვარის წინას“ (21.1) შედარება თუშურ „ქორბელელასთან“ (21.2) უეჭველად მიგვანიშნებს

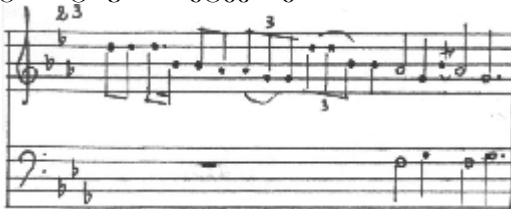


მათ საერთო მელოდიულ-ინტონაციურ წარმომავლობაზე. „ქორბელელასაგან“ განსხვავებით ფშაურ საფერხულოს ახასიათებს რიტმული შეჩერება ფრაზის ბოლოს, ფრიგიული კილოს მეორე საფეხურზე, რის გამოც წინ არის წამოწეული გადიდებული კვარტის ინტერვალი კილოს კვინტასა და დადაბლებულ მეორე საფეხურს შორის.





ფშაური „ფერხისები“ „ჯვარის წინას“ უშუალო ვარიანტებია (22). „ჯვარის წინას“ ინტონაციებზეა აგებული ფშაური „ლექსობა“ (23), რომლის მელოდია კვინტის დიაპაზონს მოიცავს. მისთვის დამახასიათებელია რიტმულად მყარი საკადანსო საფერხურების (VII, I) ხელმეორედ გამეორება, რაც ფშაური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ინტონაციურ საქცევს ქმნის.



ფშაურ სასიმღერო შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა საყოფაცხოვრებო სიმღერებს – „ფშაურებს“, რომლებიც საფერხულოების ტრადიციაზეა შექმნილი. მათ შორის №24.1 ინტონაციურად უშუალოდ ენათესავება „ჯვარის წინას“ მუსიკალურ ტექსტებს. მათგან განსხვავებით „ფშაური“ თხრობითი ხასიათის მელოდიაა, რომლის მეტრი განუსაზღვრელია. „ფშაურის“ ვარიანტები (24.2, 3) გამოიხევა ორნამენტიკით – ფართო მელოდიური სვლებით და რიტმული ნახაზებით. საფერხულო სიმღერების ანალოგიურად, „ფშაურები“ სრულდება ორი მთქმელისა და მო-





ბანეთა მონაცვლეობით. „ფშაურების“ ვარიანტია სატრფიალო სიმღერა „ქალო“ (25).



ზემოსხენებულ სიმღერებში წინადადების ბოლოს შენიშნულია მოკლე ფრაზის არსებობა, რომელიც წინა ფრაზის ან დამაბოლოებელი მელოდიური მიმოქცევის გამეორებაა (3: 46). იგი „ლექსობაში“ (23) წარმოდგენილი კადანსის განვითარებული ფორმაა, რომელიც სიმღერის ძირითად ნაწილთან ერთად, ფშაური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ინტონაციურ თავისებურებას ქმნის. აღსანიშნავია, რომ დამაბოლოებელ ფრაზებში ბანის VII საფეხური, ყველა შემთხვევაში, მელოდიას უერთდება კილოს მეორე საფეხურზე და წყდება ტონიკაში. ფშაურ სიმღერებში გაბატონებულია მინორული კილოები, იშვიათად ჩნდება მიქსოლიდიური კილო. ფრიგიულ კილოს ახასიათებს ფრაზების ბოლოს მოცემული მცირე სეკუნდა, რომლის სიმყარის გამო მელოდიურ მონაკვეთებში ჩნდება გადიდებული კვარტის უღერადობა კილოს კვინტასა და მეორე საფეხურს შორის. ამ კილოს ვარიანტები იქმნება ტერციისა და სექსტის შეცვლით. დიდი ტერციის გამოყენების

შემთხვევაში, მელოდიის დაღმავალი მოძრაობისას ჩნდება გადიდებული სექუნდა კილოს მეორე და მესამე საფეხურებს შორის, ხოლო დიდი სექსტა (წარმოქმნილი მეექვსე საფეხურის ამალგების შედეგად) ქმნის გადიდებულ კვინტას (10: 9; 3: 44-45; 38: XVIII; 17: 66-68, 70). დროთა განმავლობაში დამკვიდრებულმა ფშაური სიმღერებისათვის დამახასიათებელმა ნიშნებმა განსაზღვრა მისი ხალხური სახელწოდება „ფშაური“ ან „ფშაური კილო“. „ფშაური კილოს“ პროფესიულ მუსიკაში დამკვიდრება უკავშირდება კომპოზიტორ შალვა მშველიძის სახელს. აღსანიშნავია, რომ საყოფაცხოვრებო სიმღერები „ფშაურები“, ამავე სახელწოდებით გავრცელებული ხევესურეთში, გუდამაყარსა და მთიულეთში.

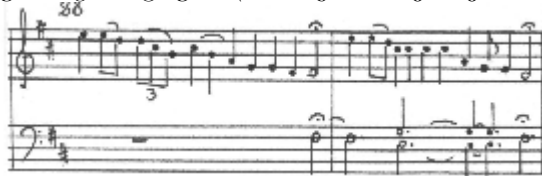
ანალიზის შედეგად ირკვევა, რომ ზემოხსენებული ფშაური სიმღერები ენათესავება საფერხულ სიმღერებს, რომლებიც, თავის მხრივ, უშუალო მელოდიურ-ინტონაციურ კავშირშია თუშურ საფერხულობთან.



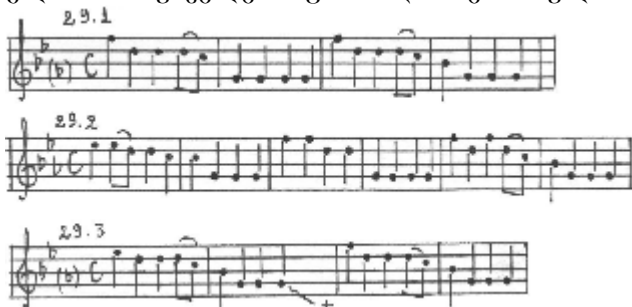
ფშაური „ფერხისების“ ანალოგიურად ხევესურული „ფერხისულებისათვის“ დამახასიათებელია ფრიგიული კილო, რიტმული შეჩერება კილოს მეორე საფეხურზე, გადიდებული კვარტის უღერადობა კილოს მეორე და მესამე საფეხურებს შორის. ხევესურული „ფერხისულები“ ფართო დიაპაზონით გამოირჩევა, მელოდია ზოგჯერ ოქტავის დიაპაზონს



მოიცავს. ხევესურული ისტორიულ-საგმირო სიმღერა „ზენაიო იბარებიან“ (27.1) სქემატურად იმეორებს თუშურ, ფშაურ და ხევესურულ საფერხულოებს. იგი ეოლოურ კილოში სრულდება, თუმცა მის უშუალო ვარიანტში „შატელ მოვიდის ღაშქარი“ (27.2) შეინიშნება ფრიგიულ კილოში გადახრა. „სიმღერა ხახმატზე“ (28), რომელიც საყოფაცხოვრებო ხასიათისაა, მელოდიურ-ინტონაციურად თითქმის იმეორებს საფერხულოებს.



ხევესურულ სასიმღერო შემოქმედებაში გამოირჩევა რიგი საწესო და ისტორიულ-საგმირო სიმღერებისა – „ჯვარიონის სიმღერა“ (28.1), „ბელისკრული“ (28.2), „საქორწინო სიმღერა“ (28.3), „გვარის სიმღერა“ (29.4), „კობა ცისკარაული“ (29.5) (რომლის თანმხლები ფანდურის აკომპანემენტიდან ჩანს, რომ მელოდიის საყრდენი კვარტაა (რე-სოლ)), „თახზე მღერა“ (29.6), „ურჯულო რჯული“ (29.7). მუსიკალური წყობის თვალსაზრისით ამ სიმღერების მელოდია მიჩნეულია ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უძველეს ფორმად. შენიშნულია, რომ ბგერათა





დადმავალი მოძრაობის დროს მელოდიის დამახასიათებელ ინტონაციას წარმოადგენს სვლა ქვევით, ტერციის საშუალებით კვარტისაკენ (ფა - რე - დო; დო - სი-ბემოლ - სოლ), რაც ფრაზებს პენტატონიკურ ფლერადობას სძენს (3: 26-27; 31: 19-20). ზემოხსენებულ დეკლამაციური ხასიათის სიმღერებში ჩანს ჩამოყალიბებული კილოებრივი აზროვნება, რომელმაც რელიქტის სახით შემოინახა მუსიკალური გამომსახველობის უძველესი ფორმა - ანჰემიტონური პენტატონიკა. ამ მხრივ საყურადღებოა სამხმიანი ფანდურის სეკუნდურ-ტერციული წყობა (დო-რე-ფა), რომელიც ძაღუბიანი საკრავის წყობების განვითარების ერთ-ერთი ეტაპია. რიგი ხევესურული ისტორიულ-სავაჭირო თუ საყოფაცხოვრებო

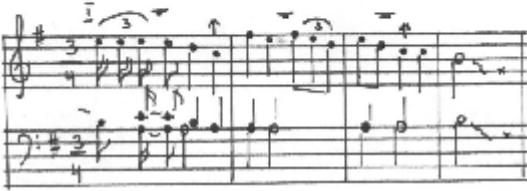


სიმღერებისა, ხევესურთა განმარტებით „ფშაურად“ სრულდება. მაგალითად, ისტორიულ-საგმირო სიმღერებში (30.1,2) ფრაზების ბოლოს მოცემულ კადანსებში შეინიშნება ფშაური „ლექსობის“ (23) გავლენა. ხევესურეთში გავრცელებული საყოფაცხოვრებო სიმღერები, „ფშაურის“ სახელწოდებით, ორნამენტიკით და ინტონაციურად უახლოვდება ფშაურ „ფშაურებს“ (31), იმ განსხვავებით, რომ ხევესურულში არ ხდება ფრაზისა თუ ფრაზის დამაბოლოებელი მელოდიური მიმოქცევის გამეორება მისი ხაზგასმის მიზნით. გარდა ამისა, ფშაურ „ფშაურებში“ ჩნდება ფრიგიული კილოს ვარიანტები.



ფშაური და ხევესურული საფერხულო და ნაწილობრივ ისტორიულ-საგმირო სიმღერები გენეტიკურ კავშირშია თუშურ საფერხულოებთან. თუშურისაგან განსხვავებით ფშაური და ხევესურული სიმღერების შემდგომი მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარება ერთხანს საერთო გზით მიმდინარეობს. უფრო მოგვიანებით, ფშაური სასიმღერო შემოქმედება სცილდება ხევესურულს და უჩნდება გარკვეული მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებანი, რომლებიც მხოლოდ მისთვის, ფშაური სიმღერებისათვის არის დამახასიათებელი.





გუდამაყრულ საფერხელოებს შორის (32.1,2) ყურადღებას იქცევს სამხშიანი სიმღერა „ჯვარის წინასა“ (32.1) რომლის ძირითადი მელოდია (მეორე ხმა) მოიცავს კვარტის ან კვინტის დიაპაზონს. მაგალითიდან ჩანს, რომ მელოდიურ-ინტონაციურად „ჯვარის წინასა“ გენეტიკურ კავშირშია თუშურ და ფშავ-ხევსურულ საფერხელო სიმღერებთან. განსაკუთრებით საწყისი ბგერებით პირველი წინადადება ახლოს დგას „ქორბეღელას“ (1) და „მაყრულის“ (6.1, 2) ვარიანტებთან. მათგან განსხვავებით, გუდამაყრულ საფერხელოში ლა კილოს მეორე საფეხური, რომელიც ბანში VII საფეხურს ემყარება, ხაზგასმულია ახალი, დამაბოლოებელი ფრაზის სახით. „ჯვარის წინას“ ვარიანტში მელოდიის დიაპაზონი გაფართოებულია სექსტამდე. გუდამაყრული სამხშიანი „ფერხისას“ (33) მელოდია „ჯვარის წინას“ მუსიკალური ტექსტების ვარიანტია.



გუდამაყარში გავრცელებული „ფშაურები“ (34) სტრუქტურულად ხევსურულ „ფშაურებს“ ენათესავება.



მთიულური სიმღერების ორ და სამხმიან ვარიანტებში ძირითადი მელოდია უშუალო კავშირშია გუდამაყრულ საფერხულოებთან (35). მთიულური „ჯვარის წინასა“ (35.5), ფრაზის ბოლოს მოცემული რიტმულად მეორე მეორე საფეხურით (სი-ბემოლი) და გადიდებული კვარტის უღერადობით (ღა კილოს მეორე და მეხუთე საფეხურებს შორის) ხევესურული „ფერხისულის“ და ფშაური „ჯვარის წი-





ნას“ ვარიანტებს ენათესავება. მთიულური „ჯვარის წინას“ (35.5) ინტონაციებზეა აგებული შრომის სიმღერა „ნამგლური“ (36). სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია ხევსურული, ფშაური და მთიულური საფერხულოებისა და „ნამ-



გლურის“ ურთიერთკავშირის შესახებ (36: 46-47; 37: 43; 2: 281-282; 17: 158-161). საფერხულო სიმღერებიდან მომდინარეა აგრეთვე „ნამგლური“ (37.1) და საყოფაცხოვრებო სიმღერა „ღორღ ქედანო“ (37.2).



მთიულური „ლომისური“ (35.4) სრულდება არა მხოლოდ ფერხულში, არამედ საწესო სიმღერის სახითაც. მთხრობელთა გადმოცემით საწესო სიმღერა „ლომისური“ (38.1), მთიულური „ჯვარის წინას“ (38.2) „ხმაზე“ სრულდება. ეს უკანასკნელი მოხეური „დიდების“ (38.3) უშუალო ვარიანტია. მთიულურ სიმღერებს ახასიათებს მუსიკალური გამომსახველობის თავისებური ფორმა, რომლითაც იგი განსხვავდება არა მხოლოდ გუდამაყრული, არამედ – მოხეური სიმღერებისაგან. მაგალითად, მთიულურ „ფერხისაში“ (39) ყოველი მეორე წინადადება ბანში ემყარება გაფართოებულ VII საფეხურს, რომელიც განამტკიცებს წინა წინადადებაში მოცემულ ბანის VII საფეხურს. ამავე დროს წინადადებებს შორის წარმოიქმნება დიალოგი.



მთიულური საწესო სიმღერის „ლომისის ჯვრისა“ (40) შუა ხმაში შეინიშნება „იაენანას“ ინტონაციური გავლენა. მთიულურ სიმღერებს შორის საყურადღებოა საყოფაცხოვრებო სიმღერა „ფშაური“ (41), რომელიც სტრუქტურულად და ინტონაციურად ზემოთ წარმოდგენილ „ფშაურებს“ უკავშირდება.



მთიულეთში გავრცელებულია რიგი ქართული სიმღერებისა: „ბერიკაცი“, „ჩაფუხტეთ ბარათაშვილსა“, „გაფრინდი შავო მერცხალო“ და სხვ. (38: XVIII).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა საფერხულო სიმღერებს შორის საინტერესოა მოხეური „გერგეტულა“ (42), რომლის ძირითადი მელოდიური ქსოვილი კვარტის ან კვინტის დიაპაზონს მოიცავს. იგი გენეტიკურ კავშირშია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა საფერხულოებთან.



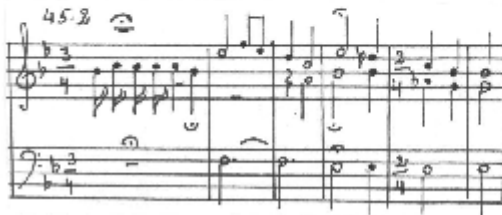
„გერგეტულას“ გააჩნია უშუალო ვარიანტები, მათ შორის – „საფერხულო“ (43.1). მოხეურ სასიმღერო შემოქმედებაში



დამკვიდრებულია საწესო საფერხულო სიმღერა „იავნანა“ (44.1). მელოდიის ინტონაციური მხარე მიგვანიშნებს, რომ



მომღერალმა (რომლის მიერ შესრულებულია ძირითადი მელოდია) ერთმანეთს შეუთავსა „იავნანას“ სამხმიანი ვარიანტის ძირითადი და ზედა, პირველი ხმები. ეს ნათლად ჩანს მისი შედარებისას ქართლურ „იავნანასთან“ (44.2). „იავნანას“ მელოდიის ძლიერი გავლენა შეინიშნება მოხეურ სამხმიან საქორწილო სიმღერაში „ჯორული“ („ჯვარული“) (45.1), რომლის შუა ხმა ძირითადად „იავნანას“ მელოდიაზეა აგებული; სუფრულ სიმღერაში „სმური“ (45.2), შრომის სიმღერაში „მთიბლური“ (45.3), რომლის უშუალო ვარიანტია „არაღე“ (45.4). „იავნანას“ მელოდიამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მოხეური სასიმღერო შემოქმედების შემდგომ განვითარებაში.



ზემოთ წარმოდგენილი საილუსტრაციო მასალა მრავალმხრივია საინტერესო: გამოვლინდა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა საფერხულო სიმღერების გენეტიკური ერთობა, რომლის საფუძველია კვარტის დიაპაზონის მომცველი ჰანგი „მინორული“ ჟღერადობით და ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით კილოს კვარტიდან ტონიკამდე. ვარიანტებში გამოირჩევა მეტ-ნაკლებად განსხვავებული რიტმულ-ინტონაციური გამომსახველობით. ეს ფუძე-ჰანგი ან მელოდიური ფორმულა თავს იჩენს ისტორიულ-საგმირო და საყოფაცხოვრებო სიმღერებში, რომლებიც ქარ-

თველთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპებს ასახავს. მასალაში ჩანს, ფუძე-ჰანგის თანდათანობითი გაფართოების გზები. მელოდიის დასაწყისში, იგი გაფართოებულია ბგერათა აღმავალი სვლით კილოს კვარტიდან ან ტერციიდან კვინტამდე, დაღმავალი მოძრაობით კვინტიდან (სექსტიდან, სეპტიმიდან, ოქტავიდან) ტონიკამდე. მელოდიის გაფართოების შედეგად თავდაპირველი ფუძე-ჰანგი ინაცვლებს სიმღერის დასკვნით ნაწილში. სწორედ ეს მელოდიური ფორმულა ან ფუძე-ჰანგი უნდა იყოს დაღეპილი სიმღერების დასკვნით ნაგებობებში. კილოს კვარტის კვინტით შენაცვლება გარდამავალი ფორმა დაღმავალი და აღმავალი მიმართულებების მქონე მელოდიებს შორის, მაგრამ ამავე დროს იგი სიმღერის დამახასიათებელ ინტონაციურ თავისებურებას ქმნის ისე, როგორც ბგერათა აღმავალი მოძრაობა კილოს ტერციიდან კვინტამდე. ანალიზმა გამოავლინა, ფუძე-ჰანგის შემდგომი განვითარების პროცესი, რაც აღინიშნება ფრაზის შიგნით მელოდიური მიმოქცევების თანდათანობითი გაფართოებით და მათი უფრო დიდ ფორმაში – წინადადებაში გაერთიანებით. ფუძე-ჰანგის გაფართოება იმავდროულად მისი დიფერენციაციის საწინდარი გახდა. მელოდიურ-ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც ფუძე-ჰანგის გაფართოების შედეგად წარმოიქმნა, მოგვიანებით ცალკეული მუსიკალური დიალექტების ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ნიშნად იქცა.

* * *

თუშური ერთხმიანი საფერხულო „ქორბეღელა“ ფანდურის თანხლებით სრულდება. ფშაური და ხევსურული საფერხულოები („ფერხისული“, „ფერხისა“) ორხმიანია, გუდამაყრული, მთიულური და მოხეური – ორი და სამხმიანი. ფშაური საფერხულოს „ჯვარის წინას“ მუსიკალურ ტექსტებში (46.1), ბანში VII საფეხური ჩნდება ფრაზის დასასრულს, მელოდიაში მოცემულ კილოს მეორე საფეხურთან კავშირში და წყდება ტონიკაში. ფშაურ „ფერხისაში“ (46.2) კილოს მეორე საფეხური გაფართოებულია. ხევსურულ „ფერხისულში“ (47.1). ბანში VII საფეხური ჩნდება კილოს გაფართოებულ მეორე საფეხურზე, რომელიც ძირი-



თადად იმეორებს მელოდიას. „ფერხისულის“ ორი დანარჩენი ვარიანტიდან (47.2,3), ერთში ცალკეული ფრაზები, მეორეში კი ყველა ფრაზა ბანში ემყარება გაფართოებულ VII საფეხურს, რომელიც ფრაზის ბოლოს კვლავ უბრუნდება თავდაპირველი კილოს ტონიკას. მუსიკალური მასალიდან ჩანს, რომ ბანის VII საფეხური მელოდიის გაფართოების შესაბამისად თანდათან ფართოვდება და მელოდიის ძირითადი ჰარმონიული საყრდენის სახით წარმოჩნდება.

ბა, უფრო სწორედ იგი ნაწილობრივ კარგავს VII საფეხურის ფუნქციას და ორმაგი ფუნქციის მატარებელი ხდება: ერთი მხრივ, გაფართოებული VII საფეხურია ფრაზის ბოლოს წარმოდგენილი ძირითადი კილოს I საფეხურის მიმართ, მეორე მხრივ – ახალი კილოს I საფეხურია, თუმცა იგი სრულ დამოუკიდებლობას ვერ აღწევს. აქედან გამომდინარე, საკადანსო სვლა გარკვეულწილად მოდულაციური კადანსის ელფერს იძენს (I=VII I), კერძოდ, ჩნდება ქართული (ეოლიური) კადანსი. ზემოთ განხილული მაგალითებიდან შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ ერთი გარკვეული კილოს მქონე მელოდიაში ახალი კილოს წარმოქმნისა და მოდულაციური კადანსის ჩასახვის პროცესს. მსგავსი მაგალითები, რომლებშიც მელოდია ბანში ემყარება გაფართოებულ VII საფეხურს, გვხვდება გუდამაყრულ (48.1), მთიულურ (48.2) და მოხეურ (48.3) სიმღერებში. ამავე დროს ირკვევა, რომ ბანის VII საფეხურის გაფართოებამ



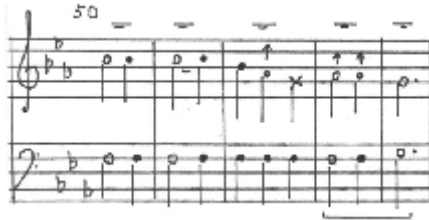
წინ წამოსწია (48: 1, 2, 3) დორიული და მიქსოლიდიური კილოები. მთიულურ საფერხულო და სხვა საწესო სიმღერებში, განსხვავებით გუდამაყრულისაგან და მოხეურისაგან, ყოველი მეორე წინადადება ბანში აგრეთვე გაფართოებულ VII საფეხურს ემყარება, მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი განამტკიცებს პირველ წინადადებაში მოცემულ ბანის VII საფეხურს (48.3). მოხეურ საფერხულოში „გერგეტულა“ (48.3) ზოგიერთი ფრაზა სრულდება თავდაპირველ სოლ კილოში, დანარჩენი – ბანის VII საფეხურს ემყარება, რომელიც იმავედროულად გაიაზრება როგორც ფა კილოს I საფეხური. მოხეური „საფერხულოს“ (49) ბანში გაბატონებულია გაფართოებული VII საფეხური (სოლ), რომელიც



აგრეთვე დამოუკიდებელი კილოს I საფეხურის ფუნქციას იძენს. ფრაზის დასაწყისში ბანში წარმოდგენილი ბგერა სი-ბემოლი, განიხილება როგორც სოლ კილოს I საფეხურის ტერცია, რომელიც შემდეგ ტაქტში გადადის I საფეხურის პრიმაში (სოლ). მეხუთე ტაქტში სოლ კილოს I საფეხური, თავის მხრივ, იწენს VII საფეხურს (ფა), თუმცა საკადანსო სვლა თავდაპირველი და კილოს I საფეხურში ცვლის ფუნქციონალურ ურთიერთდამოკიდებულებას წინა რე საფეხურთა შორის: სოლ კილოს VII საფეხური იცვლის ფუნქციას და კილოს I საფეხურის მიმართ და გარდაიქმნება მის VI საფეხურად, ხოლო სოლ კილოს I საფეხური – მის VII საფეხურად, რაც განაპირობებს საკადანსო სვლაში ბანის საფეხურთა შემდეგ თანმიმდევრობას: სოლ კილოს VII = და კილოს VI VII I. აღსანიშნავია, რომ „საფერხულოში“ მოდულაციის შედეგად მიღებული და კილოს VI საფეხური (ფა-ლა) იმავედროულად გარკვეულ დამოუკიდებლობას იძენს იმის გამო, რომ მისი მომდევნო VII საფეხური, რომელიც წარმოდგენილია პრიმისა

და ტერციის სახით (სოლ – სი-ბემოლი), მერყეობს ლა კილოს VI და I საფეხურებს შორის. გარდა ამისა, VI საფეხური მოცემულია ტაქტის ძლიერ დროზე და დამოუკიდებელი კილოს I საფეხურის ნიშნებს იძენს, რის გამოც ჩნდება ფრიგიული კადანსის ჩანასახი (I II III(I)). შემდეგში, მსგავსად ბანში VII საფეხურის გაფართოებისა, VI საფეხურის გაფართოების საფუძველზე ყალიბდება ფრიგიული კადანსი.

ამგვარად, ხევესურულ, ფშაურ, გუდამაყრულ, მთიულურ და მოხეურ სიმღერებში გამოვლინდა ბანში დომინანტური ფუნქციის მატარებელი საფეხურის (VII) გაფართოების ერთგვაროვანი გზა; ახალი კილოების და, შესაბამისად, მოდულაციური კადანსების წარმოქმნის პროცესი. იმავე დროს, გუდამაყრულ, მთიულურ და მოხეურ საფერხულო სიმღერებში, ბანის VII საფეხურის გაფართოების შედეგად, ახალი მუსიკალური ნაგებობა წარმოიქმნება. მაგალითად, მოხეურ „გერგეტულაში“ (50) ბანის VII საფეხური (დროებითი ფა კილოს I საფეხური, ფრაზის ბოლოს, თავდაპირველ სოლ კილოსთან მიმართებაში კვლავ VII საფეხურის ფუნქციას იძენს) კილოს მეორე საფეხურთან ერთად წარმოდგენილია საკადანსო ნაგებობის სახით; სამ-



ხმიან საწესო სიმღერაში „დიდება“ (51) (რომელიც მელოდიურ-ინტონაციურად საფერხულოებს უკავშირდება), VII საფეხური გაფართოებულია და წინ წამოწეულია ახალი მუსიკალური ნაგებობის სახით. ასეთ შემთხვევაში ძირითადი მელოდია გადაადგილდება სიმღერის შესავალ ნაწილში.

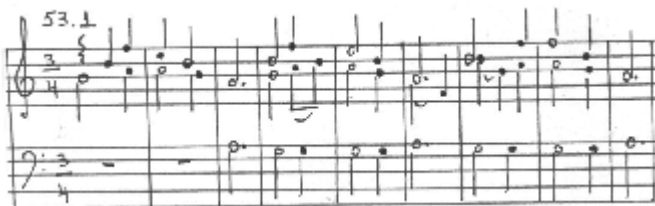


იგივე შეინიშნება გუდამაყრულ („ჯვრის წინასა“ (52.1, 2), „საფერხულო“ (52.3)) და მთიულურ („საფერხულო“ (52.4, 5), „ჯვარის წინასა“ (52.6)) სიმღერებში.





მუსიკალური მასალიდან ჩანს, რომ ძირითადი მელოდია თანდათან გადაადგილდება სიმღერის შესავალ ნაწილში და ადგილს უთმობს ბანის VII საფეხურზე წარმოქმნილ ახალ მუსიკალურ ნაგებობას. იგი დამოუკიდებელი მელოდიის სახით თავს იჩენს აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის სიმღერებში, კერძოდ, ქართლური „ჯვარის წინას“ ვარიანტებში (53.1, 2) მელოდია ბანში ემყარება გა-



ფართოებულ VII საფეხურს, რომელიც ახალი კილოს I საფეხურის ფუნქციას იძენს. პირველ ვარიანტში სოლ კილო ყოველი ფრაზის ბოლოს უბრუნდება თავდაპირველ

ლა კილოს. მეორე ვარიანტში, ფრაზების ბოლოს, ბანში, სოლ კილოს I საფეხური წარმოდგენილია პრიმის და ტერციის სახით (სოლ – სი-ბემოლი), რის გამოც იგი გაი-აზრება როგორც ფა კილოს II საფეხური. „მგზავრული მაყრული“ (54) „ჯვარის წინას“ მუსიკალური ტექსტების ვარიანტია. აქაც, ბანში თავდაპირველი სოლ კილოს I საფეხური (სოლ – სი-ბემოლი) ახალი ფა კილოს II საფეხურის ფუნქციას იძენს. სიმღერა დასრულებულია რთული



მოდულაციური კვარტული კადანსის ვარიანტით, რომელიც საფეხურთა შემდეგ თანმიმდევრობას მოიცავს: I ფა კილო, II I³ I სი-ბემოლ კილო.

ზემოთ წარმოდგენილი ქართლური მუსიკალური მასალა უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ საწესო საფერხულ სიმღერის „ჯვარის წინას“ მუსიკალური ტექსტი ოდესღაც საერთო უნდა ყოფილიყო აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის მოსახლეობისათვის. ჰარმონიულ ელემენტთა შემდგომი განვითარების პროცესში, ბარის ვარიანტებში თავდაპირველ მელოდიას თანდათან ჩაენაცვლა ახალი მუსიკალური ნაგებობა. ორხმიან ვარიანტებში, ბანის VII საფეხურზე წარმოქმნილ ამ მუსიკალურ ნაგებობებში ძირითადი მელოდია ზედა ხმაშია, სამხმიან ვარიანტებში – შუა, მეორე ხმაში; მელოდიურ-ინტონაციურად იგი გენეტიკურ კავშირშია ფუძე-ჰანგთან, რომელიც საფუძვლად დაედო საფერხულეობს და საერთოდ, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა მთელ სასიმღერო შემოქმედებას. ეს მუსიკალური ნაგებობა ამ შემთხვევაში მეორადი მოვლენაა, რომელიც წარმოიქმნა მუსიკალური აზროვნების განვითარების შედეგებით მაღალ საფეხურზე.

ზემოთ განხილული სიმღერების მაგალითზე შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ ჰარმონიულ ელემენტთა განვითარების პროცესს, მათ მჭიდრო ურთიერკავშირს. ნა-

თელია, რომ ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა სხვა დანარჩენ ჰარმონიულ ელემენტთა ახალი ფორმების წარმოქმნის და ჩამოყალიბების საწინდარია. ანალიზმა გამოავლინა, ერთი მხრივ, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებში ბანის VII საფეხურის გაფართოების საერთო გზა. მეორე მხრივ – გუდამაყრულ, მთიულურ და მოხეურ სიმღერებში, განსხვავებით ფშაური და ხევსურული-საგან, საკადანსო ნაწილის თანდათანობითი გაფართოებისა და ახალი მუსიკალური ნაგებობის ჩამოყალიბების პროცესი.

ქართველთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი ფორმები მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ ნატირლებში ვლინდება. ამ მხრივ საყურადღებოა თუშური „ხმით ნატირალის“ ვარიანტები. მუსიკალური მასალიდან ირკვევა, რომ „ხმით ნატირლებში“ ფრაზები მოიცავს კვარტის, კვინტის ან სექსტის დიაპაზონს (55)*. ნათელია, რომ „ხმით ნატირლების“ ინტონაციური საფუძველი კვარტის დიაპაზონის მქონე ჰანგია. მიუხედავად იმისა, რომ ნატირლები მღერითი დეკლამაციის ხასიათს ატარებს, ფრაზებში შეინიშნება ბგერათა ტალღისებური მოძრაობა; მელოდიის დიაპაზონის გაფართოება; წინადადების დამბოლოებელი ფრაზა, რომელიც ხაზს უსვამს წინა ფრაზაში წარმოდგენილ საკადანსო მელოდიურ მიმოქცევას; გადიდებული სეკუნდა კილოს მეორე და მესამე საფე-



* №1-8 „ხმით ნატირალი“ ჩემი თხოვნით ჩაიწერა ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორმა ნანული აზიკურმა (თუშეთი, 1976 წ.), რის გამოც მას მადლობას ვუხდით.



ხურებს შორის. მელოდირ-ინტონაციური კავშირი ვლინდება არა მხოლოდ ზემოსხენებულ ვარიანტებს შორის, არამედ – იმ სიმღერებთან, რომლებიც მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი ეტაპების ამსახველია („ქორბეღლა“, „მაყრული“, „ფერხული“, „ჯვრის წინასა“, „აკვნის ნანა“, „დიკლოს მოვიდა და სხვ.).

თუშეთში გავრცელებულია ცალკეული პირების მიერ შექმნილი სამგლოვიარო სიმღერები, რომლებიც გადატანილია გარმონზე. ასეთებია: „ანიკოს ტირილი“ (56.1), „წოვა ქალის ტირილი“ (56.2), „წოვა ქალის ტირილი შვილზე“ (56.3).

56.1 ჰაზონი

56.2 ვაზონი

56.3

ხევსურული ტირილები – „დათვლით“ (57.1, 2, 3, 4). „დახილით“ (57.5, 6) და „ხმით“ (57.7, 8, 9, 10) გამოირჩევა ფართო დიაპაზონით. მელოდიისათვის დამახასიათებელია ბგერათა დადმავალი მოძრაობა კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე. აქაც ჩნდება გადიდებული სეკუნდა კი-

57.1

57.2

57.3

57.4



ლოს მეორე და მესამე საფეხურებს შორის. ხევესურულ ტირილებს შორის აღსანიშნავია „ძახილით ტირილის“ (58.1) ერთ-ერთი ვარიანტი, რომლის შედარება თუშურ



„ხმით ნატირალთან“ (58.2) მიუთითებს ნატირლების საერთო ინტონაციურ წარმომავლობაზე.

ხევესურულ „ხმით ნატირლებში“ თითოეული მუსიკალური სტროფის თანმხლები ქვითინი, შემდეგში მისამღერის სახით ჩამოყალიბდა. დადგენილია, რომ იგი სტროფე-

ბის შემაერთებელი ბგერაა ან – მელოდიური მიმოქცევა, რომელიც ყველა შემთხვევაში აგებულია კილოს მეოთხე საფეხურზე (3: 40). ეს უკანასკნელი კილოს ტონიკასთან ერთად აღიქმება როგორც მელოდიის ჰარმონიული საყრდენი.

„ხმით ნატირლებმა“ განსაკუთრებული როლი შეასრულა „მთიბლურების“ მუსიკალური ტექსტების ფორმირებაში (59.1, 2). ხევესურეთში, თიბვაში შესრულებულ „ხმით ნატირალს“ „გვრინი“ ეწოდება (59.3). შ. ასლანიშვილი მას მოიხსენიებს „სამგლოვიაროს“ სახელწოდებით (3: 32). მისივე სიტყვიერი განმარტებით, იგი თიბვაში შესრულებული „გვრინის“ მუსიკალური ტექსტია.

59.1

59.2

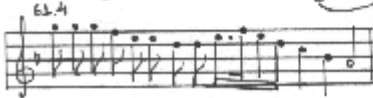
59.3

მუსიკალური ტექსტების ანალიზი მიგვანიშნებს, რომ „გვრინი“, როგორც ჩანს, გარკვეული პერიოდიდან დაცილდა „ხმით ნატირალს“ და შუალედური ადგილი დაიკავა „ხმით ნატირლებსა“ და საკუთრივ „მთიბლურებს“ შორის. დადგენილია, რომ ლექსთწყობის თვალსაზრისით მთიბლურები „ხმით ნატირლების“ იდენტურია და მეორადი მოვლენაა, ნატირლების ტრადიციაზე წარმოქმნილი (29: 427-428). „მთიბლურებსა“ და „ხმით ნატირლებს“ შორის უშუალო მუსიკალურ-ინტონაციური კავშირი არსებობს. სიძველის მხრივ, მათ შორის უპირატესობა „მთიბლურებს“ ენიჭება (3: 34-35). მთიბლური სიმღერები განვითარებული

სტრუქტურით გამოირჩევა. წინადადება რამდენიმე (სამ ან ოთხ) ფრაზას მოიცავს, რომელთა ტალღისებური მოძრაობა მთიბლურებს მეტ მუსიკალურ გამომსახველობას ანიჭებს.



ფშაური მთიბლურები (60.1, 2) მუსიკალურ-ინტონაციურად აგრეთვე ფშაურ „ხმით ნატირლებს“ ენათესავენ (60.3).



ხევსურულმა სასიმღერო შემოქმედებამ შემოინახა ისტორიულ-საგმირო სიმღერების (61.1, 2) უშუალო ინტონაციური კავშირი ნატირლებთან (61.3, 4). იმავდროულად რიგ ისტორიულ-საგმირო სიმღერებში შეინიშნება საფერხულოების მელოდიურ-ინტონაციური გავლენა.

„ნატირლები“ ძირითადად ეოლიურ და ფრიგიულ (იშვითად დორიულ) კილოებში სრულდება. ეს ის უძველესი კილოებია, რომლებიც საფუძვლად დაედო არა მხოლოდ

ნატირლებს, არამედ საფერხულოებს და საერთოდ, აღმო-
საველეთ საქართველოს მთიელთა სასიმღერო შემოქმედებას.

მუსიკალური მასალა მოწმობს, რომ ნატირლების მე-
ლოდიურ-ინტონაციური საფუძველი კვარტის დიაპაზონის
მქონე ფუძე-ჰანგია. იგი მკაფიოდ ჩანს თუშურ „ხმით ნა-
ტირლებში“. მასალის ანალიზი საფუძველს გვაძლევს ვი-
ვარაუდოთ, რომ „ხმით ნატირლებმა“ საფერხულოებთან
ერთად არსებითი როლი შეასრულა ფუძე-ჰანგის ფორმი-
რებასა და შემდგომ განვითარებაში. აღსანიშნავია, რომ
საფერხულოები, ხმით ნატირლებისაგან განსხვავებით, მე-
ლოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების
უფრო მდიდარი გამომსახველობითი ხერხებით გამოირჩე-
ვა. მიუხედავად იმისა, რომ „ხმით ნატირლებში“, სიტყვიერ
ტექსტებთან ერთად, არსებითია მუსიკალურ-ინტონაციური
მხარე, ისინი არ სცლიდება მღერით დეკლამაციას, ვერ
აღწევს იმ ფართო შესაძლებლობებს, რომლებიც საფერ-
ხულო სიმღერებს ახასიათებს.

კვარტის დიაპაზონის მქონე მელოდიური ფორმულა
აკენის ნანებში ვლინდება. ქვემოთ საილუსტრაციოდ წარ-
მოვადგენთ თუშურ მუსიკალურ მასალას (62. 1-14).

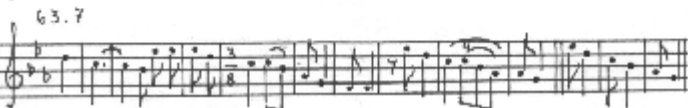
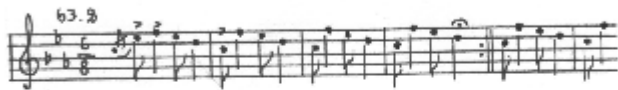


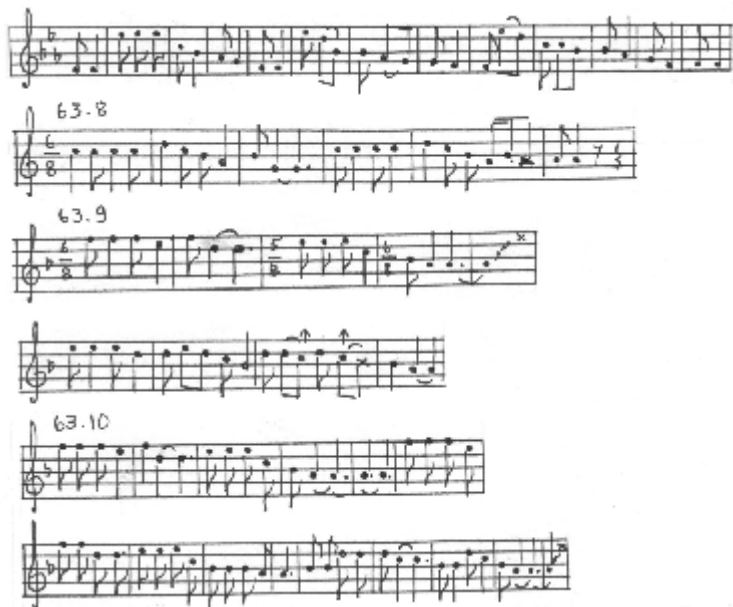


„ნანა“ №1 სრულდება კვარტის დიაპაზონში. ყოველი ფრაზა იწყება კილოს კვარტით (მი-ბემოლი) და ბგერათა დადმავალი სვლით მთავრდება კილოს ტონიკით (სი-ბემოლი). კვარტის (მი-ბემოლი) შემდეგ, რიტმული შეჩერება კილოს ტერციაზე (რე-ბემოლი), რაც მის გამეორებაში გამოიხატება, ბგერათა დადმავალ მოძრაობას მღერადობას სძენს. კვარტის დიაპაზონით და ბგერათა დადმავალი მოძრაობით „ნანა“ №1 ახლოს დგას მაგალითად, სიმღერებთან „დიკოს მოვიდა“ (4) და „ქორბეღელა“ (5). №2 „ნანას“ მელოდია იწყება კილოს კვარტით (ფა) და მრავალჯერადი განმეორების შემდეგ ჩამოდის სეკუნდით ქვევით, კილოს რიტმულად მყარ ტერციაში (მი-ბემოლი). აქ მთავრდება მელოდიის პირველი ნაწილი. მეორე, დასკვნითი ნაწილი იწყება კილოს ტერციით (მი-ბემოლი), მას მოსდევს ბგერა დო ფორშლაგით, რომელიც კვლავ აფართოებს მელოდიის ამ ნაწილს კვარტამდე, და შემდეგ, ბგერები სეკუნდური მოძრაობით ჩამოდის ტონიკაში (დო). ამგვარად, №1 „ნანასაგან“ განსხვავებით, №2 უფრო გაფართოებულია. №3 „ნანაში“ მელოდია წინადადებამდე ფართოვდება. პირველი ფრაზა იწყება კილოს კვარტით (მი), რომელიც თანდათან ჩამოდის ტონიკაში (სი). მეორე ფრაზა მოიცავს ბგერათა დადმავალ სვლას კილოს ტერციიდან (რე) ტონიკამდე (სი). №2 „ნანასაგან“ განსხვავებით, იგი მელოდიაში საკადანსო სვლას განამტკიცებს. იგივე შეინიშნება №4 „ნანაში“. მასში მეორე ფრაზა, რომელშიც მელოდია სეკუნდური მოძრაობით, კილოს ტერციიდან (რე) ჩადის ტონიკაში (სი-ბემოლი), განამტკიცებს წინარე ფრაზაში ძირითადი მელოდიის საკადანსო სვლას. იმავდროულად, შესაძლოა, აღნიშნული ფრაზა შემდეგში საფუძვლად დაედო „ნანას“ ახალ ვარიანტებს. იგი თავისი შინაარსით ესატყვისება, მაგალითად, გუდამაყრულ, მთიულურ და მოხეურ საფერხელო სიმღერებში ბანის VII საფეხურზე წარმოქმნილ საკადანსო ნაგებობას. მსგავსი ვითარებაა №5 „ნანაში“, რომლის მელოდია კილოს ტერციიდან (ფა) ბგერათა დადმავალი სვლით ჩადის კილოს ტონიკაში (რე). №6-11 „ნანას“ ვარიანტებში დიაპაზონი კვლავ გაფართოებულია კვარტამდე. მათ შორის ოთხი მათგანის ფრაზებში

საზგასმულია კილოს მეორე საფეხური. იგი გაიაზრება როგორც მელოდიის ჰარმონიული საყრდენი, რომელიც ფრაზების ბოლოს წყდება კილოს ტონიკაში. №11 „ნანას“ უშუალო ვარიანტია №12, რომლის დიაპაზონი გაფართოებულია კვინტამდე (სი – ფა-დიეზი). №14 „ნანა“ მელოდიურ-ინტონაციურად „ქორბეღელას“ (2) ენათესავება.

ხევესურული „ნანას“ (63.1-7) პირველი ორი ვარიანტი (63.1, 2) სრულდება კვარტის დიაპაზონში. ოთხჯერ გამეორებული ფრაზა, რომელსაც ლექსის ორი სტრიქონი შეესაბამება, ქმნის ერთ მუსიკალურ სტროფს. №2 „ნანას“ თი-





თოეული ფრაზა მთავრდება კილოს მეორე საფეხურით (რე), რომელსაც შემდეგი ფრაზის დასაწყისში მოსდევს ტონიკა (დო). ეს უკანასკნელი, კილოს მეოთხე საფეხურთან (ფა) ერთად მელოდიის ჰარმონიული საყრდენია. იგი ერთდროულად წარმოადგენს წინარე ფრაზის დასასრულს და მომდევნო ფრაზის დასაწყისს და, ამგვარად, ფრაზების შემაერთებული ბგერის ფუნქციას იძენს. მუსიკალური სტროფების ბოლოს, ლექსის სტრიქონის შესაბამისად, მოცემული რიტმულად მყარი კილოს მეორე საფეხური (რე) ფუნქციას იცვლის და ფრიგიული კილოს ტონიკად გარდაიქმნება. აქედან გამომდინარე, მასთან მიმართებაში, ბგერა დო კილოს მეშვიდე საფეხურის ფუნქციის მატარებელი ხდება (17: 146, 149-151; 21: 317, 323-326).

ზემოსხენებული ხევისურული აკვნის ნანების შედარებისას თუშურ აკვნის ნანებთან, ირკვევა, რომ თითოეული მათგანი ძირითადი მუსიკალური თემის სახეცვლილი გამეორებაა. №3 (63.3). ხევისურული „ნანას“ დიაპაზონი გაფართოებულია კვინტამდე (დო – სოლ). თუმცა ტაქტის ძლიერ

დროზე კილოს კვარტის (ფა) დაბეჭითებით გამეორება მიუთითებს იმაზე, რომ მელოდიის ჰარმონიული საყრდენი კვარტის (დო – ფა) ინტერვალია, მელოდია ინტონაციურად გენეტიკურ კავშირშია თუშურ „ნანასთან“, „ქორბელელასთან“, „მაყრულთან“ და სხვ. №4 (63.4) „ნანაში“ მელოდიის დიაპაზონი გაფართოებულია სექსტამდე (სი – სოლ). ფრაზები იწყება აღმავალი სვლით, ძირითადად კილოს კვარტიდან სექსტამდე, შემდეგ ბეერათრიგი დაღმავალი მოძრაობით ჩამოდის ტონიკაში. გამონაკლისის სახით ფრაზების დასაწყისში ჩნდება ნახტომი კილოს ტონიკიდან ან ტერციიდან სექსტამდე. ნათელია, რომ „ნანას“ საფუძვლად უდევს კვარტის დიაპაზონის მქონე ფუძე-ჰანგი. „ნანა“ №5 (63.5) მოიცავს სეპტიმის დიაპაზონს, მელოდიის დასაწყისში აღინიშნება აღმავალი ნახტომი კილოს კვარტიდან (მი-ბემოლი) სექსტაზე (სოლ-ბემოლი) ან აღმავალი სეკუნდური მოძრაობა კილოს კვინტიდან სექსტამდე ან – სექსტიდან სეპტიმამდე. რასაც მოსდევს ბეერათა დაღმავალი მოძრაობა კილოს ტონიკამდე. განსხვავებით სხვა დანარჩენი ხევისურული ნანებისაგან, №6 (63.6) „ნანაში“ მსგავსად თუშური ნანებისა, საზგასმულია კილოს მეორე საფეხური. №7 (63.7) „ნანა“ ხასიათდება ბეერათა დაღმავალი მოძრაობით კილოს სეპტიმიდან (მი-ბემოლი) ტონიკამდე (ფა). სტრუქტურულად იგი ხევისურულ საფერხულოებს უახლოვდება.

გუდამაყრული „ნანას“ (63.8) მელოდია კვარტის დიაპაზონს (რე – ლა). მოიცავს. ბეერა სოლ მელოდიის დიაპაზონს კვინტამდე აფართოებს, მაგრამ აქ, იგი გაიაზრება როგორც ბანის მეშვიდე საფეხური. მთიულური „ნანას“ (63.9, 10) ბოლო ფრაზაში, გუდამაყრული „ნანას“ ანალოგიურად, თავდაპირველი მელოდიური ქსოვილი ჩნდება.

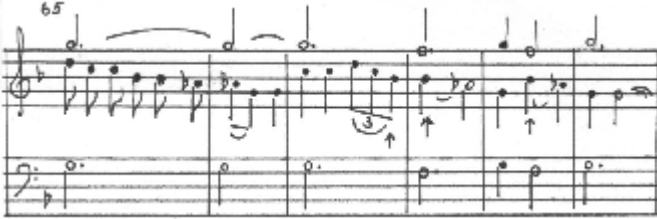
აკვნის ნანებისათვის დამახასიათებელია ეოლიური და ფრიგიული კილოები. გამონაკლისს წარმოადგენს ხევისურული „ნანას“ ერთ-ერთი ვარიანტი (63.7), რომელიც დორიულ კილოში სრულდება.

მუსიკალური ტექსტების ანალიზიდან ჩანს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა აკვნის ნანები გენეტიკურად დაკავშირებულია ნატირლებთან, საფერხულოებთან და ნაწილობრივ – ისტორიულ-საგმირო სიმღერებთან,

რომლებიც ქართველთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეული ეტაპების ამსახველია. ნათლად ჩანს „ნანების“ ვარიაციული განვითარების გზები. მოგვიანებით, აკენის ნანებში შეინიშნება საფერხულოების თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერების ინტონაციური გავლენა.

მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი ფორმები, რომლებიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებში შემონახა, აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის სიმღერებში ვლინდება. ზემოთ, ქართლური და ფშაური „ჯვარის წინას“ ვარიანტების შედარებისას, გამოვთქვი ვარაუდი, რომ ოდესღაც ამ საფერხულოთა მუსიკალური ტექსტები საერთო იყო. მოგვიანებით, ჰარმონიულ ელემენტთა განვითარების პროცესში თავდაპირველმა, ძირითადმა მელოდიამ ადგილი დაუთმო ბანში VII საფეხურზე წარმოქმნილ ახალ მუსიკალურ ნაგებობას. ფშაური „ჯვარის წინას“ ინტონაციების კვალი შეინიშნება ქართლურ და კახურ საწესო სიმღერებში: „მუმლი მუხასა“, „მაყრული“, „დავლით ღვინო“ (64.1, 2, 3). აღსანიშნავია ქართლური სამგლოვიარო სიმღერის „მეფე ერეკლეს დატირება“ (65.1) უშუალო ინტონაციური კავშირი ფშაურ „ლექსობასთან“ (29).





ზემოთ აღინიშნა, რომ ქართულ ხალხურ სიმღერებში დადგენილია მელოდიის ორი სახეობა, რომელთაგან პირველი დადმავალი მიმართულებიან, მეორე – აღმავალი. ზოგჯერ მელოდია იწყება კილოს ტონიკური ბგერით, რომელსაც მოსდევს ნახტომი უმაღლეს ბგერაზე (66.1, 2).



საწყისი ბგერა რიგ შემთხვევაში ნაგულისხმევი საორღანო პუნქტია, სხვა შემთხვევაში მელოდიის შემადგენელი ბგერაა. მელოდიის მეორე სახეობას ქმნის ბგერათა აღმავალი მოძრაობა კილოს ტერციდან. ამის ნათელი მაგალითია საფერხულო სიმღერა „იავნანა“ (67.1). „იავნანას“ მელოდიაში ბგერათა სეკუნდური მოძრაობა ქმნის ინდივიდუალობით გამორჩეულ, ჩაკეტილ მელოდიას (2: 96-110, 117-118, 151). „იავნანას“ თიანეთური ვარიანტი (67.4), რომელიც „ხატის

ივენანას“ სახელით მოიხსენიება, სრულდება სალოცავში (ხატში), ხატისაგან დამიჯებულის მიერ. განსხვავებით

67.1

Handwritten musical notation for system 67.1, measures 1-4. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, F2, and E2.

67.2

Handwritten musical notation for system 67.2, measures 5-8. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The melody in the treble staff continues with quarter notes D5, E5, and F5. The bass staff continues with quarter notes D2, C2, and B1.

67.3

Handwritten musical notation for system 67.3, measures 9-12. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The melody in the treble staff continues with quarter notes G5, F5, and E5. The bass staff continues with quarter notes A1, G1, and F1.

67.4

Handwritten musical notation for system 67.4, measures 13-16. The system consists of a single treble staff. The time signature is 3/4. The melody continues with quarter notes D5, C5, and B4. The staff is empty for the bass part.

67.5

Handwritten musical notation for system 67.5, measures 17-20. The system consists of a single treble staff. The time signature is 3/4. The melody continues with quarter notes A4, G4, and F4. The staff is empty for the bass part.

67.6

Handwritten musical notation for system 67.6, measures 21-24. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/4. The melody in the treble staff continues with quarter notes D4, C4, and B3. The bass staff continues with quarter notes G2, F2, and E2.



სამწილადი მეტრის მქონე „იავნანასაგან“, „ხატის იავნანას“ მელოდია რეჩიტატიული ხასიათისაა. „იავნანა“ (67.2), რომელიც რეჩიტატივებს შეიცავს, აგრეთვე „ხატის იავნანა“ უნდა იყოს. რაჭული ვარიანტების (67.7, 8) ძირითადი მელოდია იწყება კილოს კვარტით, რომელიც ადის კვინტაში, შემდეგ ბგერათა დადმაჟალი მოძრაობით ჩამოდის ტონიკაში. საწყისი ბგერებით №8 (67.8) ახლოა მოხეური „იავნანას“ (67.5) მეორე წინადადებასთან. აქვე დაგხმნო, რომ მოხეურ „იავნანაში“ (67.5) მომდერალმა ერთმანეთს შეუთავსა შუა, ძირითადი და მაღალი, პირველი ხმები. ქვემოთ წარმოდგენილია მოხეური „იავნანას“ (68.1) მეორე წინადადების პირველი ნაწილი და პირველი წინადადების მეორე, დასკვნითი ნაწილი. იგი ინტონაციურად ახლოს დგას თუშური „ქორბელელას“ ერთ-ერთ ვარიანტთან. „იავნანასაგან“ განსხვავებით, „ქორბელელას“ მელოდია (68.2) ერთ



ფრაზას მოიცავს. მასში ჩნდება ბგერათა სეკვენტური მოძრაობის ჩანასახი. „იავნანას“ მელოდია გაფართოებულია და ორი ფრაზისაგან შედგება.

„იავნანას“ მუსიკალური ტექსტები გენეტიკურად დაკავშირებულია თუშური საფერხულო სიმღერების ვარიანტებთან, მათ შორის „ქორბელელას“ იმ ვარიანტთან, რომლის დასაწყისში ბგერები მოძრაობს კილოს კვარტიდან კვინტაში; „ლაშარის სიმღერასთან“ („ქორბელელას“ განვითარებული ვარიანტი), რომლის ყოველი მეორე წინადადება შეიცავს აღმავალ მოძრაობას კილოს ტერციიდან კვინტაში (შეადარეთ 2: 117).

უძველეს საწესო-საფერხულო სიმღერებს შორის საყურადღებოა „დედაკაცების ფერხული“ (69.1), „ლაზარე“ (69.2), „მზე შინა და მზე გარეთა“ (69.3, 4) და სხვ. რომელთა მელოდია „იავნანას“ ინტონაციურ არეში შედის.



აქ არ ვიმსჯელებთ აღმავალი მიმართულების მქონე ქართულ ხალხურ სიმღერებზე, რომლებიც განხილულია შ. ასლანიშვილის ნაშრომში (2: 101, 113, 113-136, 142-146). შეეხერხები მხოლოდ ქართლური „იავნანას“ სამხმიან ვარიანტზე (70.1), რომელშიც პირველი და მეორე ხმები ბანის გარეშეა წარმოდგენილი. მისი შედარებისას



კახურ და ქართლურ შრომის სიმღერასთან – „გლესამ და გლესამ ნამგალო“ (70.2, 3). ირკვევა, რომ ორივე მათგანი „იავნანას“ ვარიანტებია იმ განსხვავებით, რომ დასაწყისში (შუა, მეორე ხმა) მოცემულია ბგერათა დადგმავალი სვლა კილოს სეპტიმიდან. სიმღერის „გლესამ და გლესამ ნამგალო“ (70.2) უშუალო ვარიანტია კახური „საფერხულო“ (71).



მასში შუა, ძირითადი ხმა გაფართოებულია ბგერათა მრავალჯერადი გამეორებით. გარდა ამისა, სიმღერის საკადანსო ნაწილში მელოდია, ემყარება რა ბანის VII საფეხურს, გაფართოებულია. იგი იწყება კილოს მეორე საფეხურით (სოლ), რომელიც გადადის კვარტაში (სი-ბემოლი). ეს უკანასკნელი ჩამოღის ტონიკაში (ფა). „საფერხულოს“

შუა ხმა თითქმის მეორდება ორხმიან სატრფიალო სიმღერაში „ნეტავი გოგო“ (72.1). ამავე ინტონაციაზეა აგებული

Handwritten musical score for the piece "Netavi Gogo" (72.1). The score is written on five systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system is labeled "72.1" and features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The second system is labeled "72.2" and has a key signature of one flat (F) and a 2/4 time signature. The third system is labeled "72.3" and has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The fourth system is labeled "72.4" and has a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab) and a 2/4 time signature. The fifth system is labeled "72.5" and has a key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.



შრომის სიმღერა „აღზევანს წავალ“ (72.2, 3). ქართლურ და კახურ სასიმღერო შემოქმედებაში „საფერხულოს“ ვარიანტები მრავლად მოიპოვება. მათ შორისაა „ფერხული ჩავაბათ“ (72.4), „გოგოიასა“ (72.5) და სხვ.

„საფერხულოს“ (71) ზედა, პირველი ხმა, შუა ხმის შესაბამისად, მელოდიის დასაწყისში გაფართოებულია. მისი შედარებისას კახურ საფერხულო სიმღერასთან „თამარ მეფე“ (73) ირკვევა, რომ ამ უკანასკნელში ძირითადი მელოდია თითქმის იმეორებს „საფერხულოს“ პირველ ხმას



იმ განსხვავებით, რომ მასში მეორე, დასკვნითი ნაწილი შეზღუდულია. ამგვარად, სამხმიან სიმღერაში პირველი ხმა ძირითადი მელოდიის ფუნქციას იძენს. ვარიანტებს შორის



74.3

Handwritten musical score for system 74.3. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the final measure.

74.4

Handwritten musical score for system 74.4. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the final measure.

74.5

Handwritten musical score for system 74.5. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the final measure.

74.6

Handwritten musical score for system 74.6. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the final measure.

74.7

Handwritten musical score for system 74.7. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The middle staff is in treble clef with a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a common time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a fermata over a note in the final measure.



შეიძლება დავასახელოთ „შავლეგო“ (74.1, 2), „საფერხლო“ (74.3), „გლესამ და გლესამ ნამგალო“ (74.4), „ძველებური მაყრული“ (74.5), „მაყრული“ (74.6), „მგზავრული“ (74.7), „გზა სიარულმა დალია“ (74.8), „ლაშქრული“ (74.9) და სხვ. ამ ნიმუშების გაფართოებული ვარიანტებია „ვისია ქალი ღამაზი“ (75.1). „თეთრო ბატო“ (75.2) და სხვ.



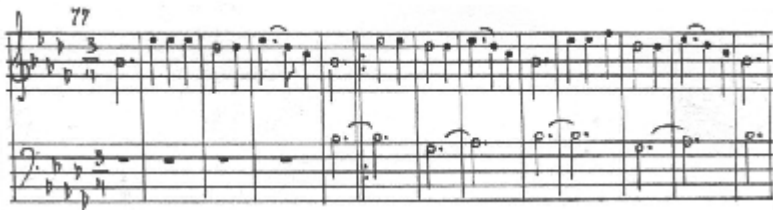
ზემოსხენებულ სიმღერებთან მიმართებაში ყურადღებას იქცევს მესხური სუფრული სიმღერების ვარიანტები. (76.1, 2). როგორც ჩანს, ამ სიმღერების მელოდია „თამარ მეფის“ (73) და „შავლეგოს“ (74.1, 2). ტიპის მრავალხმიანი სიმღერების

პირველი ხმის ფრაგმენტი, რომელიც მესხურ სასიმღერო შემოქმედებას ერთხმიანი სიმღერების სახით შემორჩა.



მუსიკალური მასალიდან ირკვევა, რომ „იავნანა“ ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეული ეტაპია. მთელი რიგი საწესო თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერებისა „იავნანას“ მელოდიის შემდგომი განვითარების შედეგია. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს სიმღერები წარმოქმნილი, ერთი მხრივ, „იავნანას“ ძირითადი მელოდიის (შუა ხმა) ვარიაციული განვითარების საფუძველზე, მეორე მხრივ – „იავნანას“ ზედა ხმის წინ წამოწევისა და დამოუკიდებელი მელოდიის სახით ჩამოყალიბების შედეგად.

ქართლურ და კახურ სასიმღერო შემოქმედებაში მელოდიის სიმარტივით გამოირჩევა შრომის, განსაკუთრებით მკის და – საცეკვაო სიმღერები. დადგენილია, რომ ამ მუსიკალურ ჟანრებს შორის უშუალო კავშირი არსებობს (2: 73, 28-281). შრომის სიმღერა „ჰერიო“ (77) ფუძე-ჰანგს შეიცავს. მელოდია, კვარტის დიაპაზონით, ინტონაციურად და



სტრუქტურულად ხევისურული და თუშური აკუნის ნანების უმარტივესი ვარიანტების სახეშეცვლილი გამეორებაა. კილოს ტონიკა ფრაზების შემაერთებელი ბგერის ფუნქციას ითავსებს. მესამე ფრაზაში კილოს კვარტა ადის სეკუნდით ზევით, კვინტაში, რასაც მოსდევს ბგერათა დაღმავალი მოძრაობა ტონიკაში. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელ-

თა სიმღერების მსგავსად, აქაც სახეზეა კვარტის კვინტით ჩანაცვლება. ზემოხსენებულ სიმღერას გააჩნია მოელი რივი

78.1

Musical score for exercise 78.1. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody in the treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

78.2

Musical score for exercise 78.2. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/8. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody in the treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

78.3

Musical score for exercise 78.3. It consists of three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The time signature is 6/8. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody in the upper treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the lower treble and bass staves provide a simple harmonic accompaniment.

78.4

Musical score for exercise 78.4. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/8. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody in the treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

78.5

Musical score for exercise 78.5. It consists of three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The time signature is 2/4. The key signature has two flats (Bb and Eb). The melody in the upper treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, while the lower treble and bass staves provide a simple harmonic accompaniment.

78.6

78.7

78.8

ვარიანტებისა: „ჰერიო“ (78.1, 2, 8), „ჰერიო, ჰერი-ოგა“ (78.3), „ჰერი ეგა“ (78.4, 5, 6, 7); ქართლური და კახური საცეკვაო-ები – „ფარინა“ (79.1), „გოგონა“ (79.2), „საცეკვაო“ (79.3) და სხვ., რომლებიც მელოდიურ-ინტონაციურად ზემოთ წარმოდგენილ შრომის სიმღერებს უკავშირდება.

79.1

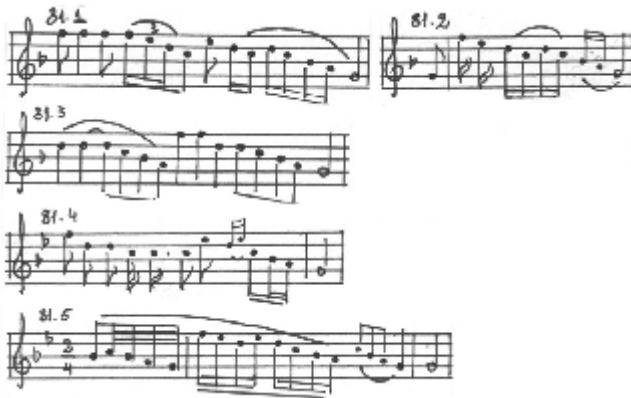
79.2

79.3

მუსიკალური გამომსახველობის უძველესი ფორმები თავს იხენს აგრეთვე შრომასთან დაკავშირებულ ქართლურ და კახურ სიმღერებში, „ოროველას“ (80.1, 2) და „ურმულის“ (80.3, 4) ვარიანტებში. გამოთქმულია მოსაზრება,



რომ სტრუქტურით და სტილისტური თავისებურებებით ქართლური და კახური „ოროველას“ (80.1, 2) მელოდია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა, ხევსურთა სიმღერებს ენათესავება (30; 22: 31-32); ხევსურული და ფშაური „მთიბლურები“ (81.1, 2) რიტმულად და ინტონაციურად ქართლურ ურმულებს (81.3, 4) უკავშირდება. ბგერათა დაღმავალი მოძრაობა,



83 4



First system of musical notation, measures 1-4. It features a treble and bass staff with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes G2, F2, E2, and D2.

83 4



Second system of musical notation, measures 5-8. The treble staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff accompaniment consists of quarter notes C2, B1, A1, and G1.



Third system of musical notation, measures 9-12. The treble staff features a more complex melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment includes quarter notes F1, E1, D1, and C1.



Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble staff continues with a melodic line of eighth notes. The bass staff accompaniment features quarter notes B0, A0, G0, and F0.



Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff accompaniment consists of quarter notes E0, D0, C0, and B0.



Sixth system of musical notation, measures 21-24. The treble staff continues the melodic line. The bass staff accompaniment features quarter notes A0, G0, F0, and E0.

ქართული ხალხური სიმღერების განვითარების უძველესი საფეხურების კვლევის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია მესხური სიმღერები. ვ. მაღრაძის დაკვირვებით მესხური სიმღერების ნაწილი აგებულია „იავნანას“ ინტონაციებზე, ნაწილი – მის ფრაგმენტებზე (23: 37-42). გარდა სიმღერების ამ ორი ჯგუფისა, არის კიდევ რიგი სიმღერებისა, რომლებშიც „იავნანას“ მელოდია უცვლელად არის გატარებული, მაგალითად: „ვარძიობა ძიობასა“ (83.1), „მჭედლო, ჩემო მჭედლო“ (83.2), „დიდი ფერსული“ (83.3).



მესხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ კადანსთა შორის ინტერესს იწვევს „ბ“ კადანსი (84.1). იგი სრულიად ახალ კადანსად არის მიხნეული, რომელიც სათანადო შესწავლას საჭიროებს (23: 37-42). ამ კადანსით მთავრდება



მაგალითად, მესხური სიმღერა „დარეჯან გაგათხიებენ“ (84.1) (19: 69-63). ამ სიმღერაში წარმოდგენილი „გ“ კადანსის შედარებისას ხევსურული „ხმით ნატირალის“ ფრაზების შემაერთებელ მელოდიურ მიმოქცევასთან (ქვითინი – მისამღერი) (84.2) ირკვევა, რომ ორივე შემთხვევაში ერთიდაიგივე მოვლენასთან გვაქვს საქმე. ხევსურული „ხმით ნატირლების“ მუსიკალურ ტექსტებში ჩანს ამ მელოდიური მიმოქცევის თანდათანობითი განვითარების პროცესი. კერძოდ, იგი თავდაპირველად კილოს მეოთხე საფეხურზე აგებული ფრაზების შემაერთებელი ბგერაა, შემდეგ ამ საფეხურზე ჩნდება მუსიკალური ნაგებობა, რომელიც მისამღერის სახით ყალიბდება (17: 20; 19: 40-41). მესხური სიმღერის „დარეჯან გაგათხიებენ“ (84.1) პირველ წინადადებაში შემაერთებელი მუსიკალური ნაგებობა მთავრდება ბგერით ლა, რითაც ხაზგასმულია მი კილოს მეოთხე საფეხური, როგორც წინადადების შემაერთებელი ბგერა. მეორე წინადადების ბოლოს რიტმულად მყარ მეოთხე საფეხურს მოსდევს ბგერა სოლ, რომელიც კილოს ტონიკის ნიშნებს იძენს, თუმცა მომდევნო წინადადებასთან მიმართებაში იგი გაიაზრება როგორც ძირითადი მი კილოს ტერცია. გარდა ამისა, შემაერთებელი მუსიკალური ნაგებობა წინადადების ორგანული ნაწილია, რაზეც მიუთითებს შესაბამისი სიტყვიერი ტექსტი. ყოველივე ეს ამ ნაგებობას კადანსის მნიშვნელობას ანიჭებს. აღსანიშნავია, რომ „ხმით ნატირალში“ ბგერა ფა აგრეთვე კილოს ტონიკის ნიშნებს იძენს, თუმცა აქაც შემდეგ ფრაზებთან მიმართებაში ძირითადი რე კილოს ტერციად გაიაზრება (19: 60-64).

მუსიკალური ტექსტების ანალიზიდან ირკვევა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციური საფუძველი კვარტის დიაპაზონის მომცველი ჰანგია „მინორული“ ელფერით და ბგერათა დღმავალი მოძრაობით კილოს კვარტიდან ძირითად საყრდენ ბგერამდე ანუ ტონიკამდე. ვარიანტებში იგი წარმოდგენილია მეტ-ნაკლებად განსხვავებული რიტმულ-ინტონაციური ჟღერადობით. ეს მელოდიური ფორმულა ან ფუძე-ჰანგი, დასაწყის ნაწილში, გაფართოებულია ბგერათა აღმავალი მოძრაობით კილოს კვარტიდან ან ტერციიდან კვინტამდე ან დღმავალი მოძრაობით კვინტიდან ტონიკამდე. მელოდიის დასაწყისში კილოს კვინტის

კვარტით მომზადება გარდამავალი ფორმა მელოდიის ორ – ადმავალ და დადმავალ – მიმართულებას შორის. ანალიზმა გამოავლინა ფუძე-ჰანგის შემდგომი გაფართოების პროცესი: 1. მელოდიის დიაპაზონი იზრდება სექსტამდე, სეპტიმამდე, ოქტავამდე და ამასთანავე ჩნდება ბეერთა დადმავალი ტალღისებური ან ზიგზაგისებური მოძრაობა კილოს უმაღლესი ბეერიდან ტონიკამდე; 2. ფრაზის შიგნით მელოდიური მიმოქცევები, თანდათანობითი გაფართოების შედეგად, შედარებით დიდ ფორმაში, წინადადებაში ერთიანდება; 3. ფართოვდება სიმღერის საკადანსო ნაწილი, რაც, თავის მხრივ, ბიძეს აძლევს ახალი მუსიკალური ნაგებობის წარმოქმნას. პირველ ორ შემთხვევაში თავდაპირველი მელოდიური ფორმულა სიმღერის დასკვნით ნაწილში ინაცვლებს, მესამეში – შესავალ ნაწილში, მუსიკალური აზროვნების განვითარების პროცესში წარმოქმნილი ზემოხსენებული მელოდიურ-ინტონაციური თავისებურებანი შემდეგში ცალკეული მუსიკალური დიალექტების დამახასიათებელ ნიშნებად იქცა.

წარმოდგენილი მელოდიური ფორმულა ან ფუძე-ჰანგი, რომელშიც თავს იყრის ადრე არსებული ყველა მუსიკალურ-სმენითი მონაპოვარი, უნივერსალურია. ამასთანავე იგი გარკვეული სტრუქტურის მქონე ინტონაციურ არეში თავსდება და გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფონოლოგიური და მორფოლოგიური წყობით. საგულისხმოა, რომ ფუძე-ჰანგის სტილისტური თავისებურების ჩამოყალიბებაში არსებითი როლი უნდა შეესრულებინა მეტყველების ინტონაციურ თავისებურებას.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერების საერთო ინტონაციური საფუძველი, მისი შემდგომი განვითარების პროცესი და ის ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც მთის ცალკეულ ეთნოგრაფიულ ჯგუფებში (კუთხეებში) ყალიბდება, მკაფიოდ იჩენს თავს საფერხულო სიმღერებში. მუსიკალური მასალა თანმიმდევრულად წარმოაჩენს ბანში VII საფეხურის გაფართოების პროცესს: 1. თავდაპირველად იგი ჩნდება ფრაზის დასასრულს, შემდეგ ფართოვდება მელოდი-ში კილოს II საფეხურის გაფართოების შესაბამისად, რის საფუძველზეც ბანის VII საფეხური ორმაგ ფუნქციას იძენს: ერთი მხრივ გაფართოებული VII საფეხურია, მეორე მხრივ – გა-

ფართობის შედეგად მიღებული ახალი კილოს I საფეხურია, თუმცა სრულ დამოუკიდებლობას ვერ აღწევს. ამგვარად, ერთი გარკვეული კილოს შემცველ მელოდიაში ახალი კილოს წარმონაქმნი ჩნდება. 2. საკადანსო ნაგებობის გაფართოების შედეგად ბანის VII საფეხურზე ყალიბდება ახალი მუსიკალური ნაგებობა, რომელიც უფრო მოგვიანებით დამოუკიდებელი მელოდიის სახით მკვიდრდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში. ამ მუსიკალური ნაგებობის ორხმიან ვარიანტებში ძირითადი მელოდიური ქსოვილი ზედა, პირველ ხმაშია მოცემული, სამხმიან ვარიანტებში – შუა ხმაში. ახალი მუსიკალური ნაგებობა გენეტიკურ კავშირშია თავდაპირველ მელოდიურ ფორმულასთან, მაგრამ იგი მეორეული მოვლენაა და წარმოქმნილია მუსიკალური აზროვნების განვითარების შედეგებით მაღალ საფეხურზე. ამგვარად, მუსიკალური მასალა შესაძლებლობას იძლევა თვალი გაგადევნოთ ჰარმონიულ ელემენტთა თანმიმდევრული, კანონზომიერი განვითარების პროცესს, მათ მჭიდრო ურთიერთკავშირს. ნათელია, რომ ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა სხვა დანარჩენ ელემენტთა ახალი ფორმების წარმოქმნის და ჩამოყალიბების საწინდარია.

ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრესი საფეხურების კვლევისათვის განსაკუთრებით საყურადღებოა მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული დატირების სახეობანი („დათვლით“, „მახილით“, „ხმით“), რომელთა ინტონაციური საფუძველი ზემოხსენებული ფუძე-ჰანგია. უეჭველად დიდია „ხმით ნატირლების“ მუსიკალური ტექსტების მნიშვნელობა დატირების სახეობათა ფორმირებაში. მუსიკალური მასალა მოწმობს, რომ „ხმით ნატირლებმა“ არსებითი როლი შეასრულა თავდაპირველი მელოდიური ფორმულის ან ფუძე-ჰანგის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. ნიშანდობლივია, ერთი მხრივ, „მთიბლურების“ ნათესაობა „ხმით ნატირლებთან“, მეორე მხრივ, აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში გავრცელებული „ოროველებისა“ და „ურმულების“ სტრუქტურულ-სტილისტურ თავისებურებათა სიახლოვე „მთიბლურებთან“ და საზოგადოდ მთიელთა სიმღერებთან. ცალკეა აღსანიშნავი ნატირლების როლი ისტორიულ-საგმირო სიმღერების ჩასახვა-განვითარებაში, რაზეც მიუთითებს, ზოგ შემთხვევაში, ამ უკანასკნელთა უშუალო

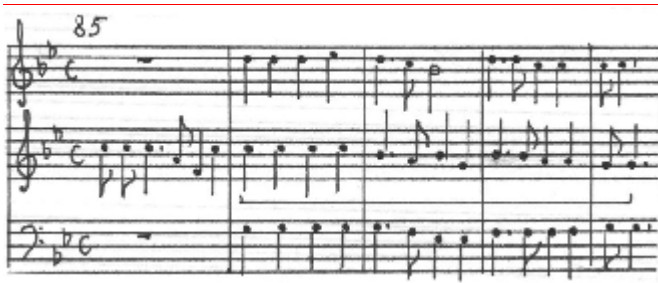
ინტონაციური კავშირი ნატირლებთან. მიუხედავად იმისა, რომ „ხმით ნატირლებში“ სიტყვიერ ტექსტთან ერთად არსებითია კილო-ინტონაციური მხარე, ისინი ვერ სცილდება მღერითი დეკლამაციის ჩარჩოებს, ვერ აღწევს იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც საფერხულო სიმღერებს გააჩნია, საფერხულოები ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების შედარებით ფართო შესაძლებლობებით და მდიდარი გამომსახველობითი ხერხებით გამოირჩევა. ამიტომ, ქართული ხალხური სიმღერების შემდგომი განვითარების პროცესში საფერხულოების მძლავრი ინტონაციური გავლენა შეინიშნება.

საყოფადღებო მუსიკალურ მასალას ვფლობთ აკვნის ნანების სახით, მასალა ნათლად ავლენს გენეტიკურ კავშირს სამგლოვიარო, საფერხულო და ნაწილობრივ ისტორიულ-საგმირო სიმღერების იმ ნიმუშებთან, რომლებიც ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უძველეს ეტაპებს ასახავს; აკვნის ნანების ვარიაციული განვითარების თავისებურ გზებს; უფრო მოგვიანებით, განვითარების მომდევნო საფეხურებზე, საფერხულო, თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერების ინტონაციურ გავლენას აკვნის ნანებზე.

ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესმა ფორმებმა მეტ-ნაკლებად ბარის სიმღერებშიც იჩინა თავი. ამ მხრივ საინტერესოა საწესო საფერხულო საგალობელი „იავნანა“. აღმოსავლეთ საქართველოს ბარისა და მთის (ხევი, მთიულეთი) მასალა მკაფიოდ გვიდასტურებს, რომ „იავნანას“ მელოდია ერთ-ერთი უძველესი და ამასთანავე განვითარების გარკვეული ეტაპია ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ისტორიაში. ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც ქართველურ ტომთა ეთნიკური განვითარების პროცესში ყალიბდება და საბოლოოდ მუსიკალური ფუძე-ენის სახით წარმოგვესახება, „იავნანას“ მელოდიაში განვითარების გარკვეულ დონეს აღწევს, აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც „იავნანას“ მელოდიას ენიჭება ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების მომდევნო საფეხურებზე. მრავალი საწესო, შრომის თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერა „იავნანას“ ინტონაციურ არეში ექცევა. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს სიმღერები წარმოქმნილი სამხმიანი

„იანანას“ მელოდიის შუა ძირითადი ხმის ვარიაციული განვითარებისა, ან მისი ზედა, პირველი ხმის დამოუკიდებელი მელოდიის სახით წინ წამოწევის შედეგად. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მესხური სიმღერების ნაწილს „იანანას“ ტიპის ინტონაციები უდევს საფუძვლად, ნაწილს – მისი ფრაგმენტები. მესხური სიმღერების დერივატულობა შესაძლებელია დამაჯერებელი იყოს, თუ გავითვალისწინებთ ქართული კულტურის ამ ერთ-ერთი მძლავრი კერის მძიმე ისტორიულ ხვედრს, რომელიც დაკავშირებულია ამ მხარეში ხანგრძლივი დროის მანძილზე ოსმალთა ბატონობასთან. მესხურ სიმღერებში დადგენილი „გ“ კადანსის საფუძველი კილოს მეოთხე საფეხურზე აგებული შემაერთებელი მუსიკალური ნაგებობაა. ფრაზისა თუ წინადადებების დასასრულს, ტონიკური ბგერის შემდეგ, კილოს მეოთხე საფეხურზე (შემაერთებელ ბგერაზე) გადასვლა კანონზომიერია, რადგან იგი გენეტიკურად უკავშირდება მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ უძველეს საფეხურს, როდესაც მელოდიის ჰარმონიულ საყრდენად კვარტა გაიაზრებოდა. შემაერთებელი მუსიკალური ნაგებობანი დამახასიათებელია საზოგადოდ ქართული ხალხური სიმღერებისათვის. საზგასანმელია, რომ ამათგან მესხური განსაკუთრებულ ინტონაციურ სიახლოვეს ამუღავნებს ხევისურულ „ხმით ნატირალეში“ ფრაზების დასასრულს, მისამღერის სახით არსებულ შემაერთებელ ნაგებობებთან. საერთოდ, მესხთა მუსიკალურმა აზროვნებამ შემოგვინახა ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უძველესი შრეები, რაც, თავის მხრივ მოსხების, ანუ მესხების – ერთ-ერთი ქართველური ტომის – ეთნოგენეზის შესახებ არსებული მოსაზრების სასარგებლოდ მეტყველებს.

უძველესი ხანის ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის კვლევისათვის უძვირფასეს მასალას გვაწოდის დასავლეთ საქართველო. განსაკუთრებით საინტერესოა სვანური და რაჭული საწესო საფერხულო სიმღერები, რომელთაგან უძველესი, სამხმიანი ნიმუშების შუა ხმა ფუძეჰანგის შემცველია. სვანური საწესო სიმღერის „ბარბალ დოლაშის“ (85) ძირითადი მელოდია (შუა ხმა) კვარტის დი-



აპაზონს მოიცავს და შედგება ორი ფრაზისაგან. იგი (86.2) უშუალოდ ენათესავება სამხმიანი გულამაყრული საფერხულოს „ჯვარის წინას“ (86.1) შუა, ძირითად ხმას. შემდგომი განვითარების პროცესში, თუ გულამაყრული „ჯვარის წინას“ ძირითადი მელოდიის (86.3) დიაპაზონი გაფართოებულია სექსტამდე, სვანური „ბარბალ დოლაშის“ ძირითადი მელოდია კვლავ კვარტის დიაპაზონის ჩარჩოში რჩება. მისი პირველი, ზედა ხმა (86.4) კი, რომელიც ბანთან ერთად ძირითადი მელოდიის მიმართ კვინტის ჩარჩოს ქმნის, გაფართოებულია და შეესატყვისება „ჯვარის წინას“ ძირითადი მელოდიის გაფართოებულ ვარიანტს.



სვანური საწესო სიმღერის „ელია ლგრდეს“ (87.1) შუა ხმა, რომელიც კვარტის დიაპაზონში სრულდება, „ბარბალ დოლაშის“ ძირითადი მელოდიის სახეშეცვლილი გამეორებაა.



ამასთანავე, მისი შუა ხმის შედარება აღმოსავლეთ საქართველოს იმ სიმღერებთან, რომლებიც ქართველთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპებს ასახავს (მაგალითად, თუშური „ხმით ნატირაღები“ (87.2), „აკუნის ნანები“ (87.3)), მათ საერთო მელოდიურ-ინტონაციურ წარმომავლობაზე მეტყველებს. „ელია ღვრდეს“ მელოდიზირებული პირველი (ზედა) ხმა, ბანთან ერთად, ძირითადი მელოდიის მიმართ კვინტის ჩარჩოს ქმნის, რის გამოც ძირითადი მელოდიის დიაპაზონი გაფართოების თვალსაზრისით შეზღუდულია. მსგავსი ვითარებაა „საფერხულოში“ (88), სადაც შუა, ძირითადი ხმა კვარტის დიაპაზონით შემოიფარგლება. ფრაზების დასაწყისში, კილოს მესამე საფეხურის ამადლების გამო, მინორული (ეოლიური) კილო



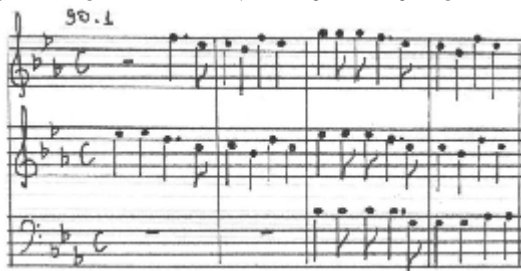
დროებით გადახრილია მაჟორულში. მსგავსი გადახრები დამახასიათებელია სვანური სიმღერებისათვის.

სიმღერაში „ამირანის ფერხული“ (89.1) წამყვანი, შუა ხმა ძირითადად კვინტის დიაპაზონში სრულდება. მიუხედავად იმისა, რომ მასში კილოს მეშვიდე საფეხური (სოლ)



ჩნდება, იგი ბანის VII საფეხურად გაიაზრება. სიმღერაში ძირითადი მელოდია იწყება ბგერათა აღმავალი სვლით კილოს ტერციიდან (დო) კვინტაში, რასაც მოსდევს ბგერათა დაღმავალი მოძრაობა ტონიკამდე (ლა). მელოდიის შედარებისას თუშურ „ლაშარის სიმღერასთან“ (იგივე „ქორბელელა“) (89.2). ირკვევა, რომ ორივე მათგანი ერთი და იგივე მელოდიურ-ინტონაციურ საფუძველს ემყარება. სვანური სასიმღერო ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის საფუძველი **რეჩიტატიული ბურღონია**.

სვანური სიმღერების შემდგომი განვითარება სამხმიან სიმღერებში ორი ზედა ხმის და ბანის საფეხურთა გაფართოების გზით მიმდინარეობს. ეს გზა, აღმოსავლურ-ქარ-



90.2

Handwritten musical score for exercise 90.2. It consists of three staves in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff provides harmonic support with chords and single notes. The bottom staff features a bass line with eighth and sixteenth notes.

90.20

Handwritten musical score for exercise 90.20. It consists of three staves in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is similar to exercise 90.2, with a melodic line in the top staff, harmonic accompaniment in the middle, and a bass line in the bottom.

90.3

Handwritten musical score for exercise 90.3. It consists of three staves in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). This exercise includes rhythmic patterns indicated by 'v' marks above the notes in the top and middle staves. The bottom staff continues with a bass line.

90.4

Handwritten musical score for exercise 90.4. It consists of three staves in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The top staff has a melodic line, the middle staff has a rhythmic accompaniment with many sixteenth notes, and the bottom staff has a bass line.

90.5

Handwritten musical score for exercise 90.5. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

90.6

Handwritten musical score for exercise 90.6. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

90.7

Handwritten musical score for exercise 90.7. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



თული სიმღერებისაგან განსხვავებით, მრავალხმიანობის სინქრონული ხმათასვლის (კომპლექსურ) ფორმას ემყარება. სიმღერაში „ლაშნუ ლაშგარუ“ (90.1) ძირითადი მელოდია, რომელიც კვარტის დიაპაზონს მოიცავს, შუა ხმაშია. მასზე დამოკიდებული პირველი ხმა გაფართოებულია სექსტამდე. სიმღერაში „ყანსავ ყიფიანე“ (90. 2ა, ბ) შუა, ძირითადი ხმა კარგავს წამყვანის ფუნქციას და გზას უთმობს პირველ, ზედა ხმას. პირველი ხმის წინ წამოწევის თვალსაზრისით საყურადღებოა საცეკვაო სიმღერა „შამაია შამარერა“ (90.3) და მისი ვარიანტები „ორი რაშა“ (90.4) და „შინა ვოგილ“ (90.5). „შამაია შამარერაში“ შუა, ძირითადი ხმა კვარტის დიაპაზონს მოიცავს, პირველი, ზედა ხმა კი, მასზეა დამოკიდებული. მიუხედავად იმისა, რომ „ორი რაშას“ მუსიკალურ ტექსტში პირველი ხმა მელოდიზირებულია, იგი მაინც დამოკიდებულია შუა, მეორე ხმაზე. სიმღერაში „შინა ვოგილ“ პირველი ხმა უკვე ძირითადი მელოდიის ფუნქციას იძენს. საფერხულო სიმღერაში „ირინოლა“ (90.6) პირველი ხმა კვინტის დიაპაზონს მოიცავს და მას ძირითადი მელოდიის, წამყვანი ხმის ფუნქცია ეკისრება, თუმცა სიმღერას შუა ხმა იწეობს. საფერხულო სიმღერა

„მირმიქელა“ (90.7) მელოდიურ-ინტონაციურად „ირინოლას“ საკადანსო ნაწილზეა აგებული და წარმოდგენილია დამოუკიდებელი მუსიკალური ნაგებობის სახით. პირველი ხმის, როგორც წამყვანი, ძირითადი ხმის ფუნქცია მკაფიოდ ჩანს სიმღერებში „ლილე“ (90.8), „ჯგრზგ“ (90.9) და სხვ. ისტორიული სიმღერის „თამარ დედფალ“ (91.1,2) ვარიანტებში

91.1

Handwritten musical score for 91.1. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The music is written in a traditional Georgian style with various note values and rests.

91.2

Handwritten musical score for 91.2. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music is written in a traditional Georgian style with various note values and rests.

91.3

Handwritten musical score for 91.3. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 6/8. The music is written in a traditional Georgian style with various note values and rests.

ძირითადია ზედა, პირველი ხმა, შუა ხმა კი, მასზეა დამოკიდებული. პირველი ხმა მელოდიურ-ინტონაციურად უშუალო კავშირშია კახურ საფერხულო სიმღერასთან „ფერხული ჩავაბათ“ (91.3) იმ განსხვავებით, რომ ამ უკანასკნელში მელოდია გაფართოებულია.

რიგ შემთხვევაში (მაგ. „გაულ გავხე“ (92)) ბანის VII საფეხური, რომელსაც უწოდებდა დამხმარე საფეხური (ფა), ტონიკური ბეგერის ელფერს იძენს, მაგრამ კილოს I საფეხურის (სი) მიმართ იგი კვლავ გაფართოებული VII საფეხურის დონეზე რჩება. სვანური სიმღერების შემდგომი განვითარება ზედა ორი ხმის და ბანის საფეხურთა გაფართოების გზით მიმდინარეობს.



ზოგიერთ სიმღერაში „ვოი დი ვო“, „ვოისარერა“ და სხვა (93.1, 2) ხდება ბანის I საფეხურის გადასვლა V-ში, და შემდეგ, VI VII საფეხურების გავლით ტონიკაში დაბრუნება. სიმღერაში „შაირები ალბევილაზე“ (93.3) ბანში წარმოდგენილია IV V VI VII საფეხურების მონაცვლეობა. IV საფეხური თითქოს იძენს დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის ფუნქციას, მაგრამ თავდაპირველი კილოს I საფეხურის (დო) მიმართ ისევ IV საფეხურად რჩება.

93.1

93.2

93.3

სიმღერებში „ლაგუშედა“ (94.1), „საღამ“ (94.2) და სხვ. დომინანტური ფუნქციის მატარებელი საფეხური დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის ფუნქციას აღწევს, თავდაპირველი კილოს ტონიკა კი, წინადადების თუ სიმღერის ბოლოს ჩნდება.

24.1

34.2

სვანური სიმღერების შუა, ძირითად ხმაში მკაფიოდ ჩანს თავდაპირველი მელოდიური ფორმულა, რომელიც საფუძვლად დაედო სიმღერების შემდგომ განვითარებას. იგი გენეტიკურ კავშირშია აღმოსავლურ-ქართულ სიმღერებში არსებულ ფუძე-ჰანგთან, და ამგვარად, საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის ამსახველია. სვანური სიმ-

დერების შემდგომი განვითარება ორი ზედა ხმის და ბანის საფეხურთა გაფართოების გზით მიმდინარეობს. ეს გზა, აღმოსავლურ-ქართული სიმღერებისაგან განსხვავებით, მრავალხმიანობის კომპლექსურ ფორმას ემყარება.

სინქრონულ ხმათა სვლაზეა აგებული რიგი რაჭული სიმღერებისა – „ამირანი“ (95.1) „ფერხული“ (95.2, 5, 6), „შრუშანა“ (95.3), „ოდელია და ოდელია“ (95.4), „დიდგორსა დასხდნენ“ (95.7) და სხვ. ეს სიმღერები უშუალოდ ენათესავენ სვანურ სიმღერებს – „ამირანის ფერხული“ (96.1), „ფერხული“ (96.2), „შრუშანა“ (96.3) და სხვ. ნაწილი რაჭული სიმღერებისა

მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა სიახლოვეს ამჟღავნებს აღმოსავლეთ საქართველოს, ერთი მხრივ,



მთიელთა საფერხელოებთან, მეორე მხრივ – ქართლ-კახურ სიმღერებთან. ასეთებია მაგალითად, „მგზავრული მაყრული“ (97.1), „მაყრული“ (97.2, 3), „ქვედრული“ (97.4), „მაყრული“ (97.5). სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია რაჭული სიმღერების სიახლოვეზე სვანურთან და აგრეთვე იმერულ სიმღერებთან. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ რაჭველები ითავისებენ სვანურ თუ იმერულ სიმღერებს და ხანდახან მათ ახალ სიტყვიერ ტექსტს უსადაგებენ (37: 51), დ. არაყიშვილს ქვემო,

ზემო და ნაწილობრივ მთის რაჭის სიმღერები ქართლ-კახეთის
ნაწილად მიიხნდა (12: 28).

The image displays a handwritten musical score for voice and piano, consisting of six systems of staves. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The systems are labeled with measure numbers 97.1 through 97.5. The first system (97.1) shows the beginning of a phrase with a treble clef and a bass clef. The second system (97.2) continues the melody with a treble clef and a bass clef. The third system (97.3) features a treble clef and a bass clef. The fourth system (97.4) has a treble clef and a bass clef. The fifth system (97.5) includes a treble clef and a bass clef. The sixth system (97.5) concludes the phrase with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

წარმოდგენილი რაჭული მუსიკალური მასალა შეიცავს როგორც აღმოსავლურ-ქართული, ისე დასავლურ-ქართული სიმღერებისათვის დამახასიათებელ მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ თავისებურებებს. მათ შორის საინტერესოა ის უძველესი ნიმუშები, რომლებიც კავშირს ავლენს, ერთი მხრივ სვანურ, და, მეორე მხრივ – აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებთან და ასახავს საერთო ქართველურ მუსიკალურ ფუძეენას. აღსანიშნავია, რომ რაჭულში, სვანურის მონათესავე მუსიკალური მასალა სტატიკურია მაშინ, როდესაც სვანურში განვითარების უწყვეტი პროცესი ჩანს. რაჭულის მჭიდრო კავშირი აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და, აგრეთვე, ბარის რეგიონებთან, შესაძლოა მიგვანიშნებს იმაზე, რომ რაჭულის ძირები მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართული წრის წიაღშია საძიებელი. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ რაჭული სიმღერების სპეციფიკა მრავალხმიანობის ბურღონული და კომპლექსური ფორმების თანაარსებობაში გამოიხატება (27: 24).

მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა განვითარების შემდგომი პროცესი მეგრულ სიმღერებში შეინიშნება. შრომის სიმღერაში „ოჩქმხევევი“ (98.1) ბანში ლა კილოს VII VI საფეხურები გაფართოებულია დროებით დამოუკიდებელ კილოებად. VII საფეხურს, თავის მხრივ, უჩნდება დამხმარე საფეხურები. „სუფრულის“ (98.2) ბანში ბგერა ფა, რომელიც ლა კილოს გაფართოებული VI საფეხურია, წინადადების ბოლოს კვლავ კილოს I საფეხურს უბრუნდება. გაფართოებულ VI საფეხურს, რომელიც ფაკილოს I საფეხურის ელფერს იძენს, მოსდევს II და III(I) საფეხურები (ძირითადი ლა კილოს VII I საფეხურები),





რაც ფრიგიული კადანსის წარმოქმნის საწინდარია. აკვნის სიმღერაში „სისატურა“ (99.1) ბანის VI საფეხური ფართოვდება და დროებითი სოლ კილოს I საფეხურის ფუნქციას იძენს, რაც საფეხურთა ურთიერთმიმართებას ცვლის. კერძოდ, აქაც, წინადადების ბოლოს ჩნდება ფრიგიული კადანსი (I სოლ კილო, II III(I)). სიმღერაში „ვოჯანუდი ჩქიმ ჯარგვალს“ (99.2) ბანში ბგერა მი გაიაზრება როგორც თავდაპირველი სოლ კილოს VI საფეხურის გაფართოების შედეგად მიღებული დროებითი ახალი მი კილოს ტონიკა. ფრიგიული კადანსი აგებულია მი კილოს I საფეხურზე (I მი კილო, II III(I)). ჰარმონიულ ელემენტთა მსგავსი ურთიერთმიმართება დამახასიათებელია სიმღერისათვის „ირო ეშე ირდუჟქო“ (99.3). აქ, ბანში გაბატონებული ბგერა ფა წარმოდგენილია ფა კილოს ტონიკის სახით (იგი მიღებულია თავდაპირველი ლა კილოს VI საფეხურის გაფართოების შედეგად), რომელიც ფრიგიული კადანსის საშუალებით ლა კილოში გადადის.

99.1

99.2

99.3

საწესო სიმღერის „ბურღა“ (100.1) ბანში, ძირითად ლა კილოს I საფეხურთან მიმართებაში, მოცემულია IV V VI VII საფეხურების მონაცვლეობა. V IV საფეხურები (მი, რე) ჩნდება მხოლოდ VII VI საფეხურების შემდეგ. შრომის სიმღერაში „ოცნური“ (100.2), ბანში I საფეხური უშუალოდ გადადის V-ში, რომელიც VI VII საფეხურების გავლით უბრუნდება I საფეხურს. საფეხურთა მსგავსი მონაცვლეობა შეინიშნება შრომის სიმღერაში „ჩელა“ (100.3).

100.1

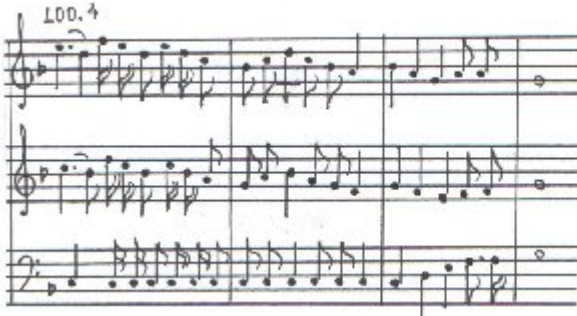
Handwritten musical score for 'ბურღა' (100.1). It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C), and two bass clef staves. The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. The first staff has a melodic line, while the second and third staves provide harmonic accompaniment.

100.2

Handwritten musical score for 'ოცნური' (100.2). It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C), and two bass clef staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The first staff has a melodic line, while the second and third staves provide harmonic accompaniment.

100.3

Handwritten musical score for 'ჩელა' (100.3). It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C), and two bass clef staves. The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. The first staff has a melodic line, while the second and third staves provide harmonic accompaniment.



პარმონიულ ელემენტთა შემდგომი განვითარების პროცესში ბანის V ან VI საფეხურები დამოუკიდებელი ტონიკის ფუნქციას იძენს. ამ მხრივ საყურადღებოა „ვარწყექო დივჭვინი“ (100.4). ბანში, ძირითადი I საფეხური – დო (რომელიც თავდაპირველი სოლ კილოს IV საფეხურია), წინადადების ბოლოს, V VI VII საფეხურების გავლით სოლ კილოს I საფეხურში გადადის.

მეგრული სიმღერების ანალიზიდან გამომდინარე ვფიქრობ, რომ ბანში V IV საფეხურები VII VI საფეხურების გაფართოების შედეგად ყალიბდება. კერძოდ, VII VI საფეხურებს, რომლებიც დროებით დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის ფუნქციას იძენს, თავის მხრივ უჩნდება დამხმარე საფეხურები, რომლებიც ძირითადი კილოს I საფეხურის მიმართ V IV საფეხურებია. ბანში საფეხურთა გაფართოების ანალოგიური გზა შეინიშნება აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის სიმღერებში იმ განსხვავებით, რომ აქ, ეს პროცესი მრავალხმიანობის ბურღონულ ფორმას ემყარება, დასავლეთ საქართველოში – კომპლექსურს. მეგრულ სიმღერებში მკაფიოდ ჩანს, რომ ბანში დამხმარე საფეხურები, ერთი მხრივ, ერთიანდება თავდაპირველ კილოში და ქმნის V VI VII I ან IV V VI VII I საფეხურთა მონაცვლეობას, მეორე მხრივ ახალი, დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის მნიშვნელობას იძენს. ამ თვალსაზრისით ინტერესს იწვევს V-IV საფეხურები, რომლებიც ახალი, ძირითადი კილოს I საფეხურის ფუნქციას იძენს. ასეთ ვითარებაში თავდაპირველი კილოს ტონიკაში გადასვლა მოღუ-ლაციის საშუალებით ხდება: ახალი კილოს I საფეხური

უტოლდება თავდაპირველი კილოს V (ან IV) საფეხურს და დანარჩენი საფეხურების გავლით თავდაპირველი კილოს I საფეხურში გადადის.

ხშირად, მეგრულ სიმღერებში გაუღერებული დიდი სეპტიმა მეგრულისათვის დამახასიათებელ ინტონაციურ თავისებურებას ქმნის. მაგალითად საქორწილო სიმღერაში „კუჩხი ბედინერი“ (101.1), ბანში სოლ კილოს გაფართოებული VI საფეხური (მი), მეოთხე ტაქტში, ბგერა რე-დიუზთან



ერთად მი – იონური კილოს ელფერს იძენს და სეპტაკორდში (მი – სი – რე-დიეზი) წინ წამოწეულია დიდი სეპტიმა, რომელიც სიმღერაში სპეციფიკურად ჟღერს. მსგავსი ვითარებაა საცეკვაო სიმღერაში „ვოისა“ (101.2), სამგლოვიარო სიმღერაში „ზარი“ (101.3) და სხვ. რიგ სიმღერებში – „კუჩხი ბედინერი“ (102.1), „სუფრული“ (102.2), „ო ბურღა“ (102.3), „სისატურა“ (102.4) და სხვ. – მელოდია, ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით ფრიგიულ კილოში, უშუალო კავშირს ავლენს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებთან – „ჯგერის წინასა“ (102.5), „ფერხისული“ (102.6)





და სხვ., რაც მათ საერთო წარმომავლობაზე მიუთითებს (18: 108-109; 1983(2): 43; 41: 259-260).

ბანში დამხმარე საფეხურთა გაფართოების ზემოხსენებული გზა გურულ სიმღერებში იჩენს თავს. სიმღერაში „ორირა“ (103.1), ბანში, ძირითადი სოლ კილოს VII საფეხური (ფა) გაფართოებულია. მას, თავის მხრივ, უჩნდება



b)

Handwritten musical score for exercise 103.1, system 1. It consists of three staves: a treble staff with a complex melodic line, a middle treble staff with a simple accompaniment, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one flat and the time signature is 2/4.

103.2

Handwritten musical score for exercise 103.2, system 1. It consists of three staves: a treble staff with a complex melodic line, a middle treble staff with a simple accompaniment, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp and the time signature is 2/4.

103.3 a)

Handwritten musical score for exercise 103.3, system 1. It consists of three staves: a treble staff with a simple melodic line, a middle treble staff with a simple accompaniment, and a bass staff with a simple accompaniment. The key signature has one sharp and the time signature is 2/4.

b)

Handwritten musical score for exercise 103.3, system 2. It consists of three staves: a treble staff with a complex melodic line, a middle treble staff with a simple accompaniment, and a bass staff with a simple accompaniment. The key signature has one sharp and the time signature is 2/4.

VII VI საფეხურები (მი-ბემოლ, რე), რომლებიც სოლ კილოსათვის VI V საფეხურებია. სიმღერის ბოლოს საფეხურთა თანმიმდევრობა შემდეგია: V VI VII I. სიმღერაში „ჰე-ია-ვა-ჰე“ (103.2) ძირითადია ღა-დღორიული კილო, თუმცა სიმღერაში გაბატონებულია სოლ იონიური კილო ანუ ღა კილოს გაფართოებული VII საფეხური, რომელიც დროებით დამოუკიდებელი კილოს I საფეხურის მნიშვნელობას იძენს. მას, თავის მხრივ, ბანში უხნდება VII VI საფეხურები, რომლებიც ძირითადი ღა კილოს VI V საფეხურებად გაიზრება. სიმღერაში „ჯაშის ქალი მარიკელა“ (103.3), ბანში, ძირითადი ღა-ეოლიური კილოს V საფეხური – მიხნდება გაფართოებული VII საფეხურის მიმართ დამხმარე ბგერის (მი) გაჩენის შედეგად. საკადანსო სვლაში დამხმარე ბგერები წარმოდგენილია შემდეგი თანმიმდევრობით: V ღა კილო VI VII I. სიმღერაში „ოსა-რერა-ნანინა“ (104.1) ხმათა სვლა ბანში I VII VI V საფეხურებს ემყარება. სიმღერაში „რაშა-ვორერა“ (104.2) ბანში აგრეთვე მოცემულია I VII VI V საფეხურთა უშუალო მონაცვლეობა. იგივე შეინიშნება სიმღერაში „დილა ვოდილა“ (104.3)





მუსიკალური მასალის ანალიზიდან გამომდინარე ვფიქრობ, რომ სიმღერებში კილოთა მონაცვლეობა გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება. მელოდიის განვითარების შესაბამისად ბანის საფეხურთა თანდათანობითმა გაფართოებამ, კილოთა კვარტა-კვინტურ თანაფარდობას მიაღწია, რაც შემდეგში მაჟორულ-მინორული სისტემის წარმოქმნის საწინდარი გახდა. ჰარმონიულ ელემენტთა შემდგომი განვითარება, გურულ სასიმღერო შემოქმედებაში სპეციფიკურად მიმდინარეობს, კერძოდ, ბანი უაღრესად მობილურია. მასში VII VI V IV საფეხურთა მონაცვლეობას ადგილი აქვს არა მხოლოდ ერთი კილოს ფარგლებში, არამედ – იმ კილოებში, რომლებიც ჩნდება ბანში დამხმარე საფეხურთა გაფართოების საფუძველზე. უფრო მეტიც, პოლიფონიური აზროვნება იმდენად მაღალ დონეს აღწევს, რომ ბანის საფეხურთა გაფართოებით მიღებული ღრობით თუ დამოუკიდებელ კილოთა დამხმარე საფეხურები, ზოგ შემთხვევაში თვით იძენს მყისიერად ღრობით დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის ფუნქციას.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ იმერული სასიმღერო შემოქმედება მჭიდრო კავშირშია გურულთან. ამავე დროს რიგი მუსიკალური ნიმუშებისა ქართლურთან სიახლოვეზე მეტყველებს (37: 55; 39: 24). ზოგიერთ სიმღერაში – „სუფრული“ (105.1), „მუშური“ (105.2), „ნადური“ (105.3), „სუფრული“ (105.4) და სხვ. – შეინიშნება ქართლურისა და გურულისათვის დამახასიათებელი მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული ელემენტების შერწყმა.



Handwritten musical notation for the first system, measures 1-2. The music is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a simple accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system, measures 3-4. The system is labeled "105.2". The treble clef features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 4. The bass clef has a steady accompaniment.

Handwritten musical notation for the third system, measures 5-6. The treble clef contains a triplet of eighth notes in measure 5. The bass clef continues the accompaniment.

Handwritten musical notation for the fourth system, measures 7-8. The system is labeled "105.3". The treble clef has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 7. The bass clef has a steady accompaniment.

Handwritten musical notation for the fifth system, measures 9-10. The treble clef features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a steady accompaniment.

Handwritten musical notation for the sixth system, measures 11-12. The system is labeled "105.4". The key signature changes to one flat (Bb). The treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef provides a steady accompaniment.

გურულ სიმღერებში გამოვლენილი ბანის საფეხურთა ურთიერთმიმართების ანალოგიური ფორმები აჭარულ სიმღერებში იქნეს თავს („ინდი მინდი“ (106)). ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ ვფიქრობ, რომ ოთხხმიან ნიმუშებში ბანის ანუ დაბალი ბანის წარმოშობა დაკავშირებული უნდა იყოს სამხმიან სიმღერებში ბანის საფეხურთა გაფართოებასთან. ამ მხრივ საყურადღებოა IV საფეხური. მაგალითად, შრომის სიმღერაში „ჯავახურაი“ (107), ბანის IV საფეხური, რომელიც დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის



ფუნქციას იქნეს, უფრო გვიან, ახალი, ძირითადი კილოს ტონიკურ ბეგრად გვევლინება და თავდაპირველი კილოს ტონიკის პარალელურად თანაარსებობს, ანუ ჩნდება ორი ტონიკა, რომელთაგან პირველი თავდაპირველი კილოს ტონიკაა, მეორე – ბანში IV საფეხურის დამოუკიდებელი, შემდეგში ძირითადი კილოს ტონიკად ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების შედეგია. სწორედ ეს უკანასკნელი უნდა იყოს ბანი ანუ დაბალი ბანი, თავდაპირველი ტონიკა – მა-

დალი ბანი ანუ შემხმობარი (18: 121-122). ნიშანდობლივია შემდეგი დაკვირვება: სიმღერაში დაბალი ბანის შემატყვამდე მაღალი ბანი კილოს ტონიკის ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ როდესაც სიმღერას დაბალი ბანი უერთდება კილოს ტონიკური ბგერის სახით, მაღალი ბანი მის კვინტურ ბგერად იქცევა (14, 1961: 20-22), ამგვარად, აჭარულ სიმღერებში ოთხხმიანობის წარმოქმნის ერთ-ერთი გზა ვარაუდობს ბანის ანუ დაბალი ბანის გაჩენას მეოთხე ხმის სახით.



ნაწილი აჭარული სიმღერებისა – „მგზავრული“ (108.1), „ხინწკალა“ (108.2), „ჩაღმა ჩაყრილო ვენახო“ (108.3) და სხვ. – სიახლოვეს ამჟღავნებს აღმოსავლურქართულ სიმღერებთან. აქვე დავსძენ, რომ ზოგიერთი მკვლევრის დაკვირვებით, „ნადურების“ პირველ სამხმიან ნაწილში, ბანში, გაბმული ბგერა თითქმის არ განსხვავდება ქართლ-კახური ხალხური სიმღერების ბანისაგან (14: 20).

108.1

108.2

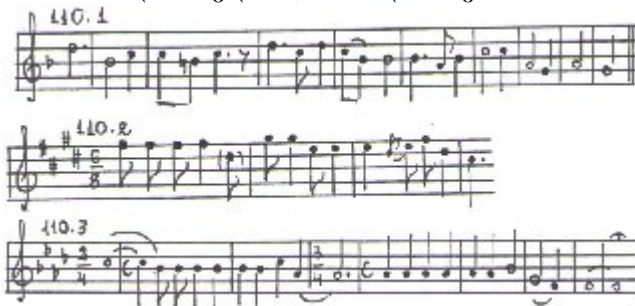
108.3

აჭარულმა სასიმღერო შემოქმედებამ შემოგვინახა ისეთი ნიმუშები, რომლებიც არქიტექტონიკის სიძველით გამოირჩევა და ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უძველეს ეტაპებს ასახავს. აჭარული საფერხულო სიმღერა „ნად ნინადნა“ (109. 1, 2) საერთო ქართველური მუსიკალური

ფუძეების გამოხატველია. იგი ანალოგიურია აღმოსავლურ-ქართული უმარტივესი სიმღერების, როგორცაა ხევსურული „ნანა“ (109.3), თუშური „ნანა“ (109.4), ქართლური „ჰერიო“ (109.5) და სხვ. ნ. ზუმბაძემ „ნანა“ ძეობასთან დაკავშირებულ საფერხულთა რიგს მიაკუთვნა (16: 299-303). აჭარული



სიმღერა „ჩაღმა ჩაყრილო ვენახო“ (110.1), რომელიც „იან-ნანას“ ინტონაციურ არემო შედის, უშუალოდ ენათესავება მესხურ სასიმღერო ნიმუშებს – „ფერხული“ (110.2), „გეგუთისა მინდორზედა“ (110.3) და სხვ.



აჭარული სიმღერების უძველესი ნიმუშები, ერთი მხრივ, საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძემდების დონეზე განიხილება, მეორე მხრივ – მჭიდროდ უკავშირდება მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართულ წრეს. აჭარული სასიმღერო შემოქმედების შემდგომი განვითარების პროცესი მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრის წიაღში მიმდინარეობს.

დასავლურ-ქართული მუსიკალური მასალის ანალიზის შედეგებიდან მკაფიოდ ჩანს ოდესღაც საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძემდება, მისი განვითარების, იმავდროულად დიფერენციაციის და სემანტიკური ტრანსფორმაციის პროცესი. როგორც უკვე ითქვა, ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა სხვა დანარჩენ ჰარმონიულ ელემენტთა ურთიერთმიმართების ახალი ფორმების წარმოქმნის და ჩამოყალიბების საწინდარია. სვანური სიმღერების შუა, ძირითადი ხმა, რომელიც თავდაპირველი მელოდიური ფორმულის შემცველია, გენეტიკურ კავშირშია აღმოსავლურ-ქართულ სიმღერებში არსებულ ფუძე-ჰანგთან და საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძემდების გამომხატველია. სვანური სიმღერების შემდგომი მელოდიური ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარება ორი ზედა ხმის და ბანის საფეხურთა თანდათანობითი გაფართოებით აღინიშნება. ბანის საფეხურთა გაფართოება და, შესაბამისად, კილოთა მონაცვლეობა დასავლეთ საქართველოს ბარში უმაღლეს დონეს აღწევს. ეს პროცესი როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში, საერთო გზით მიმდინარეობს. ამავე დროს თითოეული მათგანი ემყარება ქართული მრავალხმიანობის გარკვეულ ფორმას: აღმოსავლურ-ქართული ბურდონულს, დასავლურ-ქართული კომპლექსურს ანუ სინქრონულ ხმათასვლას. რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ-ქართულ სიმღერებში ნათლად ჩანს ჰარმონიულ ელემენტთა უწყვეტი, კანონზომიერი განვითარების პროცესი.

ამგვარად, მუსიკალური მასალა ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების თითქმის ყველა საფეხურს მოიცავს. მას ისტორიულ-ეთნოლოგიური საკითხების კვლევისათვის წყაროთმცოდნეობითი მნიშვნელობა აქვს.

წყაროები და ლიტერატურა:

1. აზიკური ნ., საველე მუსიკალური მასალა, თუშეთი, 1971.
2. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I, თბილისი, 1954.
3. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბილისი, 1956.
4. ასლანიშვილი შ., ქართლ-კახური ხალხური სიმღერების ჰარმონია, II გამ., თბილისი, 1970.
5. არაყიშვილი – არაქიშვილი დ. (არაქიევი), Краткий очерк развития грузинской (карталино-кахетинской) народной песни. Оттиск из I т. «Трудов МЭК» Москва, 1905.
6. არაყიშვილი – არაქიშვილი დ. (არაქიევი), Народная песня Западной Грузии. Оттиск из II т. «Трудов МЭК», Москва, 1908.
7. არაყიშვილი – არაქიშვილი დ. Мегрельская ветвь. Труды, «МЭК», II, Москва, 1908.
8. არაყიშვილი – არაქიშვილი დ. (არაქიევი), Грузинское народное музыкальное творчество. Оттиск из V т. «Трудов МЭК», Москва, 1916.
9. არაყიშვილი დ., ქართული მუსიკა, ქუთაისი, 1925.
10. არაყიშვილი – არაქიშვილი დ., Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948.
11. არაყიშვილი დ., სვანური სიმღერები, თბილისი, 1950.
12. არაყიშვილი დ., რაჭული ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1950.
13. ანობაძე ვ., ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, თბილისი, 1957.
14. ანობაძე ვ., ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961.
15. გვახარია ვ., ქართული მუსიკის მშვენიება (ზაქარია ფაღლიანიშვილის ცხოვრება), თბილისი, 1971.
16. ზუმბაძე ნ., ქართული საძეობო სიმღერები. ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, საქართველო, 2006.
17. მაისურაძე ნ., აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბილისი, 1971.

18. მაისურაძე – მაისურაძე ნ., Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, Диссертация, Тбилиси, 1983.
19. მაისურაძე – მაისურაძე ნ., Древнейшие этапы развития грузинской народной музыки, Тбилиси, 1990.
20. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, თბილისი, 1991.
21. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკის ჰარმონიის საკითხები. ანალები, №8, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის ცენტრი, თბილისი, 2012.
22. მამალაძე თ., შრომის სიმღერები კახეთში, თბილისი, 1963.
23. მადრაძე ვ., ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1987.
24. მადრაძე ვ., ქართული ხალხური სიმღერის ისტორიისათვის (მესხური დიალექტი), დისერტაცია, თბილისი, 1971.
25. მსხალაძე ა., აჭარის საოჯახო საწესწვეულებო პოეზია, თბილისი, 1969.
26. მსხალაძე ა., აჭარის ხალხური შრომის ლექსებისა და სიმღერების ზოგიერთი საკითხისათვის, თბილისი, 1970.
27. ნაკაშიძე – ნაკაშიძე კ., Музыкальная культура горцев Западной Грузии (по этнографическим данным) Автореферат, Ереван, 1987.
28. ნაკაშიძე ქ., „დალადა“-ს შესახებ. საინსტიტუტო სამეცნიერო სესია, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბილისი, 2004.
29. ოჩიაური თ., ხევსურული მთიბლური სიმღერა „გერინი“, მიმომხილველი, II, თბილისი, 1951.
30. ჟორდანიას მ., ხევსურული სიმღერები, სადიპლომო ნაშრომი, თბილისი, 1955.
31. ჟორდანიას მ., პენტანტონიკის შესახებ ქართულ ხალხურ სიმღერებში. ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორ-პედაგოგთა VIII სამეცნიერო სესია, თბილისი, 1959.

32. ჟორდანიას – Жордания И., Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур, Тбилиси, 1989.
33. ფაღიაშვილი ზ., ქართული ხალხური სიმღერების კრებული, თბილისი, 1909.
34. შილაკაძე მ., ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, თბილისი, 1970.
35. ჩიჯავაძე ო., ქართული (მეგრული) ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1974.
36. ჩხიკვაძე გრ., ქართული მუსიკა. საბჭოთა ხელოვნება, 1940, №10.
37. ჩხიკვაძე – Чхиквадзе Гр., Народная песня. Грузинская музыкальная культура, Москва, 1957.
38. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი და შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1960.
39. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური მუსიკა, თბილისი, 1965.
40. ჭითანავა Читанова К., Музыкальная культура равнинного населения Западной Грузии (по музыкально-этнографическим материалам Самегрело, Автореферат, Ереван, 1987.
41. ჭითანავა ქ., მეგრული სიმღერა „კუჩხი ბედინერა“. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXIII, 1987.

III. ქართული ხალხური მუსიკის ჰარმონიის ზოგიერთი საკითხი

ზემოთ აღინიშნა, რომ მეტყველება და მუსიკა დაკავშირებულია ადამიანის აზროვნებასთან. ეს ორი ელემენტი ბგერით („კმით“) გამოიხატება. თავდაპირველი ინტონაცია – უმარტივესი მეტყველების („სიტყვის“) ელემენტარული გამოვლინება – ადამიანის მიერ ამა თუ იმ მოვლენის აღქმისა და შესაბამისი შეგრძნების, განცდის, სულიერი მღელვარების შედეგია. აქედან გამომდინარე, სამეტყველო ინტონაცია, უფრო მოგვიანებით, მუსიკალური ინტონაცია ორგანულად არის დაკავშირებული სულთან. ამიტომ არის მუსიკა ღვთაებრივი მოვლენა, რომელმაც მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა როგორც ქრისტიანობის წინარე ხანის რწმენა-წარმოდგენებში, ისე ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში

საგულისხმოა, რომ საზოგადოების განვითარების ერთ-ერთ ადრეულ ეტაპზე ინტონაცია ემიჯნება მეტყველებას და გაიაზრება როგორც მუსიკალური ელემენტი. იგი მოიცავს მოცემულ ენაზე ბგერების, ბგერათა შეერთების შედეგად წარმოქმნილი ჟღერადობის და სიტყვის თანხლები ემოციის თავისებურებას, რომელიც ადამიანთა გარკვეული ჯგუფისათვის (მოგვიანებით ეთნოსისათვის) არის დამახასიათებელი. ამგვარად, განსაზღვრულ ბუნებრივ გარემოში, ადამიანის თუ ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის მიერ ამა თუ იმ მოვლენის შეგრძნებითი აღქმა და შესაბამისი განცდა მუდავნდება სამეტყველო ინტონაციებში, რომელიც, უფრო მოგვიანებით, უშუალოდ ზემოქმედებს მუსიკალურ-ინტონაციური აზრობრივი ერთეულის, თავდაპირველი მელოდიური ფორმულის, შემდგომში ამა თუ იმ ეთნოსისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური ფუძე-ენის ფორმირებაზე.

მაგიური ქმედებები მუსიკალური ინტონირების წარმოქმნის ერთ-ერთი საფუძველი უნდა ყოფილიყო. იგი დამახასიათებელია როგორც გარდამავალი საფეხური სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციათა შორის. მაგიურ ქმედებებს უკავშირებენ მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპის

ჩამოყალიბებას, რომლის მახასიათებლებია განმეორებადობა, ერთგვაროვნება და რეგლამენტურობა.

მუსიკალური ინტონირების პირველი ფაზა ერთ ტონზე ინტონირებაა. გარკვეულ ინტონაციურ თანაფარდობაში ორი ბგერის შეუღლება მუსიკალური ინტონაციის, აგრეთვე კილოს საფუძველია. ორი ტონური სიმაღლით დიფერენცირებულ ბგერებს შორის გარკვეული ურთიერთდამოკიდებულება მყარდება, რაც გამოიხატება ამ ბგერების ინტერვალურ შეფარდებაში, ურთიერთმიზიდულობაში და „შინაგან ბრძოლაში“. შედეგი მათი ფუნქციონალური დიფერენციაციაა. მათ შორის ერთ-ერთი მათგანი ცენტრალური ბგერის მნიშვნელობას იძენს (13: 8-12). ვფიქრობთ, რომ ეს ცენტრალური ბგერა, კილოს ჩამოყალიბების შემდგომ პროცესში, ბანის ფუნქციას შეიძენს. პირველადი კილოს დახასიათებისას ი. ტიულინი აღნიშნავს, რომ კილოს საყრდენები, წარმოქმნისთანავე, ისეთ ინტერვალურ ურთიერთობაში იმყოფება, რომელიც თვით სამეტყველო ინტონაციებისათვის არის დამახასიათებელი. კილოს კვარტული და კვინტური საყრდენების გაჩენას ი. ტიულინი მეტყველებით ინტონაციებში მათ არსებობას მიაწერს (იხ. 13: 12). საკითხთან დაკავშირებით არანაკლებ საინტერესოა რ. გრუბერის მოსაზრება: ადამიანი გამოყენებული ტონების დიაპაზონის თანდათანობითი გაფართოებისას აღწევს რა კვარტას, დიდხანს ჩერდება მასზე. ეს აიხსნება არა მხოლოდ სამეტყველო ინტონაციებთან მისი დიაპაზონის შესატყვისობით, არამედ უმთავრესად იმით, რომ კვარტა პირველია იმ ინტერვალთაგან, რომლებიც მიღებულია „ინტონაციური არის“ თანდათანობითი გაფართოების პროცესში, ობერტონული ნათესაობის მქონე ინტერვალთა გამოყენების საფუძველზე (4: 50).

ზემოსხენებული მსჯელობიდან გამომდინარე, ვიზიარებთ ქართველ და საზღვარგარეთის მუსიკისმცოდნეთა ერთი ნაწილის მოსაზრებას მუსიკალური ინტონირების ანუ მყარი ბგერული სიმაღლეების სამეტყველო ინტონაციებიდან მომდინარეობის შესახებ. რაც შეეხება სხვათა მოსაზრებას, რომლის მიხედვით მუსიკის სათავე კოლექტიუ-

რი ცეკვის მეტრო-რიტმშია საძიებელი (13: 7), ვფიქრობთ, რომ ცეკვას (აღბათ იგულისხმება მაგიური ქმედებანი) მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეესრულებინა მუსიკალური ინტონაციურ-აზრობრივი ერთეულის ჩამოყალიბებაში. აქვე დავსძენთ, რომ მუსიკის წარმოშობასთან დაკავშირებულ მოსაზრებებს შორის საყურადღებოდ მიგვაჩნია ჰერბერტ სპენსერის მოსაზრება მუსიკის ემოციური მეტყველებიდან ანუ მეტყველების პროსოდიული ელემენტებისაგან შესაძლო გაჩენის შესახებ (იხ. 11: 254).

მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკისმცოდნეთა მიერ გამოკვლეულია ბგერათრივის ინტონაციური ათვისების გზები (1. სეკუნდურ-ტერციული გაფართოება, 2. ნახტომი და 3. ნახტომის სეკუნდური შევსება) (იხ. 13: 13), გამოთქმულია მოსაზრება მყარი ბგერული სიმაღლეების ათვისების განსხვავებული გზის არსებობის შესახებ: ქართულ ხალხურ მუსიკაში დადგენილია მელოდიის ორი მიმართულება – აღმავეალი და დაღმავეალი. სწორხაზოვანი დაღმავეალი მიმართულება მელოდიის ერთ-ერთი უადრესი სახეობაა. დაძაბულობის გამო მომღერალი იღებს დიაპაზონის უმაღლეს ბგერას და შემდეგ ეშვება ქვედა ბგერამდე, ძირითად საყრდენ ტონამდე. ამგვარი მელოდია უფრო დეკლამაციანა და სიტყვიერი ტექსტის დამხმარე ელემენტი (1: 96-122). ქართულ ხალხურ სიმღერებში მელოდიის მიმართულების უფრო გავრცელებულ სახეობად დაღმავეალ მოძრაობას მიიჩნევენ. ბგერათა დაცურებით, გლისანდირებულ მოძრაობაში ჯერ კიდევ ნათლად არ არის გამოკვეთილი ყველა ბგერული სიმაღლე, გაურკვეველია ინტერვალური დამოკიდებულება საფეხურებს შორის, ე. ი. ბგერული სისტემა არ არის დიფერენცირებული. დაღმავეალ-დაცურებითი მელოდიის საწყისი, „მწვერვალი სათავე“ ინტონაციურად უფრო გამოკვეთილია და, შესაძლოა, იგი მყარი ტონური სიმაღლის მქონე უპირველეს ბგერად ჩამოყალიბებულ იყოს, თუმცა ისიც არ არის მომღერლის მიერ ყოველთვის ზუსტად ფიქსირებული და გარკვეული „სმენითი ზონის“ ფარგლებში მერყეობს. შემსრულებელს სიმღერის დროს ძირითადი ყურადღება გადატანილი აქვს სიტყვიერი ტექსტის შინაარსზე. გლისანდირებული მელოდია დასასრულს იქ პოუ-

ლობს, სადაც მთავრდება ლექსის სტრიქონი. მელოდიის დაღმავალ-დაცურებითი მოძრაობის იმ ფორმაში, სადაც დიაპაზონი სცილდება კვარტის და კვინტის ინტერვალს, ყველაზე გვიან ტონიკური საყრდენი იჩენს თავს. „მწვერვალი სათავის“ შემდეგ, უპირველეს ყოვლისა, კილოს შუა საყრდენი იკვეთება, ხოლო შემდეგ – ტონიკა (13: 14-16, 21).

ვფიქრობ, რომ ბგერათა გლისანდირებულ მოძრაობაში თავდაპირველად ზედა ბგერითი სიმაღლეები – სექსტა, სეპტიმა, ოქტავა – გამოკვეთილი არ არის. დამაჯერებელია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „მწვერვალი სათავე“ ინტონაციურად უფრო გამოკვეთილია, მაგრამ, როგორც აღინიშნა, ისიც არ არის ყოველთვის ზუსტად ფიქსირებული და მერყეობს გარკვეული „სმენითი ზონის“ ფარგლებში (სიმღერის ამგვარ შესრულებას სშირად შევსწრებივარ რელიგიურ დღესასწაულებში (ხატობებში) აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, ხევსურეთში. სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი ქრისტიანობის წინარე ხანიდან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენების კვალს შეიცავს. სიმღერა ემოციურად დატვირთულია და ძირითადად ეძღვნება რომელიმე ღვთაებას ან ნახევრადგაღვთაებრივებულ გმირს). ბგერათა დაღმავალ-დაცურებით მოძრაობაში მუდამ გამოკვეთილია მელოდიის დამაბოლოებელი (მოგვიანებით საკადანსო) ნაწილი ანუ ის ბგერები, რომლებიც ემოციურ საწყისზე დამყარებული ზედა ბგერებისაგან განსხვავებით, ჩვეულებრივ, სამეტყველო (სალაპარაკო) ენის დიაპაზონის შესატყვისია. იგი ხასიათდება ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით კილოს კვარტიდან ქვედა საყრდენ ბგერამდე ანუ ტონიკამდე. ვარიანტებში წარმოდგენილია მეტ-ნაკლებად განსხვავებული რიტმულ-ინტონაციური უღერადობით და გაფართოებული კვინტამდე (სექსტამდე, სეპტიმამდე, ოქტავამდე). ეს მელოდიური ფორმულა, რომელსაც მე ფუძე-ჰანგი ანუ საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენა ვუწოდებ, უნივერსალურია, მასში თავს იყრის ყველა ადრე არსებული მუსიკალურ-სმენითი მონაპოვარი. ამასთანავე იგი გარკვეული სტრუქტურის მქონე მუსიკალურ-ინტონაციურ არეში თავსდება და გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფონოლოგიური და მორფოლოგიური წყობით, რაშიც იმ-

თავითვე არსებითი როლი უნდა შეესრულებინა სამეცნიერო-ეკონომიკური ინტონაციური თავისებურებას. ვფიქრობ, რომ ფართო დიაპაზონის (სექსტა, სეპტიმა, ოქტავა) მომცველ დადმავალ-დაცურებით მელოდიაში (რომელიც უდავოდ მნიშვნელოვანია კილოს ჩამოყალიბებაში) ემოციურ საწყისზე დამყარებული ზედა ბგერების დიფერენცირება და მათი მუსიკალურ-აზრობრივი დატვირთვა (მუსიკალური ბგერების გამოკვეთა) უფრო გვიან მოხდა. უპირველეს ყოვლისა გამოიკვეთა კილოს კვარტა (ან კვინტა) და – ტონიკური ბგერა. შემდეგ კი – „მწვერვალი სათავე“. მათ შორის კვარტა, უფრო მოგვიანებით, დადმავალ-დაცურებით მელოდიაში „შუა საყრდენის“ მნიშვნელობას იძენს. ნიშანდობლივია, რომ ხევესურულ „ხმით“ ნატირლებში, სეპტიმის დიაპაზონის მქონე დადმავალ მელოდიაში, მუსიკალური სტროფების შემაერთებელი ბგერა კილოს მეოთხე საფეხურია (კვარტა).

დადგენილია, რომ „კილოს ორგანიზება მუსიკალური ენის და აზროვნების აუცილებელი საფუძველია“ (7: 22). ქართულ ხალხურ სიმღერებში ბანის გაჩენა უშუალო კავშირშია კილოს ორგანიზებასთან, ფუძე-ჰანგის, მუსიკალური ფუძე-ენის ჩამოყალიბებასთან, რომლის დამაბოლოებელი ბგერა იმთავითვე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ეს შემთხვევითი არ არის, რადგან პოლიფონიური აზროვნება ქართველთა ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტია, „ქართული მუსიკის შინაგანი განვითარება – წარმატების ნაყოფია“ (14: 278, 303), თითოეული Homo Poliphonicus-ის თანდაყოლილი თვისება და განუყოფელი ატრიბუტია (5: 37, 39, 47, 48). მუსიკალურ ფუძე-ენაში, ფუძე-ჰანგში მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი ბგერა ამ ჰანგის საყრდენი ბგერაა ანუ ტონიკაა, რომლის მიმართ სხვა დანარჩენი ბგერები გარკვეულ ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაში იმყოფება და რომელიც დასაბამს აძლევს მრავალხმიანობის ბურღონულ ფორმას (ჰანგის დამაბოლოებელი რიტმულად მყარი საყრდენი ბგერის გააზრება ბანის სახით).

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ქართულ მუსიკალურ სისტემაში ტერმინ „ტონიკის“ გამოყენება ძნელდება, ვინაიდან გაბატონებული ცენტრალური ფუნქცია დინამიურია, თავისი ბუნებით არამყარია... გაბმული ბურღონული სიმღერებიც კი, ცნობილი ტონიკალურობით, საქართველოში აღინიშნება უმნიშვნელოვანესი თავისებურებებით: ბურღონი აქ დინამიურია, აქ ტიურია და, შესაბამისად, არამყარი – მუდამ ითხოვს გადაწყვეტას. მისი არასიმყარე იგრძნობა მთელი ჟღერადობის მანძილზე... არ არსებობს არცერთი ქართული სიმღერა, უფრო მეტიც, არცერთი ვარიანტი(!), როცა სიმღერა მთავრდება იგივე შეკავებულ ბურღონულ ტონზე, გადანაცვლების გარეშე. ი. ჟორდანიას დასკვნა ასეთია: ტერმინ „ტონიკის“ გამოყენება ქართული ხალხური მუსიკალური სისტემის მიმართ გაუმართლებელია, ვინაიდან იგი მოკლებულია მისი ძირითადი თავისებურებებიდან ერთ-ერთ მათგანს – სიმყარეს. მიზანშეწონილია ძირითად ფუნქციას ეწოდოს „ცენტრალური“, რაც მიუთითებს სისტემის ცენტრის შესაბამისად, მთელი სისტემის არამყარ, დინამიურ ბუნებაზე... ქართულ ხალხურ მუსიკალურ სისტემაში მუსიკალური აზრის განვითარების ზემოხსენებული პრინციპიდან გამომდინარე – „არამყარი→მყარი“ (ამ უკანასკნელი ელემენტის შედარებითი სიმყარისას) შეიძლება დადასტურება, რომ ყველა საკადანსო ფორმები თავის თავში შემდგომი განვითარების შესაძლებლობას შეიცავს (ან ზოგჯერ ითხოვს). სიმღერა ვითარდება ერთი აღმაგალი დინამიური ხაზით და დასკვნა – ეს „ფატალური აუცილებლობა“ უდერს ჩვეულებრივ, საკმაოდ პირობითად, რომელიც უფრო მეტად გვაგონებს ნაწარმოების არა ლოგიკურ დასრულებას, არამედ პირობით შეჩერებას იმ ადგილზე, სადაც ის მეტ-ნაკლებად მოსახერხებელია... (10: 47, 48-49, 94). საკითხთან დაკავშირებით, ხევსურული აკვნის ნანას ვარიანტების განხილვისას ავტორი აღნიშნავს: ერთ-ერთი მათგანი მთავრდება ბგერათრივის მეორე საფეხურზე და, შესაბამისად, გამოტანილია დასკვნა, რომ სწორედ იგია ცენტრი (ტონიკა). სხვა ვარიანტში ინტონირება მთავრდება პირველ საფეხურზე, რამაც წარმოშვა სხვა ვერსია, რომ-

ლის მიხედვით ცენტრი (ტონიკა) არა მეორე, არამედ ტეტრაქორდის პირველი საფეხურია. არსებობს მესამე ვარიანტიც... ავტორი სვამს კითხვას, რამდენი ცენტრი და ტონიკა შეიძლება ჰქონდეს ამ მარტივ ჰანგს და, მისი დასრულება რომელ ადგილზე შეიძლება მივიჩნიოთ სწორად... ავტორის განმარტება ამგვარია: „აკვნის ნანას“ საერთოდ არ გააჩნია დასასრული. მისი ინტონირება ხდება მუსიკალური ფორმის არა ლოგიკურ დაბოლოებამდე, არამედ იმ დრომდე, ვიდრე არ არის რეალიზებული თავად ინტონირების სოციალური ფუნქცია (დაიძინა ბავშვმა). ამის შემდეგ, ამა თუ იმ ადგილზე ინტონირების შეწყვეტა საკმაოდ ნებისმიერად ხდება. ამიტომ არ არის გამართლებული მოინახოს დასრულების ერთადერთი სწორი წერტილი და სხვა ვარიანტები ჩაითვალოს „არასწორად“ (10: 95).

ზემოსხენებულ საკითხებთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრება გვაქვს. ვიდრე ხევესურული „აკვნის ნანას“ ვარიანტებზე ვისაუბრებთ, უპირველეს ყოვლისა, ქართულ მუსიკალურ სისტემაში ტერმინ „ტონიკის“ გამოყენების საკითხს შევეხებით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ფუძე-ჰანგში თავს იყრის ყველა ადრე არსებული მუსიკალურ-სმენითი მონაპოვარი. მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი ბგერა ჰანგის საყრდენია ანუ **ტონიკური ბგერა**, რომელიც დასაბამს აძლევს მრავალხმიანობის ბურდონულ ფორმას. იგი გააზრებულია როგორც მელოდიისათვის რიტმულად მყარი ბგერა, რომელიც მოგვიანებით ბანის ფუნქციას იძენს და საფუძვლად ედება ჰარმონიულ ელემენტთა შემდგომ გაფართოება-განვითარებას. მაგალითად, ქვემოთ წარმოდგენილი საილუსტრაციო მასალიდან („უნდა მოგწერო წერილი“ (1), „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ (2), „შირაქში წასვლას ამბობენ“ (3), „კვირიოლა“ (4)) №1-ში (შესრულებულია საკრავის თანხლების გარეშე), კილოს ტონიკა (რე) გაიაზრება როგორც მელოდიის საყრდენი, მყარი ტონიკური ბგერა, რომელიც მთელ წინადადებაზე ვრცელდება, ანუ არ ხდება ტონიკური ბგერის დროებითი გადანაცვლება კილოს VII საფეხურზე.

The image displays a musical score for 'Imeni' No. 2. It consists of four systems of staves. The first system has a treble clef and a 2/8 time signature. The second system has a treble clef and a 4/4 time signature. The third system has a treble clef and a 4/4 time signature. The fourth system has a treble clef and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

იგივე შეინიშნება №2 სიმღერის აკომპანემენტში (გარმონი), სადაც ბანი მთელი წინადადების მანძილზე უცვლელია. №3-ში (შესრულებულია საკრავის თანმხლებების გარეშე) წინადადების ბოლოს ჩნდება ბგერა რე. იგი გაიაზრება როგორც ბანის VII დომინანტური საფეხური, რომელიც კვლავ უბრუნდება I, ძირითად საფეხურს. №4-ში წარმოდგენილია რეჩიტატიული ბურღონი. აქაც ჩნდება ბანის VII საფეხური, რომელიც იქვე უბრუნდება I საფეხურს.

ჰარმონიულ ელემენტთა თანდათანობითი განვითარების პროცესი და იმავდროულად მათ შორის მჭიდრო ურთიერთკავშირი მკაფიოდ ჩანს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა საფერხულ სიმღერებში.

5

Musical notation for measure 5, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

6

Musical notation for measure 6, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes.

7

Musical notation for measure 7, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

8

Musical notation for measure 8, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes.

9

Musical notation for measure 9, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes.

10

Musical notation for measure 10, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes.

11

Musical notation for measure 11, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes.

№7-ში კილოს მეორე საფეხური გაფართოებულია. შე-
საბამისად ამისა, ბანში VII საფეხური, რომელიც მელოდი-
აში წარმოდგენილი კილოს გაფართოებული მეორე საფე-
ხურის ჰარმონიული საყრდენია, აგრეთვე გაფართოებულია.
№8-ში, ბანში VII საფეხური ჩნდება კილოს გაფართოებულ
მეორე საფეხურზე (ლა), რომელიც ძირითადად იმეორებს
მელოდიას. შემდეგი ვარიანტებიდან პირველ მათგანში
ცალკეული ფრაზები, ხოლო მეორეში ყველა ფრაზა ბანში
კილოს გაფართოებულ VII საფეხურს ემყარება, რომელიც
ფრაზის ბოლოს კილოს პირველ საფეხურში გადადის. მა-
გალითებიდან ჩანს, რომ ბანში VII საფეხური თანდათან
ფართოვდება და მელოდიის ძირითად ჰარმონიულ საყრდენ-
ად იქცევა, რის გამოც იგი სცილდება VII საფეხურის
(დომინანტა) ფუნქციას და ორმაგი ფუნქციის მატარებელი
ხდება: ერთი მხრივ, გაფართოებული VII საფეხურია, ფრა-
ზის ბოლოს მოცემული ძირითადი კილოს I საფეხურის
(ტონიკა) მიმართ, მეორე მხრივ, გაფართოების შედეგად
მიღებული ახალი კილოს I საფეხურია, თუმცა ეს უკანას-
კნელი სრულ დამოუკიდებლობას მაინც ვერ აღწევს და
კვლავ გადადის თავდაპირველი კილოს I საფეხურში. ამა-
ვე დროს ჩნდება მოდულაციური კადანსის („ეოლიური კა-
დანსი“) ჩანასახი და ა. შ. მრავალფეროვანი მუსიკალური
**მასალა შესაძლებლობას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ
ჰარმონიულ ელემენტთა ლოგიკური განვითარების პრო-
ცესს.** ეს პროცესი ამ ელემენტთა მჭიდრო ურთიერთკავ-
შირში მიმდინარეობს. აქვე დავსძენთ, რომ ქართული ხალ-
ხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ კილოთა შორის
უძველესი, თავდაპირველი კილოებია ფრიგიული და ეო-
ლიური. დორიულ, მიქსოლიდიურ და იონურ კილოთა წინ
წამოწევა დაკავშირებულია ბანში დამხმარე საფეხურთა
გაფართოებასთან. ეს ის კილოებია, რომლებსაც ძირითა-
დად ემყარება ქართული ხალხური მუსიკა.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, სამხმიანი სიმღერების
ბანში ძირითადი კილოს V-IV საფეხურები VII-VI საფე-
ხურთა გაფართოების შედეგად მკვიდრდება. მუსიკალური
მასალის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ბანში წარმოქმნილი
დამხმარე საფეხურები, ერთი მხრივ, ერთიანდება თავდა-

პირველ კილოში, მეორე მხრივ, ახალი, დამოუკიდებელი კილოს ტონიკად გვევლინება. ამ მხრივ საყურადღებოა V-IV საფეხურები, რომლებიც დამოუკიდებელი კილოს I საფეხურის ფუნქციის შექმნისას, თავდაპირველი კილოს ტონიკაში მოდულაციის საშუალებით გადადის. სიმღერებში კილოთა მონაცვლეობა გარკვეულ კანონზომიერებას ემყარება. გურულ სიმღერებში ჰარმონიულ ელემენტთა განვითარება სპეციფიკურად მიმდინარეობს. ბანი უაღრესად მობილურია. I, VII, VI, V, IV საფეხურთა მონაცვლეობას ადგილი აქვს არა მარტო ერთი კილოს ფარგლებში, არამედ იმ კილოებშიც, რომლებიც ბანში დამხმარე საფეხურთა გაფართოების შედეგად წარმოიქმნება. უფრო მეტიც, ბანის საფეხურთა გაფართოებით მიღებულ დამოუკიდებელ კილოთა დამხმარე საფეხურები, ზოგ შემთხვევაში თვით იძენს დროებით დამოუკიდებლობას.

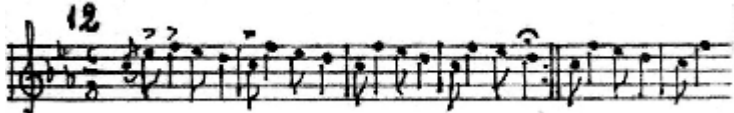
ამგვარად, ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა სხვა დანარჩენ ელემენტთა ურთიერთმიმართების ახალი ფორმების წარმოქმნისა და ჩამოყალიბების საწინდარია. ყოველივე ამის საფუძველი კი, თავდაპირველი, მყარი, ბურღონული ბანია, რომლის მიმართ სხვა დანარჩენი ბგერები გარკვეულ ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაშია და, რომელიც დასაბამს აძლევს ჰარმონიულ ელემენტთა შემდგომ განვითარებას. მოდულაციის შედეგად მიღებულ დროებით თუ დამოუკიდებელ ახალ კილოში მყისიერად გაიაზრება კილოს I, საყრდენი საფეხური, საიდანაც იწყება ახალი მუსიკალური აზრის იმპროვიზირება კვლავ მოდულაციების მრავალფეროვანი ვარიაციებით; ფრაზის, წინადადების თუ სიმღერის ბოლოს წარმოდგენილი მოდულაციური კადანსებით, რაც საბოლოო ჯამში გვაძლევს ერთ მთლიან განუმეორებელ კომპოზიციას. სწორედ ამაშია ქართველი ხალხის უნიკალური პოლიფონიური აზროვნების მენტალური თავისებურება.

ზემოხსენებული მსჯელობიდან გამომდინარე, ვფიქრობ, რომ ფორმულა არამყარი → მყარი უნდა შეიცვალოს ფორმულით მყარი → არამყარი და ა. შ... გარდა ამისა, მიმაჩნია, რომ ტერმინი „ცენტრალური ფუნქცია“ არავითარ

შემთხვევაში არ გამოირიცხავს ქართულ მუსიკალურ სისტემაში ტერმინ „ტონიკის“ გამოყენებას.

რაც შეეხება ხევესურულ „ნანას“ ვარიანტებს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ი. ჟორდანიას ყურადღებას ამახვილებს ამ ვარიანტების დაბოლოების სხვადასხვა ვერსიებზე და სვამს კითხვას, რამდენი ცენტრი და ტონიკა შეიძლება ჰქონდეს ამ მარტივ ჰანგს და, მისი დასრულება რომელ ადგილზე შეიძლება მივიჩნიოთ სწორად. მისი ინტონირება ხდება მუსიკალური ფორმის არა ლოგიკურ დაბოლოებად, არამედ – იმ დრომდე, ვიდრე არ არის რეალიზებული თავად ინტონირების სოციალური ფუნქცია (დაიძინა ბავშვმა). ამის შემდეგ ინტონირების შეწყვეტა საკმაოდ ნებისმიერად ხდება. ამიტომ არ არის გამართლებული მოინახოს დასრულების ერთადერთი სწორი წერტილი და სხვა ვარიანტები ჩაითვალოს „არასწორად“.

ვფიქრობთ, რომ „ნანას“ ვარიანტების არსებობას, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობებს შემსრულებელთა ინდივიდუალური გამომსახველობითი ხერხები და, აქედან გამომდინარე, სრულიად ბუნებრივია ამ ვარიანტთა დასრულების სხვადასხვა ვერსიების არსებობაც. ყოველ ვერსიას გააჩნია თავისი ლოგიკური დასასრული. მათ შორის იმ ვერსიასაც, რომელიც „კილოს მეორე საფეხურით“ მთავრდება.



გასათვალისწინებელია, რომ „სიმღერა“ სიტყვიერი ტექსტის (ლექსის) და მუსიკალური ტექსტის (მელოდიის) ერთობლიობაა. ეს ორი ელემენტი სემანტიკურად ერთმანეთს შეესატყვისება. მელოდია შესრულების ხასიათით ესადაგება სიტყვიერი ტექსტის (ლექსის) შინაარსს. ნიშანდობლივია, რომ სიმღერა ნიშნავს „ლექსის დამღერებით თქმას“. სიმღერის ამგვარი ინტერპრეტაცია უკანასკნელ დრომდე შემორჩათ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს. სიმღერაში ფრაზები ან მუსიკალური სტროფი (თუ წინადადება) მუდამ ემთხვევა ლექსის სტრიქონს ან სტროფს. ამავე დროს სიმღერა ყოფის ელემენტი. მაგალითად, აკვნის ნა-

ნას შესრულებისას თუ ბავშვმა დაიძინა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ბუნებრივია, შემსრულებელი მღერას დაასრულებს. ზემოხსენებული „ნანას“ მუსიკალური ტექსტიდან ირკვევა, რომ სიმღერა „შეწყვეტილი“ კი არ არის, არამედ აქ მუსიკალური აზრი დასრულებულია: „ნანას“ ყოველი ფრაზა კილოს მეორე საფეხურით (რე) მთავრდება, რასაც მომდევნო ფრაზების დასაწყისში მოსდევს კილოს პირველი საფეხური, ტონიკა (დო). ეს უკანასკნელი კილოს მეოთხე საფეხურთან (ფა) ერთად მელოდიის ჰარმონიულ საყრდენს წარმოადგენს. საყურადღებოა, რომ ევ. ჭოხონელიძე შეჩერებას მერყევ ტონზე, მუსიკალური აზრის გამეორების და ამასთანავე გამომსახველობის ახალ საშუალებად, ფორმის შემქმნელ ელემენტად მიიჩნევს (13: 23-24). მეორე საფეხური, ამ შემთხვევაში ფრაზების შემაერთებელი ბგერის ფუნქციას ითავსებს. მაგრამ სიმღერის ბოლოს ბგერა რე კილოს მეორე საფეხურად გაიაზრება? თუ დავუკვირდებით პირველი მუსიკალური სტროფი (შედგება ოთხი ფრაზისაგან) მთავრდება კილოს მეორე საფეხურით, რომელიც სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტების აზრობრივი მნიშვნელობიდან გამომდინარე ფერმატათი აღინიშნება. იგი გარკვეულწილად უმარტივესი ფრიგიული კადანსის შედეგად მიღებული ფრიგიული კილოს პირველი საფეხურის ელფერს იძენს. მაგრამ მომდევნო, მეორე მუსიკალური სტროფის პირველი ფრაზის მიმართ იგი კვლავ მეორე საფეხურის ფუნქციას უბრუნდება. სიმღერის დასასრულს კი, კილოს მეორე საფეხური ფრიგიული კილოს პირველი საფეხურის ანუ ტონიკის მნიშვნელობას იძენს, რომლის მიმართ ბგერა დო (თავდაპირველი კილოს ტონიკა) VII საფეხურია. ამ მოსაზრებას განამტკიცებს ქართლური აკვნის სიმღერა „ნანინა შვილო“ (6).



თუ გავითვალისწინებთ, რომ პოლიფონიური აზროვნება ქართველი ხალხის ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტია, შინაგანი ბუნებაა, სიმღერის ერთხმიანობას განაპირობებს მხოლოდ და მხოლოდ მისი შესრულების წესი (ფუნქცია ყოფაში). ასეთ ვითარებაში ერთხმიანი სიმღერის მოწყვეტა ჰარმონიული გააზრებისაგან, ვფიქრობ, არ უნდა იყოს სწორი. ქართულ ხალხურ ერთხმიან სიმღერებში ბანის გააზრების არაერთი შემთხვევა გვხვდება. მაგალითად, ერთხმიან „ოროველაში“ მი-ბემოლი ჩნდება წინადადების დამატებლობებელ ფრაზაში, რაც მიგვანიშნებს იმაზე, რომ აქ, ბანში გააზრებული უნდა იყოს ლა კილოს გაფართოებული VII საფეხური (სოლ).



ამ მოსაზრებას მხარს უჭერს ის გარემოებაც, რომ პირველი წინადადების ბოლოს მოცემულ ფრაზაში, რომელიც საკადანსო საქცევს განამტკიცებს, ჩნდება ნაგულისხმევი ბანის VII საფეხური (სოლ), რომელიც კილოს პირველ საფეხურთან ერთად მელოდიისათვის ჰარმონიული საყრდენის ფუნქციას იძენს (8: 171-172). ფარული ორხმიანობა აგრეთვე შეიგრძნობა ერთხმიანი სიმღერის უშუალოდ ყოფაში მოსმენისას, როდესაც მომღერალი მელოდიას საკრავის თანხლების გარეშე ასრულებს იმ შემთხვევაში, თუ მას იმ დროს საკრავი ხელთ არა აქვს (ამგვარი ერთხმიანი ნიმუშები ხანდახან ხალხური სიმღერების კრებულებშიც გვხვდება).

მოდულაციური კადანსები და მისი ვარიანტები თუ ვარიაციები, რომლებიც მრავლად გვხვდება ქართულ ხალხურ სიმღერებში, ორგვარი ფუნქციის შემცველია: ერთი მხრივ, ეს მუსიკალური ნაგებობა სიმღერაში ჰარმონიულ ელემენტთა ახალი ფორმების წარმოქმნის საწინდარია. მე-

ორე მხრივ იგი **კადანსია**, რომელიც მუდამ მთავრდება მყარ ტონიკურ ბგერაზე, ანუ სიმღერის ბოლოს მისი შეჩერება ხდება მოდულაციის შედეგად მიღებულ ახალი კილოს I საფეხურზე ანუ ტონიკაზე, რომელიც ამავე დროს რიტმულად მყარია (გარდა ამისა, საკადანსო სვლას თანახლავს აგრეთვე სიმღერის ტემპის შენელება, საკადანსო საქცევის გამეორება და ა. შ.).

მოდულაციური კადანსი, რომელიც თავდაპირველად მარტივი სტრუქტურის მქონე სიმღერებში ჩნდება, საზოგადოდ, ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში, განსაკუთრებით კი, მაღალგანვითარებულ პოლიფონიურ სიმღერებში, ვირტუოზული ხასიათის თავისუფალი იმპროვიზაციია, რომელიც სიმღერის ბოლოს, გარკვეულწილად, კადენციის მნიშვნელობას იძენს. ამ მხრივაც ქართული ხალხური სიმღერა უდავოდ უნიკალურია.

მუსიკალური მასალა საშუალებას იძლევა თვალი გავადევნოთ ქართულ ხალხურ სიმღერებში ჰარმონიულ ელემენტთა ისტორიული განვითარების პროცესს.

ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I, თბილისი, 1954.
2. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბილისი, 1956.
3. ბაღაშვილი ვ., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან, ავტორეფერატი, თბილისი, 2005.
4. გრუბერი – Грубер Р. И., История музыкальной культуры, I, Москва, 1941.

5. ზემცოვსკი – Zemtsovsky I. I., Polyphony as a way of creating and thinking: The musical identity of homo polyphonicus. The First International Symposium Traditional Polyphony, Tbilisi, State Conservatoire, 2002.
6. კალანდაძე-მახარაძისა ნ., ქართული ხალხური საბავშვო მუსიკა, „მზევ შინ შემოდის“. შემდგენელი ნ. კალანდაძე-მახარაძისა, პროექტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი და მუსიკალური რედაქტორი კუკური ჭოხონელიძე, თბ., 2004.
7. მაზელი – Мазель Л. А., О мелодии, Москва-Ленинград, 1952.
8. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური სიმღერების ჰარმონიის ზოგიერთი საკითხი, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXI, თბილისი, 1981.
9. მაისურაძე – Маисурадзе Н. М., Древнейшие этапы развития грузинской народной музыки, Тбилиси, 1990.
10. ჟორდანიას – Жордания И., Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур, Тбилиси, 1989.
11. ჟორდანიას ი., ჟამი ბრძოლისა და ჟამი მშვიდობისა: სიმღერა და ლილინი ადამიანური ევოლუციის სათავეებში. კადმოსი, ჰუმანიტარულ კვლევათა ჟურნალი, 1. 2009.
12. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1960.
13. ჭოხონელიძე ევ., ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ. ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 1983.
14. ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1990, II გამოცემა.

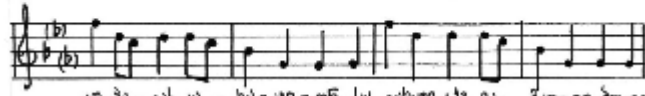
IV. მუსიკალური და პოეტური მეტრის და რიტმის ურთიერთმიმართების საკითხი

მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი საფეხურები, რელიქტის სახით, ხევესურულმა უმარტივესმა სიმღერებმა შემოგვინახა. ინტერესს იწვევს ამ სიმღერებში მელოდიის და თანმხლები სიტყვიერი ტექსტის მეტრის და რიტმის ურთიერთმიმართება.

ჯვარიონის სიმღერა



სა-ღმთისა გუ - ღა - ნის ვვახ-სას-ყო ჰყო ა - სკოვ-ღე-ბუ-ღი.



კა-შა - ღას ა - ხა - ცი - რს-სა და-ღი აქვ გა - შაღ-ღე-ბუ-ღი

4.

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

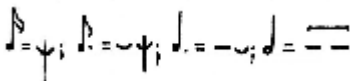
გაქტვნი (1)
 ვეხუფები (2)

პირობითი ნიშნები:

⋮ - მელოდიის ტაქტის საზი

|| - მელოდიის ფრაზის აღმნიშვნელი

მუსიკალური ბგერის გრძლიობა:



.....
 მუსიკალური ტექსტის თანმხლებ სიტყვიერ ტექსტში გათვალისწინებულია ქართული ენის ხევესურული დიალექტის თავისებურება, მთქმელის მიერ ლექსში დასმული მახვილები.

როგორც სქემიდან ირკვევა მელოდიის ყოველი ტაქტი შედგება დისპონდესგან, რომლის თითოეული გრძელი ბგერა (ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური ბგერა) იზოქრონიზმის წყალობით შეიძლება შეიცვალოს ორი თანაზომიერი ბგერით. მელოდიის ტაქტებთან ლექსის ტერფების შედარებისას ირკვევა, რომ მელოდიის პირველი ტაქტი მოიცავს ლექსის არა მხოლოდ პირველ ტერფს – ამფიბრაქს, არამედ მეორე ტერფის – ქორეს პირველ მახვილიან მარცვალს. მეორე ტაქტი მოიცავს მეორე ტერფის – ქორეს უმახვილო მარცვალს და მესამე ტერფს – დაქტილს. მესამე ტაქტი მოიცავს ლექსის მეორე ტაქტის პირველ ტერფს – დაქტილს და მეორე ტერფის – ქორეს პირველ მახვილიან მარცვალს, მეოთხე ტაქტი – ქორეს უმახვილო მარცვალს და მესამე ტერფს – დაქტილს. მსგავსი ვითარებაა შემდეგი ტერფებისა და ტაქტების შედარებისას. საკითხის უფრო ნათელსაყოფად ქვემოთ შევჩერდებით ცალკე აღებული ტაქტის და ტერფის ურთიერთმიმართებაზე.



მოცემულ ტაქტში დისპონტეს უკანასკნელ გრძელ ბგერას ცვლის ორი მოკლე ბგერა, რომელსაც შეესაბამება მეორე ტერფის – ქორეს მახვილიანი მარცვალი. ეს უკანასკნელი, ექვემდებარება რა ტაქტში მოცემული ბგერების გრძლიობას (u u), იყოფა ორ უფრო მცირე, თანატოლი

გრძლიობის ერთეულად ($\frac{1}{11}$), რის შედეგად სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის პრინციპები ირღვევა. ჯერ ერთი, ქართული ლექსთწყობისათვის არ არის დამახასიათებელი გრძელი და მოკლე ხმოვნები, რაც არ არის აგრეთვე დამახასიათებელი საერთოდ, ქართული ენისათვის, გარდა ცალკეული შემთხვევებისა (1: 110), ანუ სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის ტერფი შედგება თანატოლი გრძლიობის ერთი ან რამდენიმე უმახვილო და მახვილიანი ხმოვნების ერ-

თობლიობისაგან. მოცემულ მაგალითში მეორე ტერფის, ქორეს პირველი მახვილიანი ხმოვნის გაყოფა ორი თანატოლი გრძლიობის ერთეულად, გვაძლევს ანაპესტს კვანტიტატიური ლექსთწყობისა, რომელიც მიიღება პირობითად

სპონდესგან $(\overset{|}{\text{—}} \overset{|}{\text{—}} \overset{|}{\text{—}} \overset{|}{\text{—}})$, რაც არღვევს სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის პრინციპს.

მეორე ტაქტი:

ერთი შეხედვით, თუ ყურადღების გარეშე დავეტოვებთ იმ შეუსაბამობას, რომელიც ტერფსა და ტაქტს შორის არსებობს, ტაქტში მოცემული ბგერები, გრძლიობის თვალსაზრისით ემთხვევა სიტყვიერი ტექსტის მარცვლებს, რაც თითქოს მელოდიის და სიტყვიერი ტექსტის შესაბამისობაზე მიუთითებს, მაგრამ აქ უკვე დგება მახვილთა ურთიერთობის საკითხი მელოდიასა და სიტყვიერ ტექსტს შორის, რომელიც ეხება მთელ სიმღერას და ტექსტს. სიმღერის ზომა $\frac{4}{4}$ აა, ე. ი. აქ მოცემულია რთული ორწილადი მეტრი, რომელიც შეიცავს ორ მახვილს. ძლიერი მახვილი ემთხვევა ტაქტის პირველ მეოთხედს, ხოლო შედარებით სუსტი – მესამე მეოთხედს. შევადაროთ ერთმანეთს ტაქტებსა და ტერფებში მოცემული მახვილები:

სიმღერის ყოველი ფრაზის და ლექსის სტროფში მოცემული მეორე და მეოთხე ტაქტების დასაწყისში მახვილები

ერთმანეთს ემთხვევა, სხვა შემთხვევაში კი – არა. ლექსის ამფიბრაქული და ქორე-დაქტილური მეტრი ექვემდებარება მელოდიის მეტრს. როგორც ირკვევა ზემოთ განხილული სიმღერიდან, სიტყვიერი ტექსტის რიტმი და მეტრი ექვემდებარება მელოდიის რიტმს და მეტრს, რის შედეგად აშკარა ხდება მელოდიის უპირატესობა სიტყვიერი ტექსტის მიმართ. მსგავსი ვითარებაა დანარჩენ ხევსურულ სიმღერებშიც, მაგალითად: „ბელლისკრული“ (5), „შატილ მოვიდის ლაშქარი“ (6), „ზენაით იბარებიან“ (7), „ნანა“ (8) და სხვ.

ბელლისკრული

შატილ მოვიდის ლაშქარი

1. ტერფები ექვემდებარება ტაქტებს: ა) ტაქტები ტერფებს ყოფს (იხ. პირველი ფრაზის პირველ-მეორე, მეოთხე-მეხუთე, მეათე-მეთერთმეტე ტაქტები, მეორე ფრაზის პირველი-მეორე, მესამე მეოთხე, მეექვსე-მეშვიდე ტაქტები). მეორე ფრაზის მეხუთე-მექვსე-მეშვიდე ტაქტებში, მომღერალმა ტაქტს ჩაუმატა მარცვალი „და“. უნდა იყოს: მთა ბზრნ დანდნსტანისნრ. მომღერალმა წარმოსთქვა: მთა დნ ბზრნ დანდნსტანისნრ. ბ) ტერფები, გრძლიობის თვალსაზრისით, ექვემდებარება ტაქტებს.

2. ტერფებში მოცემული მარცვლების გრძლიობა ექვემდებარება ტაქტებში მოცემულ ბგერათა გრძლიობას.

3. პირველი ფრაზის მეორე, მეხუთე, მეათე, მეთერთმეტე ტაქტების და მეორე ფრაზის მეორე, მესამე, მეოთხე, მეთორმეტე ტაქტების შესაბამის ტერფებში მოცემული მახვილები ექვემდებარება მელოდიის მეტრს, სხვა შემთხვევაში კი, შეესაბამება მას.

ნანა

8	(ა) ბ — ბ —	ბ — ბ —	ს — ს —	ბ — ბ —	
	ს ს ს	ს ს ს	ს ს ს	ს ს ს	2
	ბ — ბ —	ბ — ბ —	ბ — ბ —	ბ — ბ —	
	ს ს ს	ს ს ს	ს ს ს	ს ს ს	2

1. ტერფების გრძლიობა ექვემდებარება ტაქტების გრძლიობას.

2. ტერფებში მოცემული მარცვლების გრძლიობა ექვემდებარება ტაქტებში მოცემულ ბგერათა გრძლიობას.

3. ლექსის მეტრი ექვემდებარება მელოდიის მეტრს. იმ სიმღერებში, სადაც სიმღერის მეტრი განსაზღვრული არ არის, მელოდიისათვის ამოსავალი არის ფრაზა, რომელიც მოიცავს ლექსის ნახევარტაქტს ან ტაქტს. მელოდია ფრაზის შიგნით თავისუფლად მოძრაობს და ტაქტის თუ ნახევარტაქტის რიტმი მთლიანად ექვემდებარება მელო-

დიას, (ამ უკანასკნელში განსაზღვრული არ არის გრძელი და მოკლე ბგერების კანონზომიერი თანმიმდევრობა). გარდა ამისა, მელოდიის ზეგავლენით სიტყვიერ ტექსტში ჩადგმულია დამატებითი სიტყვები და მარცვლები. მელოდიური მიმოქცევების ზეგავლენით ტაეპში თუ ნახევარტაეპში მოცემული სიტყვები ორად იყოფა (იხ. „ნატირლები“ და „მთიბლურები“).

ზემოთ წარმოდგენილი მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტების მეტრის და რიტმის შედარებითი ანალიზის შედეგები მკაფიოდ წარმოაჩენს მელოდიისადმი სიტყვიერი ტექსტის დაქვემდებარების პროცესს.

ლიტერატურა

1. გაწერილია ა., კლასიკური ლექსი, თბილისი, 1953.

სიმღერების საბიბელო

- №1, 4. ჯვარიონის სიმღერა. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბილისი, 1956, გვ. 59.
5. ბედლისკრული. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები... II, გვ. 59.
6. შატილ მოვიდის ლაშქარი. ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1960, გვ. 14.
7. ზენაით იბარებთან. ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, გვ. 14.
8. ნანა. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები... II, გვ. 67; ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, გვ. 6.

V. კილოების შესახებ ქართულ ხალხურ სიმღერებში

ზემოთ აღინიშნა, რომ ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა სხვა დანარჩენ ელემენტთა ურთიერთმიმართების ახალი ფორმების წარმოქმნის და ჩამოყალიბების საწინდარია (იხ. თავი II). კვლავ დაგუბრუნდეთ მუსიკალურ მასალას, კერძოდ, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა საფერხულო სიმღერების ორ- და სამხმიან ვარიანტებს. ფშაური „ჯვარის წინას“ (1) მუსიკალურ ტექსტში, ბანში VII საფეხური ჩნდება კილოს მეორე საფეხურთან მიმართებაში და წყდება ტონიკაში. ფშაურ „ფერხისაში“ (2) კილოს მეორე საფეხური გაფართოებულია. შესაბამისად, ბანის VII საფეხური, რომელიც მელოდიაში მოცემული მეორე



საფეხურის ჰარმონიული საყრდენია, აგრეთვე გაფართოებულია. ხევსურულ „ფერხისულში“ (3) ბანში VII საფეხური ჩნდება კილოს გაფართოებულ მეორე საფეხურზე. ხევ-



სურული „ფერხისულის“ ორი ვარიანტიდან პირველ მათგანში (4) ცალკეული ფრაზები, ხოლო მეორეში (5) ყველა ფრაზა ბანში ემყარება VII საფეხურს, რომელიც ფრაზის ბოლოს გადადის თავდაპირველი კილოს პირველ საფეხურში.



მაგალითებიდან ჩანს, რომ ბანში VII საფეხური თანდათან ფართოვდება და მელოდიის ძირითად ჰარმონიულ საყრდენად იქცევა, რის გამოც იგი ნაწილობრივ სცილდება VII საფეხურის ფუნქციას და ორმაგი ფუნქციის მატარებელი ხდება: ერთი მხრივ, გაფართოებული VII საფეხურია, ფრაზის ბოლოს მოცემული ძირითადი კილოს პირველი საფეხურის მიმართ, მეორე მხრივ, გაფართოების შედეგად მიღებული ახალი კილოს I საფეხურია, თუმცა ეს უკანასკნელი სრულ დამოუკიდებლობას მაინც ვერ აღწევს და კვლავ გადადის ძირითადი კილოს I საფეხურში (ტონიკაში). იმავედროულად ჩნდება მოდულაციური კადანსის – „ქართული“ (ეოლიური) კადანსის ჩანასახი (I VII I). ზემოთ განხილული მაგალითებიდან შესაძლებელი გახდა ერთი გარკვეული კილოს მქონე მელოდიაში ახალ კილოს წარმოქმნისა და მოდულაციური კადანსის ჩასახვის პროცესის დანახვა. მსგავსი მაგალითები, რომლებშიც მელოდია ემყარება ბანში გაფართოებულ VII საფეხურს, გვხვდება გუდამაყრულ („ფერხისა“ (6)), მთიულურ („საფერხულ“ (7)) და მოხეურ („გერგეტულა“ (8)) სიმღერებში.



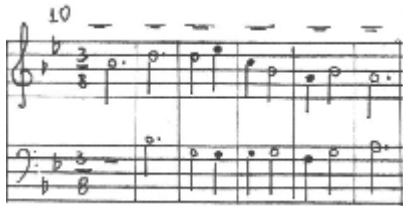


მაგალითებიდან ირკვევა, რომ სიმღერებს საფუძვლად უდევს ფრიგიული და ეოლიური კილოები. ბანში VII საფეხურის გაფართოებამ წინ წამოსწია დორიული და მიქსოლიდიური კილოები. აქვე დავსძენთ, რომ მთიულურ საფერხულ სიმღერებში, მაგალითად, „ფერხისაში“ (9) ზოგიერთი ფრაზა ბანში გაფართოებულ VII საფეხურს ემყარება, მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი განამტკიცებს წინა ფრაზაში მოცემულ ბანის VII საფეხურს.



მოხეურ „გერგეტულაში“ (8) ზოგიერთი ფრაზა სრულდება თავდაპირველ სოლ კილოში, ზოგი ემყარება ბანში გაფართოებულ VII საფეხურს, რომელიც იმავე დროს ფა კილოს I საფეხურად გაიაზრება. მოხეური „საფერხულოს“ (10) ყველა ფრაზაში, ბანში გაბატონებულია ლა კილოს გაფართოებული VII საფეხური, რომელიც აგრეთვე დამოუკიდებელი სოლ კილოს პირველი საფეხურის ფუნქციას იძენს. ფრაზის დასაწყისში ბანში მოცემული ბგერა სი-ბე-

მოლი უნდა განვიხილოთ როგორც სოლ კილოს პირველი საფეხურის ტერცია, რომელიც შემდეგ ტაქტში გადადის



პირველი საფეხურის პრიმაში. მეხუთე ტაქტში სოლ კილოს პირველი საფეხური თავის მხრივ იქნეს მეშვიდე საფეხურს (ფა), მაგრამ საკადანსო სვლა თავდაპირველი ლა კილოს პირველი საფეხურისაკენ, ცვლის წინარე საფეხურთა ფუნქციონალურ ურთიერთმიმართებას. ლა კილოს პირველი საფეხურის მიმართ სოლ კილოს მეშვიდე საფეხური (ფა) იცვლის ფუნქციას და გარდაიქმნება მის მეექვსე საფეხურად, ხოლო სოლ კილოს პირველი საფეხური – მეშვიდე საფეხურად, რის გამოც საკადანსო სვლაში მიიღება საფეხურთა შემდეგი თანმიმდევრობა: დროებითი სოლ კილოს VII=VI ლა კილო, VII I. აქვე დავსძენთ, რომ „საფერხულოში“ (10) ლა კილოს მეექვსე საფეხური (ფა-ლა) ამავე დროს გარკვეულ დამოუკიდებლობასაც იძენს იმის გამო, რომ მისი მომდევნო მეშვიდე საფეხური, რომელიც პრიმისა და ტერციის სახით არის წარმოდგენილი (სოლ-სი-ბემოლი), მერყეობს ლა კილოს მეექვსე და პირველ საფეხურებს შორის. გარდა ამისა, მეექვსე საფეხური მოცემულია ტაქტის ძლიერ დროზე და დამოუკიდებელი კილოს პირველი საფეხურის ნიშნებს იძენს, რის გამოც ჩნდება ფრიგიული კადანსის ჩანასახი (I II III (I)). შემდეგში, ბანში მეშვიდე საფეხურის გაფართოების მსგავსად, მეექვსე საფეხურის გაფართოების საფუძველზე ყალიბდება ფრიგიული კადანსი. „გერგეტულაში“ (8) დროებითი ფა კილოს მეშვიდე საფეხური (მი-ბემოლი-სოლ) კადანასში არ მონაწილეობს.

ზემოთ განხილულ საფერხულო სიმღერებს საფუძვლად უდევს ფრიგიული და ეოლიური კილოები. დორიული და მიქსოლიდიური კილოების წინ წამოწევა, დაკავშირებულია ბანში მეშვიდე საფეხურის გაფართოებასთან. ეს

კილოები ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ, ძირითად კილოთა რიგს მიეკუთვნება. ბანში გაფართოებული მეშვიდე საფეხურის თავდაპირველ კილოსთან მიმართებაში ეპიზოდურად ჩნდება აგრეთვე ჰიპოფრი-



გიული კილო. ზემოთ აღნიშნული გეჰკონდა, რომ მოხეურ „გერგეტულაში“ (8) ზოგიერთი ფრაზა სრულდება თავდაპირველ სოლ კილოში, ხოლო სხვა ფრაზები ემყარება ბანში გაფართოებულ მეშვიდე საფეხურს, რომელიც დროებით დამოუკიდებელი ფა კილოს პირველი საფეხურის ნიშნებს იძენს. მისი უშუალო ვარიანტის მოხეური „საფერხულოს“ (11) ყველა ფრაზაში გაბატონებულია ლა კილოს გაფართოებული მეშვიდე საფეხური, რომელიც აგრეთვე დამოუკიდებელი სოლ კილოს პირველი საფეხურის ფუნქციას იძენს. ასეთ შემთხვევაში, მელოდიაში ბგერა მიბემოლი უნდა მივიჩნიოთ ახალი სოლ კილოს დადაბლებულ მეექვსე საფეხურად. ამგვარად, სოლ დორიულ კილოს, რომელიც უნდა წარმოქმნილიყო ბანში მეშვიდე საფეხურის გაფართოებისას, ჩაენაცვლა სოლ ეოლური კილო, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, ერთ-ერთი ძირითადია საფერხულო სიმღერებში. ფრაზის ბოლოს სოლ კილო კვლავ უბრუნდება თავდაპირველი ლა კილოს პირველ საფეხურს, რომელიც წინარე ეოლიურ კილოში მოცემული დადაბლებული მეექვსე საფეხურის გავლენით ჰიპოფრიგიული კილოს ნიშნებით გაიაზრება. შემდეგ ფრაზებში თითქოს უნდა განხორციელდეს ჰიპოფრიგიული კილოს რეალური არსებობა, მაგრამ ფრაზის დასაწყისშივე, ბანში კვლავ ჩნდება ლა კილოს გაფართოებული მეშვიდე საფეხურის, ან დამოუკიდებელი სოლ ეოლური კილოს პირველი საფეხურის ტერცია (სი-ბემოლი), რომელიც იქვე გადადის პირველი საფეხურის პრიმაში. საინტერესოა, თუ რა სახით ვლინდება ჰიპოფრიგიული კილო აღმოსავლეთ სა-

ქართველოს მთიელთა სხვა საფერხულო სიმღერებში. გუ-
დამაყრული „ფერხისას“ (12) პირველ ფრაზაში მელოდიას
ბანი (სი) უერთდება ფრაზის ბოლოს, კილოს ტონიკაზე,
უნისონში. ერთი შეხედვით მელოდია სრულდება სი ჰი-
პოფრიგიულ კილოში, რამდენადაც მასში დადაბლებულია
კილოს მეხუთე საფეხური და ჰარმონიულ საყრდენად სა-
გულისხმოა ფრაზის ბოლოს მოცემული სი კილოს ტონიკა.



მაგრამ ვფიქრობთ, რომ შემსრულებლის მიერ არ იყო გა-
აზრებული ჰიპოფრიგიული კილო, რადგან მეორე ფრაზის
დასაწყისშივე ბანში სი ბგერას ჩაენაცვლა ლა. ეს უკანას-
კნელი კი სი კილოს გაფართოებული მეშვიდე საფეხურია,
რომელიც დროებით ახალი (ამ შემთხვევაში ეოლიური)
კილოს ნიშნებს იძენს. იგი თითქოს ავსებს პირველ ფრა-
ზაში ბანს და მიგვანიშნებს, რომ მასში გააზრებულია ლა
ეოლიური კილო, რომელიც ბანში წინ წამოიწია მეშვიდე
საფეხურის გაფართოების შედეგად. მთიულური „ჯვარის
წინას“ (13) მელოდია, ბანში ემყარება ლა კილოს პირველ
საფეხურს და გაფართოებულ VII საფეხურს (სოლ), რომე-
ლიც ახალი, დროებითი სოლ კილოს პირველი საფეხურის
ნიშნებს იძენს. ფრაზის ბოლოს, პირველ



ნმაში ჩნდება ბგერა მი-ბემოლი, რომელიც ლა კილოს პირ-
ველ საფეხურთან ერთად ჰიპოფრიგიული კილოს ნიშნებს
იძენს, მაგრამ შემდეგი ფრაზის დასაწყისში, ბანში მოცემუ-

ლი გაფართოებული მეშვიდე საფეხურის (სოლ) ტერცია (სიბემოლი) მიგვანიშნებს, რომ მიბემოლი წინასწარი ბგერაა დროებითი სოლ ეოლური კილოსათვის. „ჯვარის წინას“ პირველი ფრაზის დასაწყისში მელიოდის ჰარმონიული საყრდენი გაურკვეველია, მხოლოდ ფრაზის ბოლოს ჩნდება ლა კილოს მეშვიდე საფეხური (სოლ), რომელიც გადადის პირველ საფეხურში (ლა). აქედან გამომდინარე, მელიოდა თითქოს ლა ჰიპოფრიგიულ კილოში ჟღერს, ვინაიდან მასში კილოს მეხუთე საფეხური დადაბლებულია, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ხსენებულ ფრაზაში ბანში გააზრებული უნდა იყოს ლა კილოს გაფართოებული მეშვიდე საფეხური (სოლ). ნიშანდობლივია, რომ მეორე ფრაზის დასაწყისში (მეხუთე ტაქტი), პირველ და მეორე ხმებში მოცემულია სიბემოლ – რე, რომელიც ბანის მეშვიდე საფეხურის (სოლ) ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს ტერციის და კვინტის სახით. „ჯვარის წინას“ დანარჩენი წინადადებები, პირველ ფრაზაში, რომელიც ყოველი წინადადების ბოლოს მოცემულ ლა კილოს ტონიკას მოსდევს, კილოს მეხუთე საფეხური ამადლებულია.

ანალიზმა ცხადყო, რომ იმ კილოთაგან, რომლებიც საფერხულო სიმღერებში წინ წამოიწია ბანში მეშვიდე საფეხურის გაფართოების შედეგად, მაგალითად, დორიული და მიქსოლიდიური, რეალურად არსებულ კილოებად გვევლინება და ძირითად კილოთა (ეოლური, ფრიგიული), რიგში დგება. ჰიპოფრიგიული კილო კი, არაძირითადი კილოს სახით ჩნდება. უფრო სწორედ, მისი ინტონაციები იჩენს თავს. აქვე დავსძენთ, რომ პლაგალურ კილოებს საკრავიერ მუსიკაში ბ. გულისაშვილი შეეხო (3).

ვიდრე ბარის ერთხმიან სიმღერებში გავარკვევდეთ ჰიპოფრიგიული კილოს ადგილს, ჯერ მრავალხმიან სიმღერებში განვიხილოთ იგი*. შრომის კახურ სამხმიან სიმღერას „ბიჭო პური შემოსულა“ (14) და მოხეურ საფერხულო სიმღერებს „გერგეტულას“ (16) და „საფერხულოს“ (15) სა-

* ჰიპოფრიგიულ კილოს ქართულ ხალხურ სიმღერებში შეეხო მ. ჟორდანიას (8: 49-54; 9: 55-58). სტატიების სათაურიდან – „ლოკრიული კილო ქართულ ხალხურ მუსიკაში“ – ჩანს, რომ ლოკრიული კილო შეცდომით არის გაიგივებული ჰიპოფრიგიულ კილოსთან.

ერთო მელოდიურ-ინტონაციური საფუძველი გააჩნიათ. სიმღერის „ბიჭო პური შემოსულა“ პირველი წინადადების პირველი ფრაზა (პირველი-მეორე ტაქტები) თითქმის იმეორებს „გერგეტულას“ მელოდიას, მათ შორის ძირითადად რიტმული სხვაობა შეინიშნება. გარდა ამისა, „გერგეტულას“ მელოდია, ამ შემთხვევაში, ბანში ემყარება თავდაპირველი სოლ კილოს გაფართოებულ მეშვიდე საფეხურს. მეორე ფრაზა, რომელიც საკადანსო ნაგებობაა (მესამე-მეხუთე ტაქტები), გაფართოებულია. იგი აგებულია კილოს მეორე საფეხურზე, რომელიც ფრაზის ბოლოს გადადის ტონიკაში (ლა). მეორე წინადადებაში მელოდია (მეექვსე, ნაწილობრივ მეშვიდე და მეათე ტაქტები) იმეორებს „გერგეტულას“ ვარიანტს, „საფერხულოს“, იმ განსხვავებით, რომ მეორე წინადადების (მეექვსე-მეათე ტაქტები) საკადანსო სვლაში, დომინანტური ფუნქციის მატარებელი საფეხურები (VI VII) გაფართოებულია. გარდა ამისა, „საფერხულოს“ (15) მელოდია ბანში ძირითადად ემყარება თავდაპირველი ლა კილოს გაფართოებულ მეშვიდე საფეხურს (სოლ), რომელიც ამავე დროს სოლ კილოს პირველი საფეხურის ფუნქციის მატარებელი ხდება. სიმღერაში „ბიჭო, პური შემოსულა“ (14) მეორე წინადადების მეორე ტაქტის დასაწყისში, შუა ხმაში ტონიკა ლა (მეშვიდე ტაქტი) ბანში ემყარება ლა კილოს მეექვსე საფეხურს (ფა), რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, გაფართოებულია და დროებით ახალი ფა კილოს ფუნქციას იძენს. ამას ხელს უწყობს აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ მელოდიაში მოცემული ლა და წინარე დო ბგერები ბანში ფა ბგერისათვის ნაწილობრივ აღიქმება როგორც ტერცია და კვინტა. ასეთ შემთხვევაში მი-ბემოლი, რომელიც ჩნდება მელოდიაში, უნდა მივიჩნიოთ დროებითი ფა კილოს დადაბლებულ მეშვიდე საფეხურად. ამგვარად, მოსალოდნელი ფა იონიური კილო, რომელიც ძირითად ლა კილოსთან მიმართებაში, ვფიქრობთ, უხეშად იხმოვანებდა, შეცვალა ფა მიქსოლიდურმა კილომ.



საკადანსო სვლაში დროებითი ფა მიქსოლიდიური კილოს პირველი საფეხური კვლავ ლა კილოს მეექვსე საფეხურის ფუნქციას უბრუნდება და მეშვიდე საფეხურის გავლით გადადის ლა კილოს პირველ საფეხურში, რომელიც წინარე, დროებით ფა მიქსოლიდიურ კილოში მოცემული დადაბლებული მეექვსე საფეხურის გავლენით მხოლოდ და მხოლოდ გაიაზრება ლა ჰიპოფრიგიული კილოს ტონიკად. ამგვარად, მოხეურ საფერხულო სიმღერასა და კახურ სიმღერაში „ბიჭო, პური შემოსულა“ ჰიპოფრიგიული კილოს გააზრების ერთგვაროვანი სურათი გამოვლინდა (შეადარეთ 8: 49-51). მსგავსი მაგალითის მოტანა შეიძლება სამხმიანი სიმღერიდან „კალოსპირული“ (17), რომელშიც მთქმელის პარტია აშკარად მიგვანიშნებს მელოდიის საფერხულო სიმღერებიდან მომდინარეობაზე. გუნდის პარტიაში ლა ფრიგიული კილოს მეექვსე საფეხური (ფა) გაფართოებულია და ახალი ფა მიქსოლიდიური კილოს ფუნქციას იბ-

ენს, რომლის დადაბლებული მეექვსე საფეხური (მი-ბემოლი) კადანსის ბოლოს მოცემულ ღა კილოს ჰიპოფრიგიული



კილოს ელფერს ანიჭებს. ნიშანდობლივია, რომ მთქმელის ყოველი პარტია, რომელიც გუნდის პარტიას მოსდევს, სრულდება არა ჰიპოფრიგიულ, არამედ ფრიგიულ კილოში. ჰიპოფრიგიული კილოს ნიშნების შემცველ სიმღერათა შორის საინტერესოა აგრეთვე კახური „მკის სიმღერა“ (18). განსაკუთრებით საყურადღებოა უკანასკნელი წინადადება, რომლის მელოდიის დასაწყისში მოცემულია ბგერა მი-ბემოლი. ერთი შეხედვით იგი წინა წინადადების ბოლოს მოცემულ ღა კილოს პირველ საფეხურთან მიმართებაში წარმოქმნის ჰიპოფრიგიული კილოს უღერადობას, მაგრამ მაგალითიდან ირკვევა, რომ ბგერა მი-ბემოლი მეორე წინადადებაში მოცემული მუსიკალური აზრის განუყოფელი



ნაწილია, იგი რიტმულადაც გამოეყოფა წინა წინადადებას და აღიქმება ღა კილოს გაფართოებული მეშვიდე საფეხურ-

რის (რომელიც გარკვეული თვალსაზრისით დამოუკიდებელი კილოს ფუნქციას იძენს), შემადგენელ ბგერად. მი-ბემოლი მომდევნო რე ბგერისათვის დამხმარედ გვევლინება (შეადარეთ 8: 51-53).

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე ვფიქრობთ, შეიძლება დავეთანხმეთ შ. ასლანიშვილის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ფრიგიული კადანსის დროს „ნარჩენი შთაბეჭდილების“ გამო არარეალურად, არამედ სმენით გაიაზრება ჰიპოფრიგიული კილო (2: 98).

მუსიკალური მასალის განხილვამ ცხადყო, რომ აღმოსავლურ-ქართულ მრავალხმიან სიმღერებში ჰიპოფრიგიული კილო არ ფართოვდება დამოუკიდებელი კილოს დონემდე. რაც შეეხება ერთხმიან სიმღერებს, როგორცაა მაგალითად, შრომის სიმღერა „ოროველა“ (19), მასში მართლაც შეიძლება ვივარაუდოთ ჰიპოფრიგიული კილოს არსებობა, თუკი მელოდის ერთადერთ ჰარმონიულ საყრდენად კილოს ტონიკას (ლა) მივიჩნევთ. მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ მრავალხმიანობა ქართველთა ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტია და სიმღერის ერთხმიანობას განაპირობებს მხოლოდ და მხოლოდ მისი შესრულების წესი. ამიტომ, ასეთ ვითარებაში ერთხმიანი სიმღერის მოწყვეტა მისი ჰარმონიული გააზრებისაგან, არ უნდა იყოს სწორი, რადგან ჰარმონიული აზროვნება ქართველის „შინაგანი ბუნებაა“. თუ დავუკვირვებით, „ოროველაში“ (19), ორივე შემთხვევაში ბგერა მი-ბემოლი ჩნდება წინადადების



დამაბოლოებელ, საკადანსო ფრაზაში, რაც მიგვანიშნებს, რომ აქ, ბანში გააზრებული უნდა იყოს ლა კილოს გაფართოებული მეშვიდე საფეხური (სოლ). ამ მოსაზრებას მხარს უჭერს ის გარემოებაც, რომ ერთ-ერთი წინადადების დამაბოლოებელ ფრაზაში ჩნდება კილოს მეშვიდე სა-

ფეხური (სოლ), რომელიც პირველ საფეხურთან ერთად მელოდიის ჰარმონიული საყრდენის ფუნქციას ასრულებს. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ სიმღერაში „კალოური“ ლა კილოს მეხუთე საფეხურის დადაბლების გამო (მი-ბემოლი), მასში ხდება ძალზე ხანმოკლე გადახრა ლა ჰიპოფრიგიულ კილოში (9: 55). საყურადღებოა, რომ ლა კილოს მეხუთე საფეხურის დადაბლება და იქვე, კვლავ ამაღლება (მი ბეკარი) ხდება ერთი მუსიკალური აზრის ფარგლებში.



როგორც ირკვევა, ჰიპოფრიგიული კილო ვერ ფართოვდება დამოუკიდებელი კილოს დონემდე, როგორც არის ეოლიური, ფრიგიული, დორიული, მიქსოლიდიური, იონიური, რომლებსაც ძირითადად ემყარება ქართული ხალხური სიმღერები, თუმცა კი, გარკვეული თვალსაზრისით, ჰიპოფრიგიული კილოსათვის დამახასიათებელი ინტონაციების ეპიზოდური არსებობა სიმღერებში უცილობელი ფაქტია.

ზემოსხენებული მსჯელობიდან გამომდინარე ვფიქრობთ, რომ ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ძირძველი კილოებია – ფრიგიული და ეოლიური, რომლებიც საფუძვლად დაედო საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას. მინორული ჟღერადობის მქონე ეს კილოები, რომლებმაც დასაბამი მისცა სხვა დანარჩენი უძველესი კილოების ჩამოყალიბებას, სემანტიკურად ასახავს იმ სოციალურ-ფსიქოლოგიურ სპეციფიკას, რომელიც ოდესღაც ქართველთა წინაპრების მსოფლმხედველობაში ჩამოყალიბდა და უძველეს რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებში აისახა.

წყაროები და ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბილისი, 1956.
2. ასლანიშვილი შ., ქართულ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია, II გამოცემა, თბილისი, 1970.
3. გულისაშვილი – Гулисашвили Б. А., Грузинская народная инструментальная музыка, Тбилиси, 1948. ხელნაწერი.
4. არაყიშვილი – Аракишвили Д., Грузинское народное музыкальное творчество, Оттиски из V т. «Трудов» МЭЖ, Москва, 1916.
5. მაისურაძე ნ., აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბ., 1971.
6. მაისურაძე ნ., საველე მასალები, 1976 (ხელნაწერი).
7. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური სიმღერების ჰარმონიის ზოგიერთი საკითხი. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის XXI, თბილისი, 1981.
8. ჟორდანიას მ., ლოკრიული კილო ქართულ ხალხურ მუსიკაში. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №7, თბილისი, 1971.
9. ჟორდანიას მ., ლოკრიული კილო ქართულ ხალხურ სიმღერებში. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №8, თბილისი, 1971.
10. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი და შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1960.

VI. მრავალხმიანობის ორი ძირითადი ფორმა

მკვლევართა მიერ ჯეროვნად არის შესწავლილი და დადგენილი ქართული მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები ფარული ორხმიანობიდან მაღალგანვითარებულ ფორმებამდე (დ. არაყიშვილი, ივ. ჯავახიშვილი, შ. ასლანიშვილი, ჯ. ნოლაიძე, გრ. ჩხიკვაძე, ვლ. ასობაძე, ო. ჩიჯავაძე და სხვ.). სამხმიანობაში უნისონური უღერადობა კიდური ხმებისა, რომელთა მიმართ შუა ხმა დისონირებულია, ან მაღალი ხმის მიმართ ტერციაში უღერს, პირველად დ. არაყიშვილმა შენიშნა (1: 279-280). ივ. ჯავახიშვილმა სამხმიან სიმღერაში ბანის ოქტავური გაორმაგება განიხილა როგორც ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლის პირველადი ფორმა. მანვე ხმათა სახელწოდებების ფუნქციათა გამოკვლევის საფუძველზე, მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები დაადგინა. კერძოდ, „მაღალი ბანი“ (სამხმიან სიმღერაში ზედა, პირველი ხმა), მელოდიზირების შემდეგ, სახელდებულ იქნა ჰანგის „მთქმელად“ ან „მომძახნელად“, რომელიც შუა, ძირითადი ხმის თავდაპირველი სახელწოდება იყო (21: 331-336). დადგენილია მრავალხმიანობის ორი ფორმა: ბუნდონული და კომპლექსური (ხმათა კომპლექსურ-პარალელური მოძრაობა), რომელსაც მოგვიანებით „სინქრონული ხმათასვლა“ ეწოდა (7: 15-16, 23; 20: 33). დასაბუთებულია, რომ მრავალხმიანობის ამ ფორმებს საერთო საფუძველი და ისტორიული კავშირი აქვს. გარდა ამისა, ნაჩვენებია მათი განვითარების გზები (4: 3-89). ბუნდონული ორხმიანობის პირველად ფორმად მიჩნეულია სიმღერა, რომელიც სრულდება გაბმულ ტონიკურ ბგერაზე, ანუ თითქოს მუდმივად ხდება კილოს „დონის“ შენარჩუნება. ასეთია მაგალითად, კომპ. შ. მშველიძის მიერ ჩაწერილი ხევსურული სიმღერა „სუთმაბათ გათენდება“ (1), რომელიც გრ. ჩხიკვაძეს ქართული ორხმიანობის ორიგინალურ ნიმუშად მიაჩნდა. დ. არაყიშვილი მას ორხმიანობის პირველად სახეობას უწოდებდა (3: 4; 4: 17, 68; 17: XIV-XV, 12). სიმღერაში ბანი მელოდიას უერთდება პირველი ფრაზის უკანასკნელ, ტონიკურ ბგერაზე და მასთან ერთად უნისონში უღერს, რაც აძლიერებს ტონიკური

ბგერის, როგორც მელოდის ჰარმონიული საყრდენის ფურ-
ქციას. აღნიშნული ბგერა (ლა) შემდეგ ფრაზაში, როული

ორწილადი მეტრის მქონე პირველ ტაქტში ორი მეოთხე-
დის მანძილზე გრძელდება. მსგავსი ვითარებაა დანარჩენ
ფრაზებშიც. გამონაკლისია მეხუთე და მეშვიდე ფრაზები,
სადაც ბანი მელოდის აგრეთვე ფრაზების ბოლოს, ტონი-
კურ ბგერაზე უერთდება, მაგრამ შემდეგ ფრაზებში იგი
აღარ გრძელდება. აქვე დავსძენთ, რომ თუშურ სიმღერაში

„მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ (2) მელოდია გაბმულ ტონიკურ ბეგრას (გარმონი) ემყარება. სიმღერებში შეინიშნება აგრეთვე ფარული ორხმიანობა (9: 39). ასეთებია მაგალითად, ერთხმიანი სიმღერები, რომლებიც საკრავის თანხლების გარეშეა ჩაწერილი: „ბელლისკრული“ (3), „ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“ (4), „უნდა მოგწერო წერილი“ (5), „დალადა“ (6) და სხვ. ზოგ შემთხვევაში ფრაზის ბოლოს, რიტმულად მყარი ბეგრა (ტონიკური ბეგრის მრავალჯერადი გამეორება) ყოველი მომდევნო ფრაზისათვის აღიქმება როგორც ჰარმონიული საყრდენი (ეს უკეთ ჩანს სიმღერის უშუალოდ ყოფაში მოსმენისას). სხვა შემთხვევაში, ფრაზების დასაწყისში კილოს ტონიკური ბეგრა მელოდიის ჰარმონიულ საყრდენად გაიაზრება ან მოცემულია მელოდიზირებული შებანება, რომელიც I VII I საფეხურებზეა აგებული. აქედან გამომდინარე, ქართულ ერთხმიან სიმღერებში მუდამ ხდება მელოდიის ჰარმონიული გააზრება. ეს ბუნებრივია, რადგან ჰარმონიული აზროვნება ქართველი ხალხის „შინაგანი ბუნებაა“.

ხალხური მუსიკის მკვლევართა მიერ დადგენილია ბურღონულ მრავალხმიანობაში სამხმიანობის ფორმირების ორი გზა: პირველი გზა გულისხმობს ბანის ფონზე ორი მთქმელის მონაცვლეობას, რომლებიც სიმღერის ბოლოს ერთიანდებიან; მეორე – კიდური ხმების უნისონურ უღერადობას (ბანის გაორმაგება ოქტავით ზევით). ბურღონული სამხმიანობის განვითარების შემდეგი საფეხურები წარმოდგენილია ზედა, პირველი ხმის მელოდიზირებით; ჰარმონიული წყობის სამხმიანობით, სადაც პირველი და მეორე ხმები მოძრაობს ერთგვაროვანი ან მსგავსი რიტმული ნახაზით ბანის ფონზე; პოლიფონიურ-ჰარმონიული წყობის სამხმიანობით, სადაც ბანის ფონზე პირველი და მეორე ხმები დიალოგს წარმოქმნიან, ან ერწყმიან ერთგვაროვან რიტმულ ნახაზში (4: 17; 17: XXXI).

საყურადღებოა უკანასკნელ ხანს გამოქვეყნებული ნაშრომი, რომელიც ეძღვნება ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა სისტემურ კვლევას და კვლევის შედეგების ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციას (7: 328).

კომპლექსური მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) საფუძველი ხმათა პარალელური მოძრაობაა. სვანური ორხმიანი სიმღერების ნიმუშად დასახელებულია საწესო სიმღერა „კვირიოლა“ (8), რომელიც აგებულია კვარტაზე და მთავრდება უნისონში. ინტონაციის შელოცვითი ხასიათის



და სიმღერის სოციალური ფუნქციის გამო, „კვირიოლას“ უძველესი დროიდან მომდინარე ორხმიანობის ნიმუშად მიიჩნევენ. ერთხმიანობის და ორხმიანობის კვალს ხედავენ სვანური სამხმიანი სიმღერების საკადანსო მიმოქცევებში; ორხმიანობის კვალს – წინადადებებში (წინადადების შუაში) 4: 26-30, 33, 35).

დადგენილია, რომ კომპლექსურ მრავალხმიანობაში სამხმიანობა გაჩნდა წმინდა კვინტების დაშენებით ქვედა ხმის თითოეულ ბგერაზე ანუ ორხმიანი სიმღერის ბანზე. სამხმიანობაში, კიდურ ხმათა შორის, წარმოიქმნება პარალელური კვინტები. ზედა ხმის გამოთიშვის შემთხვევაში ჩვეულებრივ, ორხმიანი სიმღერა რჩება. კომპლექსური მრავალხმიანობის ადრეულ ფორმებში ხმები თითქმის ან სავესებით არ არის დიფერენცირებული. სამხმიან წყობაში მელოდიის სახით გამოიყოფა შუა ხმა, შემდეგ – ზედა, პირველი ხმა (ანუ კვინტები დაშენებული ბანის ბგერებზე), რომელიც თანდათან იძენს ძირითადი მელოდიის ფუნქციას, რომლის დიაპაზონი იმავდროულად ფართოვდება; მე-

ლოდიაში ზედა დამხმარე ბგერები ჩნდება. მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის განვითარების შემდგომ საფეხურებზე თითოეული ხმა დამოუკიდებლობას იძენს, წინ წამოწეულია არა ხმათა ვერტიკალი, არამედ ყოველი ხმის მელოდიური ხაზი, რაც საბოლოოდ გადაიზრდება მაღალგანვითარებულ პოლიფონიურ წყობაში, რომელიც დამახასიათებელია დასავლეთ საქართველოს ბარის, განსაკუთრებით კი, გურული სასიმღერო შემოქმედებისათვის. აქვე ყურადღებას შევაჩერებთ არატერციული წყობის აკორდზე –



კვარტკვინტაკორდზე (9), რომელიც დამახასიათებელია ქართული ხალხური სიმღერებისათვის. დადგენილია კვარტკვინტაკორდის გენეზისი. კერძოდ, ბანის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენების პროცესში, ორხმიანი წყობის ინტერვალები სამხმიანი წყობის ნაწილად იქცევა. ასეთ შემთხვევაში კვარტაზე წმინდა კვინტის დაშენებით კვარტკვინტაკორდი წარმოიქმნება. დასავლურ-ქართულ სიმღერებში, კილოს ცვალებადობის პირობებში, კვარტკვინტაკორდი კილოს ყველა საფეხურზეა მოცემული. ბურღონული მრავალხმიანობის განვითარების პროცესში თავს იჩენს არატერციული აკორდის სხვა სახეობანიც (კვარტსეპტაკორდი, სეპტოქტავაკორდი), საყუ-

რადღებოა აგრეთვე შემდეგი დაკვირვებანი: კომპლექსურ მრავალხმიანობაში არ ჩანს ბანის ოქტავური გაორმაგება; უძველეს ნიმუშებში არ გვხვდება კვარტსეპტაკორდი და სექტოქტავაკორდი. ორხმიანი წყობის მელოდირი მიმოქცევები და ბანის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენების წესი ეწინააღმდეგება ამგვარი არატერციული აკორდების წარმოქმნას; სვანური სიმღერების ორხმიან ფრაგმენტებში კვარტების და კვინტების პარალელური მოძრაობა არ შეინიშნება. პარალელური კვინტებით მოძრაობა დამახასიათებელია სვანური სამხმიანი სიმღერების კიდური ხმებისათვის (4: 18, 34-46, 98).

სვანური სიმღერების ინტონაციური საფუძველი საერთოქართველური მუსიკალური ენაა (მაგალითად, „ელია ლვრდე“ (11), „ბარბალ-დოლაში“ (12), „საფერხულო“ (13) და სხვ.). მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ უძველეს ეტაპზე,



როდესაც აღნიშნული ფუძე-ჰანგი ან მელოდიური ფორმულა ძირითად ინტონაციურ მარაგს შეადგენდა, სავარაუდლოა ტონიკური ბგერის მყისიერი გააზრება, როგორც მელოდიის ჰარმონიული საყრდენისა, რომელიც ბანის ფუნქციას იძენს. ის გარემოება, რომ სვანურ სიმღერებში ხმათა პარალელური მოძრაობა დაკავშირებულია სამხმიანობის წარმოქმნასთან, კერძოდ ბანის ბგერებზე კვინტების დაშენებასთან, რომლებიც ბანთან ერთად შუა ხმის მიმართ კვინტურ ჩარჩოს წარმოქმნის, გვაფიქრებინებს, რომ სვანურ სიმღერებში, აღმოსავლურ-ქართული სიმღერების ანალოგიურად, ოდესღაც ორხმიანობა წარმოდგენილი იყო მელოდიით (ივარაუდება ზემოხსენებული მელოდიური ფორმულა ან ფუძე-ჰანგი) და ბანით. სიმპტომატურია, რომ სვანური სიმღერების ორხმიან ფრაგმენტებში კვარტების და კვინტების პარალელური მოძრაობა არ გვხვდება.

ზემოთ აღინიშნა, რომ სვანურ სიმღერებში სამხმიანობა ბანის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენებით წარმოიქმნა. კომპლექსური მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) განვითარების ადრეულ ეტაპზე, შუა ხმის (მელოდიის) დიაპაზონი, რომელიც კვარტით შემოიფარგლებოდა, ბანის და ზედა, პირველი ხმის სახით კვინტის ჩარჩოში მოექცა და დიაპაზონის გაფართოების თვალსაზრისით შეიზღუდა. სვანური სიმღერებში მელოდიის სიმარტივისა და დიაპაზონის სიმცირის გამო, ბანის ბგერები (VII VI) თავდაპირველად ვერ ფართოვდება. ისინი დანარჩენ ორ ხმასთან ერთად პარალელურად მოძრაობს და ამგვარად, საფუძველი ეყრება მრავალხმიანობის კომპლექსურ ფორმას ანუ სინქრონულ ხმათასვლას. აღმოსავლურ-ქართულ სიმღერებში, მაგალითად, ხევსურულ და ფშაურ ორხმიან ნიმუშებში (14a, b) მელოდია, რომელიც ბანში ტონიკურ ბგერას ემყარება, თავისუფლად ფართოვდება, მისი დიაპაზონი სექტიმას და ოქტავას აღწევს. მელოდიის დიაპაზონის გაფართოებამ, აღმოსავლურ-ქართულ სიმღერებში, სამხმიანობის პირველად ფორმაში, ბანის ოქტავური გაორმაგება განაპირობა (11: 657-659). სვანური სიმღერების ანალიზის შედეგე-

ბით ირკვევა, რომ ბურღონული ორხმიანობის შემდეგ, მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმა (სამხმიანობა) გაჩნდა მელოდიის განვითარების იმ ეტაპზე, როდესაც იგი კვარტის დიაპაზონით შემოიფარგლებოდა. ნიშანდობლივია, რომ კვარტკვინტაკორდი წარმოიშვა ორხმიანი წყობის კვარტაზე წმინდა კვინტის დაშენების პროცესში. საკითხთან დაკავშირებით საყურადღებოა მელოდიის განვითარების დ. არაყიშვილისეული ინტერპრეტაცია: ძირითადი ბგერათრიგია კვარტა ტეტრაქორდის სახით; მას მოსდევს კვინტა, თავდაპირველად კვარტის საყრდენებით – სეკუნდა ანუ ტრიქორდი კვინტაში; შემდეგ კვინტა და ბოლოს, სექსტის, სეპტიმის და ოქტავის ბგერათრიგები (2: 81-86).



ზემოთხსენებული ჩვენი ეს მსჯელობა, თავის მხრივ, ქართულ ხალხურ სიმღერებში სამხმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს. როგორც ჩანს, ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების აღნიშნული ეტაპი ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა.

ჩვენი შეხედულება, უფრო მოგვიანებით, გაზიარებულ იქნა ე. გარაყანიძის მიერ. იგი წერს: „ჩვენი ღრმა რწმენით სამხმიანობა გაცილებით ადრე წარმოიშვა სვანეთში, ვიდრე საქართველოს სხვა კუთხეებში. ამგვარი მსჯელობის უფლებას გვაძლევს სვანური სიმღერების მელოდიკის ანალიზი. ამ მელოდიებში უფრო კარგადაა შემორჩენილი არქაული პლასტები. ახალი, მესამე (მაღალი) ხმის დაშენებამ ბანიდან კვინტის ინტერვალში... შეზღუდა სიმღერის მელოდი-

ის განვითარება, ჩაკეტა ეს მელოდია ვიწრო დიაპაზონის ჩარჩოებში. ხოლო ბარის (და ზოგიერთი მთის) კუთხეების მუსიკაში მელოდიის მეტი განვითარებულობა, ფართო დიაპაზონი იმას ადასტურებს, რომ ახალი, მაღალი ხმის გაჩენა აქაურ სიმღერებში შედარებით გვიან მოხდა“ (8: 87).

ზემოთ აღინიშნა, რომ სიმღერების შემდგომი განვითარება ზედა ორი ხმის და ბანის საფეხურთა თანდათანობითი გაფართოებით მიმდინარეობს (იხ. თავი II). შესაბამისად, კილოთა მონაცვლეობა ბარში უმაღლეს დონეს აღწევს. აჭარულ ოთხხმიან ნიმუშებში ბანის ანუ დაბალი ბანის წარმოშობა დაკავშირებულია სამხმიან სიმღერებში ბანის საფეხურთა გაფართოებასთან. ამ მხრივ საყურადღებოა IV საფეხური, რომელიც დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის მნიშვნელობას იძენს. მოგვიანებით იგი უკვე ძირითადი კილოს ტონიკად გვევლინება და თავდაპირველი კილოს ტონიკის





პარალელურად თანაარსებობს. ამგვარად, ჩნდება ორი ტონიკა, რომელთაგან პირველი თავდაპირველი კილოს ტონიკაა, მეორე – ბანში IV საფეხურის დამოუკიდებელი, შემდეგში ძირითადი კილოს ტონიკად ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების შედეგია. სწორედ ეს უკანასკნელია ბანი ანუ დაბალი ბანი, თავდაპირველი კილოს ტონიკა კი, რომელიც კვინტური ბგერაა – მაღალი ბანი ანუ შემხმობარი (10: 441-444; 12: 10-11).

მოგვიანებით, დაახლოებით იგივე მოსაზრება გამოთქვა ი. ჟორდანიამ თავის ერთ-ერთ ნაშრომში: «... Бурдонный голос «шемхмобари», является изначальным компонентом западногрузинских трудовых артельных песен, возникновение же четырехголосия связано с появлением мелодически активного басового голоса (фактически второго басового голоса). Новый басовый голос, в соответствии с системой квинтовой диатоники, возник на чистую квинту вниз от бурдонной оси «шемхмобари». Произошла перемена центра системы: изначальная цф (I ступень) сменяется новой цф (^HIV ступенью)... Таким образом, можно предположить, что четырехголосие в грузинских аджарских трудовых артельных песнях («Надури») возникло на основе трудовых трехголосных песен с бурдонным басом. Появление четвертого, самого низкого голоса произошло сравнительно поздно; с его возникновением центр системы перешел на квинту вниз от изначального центра ладогармонической системы...» (13: 135-136).

სპეციალურ ლიტერატურაში გაშუქებულია აჭარული ოთხხმიანობის სტრუქტურული თავისებურებანი (16; 18: 8-10; 6). თვით აზრი კი აჭარულ სიმღერებში ოთხხმიანობის არსებობის შესახებ გაცილებით ადრე გამოითქვა. ივ. ჯავა-

ხიშვილი ქართული მუსიკის ისტორიისადმი მიძღვნილ ნაშრომში საგანგებოდ შეეხო ჯ. ნოლაიდელის ცნობას, რომელიც ქართული სიმღერების ოთხხმიანობაზე მიუთითებს: „ნადურისათვის საჭიროა 1 მთქმელი, თვითონ მომღერალი, რომელიც ლექსებით მღერის, 2 შემხმობარი, 1 გამყივანე და ორიც მობანე, ბანის მთქმელი“ (21: 81).

მუსიკალური მასალის ანალიზის შედეგებიდან მკაფიოდ ჩანს ოდესღაც საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენა, მისი განვითარების, იმავდროულად დიფერენციაციის და ტრანსფორმაციის პროცესი (იხ. თავი II). როგორც უკვე ითქვა, ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა სხვა დანარჩენ ჰარმონიულ ელემენტთა ურთიერთმიმართების ახალი ფორმების წარმოქმნის და ჩამოყალიბების საწინდარია (იხ. თავი V). ყოველივე ამის საფუძველი ბურღონული ბანია, რომლის მიმართ სხვა დანარჩენი ბეგრები გარკვეულ ფუნქციონალურ ურთიერთდამოკიდებულებაშია და, რომელიც დასაბამს აძლევს ჰარმონიულ ელემენტთა შემდგომ განვითარებას. სვანურ სიმღერებში რეჩიტატიული **ბურღონის** ანუ რიტმული ბანის გაჩენა, მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპზე განპირობებული უნდა ყოფილიყო სამხმინობაში იმთავითვე მრავალხმიანობის კომპლექსური ანუ სინქრონული ხმათასვლის ფორმის ჩასახვით, სადაც ბანი მობილურია. რა თქმა უნდა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რეჩიტატიული ბურღონი მეტ-ნაკლებად არ იყო დამახასიათებელი საერთოდ, ქართული ხალხური სიმღერებისათვის. მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმა გაჩნდა მელოდიის განვითარების იმ ეტაპზე, როდესაც იგი კვარტის დიაპაზონით შემოიფარგლებოდა. ეს კი, თავის მხრივ, ქართულ ხალხურ სიმღერებში სამხმინობის ხნიერებაზე მიგვანიშნებს. მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბება ქრონოლოგიურად მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანას უკავშირდება.

მუსიკალური მასალის ანალიზი თუ ტერმინოლოგია ქართული მრავალხმიანობის (და აქედან გამომდინარე, საზოგადოდ მრავალხმიანობის) სტადიალურობაზე მიუთითებს. ეს საკითხი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ეთნიკური ისტორიის, ეთნოგენეზის კვლევისას. არსებობს

განსხვავებული მოსაზრება, რომელიც მრავალხმიანობის სტადიალურობას უარყოფს (13: 297; 14: 50).

საკითხთან დაკავშირებით საყურადღებოა სამეცნიერო ლიტერატურაში წარმოდგენილი ერთ-ერთი თეზა: „მუსიკალურ-კომუნიკაციური სისტემა, რომელმაც უმთავრესი როლი შეასრულა დანაწევრებული მეტყველების ჩამოყალიბებაში, მუსიკალური კულტურის ნიშნებს იძენს მისი კომუნიკაციური მოვალეობებისაგან განთავისუფლების შემდეგ (13: 296). ვფიქრობთ, რომ ი. ჟორდანიას მიერ წარმოდგენილი ეს თეზა, მიუხედავად ავტორის საპირისპირო მოსაზრებისა, უდავოდ მრავალხმიანობის სტადიალურობაზე მეტყველებს. მართალია, პოლიფონიური აზროვნება ქართველთა ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტია, მაგრამ მუსიკალური კულტურის ამ ფენომენის – მრავალხმიანობის რეალიზება, როგორც ზემოხსენებული ნააზრვეიდან ჩანს, მოითხოვდა მუსიკალური აზროვნების განვითარების სათანადო დონეს, რაც, თავის მხრივ, საზოგადოების განვითარების გარკვეულ ეტაპს უკავშირდება. აქვე დავსძენთ, რომ თეზაში „მუსიკალურ-კომუნიკაციური სისტემის“, ნაცვლად ამ შემთხვევაში, უნდა იყოს „ინტონაციურ-კომუნიკაციური“, რადგან ძნელი დასაჯერებელია, რომ კომუნიკაცია დასაბამიდანვე გააზრებული იყო როგორც მუსიკალური ანუ ბგერით მხატვრულ სახეებში ასახული რეალობა და მით უმეტეს მრავალხმიანობა – როგორც მუსიკალურ ბგერათა შეხამების გარკვეული ფორმა.

მრავალხმიანობის ზემოხსენებულმა ორმა ძირითადმა ფორმამ საფუძველი ჩაუყარა ქართული მუსიკალური კულტურის ორი დიდი წრის აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული ჩამოყალიბებას, რამაც განაპირობა აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული, აგრეთვე გარდამავალი მუსიკალური დიალექტების ანუ კილოების არსებობა.

ლიტერატურა

1. არაყიშვილი – არაქიშვილი დ., Краткий очерк развития грузинской карталино-кахетической народной песни, Труды «МЭК», I, 1906.
2. არაყიშვილი – არაქიშვილი დ., Мегрельская ветвь, Труды «МЭК», Москва, 1908.
3. არაყიშვილი – არაქიშვილი დ., Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948.
4. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I, თბილისი, 1954.
5. ასობაძე ვ., ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961.
6. ასობაძე – ახობაძე ვ., Грузинские народные трудовые песни «надури». VII международный конгресс антропологических и этнографических наук, Москва, 1964.
7. გაბისონია თ., ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები, ავტორეფერატი, თბილისი, 2009.
8. გარაყანიძე ე. რჩეული წერილები, შემდგენელი ნ. ზუმბაძე, რედაქტორი მ. ახმეტელი, თბილისი, 2007.
9. მაისურაძე ნ., აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბილისი 1971.
10. მაისურაძე ნ., ქართულ (აჭარულ) ხალხურ სიმღერებში ოთხხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 102, №2, თბილისი, 1982.
11. მაისურაძე ნ., ქართულ ხალხურ სიმღერებში კომპლექსური მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 107, №3, თბილისი 1982.
12. მაისურაძე – მაისურაძე ნ., Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, Автореферат, 1983.
13. ჟორდანიას – ჯორდანიას ი., Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур, Тбилиси, 1989.
14. ჟორდანიას ი., რიტმის წარმოშობა და თავდაცვის სტრატეგია ადამიანის ევოლუციაში. ტრადიციული მრავალ-

- ხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, 2006.
15. ჩიჯავაძე ო., ქართული მრავალხმიანობის ზოგიერთი საკითხი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1955, №2.
 16. ჩხიკვაძე გრ., ნოღაიდელი ჯ., ი. ინაშვილი, აჭარული ნაღური სიმღერების ოთხხმიანობის თავისებურებების შესახებ. ლიტერატურული აჭარა, №1, თბილისი, 1960.
 17. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური სიმღერა. ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1960.
 18. ჩხიკვაძე – Чхиквадзе Гр., Основные типы грузинского народного многоголосия. VII международный конгресс антропологических и этнографических наук, Москва, 1964.
 19. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური მუსიკა, თბილისი, 1965.
 20. ხარძიანი მ., ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში, დისერტაცია, თბილისი, 2009.
 21. ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, I, გამოცემა, თბილისი, 1938; II გამოცემა, 1970.

VII. მუსიკალური დიალექტები

საქართველოს თითოეული კუთხის (ეთნოგრაფიული ჯგუფის) სიმღერებს ახასიათებს როგორც საერთო ქართული, ისე სპეციფიკური ნიშნები. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა თავდაპირველად, ქვეცნობიერად, ქართული ხალხური სიმღერების გამოქვეყნება შესაბამისი კუთხის მინიშნებით. შემდეგში საუბარია არა მხოლოდ რომელიმე კუთხის ან ერთად აღებული კუთხეების სიმღერებზე, არამედ ამ სიმღერების საერთო ძირიდან მომდინარეობაზე (25; 32; 33; 34; 4; 5; 6 და სხვ.). უფრო გვიან, სპეციალურ ლიტერატურაში გარკვეული ადგილი დაეთმო ქართულ მუსიკალურ დიალექტთა ანუ კილოთა კლასიფიკაციას (26: XIV; XX; XXII; 27: 10; 28-30; 36: 411; 9: 4; 24: 5; 23: 85-91; 12: 84-93; 14: 123-131). მუსიკალური დიალექტების დღემდე წარმოდგენილი კლასიფიკაციის ყველა ვარიანტი მუსიკალურ პრინციპს ემყარება. მრავალხმიანობის ფორმების მიხედვით დიალექტები დაყოფილია ორ ჯგუფად – აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული. გარკვეული კუთხეების სასიმღერო შემოქმედება ზოგჯერ ერთ მუსიკალურ დიალექტად მოიხსენიება, ზოგჯერ კი – ცალ-ცალკე, დამოუკიდებელ მუსიკალურ დიალექტებად. ასეთებია მაგალითად, ხევსურული და ფშაური, ქართლური და კახური, გურული და აჭარული.

ქართული მუსიკალური დიალექტების ჩამოყალიბება მჭიდროდ უკავშირდება ქართველური ეთნიკური ჯგუფის დიფერენცირაციას, ცალკეული ეთნოგრაფიული ჯგუფების ჩამოყალიბებას. თავდაპირველად ისინი მსხვილ ერთეულებს შეადგენს, რომლებიც თანდათან იშლება და მცირე ერთეულებად ყალიბდება. ვფიქრობთ, რომ მუსიკალური დიალექტების სეგმენტაციის პროცესი ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა. ამავე დროს, ამა თუ იმ დიალექტის ჩამოყალიბება გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მიმდინარეობდა. ზოგი მათგანის განცალკევება შორეულ ხანაშია სავარაუდო, ზოგის რამდენადმე უფრო გვიან, რამაც განაპირობა ცალკეულ მუსიკალურ დიალექტთა შო-

რის ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ურთიერთმიმართების კონკრეტული ფორმების მეტ-ნაკლები სიახლოვე.

ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის, ფუძე-ჰანგის განვითარება და ამავე დროს დიფერენციაციის, მუსიკალურ დიალექტებად ჩამოყალიბების პროცესი მკაფიოდ ჩანს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებში. მუსიკალური ტექსტების ანალიზის შედეგებით (14: 123-138) ირკვევა, რომ დიალექტოლოგიური თვალსაზრისით თუშეთი იმთავითვე დაცილდა აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სხვა დანარჩენ კუთხეებს (ხევსურეთი, ფშავი, მთიულეთი, გუდამაყარი, ხევი) აქვე დავსძენთ, რომ საკითხის შესწავლისას მთავარი არა მხოლოდ ის არის, თუ განვითარების რა დონით მოაღწია ჩვენამდე ამა თუ იმ ეთნოგრაფიული ჯგუფის მუსიკალურმა აზროვნებამ, არამედ ის, თუ რა სახისაა მასში მომხდარი ცვლილებები და რა დროიდან არის ეს ცვლილებები სავარაუდო. გარკვეული პერიოდიდან ზემოხსენებული კუთხეების მუსიკალურ-დიალექტოლოგიური ერთობა ირღვევა, რაც გამოიხატება, ერთი მხრივ, ფშავ-ხევსურეთის, მეორე მხრივ, მთულეთ-გუდამაყრისა და ხევის განცალკევებაში. უფრო მოგვიანებით მიმდინარეობს ამ ერთობათა შემდგომი დიფერენციაცია და ცალკეულ მუსიკალურ დიალექტთა ჩამოყალიბება. ამრიგად, სპეციალურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად სულ უფრო ღრმავდება მუსიკალურ დიალექტთა დივერგენციის პროცესი.

როგორც აღინიშნა, მუსიკალურ დიალექტთა კლასიფიცირებისას ძნელდება ზოგიერთი კუთხის სასიმღერო შემოქმედების ცალკე დიალექტად გამოყოფა. ასეთთა შორის დასახელებულია ხევსურული და ფშაური. თავის დროს შ. ასლანიშვილმა შეისწავლა ამ ორი კუთხის სიმღერებისათვის დამახასიათებელი როგორც საერთო ნიშნები, ისე ის თავისებურებანი, რომლებიც ახასიათებს ფშაურს, ხევსურულისაგან განსხვავებით. იგი შენიშნავს, რომ ფშავ-ხევსურული სიმღერების განხილვისას მუდამ გათვალისწინებული იყო მათ შორის არსებული საერთო ნიშნები, მაგრამ „ამავე დროს, ცალკე ფშაურ და ცალკე ხევსურულ სიმღერებს ახასიათებს აგრეთვე მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ნიშნები. ეს მოვლენა შემჩნეული იყო

ჯერ კიდევ დ. არაყიშვილის მიერ“ (7: 44-45). ფშაურ და ხევსურულ სიმღერებში გაბატონებულია ფრიგიული კილო; სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ფრაზების ბოლოს კილოს მეორე საფეხურის რიტმული სიმყარე და გადიდებული კვარტის ჟღერადობა კილოს კვინტასა და დადბლებულ მეორე საფეხურს შორის (35: 9; 7: 39, 44, 45). მიუხედავად საერთო ნიშნებისა, მოგვიანებით ფშაურ სიმღერებში ჩნდება გარკვეული თავისებურებანი, მათ შორის – რიტმულად მყარი საკადანსო საფეხურების ხელმეორედ გამეორება, რაც სიმღერის ძირითად ნაწილთან ერთად თავისებურ ინტონაციურ საქცევს ქმნის. ამ საკადანსო ინტონაციური საქცევის განვითარებული ფორმაა საკადანსო ფრაზა, რომელიც განამტკიცებს წინა ფრაზას ან დამაბოლოებელ მელოდიურ მიმოქცევას, რაც ხევსურულისათვის არ არის დამახასიათებელი (14: 130; 16: 306). ფშაურ სიმღერებში დადგენილია ფრიგიული კილოს ვარიანტები (11: 15; 7: 44-45; 26).

ფშაველთა ყოფაში დამკვიდრებულია სიმღერის სახელწოდება „ფშაური“ ან „ფშაური კილო“, რაც განსაზღვრავს ფშაური სიმღერების სპეციფიკას. „ფშაურები“ ამავე სახელწოდებით გავრცელებულია ხევსურეთში, გუდამაყარსა და მთიულეთში. გუდამაყარში „ფშაურები“ სტრუქტურულად ხევსურულ „ფშაურებს“ იმეორებს. ხევსურული საგან განსხვავებით, ფშაური სიმღერები შედარებით მდიდარი ორნამენტით – რთული რიტმული ნახაზებით, ფართო მელოდიური სვლებით, ნახტომებით გამოირჩევა, რომელთა შევსება ბგერათა დადმავალი სეკუნდური მოძრაობით ხდება. ზემოხსენებული მონაცემებიდან ჩანს, რომ თავდაპირველად ფშავ-ხევსურული, ანუ ფხოური მუსიკალური დიალექტი ჩამოყალიბდა. ამ ერთობის შემდგომი დიფერენციაცია, ანუ მისი ფშაურ და ხევსურულ დიალექტებად განცალკევება ქრონოლოგიურად უფრო გვიან მოხდა (13: 76; 14: 128) ნიშანდობლივია, რომ ისტორიული ფხოვის (ფხოეთი) ტერიტორია ფშავად და ხევსურეთად XV საუკუნიდან მოიხსენიება (18: 439; 29: 38, 46; 31 209).

მოგვიანებით, იგივე მოსაზრება ფშაური და ხევსურული მუსიკალური დიალექტების არსებობის შესახებ, ე. გა-

რაცანიძემ გამოთქვა: „ხევსურული და ფშაური უნდა განვიხილოთ როგორც ორი მუსიკალური დიალექტი“ (12:89-90).

მუსიკალურ დიალექტებზე, ანუ კილოებზე მსჯელობისას შეუძლებელია ყურადღება არ შევანეროთ მის დეფინიციასზე. მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მონაცემები ცხადყოფს, რომ მუსიკალურ დიალექტს, ანუ კილოს განსაზღვრავს მრავალხმიანობის ფორმები, მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებანი, შესრულების კუთხური ხასიათი, რომელიც სამეტყველო ენის კუთხურ თავისებურებასთან ერთობლიობაში ყალიბდება. ამაზე გარკვევით მიგვანიშნებს მუსიკალური ტერმინების – „ხმა“ და „კილო“ – ხალხური ინტერპრეტაცია. ამ ტერმინებმა იმთავითვე მიიქცია ივ. ჯავახიშვილის ყურადღება. იგი ჩამოთვლის ფანდურის თანხლებით შესასრულებელ თუშურ „ხმებს“: „ჯარის კმა“, „აყრის კმა“, „სიმღერის კმა“, „თამაშობის კმა“, „ტირილის კმა“ („წოვა დიაცის კმა“, „ჩაღმა დიაცის კმა“), „შამილის დაჭერის კმა“ და სხვ. ივ. ჯავახიშვილმა ივარაუდა, რომ „ხმა“, ერთი მხრივ, ჰანგთა მთელი ჯგუფის გარკვეული წყობის გამომხატველია, მეორე მხრივ, ცალკეულ პირთაგან შეთხზულ სიმღერას ნიშნავს (30: 268-269). უფრო გვიან, თუშური „ხმები“ შ. ასლანიშვილმა ჩაიწერა და მუსიკალური ტექსტების ანალიზიდან გამომდინარე გამოთქვა მოსაზრება, რომ „ხმა“ ჰანგის გამომხატველი სიტყვაა, ისეთი გამოთქმები კი, როგორიცაა „წოვა დიაცის კმა“, „ჩაღმა დიაცის კმა“ და სხვა, ცალკეულ პირთაგან გამოთქმული ძირითადი მელოდიის ვარიანტია (7: 94).

ტერმინ „კილოს“ განმარტებისათვის ივ. ჯავახიშვილს მოაქვს ნაწყვეტები ხალხური პოეზიის ნიმუშებიდან, და აღნიშნავს, რომ იგი შეიცავს საინტერესო გამონათქვამებს: „სიტყვის, ანუ ლექსის თქმა კილოზე“, ან „სიმღერაზე კილოს გამობმა“. მაგრამ იქვე დასძენს, რომ თითოეული მათგანის მნიშვნელობა ძნელი გასარკვევია. ზემოთ დასახელებულ ტერმინებს ივ. ჯავახიშვილი მიმოიხილავს ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში, XVII-XIX საუკუნეების საზოგადო მოღვაწეთა (სულხან-საბა ორბელიანი, იოანე ბატონიშვილი, დ. მაჩაბელი, პ. კარბელაშვილი) ნაშრომებში

(30, I, 240-443). ხალხურ ყოფაში არსებული გამოთქმები „ჩაკრულოს კილო“, „კახური კილო“, „იმერული კილო“, „ჩაველიშვილის კილო“, „კარბელაანთ კილო“ და სხვ., მხოლოდ ინტონაციურ თავისებურებას გულისხმობს (28: 4). საეკლესიო საგალობლებში მუსიკალური ტერმინოლოგიის განხილვისას ივ. ჯავახიშვილი შენიშნავს, რომ „ჰანგით შემკული საგალობლის აღმნიშვნელი ტერმინი უნდა იყოს მოკაზმულნი, ხოლო თვით ჰანგს – კი ეწოდებოდა კილო“ (30: 230). კილო განმარტებულია როგორც: ა) გალობის ჰანგი; ბ) მუხლი, საგალობლის ხმის (ჰანგის) შემადგენელი ერთეული; გ) სამგალობლო სკოლის ტრადიციის ამსახველი ტერმინი; დ) საგალობლის ჰანგის სირთულის განმსაზღვრელი ცნება (პირველდაწყებითი კილო, სადა კილო, გამშვენებული კილო. „ხმა“ ჰანგის გაგებით ფარავს კილოს (3: 4).

საინტერესოა რა დროიდან მომდინარეობს „ხმა“ და „კილო“, როგორც მუსიკალური ტერმინები. ძველი ქართული წერილობითი ძეგლების, მათ შორის დაბადების ქართული თარგმანის მიხედვით ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, რომ ბგერის ზოგადი ცნების გამომხატველ ტერმინად ძველ ქართულში მხოლოდ „ჰამად“ ან „ჰამა“ გვხვდება. ამავე დროს იგი მუსიკალური ბგერის (ხმიერი და საკრავიერი) გამომხატველი იყო (30: 37-38). „ჰამეანი გალობა, ქრისტიანული ეკლესიის პრაქტიკაში V საუკუნიდან გავრცელდა. VII საუკუნის ბერძნული ლიტურგიკული ძეგლის „იერუსალიმის ლექციონარის“ ქართულ თარგმანში „ჰამეან ტროპარებს“ გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი“ (17: 037, 038). რაც შეეხება ტერმინ „კილოს“, იგი ნახსენებია აქვს იოანე დამასკელის ცხოვრების ავტორს. VII-VIII საუკუნეების საბაწმინდური ჰიმნოგრაფიული სკოლის მოღვაწეთა, იოანე დამასკელისა და კოზმა იერუსალიმელის მიერ შექმნილი „კეთილად შეწყობილი გალობის“ ხასიათის გარკვევისა და დასდებლის თხზვის პროცესის ჩვენების მიზნით ე. მეტრეველს მოაქვს იოანე დამასკელის ცხოვრების ავტორის შემდეგი ცნობები: „უფროდესდა უბიწოებითა და სიწმიდისათა მათ თანა მკუდრად აქუნდა ღმერთი, რომელი – ესე ზედა-მიწევნით ისწავების და იცნობების აღწერილთაგანცა მათთა და მართლმადიდებლობისა შჯულ-

თა და სწავლათაგან, რომელი – იგი მათ საზომითა მარცხედლოვნითა აღწერეს და ღმრთივშუენიერებითა (!) კილოებითა შეამკუნეს“; „იოანემ... მყის გამოთქუა დასდებელი ესე: ჭეშმარიტად ამოუბა არს ყოველივე, ხოლო საწუთროდ ესე სიზმარ და ანრდილ, და რამეთუ ცუდად შურების ყოველი მიწითშობილი...“ შემდგომად გამოთქმისა (დასდებლის – ე. მ.) კილოს დებდა რად იოანე და გალობდა, დაემთხვია ზედმოსლვად“... (17: 043, 044).

ე. მეტრეველი განმარტავს, რომ იოანე დამასკელი დასდებელს ჯერ „მარცხედლოვანი საზომით“ გამოთქვამდა, შემდეგ დებდა მას კილოზე, რომელიც „ჭმენობის“ ჩარჩოებით იყო რეგლამენტირებული. მკვლევარი კილოს ძლისპირის მელოდიის მნიშვნელობით ხმარობს, რომელზეც სრულდება გალობათა და სტიქარონთა ტროპარები. კილოს ამგვარ ინტერპრეტაციას იგი საფუძვლად უდებს X საუკუნის ჰიმნოგრაფის მიქაელ მოდრეკილის შემდეგ განმარტებას: „საყუარელნო, უკეთუ ერთსა ძლისპირსა ზედა რომელიმე კილოდ ერთი ორგუარად იყოს აღნიშნულ, ნუ უცხო გინს, ნუცა ურთიერთას წინააღმდეგომ, რამეთუ რომელიმე მრავლისა ძლისპირისა ერთი კილოდ ორგუარად არს მეხურად, ხოლო შენ რომელი გინე, ბრძანე, რამეთუ ორივე ჭეშმარიტ არს“. ე. მეტრეველი მიუთითებს აგრეთვე კილოს ვარიანტებზე, რომელთა შესახებ აღნიშნულია მიქაელ მოდრეკილის იადგარის ამ მონაკვეთში (17: 045). XVIII საუკუნის საზოგადო მოღვაწის იოანე ბაგრატიონის ქართული ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკალური ნიშნების სახელმძღვანელოს მიხედვით, „**კილო**“ **ხასიათის, ტონალობის, ჰანგის სპეციფიკის მიმცემია** (9: 38).

ქართული წერილობითი ძეგლებიდან ნათელია, რომ „ხმა“ და „კილო“ მუსიკალური ტერმინების სახით ძველი დროიდან მომდინარეობს. არანაკლებ საინტერესოა „ხმის“ ხალხური განმარტება: „მე ჩემი საკუთარი ხმა მაქვს, სიმღერაც ჩემია, – გვიხსნის თუში მთხრობელი – სხვა ხმაზე რომ იმღერონ, ეტყვიან, ნუ ცვლი ხმასაო. ჩემი სიმღერა სხვა ხმაზე არ იმღერება. მაგალითად, მე და შენ შეიძლება ერთ რომელიმე ხმაზე შევასრულოთ სიმღერა, მე სხვანაირად მოვუქციო, შენ – სხვანაირად, მაინც ერთი ხმაა.

თუ ვინმეს გამოთქმული ხმა მოგეწონა, შეგიძლია გადაიღო, მაგრამ სიმღერა უნდა შეუწყო. თუ ხმა არ მიუდგება სიმღერას, მაშინ გარმონზე დაუკრავენ და შენ ლექსად უნდა თქვა^{*}. ნათქვამიდან ნათელია, რომ „ხმა“ და „სიმღერა“ სემანტიკურად განსხვავებული ცნებებია. სიმღერა გულისხმობს „ლექსის დამღერებით თქმას“. ამგვარი ინტერპრეტაცია უკანასკნელ დრომდე შემორჩათ აღმოსავლეთ საქართველოში მთიელებს. „ხმა“, „სიმღერისაგან“ განსხვავებით, მხოლოდ ჰანგს ნიშნავს. იგი მელოდიის რიტმულ-ინტონაციური თავისებურების გამომხატველია. მაგრამ ჩემი ასეთი განმარტება პირობითია, რადგან ამა თუ იმ პირის მიერ შექმნილი ყოველი „ხმა“ ერთი ძირითადი მუსიკალური თემის სახეშეცვლილ გამეორებას, ვარიანტს წარმოადგენს. „ხმის“ სხვადასხვანაირად მოქცევაც შეიძლება, მაგრამ იმ რიტმულ-ინტონაციურ ჩარჩოებში, რომელიც ამა თუ იმ „ხმას“ გააჩნია. „ხმა“ ყოველგვარ ლექსს ვერ შეეწყობა, რადგან „ხმის“ მეტრი მისი შესაბამისი ლექსის მეტრს ეთავსება. „ხმის“ გადაღება იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ მას სასურველი ლექსის მეტრი შეეთავსება. ნათელია, რომ „ხმა“ ამ შემთხვევაში კონკრეტული შინაარსის შემცველია. მაგრამ ამ ტერმინს ამასთანავე ფართო გაგებაც აქვს. თუშები ერთმანეთისაგან განასხვავებენ „სამღერად“, „სატირად“ და „სათამაშო“ ხმებს. ეს სამი ჯგუფი ხმებისა ერთიმეორისაგან განსხვავდება რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებით და განსაკუთრებით კი, შესრულების ხასიათით. „სამღერად ხმაში“ იგულისხმება ჯგუფი სიმღერებისა (ისტორიულ-საგმირო, საყოფაცხოვრებო, თუ სატრფიალო), რომლებიც ცალკეული პირების მიერ არის გამოთქმული. ასევე, „სატირალი ხმაც“ აერთიანებს ცალკეულ პირთაგან გამოთქმულ სამგლოვიარო ხასიათის სიმღერებს, როგორიცაა „წოვა დიაცის ხმა“, „ჩაღმა დიაცის ხმა“ და სხვ. „ხმას“ ჰანგის მნიშვნელობა აქვს გამოთქმაში „ხმის გატეხვა“. ეს ჩანს გუდამაყრელი მთხრობლის განმარტებიდან: „ფერხისაში პირველად ხმას

* მასალის მოწოდებისათვის მადლობას ვუხდის ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორს ნ. აზიკურს.

გაიტყვდა დეკანოზი, წინწინ მღერას არავინ დაიწყებდა, ვიდრე დეკანოზი არ შემღერებდა. „ხმის გატყევა“ ერქვა მაგას. მემრე უფროსები ვინც სხედან ხატიონნი გაიმეორებენ დეკანოზის სიტყვებს. ბანს ყველა დასძახებს“. ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ ვფიქრობთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებში გავრცელებული ნატირლების ერთ-ერთი სახეობის, „ხმით ტირილის“ სახელწოდებაში შემორჩენილია „ხმის“ როგორც ჰანგის, დამღერებითი ტირილის გამომხატველი სიტყვის მნიშვნელობა, რაზეც, თავის მხრივ, „ხმით ტირილის“ მუსიკალური ტექსტების მელოდიურ-ინტონაციური მხარე მიგვანიშნებს. ანალოგიური მოსაზრებაა გამოთქმული „ხმით ნატირლებისადმი“ მიძღვნილ ნაშრომებში (10: 5; 2: 8; 14: 124-135; 15: 24-25). აქვე დავსძენთ, რომ ხმით მოტირალი ფასდებოდა მის მიერ გამოთქმული სიტყვიერი ტექსტის შინაარსით: „დიაცები ჳმით ნატირალს იმით შეაფასებდნენ რო დედათ ატირებსავ ძალიანავ, მართლაც ას, ზოგი სატირელ სიტყვებს იძახსად“, ზოგი ვერ“ (20).

ხალხურ ყოფაში „ხმის“ პარალელურ ტერმინად ჩანს „კილო“. ა. ოჩიაურის ხელნაწერი მასალა გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის „კილოს“ შესახებ: „... ლექსობა უფროსებთან არ შეეძლო ახალგაზრდებს, უფროსებთან იყო მარტო ძველებური სიმღერების მღერა ხმამაღლა და სადაც უფროს ხალხი არ იქნებოდა, იქ კი ახალგაზრდობა სატრფიალო ლექსებს მღეროდა, არა იმ კილოზე, როგორც საგმირო სიმღერებს იმღერდენ ხმამაღლა, ამ მღერას ქვიოდა მღერა და ახალგაზრდობა რო საზანდრულ კილოზე მღეროდა, ამას ერქვა ლექსობა“, ან „ცელის ტარზე ჳმით ნატირლებს იმღერდეს. საკუთარ სიმღერებიც კი იყვ ცელის ტარზე სამღერლები. ერთი მარტო კაციც იმღერდად' შაიძლებოდ რო ჳერ ერთი იმღერებდად' მემრ სხო, მეორე გაიმეორებდ ამავე სიტყვებს, ესეთითავ კილოთ. ისრაც იცოდეს ეს მღერა რო, თუ ჳმას გაიგონებდ თუნდა სიტყვისთავ ვერ გაგერჩიავე, წინა მამღერალ რო სიტყვასად' ჳმის გავრძელებას გაათავებდ განუძღებოდ, მეორე მთიბელ იმღერებდ მთიბლურად შორს რო ჳმა კი მადიოდად' სიმღერის კილო“ (19: 13, 28). ზემოხსენებულ ნაწყვე-

ტებში კილო, ერთი მხრივ, სიმღერების გარკვეული ჯგუფის რიტმულ-ინტონაციური თავისებურების გამომხატველია, მეორე მხრივ, კონკრეტული სიმღერის, მელოდიის თავისებურებაზე მიუთითებს. მაგრამ კილო ფართო შინაარსის შემცველიცაა. მაგალითად, ხევესურებში გავრცელებულია „ფშაურ კილოზე“ მღერა: „ჯვარივნები მიდიოდნენ და გზადაგზა მღეროდნენ ფშაური მღერის კილოზე. სიმღერე ანუ ლექსი შეიძლებოდა ყოველგვარი ემღერა, საგმირო, სიკვდილის შესახებ, სატრფიალო და სხვა“ (21). „ფშაურ კილოს“ განასხვავებენ ხევესურულისაგან: „ხევესურების და ჩვენი ლაპარაკი ხო განსხვავდება, ისე ჩვენი კილო მაგათაგან. ეგენი ვერ უქცევენ ფშაურად. ჩვენ სიმღერას „ფშაურს“ ვეძახით, მაგრამ ფერჯისაც ფშაურია და ლექსობაც ფშაურ კილოზე იმღერება“, ან „ხევესურმა ხო სხვანაირი ლაპარაკი იცის, სიმღერაც სხვანაირი იცის, ფშაველ კაცს ის ვერ შეუქცევს“ (13: 70-71; 14: 137). ირკვევა, რომ „კილო“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს არა კონკრეტული სიმღერის ან სიმღერათა ჯგუფის, არამედ ერთი გარკვეული კუთხის სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციურ თავისებურებას. ეს უკანასკნელი გარკვეულწილად ითავსებს სამეტყველო ენის კუთხურ ინტონაციურ თავისებურებას. კახეთში ქართლური „კილოს“ ანალოგიურია „ხმა“. კახელები ქართლელებზე იტყვიან: „იგეთნაირ ხმაზე მღერიან, რომ ჩვენებურ (კახურ – ნ. მ.) ხმას არა ჰგავ. ჩვენკენ ჩახლართული მღერა იციან, ქართლში – არა. კახელები სიმღერის ერთ მონაკვეთს რომ შეასრულებენ, უცებ შეწყვეტა იციან, ქართლში ეს არ იციან. კახელებმა უფრო თამამად, ფართოდ იციან მღერა. ქართლელი კაცი სხვანაირად ლაპარაკობს, კახელი – სხვანაირად. ქართლელები სხვანაირად უქცევენ“. ნიშანდობლივია ხალხური გამოთქმა „კახური კილო“ (14: 137). ო. ჩიჯავაძე კახურ სიმღერებს განასხვავებს ქართლურისაგან სიმღერის შინაგანი ბუნებით და შესრულების მხრივ (24: 5).

ხალხურ ყოფაში დამკვიდრებული „ხმა“ და „კილო“ სემანტიკურად ერთგვაროვანი მუსიკალური ტერმინებია. „ხმა“ სიმღერის, სიმღერათა ჯგუფის თუ სიმღერების კუთხური თავისებურებების გამომხატველია, აგრეთვე ამა თუ

იმ პირის მიერ გამოთქმული სიმღერის აღმნიშვნელიც არის. აღსანიშნავია, რომ გამოთქმაში „ჩაღმა დიაცის ხმა“, „წოვა დიაცის ხმა“ და სხვა, აქ „ხმას“ გარკვეული თვალსაზრისით შემორჩენილი აქვს „ხმის“ როგორც ზოგადად ბგერის გამომხატველი სიტყვის თავდაპირველი მნიშვნელობა. „კილო“ მხოლოდ ჰანგის თავისებურების გამომხატველია, დამოუკიდებლად მისი შემქმნელისაგან, მოქმედისაგან. „კილოს“ როგორც კუთხოვბრივი თავისებურების აღმნიშვნელი ტერმინის ხალხური ინტერპრეტაცია უეჭველად გულისხმობს შესრულების ინდივიდუალურ, კუთხურ ხასიათს, იმ ინტონაციურ თავისებურებას, რომელიც ამა თუ იმ კუთხის ენის კილოებრივ თავისებურებასთან ერთიანობაში ყალიბდება. ყურადღებას იქცევს ტერმინ „კილოს“ ეტიმოლოგიური კავშირი „კილ“-თან. სულხან-საბას განმარტებით „კილი ხვარბლის ბუდე“ (სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი). მაგალითად, ცნობილია ხორბლის კილიანთა ანუ ასლისებურთა ჯგუფი, რომლის მარცვალი მჭიდროდ ზის განსაკუთრებულ ბუდეებში – კილებში (8: 36-37). „კილოს“ ი. აბულაძისეული განმარტებიდან საყურადღებოა: 1. კილო-ნაპრალი; 2. კილო-ყულფი, ღილის გადასაცემელი (1: 199). ნათელია, რომ „კილი“, „კილო“ ბუდეს, ჩარჩოს, შემოსაზღვრულს ნიშნავს. შესაძლოა სიტყვის ამ მნიშვნელობიდან გამომდინარეობს მუსიკალური ტერმინის „კილოს“ ცნება, როგორც სიმღერის რიტმულ-ინტონაციური თავისებურების, შეიძლება ითქვას, ინტონაციური მოდელის გამომხატველისა.

ამგვარად, მუსიკალური კილოს, როგორც კუთხოვბრივი სპეციფიკის გამომხატველი ტერმინის ხალხური ინტერპრეტაცია, გარდა მრავალხმიანობის ფორმების, მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებებისა, გულისხმობს შესრულების კუთხურ ხასიათს, იმ ინტონაციურ თავისებურებას (ნიჟანსებს), რომელიც სამეტყველო ენის კუთხურ ინტონაციურ თავისებურებასთან უშუალო კავშირში ყალიბდება. მუსიკალური კილო, ამა თუ იმ ლოკალურ გეოგრაფიულ გარემოში, კუთხურ თავისებურებათა კომპლექსში შემავალი ერთ-ერთი ელემენტია. „კილოს“ ხალხური განმარტებიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ,

ბუნებრივია საქართველოს ყოველი კუთხის, ანუ ეთნოგრაფიული ჯგუფის, გამოყოფა მუსიკალური კილოს სახით. ამგვარი კლასიფიკაცია მკაფიოდ ავლენს ქართული ხალხური მუსიკის მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ მრავალფეროვნებას, იმ დიდ წვლილს, რომელიც თითოეულ კუთხეს მიუძღვის ეროვნული კულტურის საგანძურის – ზოგადქართული მუსიკალური ენის განვითარებაში.

ლიტერატურა

1. აბულაძე ი., ძველი ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბ., 1972.
2. აზიკური ნ., მგოსანნი გლოვისანი, თბ., 1986.
3. ანდრიაძე მ., ქართული გალობის კანონიკურობისა და ტრადიციულობის შესახებ. ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები, თბ., 2002.
4. არაყიშვილი დ., ქართული ხალხური მუსიკა, ქუთაისი, 1925.
5. არაყიშვილი დ., რაჭული სიმღერები, თბ., 1950.
6. არაყიშვილი დ., სვანური სიმღერები, თბ., 1950.
7. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბ., 1956.
8. ბრეგაძე ნ., მთის მიწათმოქმედება დასავლეთ საქართველოში, თბ., 1969.
9. გვახარია ვ., ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება, თბ., 1962.
10. გოგოლაური ი., ხმით ნატირლები, თბ., 1981.
11. დონაძე ვ., შალვა მშველიძე, თბ., 1946.
12. გარაყანიძე ე., ზოგიერთი ქართული მუსიკალური დიალექტის დადგენისათვის. ედიშერ გარაყანიძე, რჩეული წერილები. შემდგენელი ნ. ზუმბაძე, რედაქტორი მ. ახმეტელი, თბ., 2007.
13. მაისურაძე ნ., აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბილისი, 1971.

14. მაისურაძე ნ., ქართული მუსიკალური დიალექტების შესახებ, მაცნე, №4, 1982.
15. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, თბ., 1989.
16. მაისურაძე ნ., მუსიკალური დიალექტის განმარტებისათვის, ანალები, 2009, №4.
17. მეტრეველი ე. ძლისპირნი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო ე. მეტრეველმა, თბ., 1971.
18. მუსხელიშვილი დ., ფხოვი. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, X, თბ., 1976.
19. თიაური ა., ხევსურული ხალხური დღეობების კალენდარი, II, ბუდე – ხევსურეთი, (ბაცალიგო), რვ. 23, 28. 1938.
20. თიაური ა., ხევსურული ხალხური დღეობების კალენდარი, I, ბუდეხევსურეთი, რვ. 7., 1939.
21. თიაური ა., რელიგია ბუდეხევსურეთსა და შატღის თემში (VIII), რვ. 50, 1940.
22. შანიძე ა., ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურეთი, თბ., 1931.
23. შილაკაძე მ., ქართული მუსიკალური დიალექტები. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XX, თბ., 1979.
24. ჩიჯავაძე ო., ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, თბ., 1962.
25. ჩხიკვაძე ზ., საღამური, სახალხო სიმღერები გადაღებული ნოტებზე ზ. ჩხიკვაძის მიერ, თბ., 1896.
26. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური სიმღერა. ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, თბ., 1960.
27. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური მუსიკა, თბ., 1965.
28. ჭოხონელიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერების კილოური საფუძვლების შესახებ. ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბ., 1983.
29. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, II, თბ., 1948.

30. ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, I გამოცემა, 1938, II გამოცემა, თბ., 1990.
31. ჯანაშია ს., შრომები, II, თბ., 1952.
32. Аракишвили Д., Краткий очерк развития грузинской карталино-кахетинской народной песни, Труды МЭК, I, М., 1906.
33. Аракишвили Д., Народная песня Западной Грузии (Имерети). Оттиски из II т. Трудов МЭК, М., 1908.
34. Аракишвили Д., Народные песни горцев Восточной Грузии, 1, Хевсуры. Советская музыка, №7, М. 1939.
35. Аракишвили Д., Обзор народной песни Восточной Грузии, Тб., 1948.
36. Асланишвили Ш., Народные основы гармонии грузинских композиторов. Грузинская музыкальная культура, М., 1954.
37. Майсурадзе Н., Древнейшие этапы развития грузинской народной музыки, Тб., 1990.

VIII. ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ ენათა შრტიერთმიმართება და მათი ერთობის პრობლემა

ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ ენათა შრტიერთმიმართება და მათი ერთობის პრობლემა XX საუკუნის 80-იან წლებამდე მეცნიერთა საგანგებო კვლევის საგანი არ გამხდარა. არსებობდა ცალკეული მოსაზრებანი ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ კულტურათა ნათესაობის შესახებ (6: 114-117; 10: 7-12; 9: 114-117; 23: 281-299; 69; 33: 353-360; 53: 174-181; 54: 8-11 და სხვ.). მუსიკალური მონაცემებით ქართველ და ჩრდილოკავკასიის ხალხთა ეთნიკური ისტორიის, ეთნოგენეზის საკითხების კვლევა მუსიკალური ეთნოლოგიის (ეთნომუსიკოლოგიის) სფეროში გასული საუკუნის 80-იან წლებში განხორციელდა (35: 216-291; 36: 28-36, 46-50; 37: 53-62; 40: 235-247 და ა. შ.) ამ საკითხებს ეხება აგრეთვე უფრო მოგვიანებით გამოქვეყნებული ნაშრომები (72; 73; 55). აქვე დავსძენთ, რომ ჩრდილოკავკასიის ხალხთა ხალხურ მუსიკას არაერთი საყურადღებო გამოკვლევა და ხალხური სიმღერების კრებული მიეძღვნა (30; 31; 11; 70; 71; 7; 24; 51; 47; 57; 29; 61; 62; 63; 21; 1; 74; 66; 50; 68; 52; 26 და სხვ.), რომლებმაც მნიშვნელოვნად გაამდიდრა ჩვენი ცოდნა ამ ხალხთა მუსიკალური ენების შესახებ.

არქეოლოგიური მონაცემებით ამიერკავკასია და, საერთოდ, კავკასია ძველი ქვის ხანის ადრეულ საფეხურზე წინა აზიის უძველესი ადამიანის გავრცელების სფეროში შედიოდა და შესაძლებელია მისი ჩრდილო, პერიფერიული ნაწილი იყო. ძველი ქვის ხანის ძეგლები ამიერკავკასიაში ადგილობრივი კულტურის საფუძველზეა წარმოქმნილი. აღნიშნულია ბუნებრივი გარემოს გადამწვეტი როლი ლოკალური თავისებურებების წარმოქმნაში. კავკასიის ნეოლითი ადგილობრივი, წინარე კულტურის საფუძველზეა აღმოცენებული, ოღონდ როგორც ერთ-ერთი შემადგენელი პერიფერიული ნაწილი წინა აზიის უძველესი სამიწათმოქმედო ცენტრისა, მასთან ახლო შრტიერთობაში ვითარდებოდა. ამ ხანაში მთელ კავკასიაში მიმდინარეობს ტომთა

ფართო განფენა, იქმნება მონათესავე ტომებისაგან შემდგარი მოზრდილი ეთნიკური ჯგუფები და, შესაბამისად, ერთგვაროვანი დიდი არქეოლოგიური კულტურები, რომელთა დიდ ტერიტორიაზე განფენა თანდათანობით დაშორებას იწვევდა და კავკასიური ენობრივი და კულტურული ერთობის გათიშვის საფუძველს ქმნიდა. V ათასწლეულში ეს ერთობა უკვე დაშლილი უნდა ყოფილიყო. ადრე ბრინჯაოს ხანაში, რომელიც მთელ III ათასწლეულს მოიცავს, საბოლოოდ ყალიბდება კავკასიის მოსახლეობის ძირითადი ეთნიკური ჯგუფები (75: 17-18, 43, 46, 93). ფიქრობენ, რომ წინარე-ქართველური ეთნოსი ძვ. წ. V-IV ათასწლეულებში უნდა არსებულებოდა. საქართველო-ქართველური ენის დიალექტებზე მოსაუბრე ეთნოსის ერთ-ერთი არეალი დასავლეთ საქართველო უნდა ყოფილიყო და დასავლურ-ქართული ნეოლითი შესაძლებელია, როგორც არქეოლოგები ფიქრობენ, წინარე ქართველური ეთნოსის კულტურა იყო (46: 119-120). ანთროპოლოგიური კვლევა-ძიების საფუძველზე გამოთქმულია მოსაზრება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე ანთროპოლოგიური ტიპების უწყვეტი მემკვიდრეობითობა, ენეოლითის მიწურულიდან დღემდე, ქართველთა წინაპრების ადგილობრივი, აუტოქტონური წარმომავლობის მაჩვენებელი უნდა იყოს. საქართველოს, უფრო სწორედ, სამხრეთ საქართველოს, დასავლეთ აზერბაიჯანის და სომხეთის ტერიტორიაზე ანალოგიური ტიპების არსებობა და მათი ეპოქალური ტრანსფორმაციის ერთი მიმართულება, ამ რეგიონის უძველესი მოსახლეობის ერთიან გენეტიკურ წარმომავლობაზე უნდა მიუთითებდეს. ეს ანთროპოლოგიური ერთიანობა შეიძლება მაჩვენებელი იყოს იბერიულ-კავკასიური დიდი ერთობისა, რომელიც შენიშნულია კულტურასა და ენაში (2: 39). ისტორიული საქართველოს მოსახლეობა იმთავითვე ეკუთვნოდა ერთ დიდ ანთროპოლოგიურ პლასტს, რომელიც შედიოდა ინდო-ხმელთაშუაზღვისპირული რასის წინააზიური განშტოების შემადგენლობაში (15: 156). დერმატოგლიფიკის მონაცემებით კავკასიური ტიპის გენეზისი და მისი თავისებურება განხილულია როგორც წინააზიური ტიპის რეგიონალური ფორმა, რომელიც ჩამოყალიბდა განსხვავებულ მაღალმთიან გარე-

მოში (14: 107). ეთნოლოგიური კვლევა-ძიების საფუძველზე დადასტურებულია ქართველ და, საერთოდ, კავკასიის ხალხთა თვითმყოფადი კულტურის სიძველე და ადგილობრივი წარმოშობა (56: 59). ლინგვისტური მონაცემებით იბერიულ-კავკასიური ენები მიჩნეულია მონათესავე ენებად, მაგრამ ამავე დროს გაჩნდა განსხვავებული შეხედულება, რომელიც ქართველურ და მთის კავკასიურ ენათა გენეტიკურ ერთობას უარყოფს (საკითხთან დაკავშირებით იხ. 75: 252-267). ქართული, აფხაზური, ადიღეური, ოსური, ჩაჩურინგუშური და ნაწილობრივ დაღესტნური მუსიკალური ენების რეტროსპექტულმა და ისტორიულ-შედარებითმა შესწავლამ შესაძლებელია, თავის მხრივ, შუქი მოჰფინოს კავკასიაში მცხოვრები უძველესი მოსახლეობის ეთნოგენეზის პრობლემას.

აფხაზური ხალხური სიმღერების საფუძველია მელოდიური ფორმულა ბგერათა დაღმაგალი მოძრაობით კვარტის დიაპაზონში. იგი გაფართოებულია კვინტამდე, სექსტამდე, სეპტიმამდე, ოქტავამდე. ნახტომები მელოდიაში გაწონასწორებულია ბგერათა სეკუნდური მოძრაობით. ზოგჯერ მელოდია იწყება ნახტომით კვარტაზე და მთავრდება კვარტული კადანსით. საგმირო სიმღერებში შეინიშნება მელოდიური და ჰარმონიული ელემენტების განვითარების უძველესი ფენა: მელოდიის დაღმაგალი მიმართულება, გლისანდირებული დაბოლოება, ბურდონული მრავალხმიანობა (70: 129; 72: 25, 42-43; 36: 217-242; 35: 28).

აფხაზურ მუსიკალურ ენაში ჩანს უძველესი მელოდიურ-ინტონაციური შრე, რომელიც საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არეში შედის (ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის შესახებ იხ. წინამდებარე ნაშრომი, თავი II). განსაკუთრებით საყურადღებოა, მუსიკალური აზროვნების განვითარების ერთ-ერთ უძველეს ეტაპზე, მელოდიურ-ინტონაციური კავშირი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის, კერძოდ, ფშავ-ხევსურული (ფხოური) სიმღერების იმ ნიმუშებთან, რომლებშიც რელიეფურად ჩანს საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენა. იგი ვარიანტების ან ცალკეული ინტონაციური საქცევების სახით თითქმის მთელ აფხაზურ სასიმღერო შემოქმედებაშია დალექილი.

აღსანიშნავია, რომ მელოდიის განვითარების პროცესში (ყალიბდება რეგიონალური მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებანი) ეს ჰანგი გვხვდება არა მხოლოდ სიმღერის დასაწყისში, არამედ შუაში, ან დასკვნით ნაწილში, საკადანსო მელოდიური მიმოქცევის სახით; ზოგ შემთხვევაში მთელ სიმღერაზე ვრცელდება. ეფიქრობთ, რომ ეს არის ის ძირითადი თავდაპირველი მუსიკალურ-ინტონაციური ფონდი, რომელსაც ოდესღაც ემყარებოდა აფხაზთა მუსიკალური ენა (35: 217-220).

I

The musical score is titled 'I' and is written in 6/8 time. It consists of four systems of staves. The first system has measures 1 through 6. The second system has measures 7 through 13. The third system has measures 4 through 10. The fourth system has measures 3 through 11. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. There are also some rests and dynamic markings like 'p'.

4

24 25 26 27 28 29

5

4 5 6 7 8

6

1 2 3 4

7

7 8 9 10 11 12 13

8a

11 15 16 17 18

8a

8 9 10 11

8b

19 20 21

9

10

11a

11b

12

Handwritten musical score system 10-13. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measures 10, 11, 12, and 13 are numbered below the bass staff. A slur covers measures 10 through 13.

Handwritten musical score system 13-20. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues from the previous system. Measures 13 through 20 are numbered below the bass staff. A slur covers measures 13 through 20.

Handwritten musical score system 21-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music continues. Measures 21 through 27 are numbered below the bass staff. A slur covers measures 21 through 27.

Handwritten musical score system 15-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (Bb, Eb). The time signature is 6/8. The music continues. Measures 15 and 16 are numbered below the bass staff. A slur covers measures 15 and 16.

Handwritten musical score system 16-13. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (Bb, Eb). The time signature is 4/4. The music continues. Measures 16 through 13 are numbered below the bass staff. A slur covers measures 16 through 13.

Handwritten musical score system 17-10. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F#, C#). The time signature is 2/4. The music continues. Measures 17 through 10 are numbered below the bass staff. A slur covers measures 17 through 10.

Musical notation for measures 11 through 17. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measures 11-15 are marked with numbers 11, 12, 13, 14, and 15 respectively. Measures 16 and 17 are grouped together with a bracket above them.

Musical notation for measures 18 through 20. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measures 18-20 are marked with numbers 18, 19, and 20 respectively. Measures 19 and 20 are grouped together with a bracket above them.

Musical notation for measures 19 through 28. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measures 19-28 are marked with numbers 1 through 8 respectively. Measures 19-28 are grouped together with a bracket above them.

Musical notation for measures 9 through 12. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measures 9-12 are marked with numbers 9, 10, 11, and 12 respectively. Measures 9-12 are grouped together with a bracket above them.

Musical notation for measures 20 through 28. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measures 20-28 are marked with numbers 1 through 8 respectively. Measures 20-28 are grouped together with a bracket above them.

Musical notation for measures 8 through 13. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measures 8-13 are marked with numbers 8, 10, 11, 12, and 13 respectively. Measures 8-13 are grouped together with a bracket above them.

24

Handwritten musical notation for measures 24-30. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measures 24-30 are numbered 1 through 7. A slur covers measures 24-30. Measure 24 has a 3/4 time signature. Measure 25 has a 3/4 time signature. Measure 26 has a 3/4 time signature. Measure 27 has a 3/4 time signature. Measure 28 has a 3/4 time signature. Measure 29 has a 3/4 time signature. Measure 30 has a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation for measures 31-37. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measures 31-37 are numbered 8 through 13. A slur covers measures 31-37. Measure 31 has a 3/4 time signature. Measure 32 has a 3/4 time signature. Measure 33 has a 3/4 time signature. Measure 34 has a 3/4 time signature. Measure 35 has a 3/4 time signature. Measure 36 has a 3/4 time signature. Measure 37 has a 3/4 time signature.

22

Handwritten musical notation for measures 38-44. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measures 38-44 are numbered 1 through 7. A slur covers measures 38-44. Measure 38 has a 3/4 time signature. Measure 39 has a 3/4 time signature. Measure 40 has a 3/4 time signature. Measure 41 has a 3/4 time signature. Measure 42 has a 3/4 time signature. Measure 43 has a 3/4 time signature. Measure 44 has a 3/4 time signature.

Handwritten musical notation for measures 45-51. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measures 45-51 are numbered 8 through 17. A slur covers measures 45-51. Measure 45 has a 3/4 time signature. Measure 46 has a 3/4 time signature. Measure 47 has a 3/4 time signature. Measure 48 has a 3/4 time signature. Measure 49 has a 3/4 time signature. Measure 50 has a 3/4 time signature. Measure 51 has a 3/4 time signature.

23

Handwritten musical notation for measures 52-61. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measures 52-61 are numbered 1 through 11. A slur covers measures 52-61. Measure 52 has a 3/4 time signature. Measure 53 has a 3/4 time signature. Measure 54 has a 3/4 time signature. Measure 55 has a 3/4 time signature. Measure 56 has a 3/4 time signature. Measure 57 has a 3/4 time signature. Measure 58 has a 3/4 time signature. Measure 59 has a 3/4 time signature. Measure 60 has a 3/4 time signature. Measure 61 has a 3/4 time signature.

24

Handwritten musical notation for measures 62-65. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measures 62-65 are numbered 1 through 4. A slur covers measures 62-65. Measure 62 has a 3/4 time signature. Measure 63 has a 3/4 time signature. Measure 64 has a 3/4 time signature. Measure 65 has a 3/4 time signature.



და ა. შ.

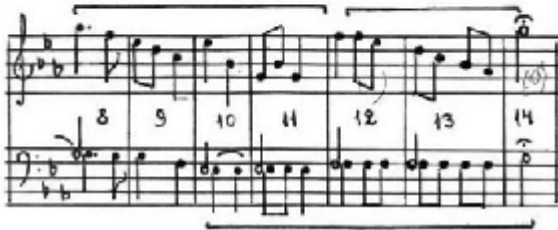
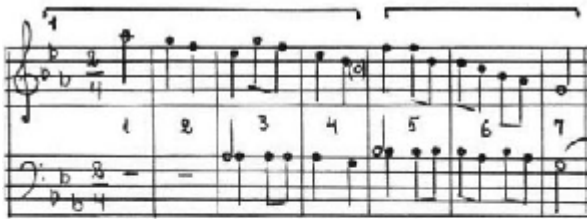
როგორც აღვნიშნეთ, აფხაზურ მუსიკალურ ენაში არსებული ეს უძველესი მელოდირ-ინტონაციური შრე საერთო-ქართველური მუსიკალური ენის არეში შედის და გენეტიკურ კავშირშია ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენასთან, რომელიც დაღეჭილია ქართული მუსიკალური ენის ყველა დიალექტში, მათ შორის – მეგრულში (36: 43; 65: 119).

II

და ა. შ.

აღსანიშნავია, რომ ზემოხსენებულ მუსიკალურ-ინტონაციურ ფენას, რომელიც მთელ აფხაზურ სასიმღერო შემოქმედებაშია განფენილი, ხშირ შემთხვევაში ერწყმის ადიღეური მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი მელოდიურ-ინტონაციური საქცევები (ფრაზების თუ წინადადებების სახით), რის შედეგად იქმნება აფხაზური და ადიღეური სასიმღერო ნიმუშების ნაზავი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს საქცევები სტრუქტურულად ადიღეურ სიმღერებს ენათესავენ, იგი ინტონაციურად გარკვეულწილად სცილდება ადიღეურ მუსიკალურ ენას და ადგილობრივი, აფხაზური მუსიკალური ენის ინტონაციურ თავისებურებებს იძენს, ანუ მუსიკალურ-სემანტიკური თვალსაზრისით აფხაზურია. ეს კი, შესაძლოა, იმას ნიშნავს, რომ აფხაზური სიმღერების უძველეს მუსიკალურ-ინტონაციურ ფენაში, საუკუნეების მანძილზე ხდებოდა შედწევა ადიღეური სასიმღერო ნიმუშებისა, რომლებმაც მეტ-ნაკლებად ადგილობრივი ინტონაციური სახეცვლილება განიცადა და საბოლოოდ, აფხაზურ მუსიკალურ ენაში გარკვეული ადგილი დაიმკვიდრა. მაგალითად, სიმღერაში «Песня гагринцев» (III, 1).

III





პირველი წინადადების პირველ-მეოთხე ტაქტებში მელი-
დია უშუალო კავშირშია მეგრულ სიმღერასთან „სუფრუ-
ლი“ (მესამე-მეოთხე ტაქტები) (III, 2). მელიოდიური მონაკვე-
თები, რომლებიც ეოლიურ და ფრიგიურ კილოებში
სრულდება, თავის მხრივ, გენეტიკურ კავშირშია აღმოსავ-
ლეთ საქართველოს მთიელთა უძველეს მუსიკალურ ნიმუ-
შებთან და ამგვარად, იგი საერთო-ქართველური მუსიკა-
ლური ფუძემდებლის ინტონაციურ არეში შედის. სიმღერის
„Песня гагринцев“ მეხუთე-მეშვიდე და მეთორმეტე-მეთოთ-
ხმეტე ტაქტებში მელიოდია უშუალო კავშირშია აღმოსავ-
ლეთ საქართველოს მთიელთა საფერხულ სიმღერების,
მაგალითად, „ფერხისულის“ (III, 3) და „ჯვარის წინას“ (III,
4) მუსიკალურ ტექსტებთან. მეორე წინადადების პირველი

ნაწილი (მერვე-მეცხრე და მეთექვსმეტე ტაქტები) შეიცავს აფხაზური და ადიღური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ინტონაციათა ნაზავს, რომელიც ქმნის ერთ მუსიკალურ ფრაზას. სიმღერის ჰარმონიული საფუძველი აფხაზურია ანუ საერთო-ქართველურია, ამავე დროს იგი რეგიონალური თავისებურებით გამოირჩევა. სიმღერის დასასრულს წარმოდგენილია გაფართოებული კადანსი (VI VII D). იმის გამო, რომ ბანის VI საფეხური (მი-ბემოლი) გარკვეულწილად გაფართოებულია, ზემოსხენებული კადანსი ფრიგიული კადანსის ელფერს იძენს. სიმღერის დამაბოლოებელი ტონიკური ბგერის (სოლ) ოქტავით ზევით გაორმაგება, ამ შემთხვევაში განსხვავებულ ინტონაციურ თავისებურებას ქმნის, რაც რუსული ხალხური მუსიკის გავლენით აიხსნება. სიმღერის „Песня гагринцев“ (III, I) მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული ელემენტების ერთობლიობა აფხაზური თვითმყოფადი მუსიკალური ენის გამომხატველია.

IV



ადიდურ სამკურნალო სიმღერაში „Сагындак“ (IV, 1) მელოდია იწყება ნახტომით ფა-დიეზ კილოს პირველი საფეხურიდან (ფა-დიეზი) კვარტაზე (სი), რომელიც მესამე ტაქტში კვლავ კვარტის ნახტომით ადის კილოს სეპტიმაში (მი). შემდეგ, მელოდია ბგერათა დადმავალი სეკუნდური სვლით ჩამოდის მესამე საფეხურში (ლა-დიეზი). სიმღერა მთავრდება სი კილოს I საფეხურით, რომლის მიმართ ბანში ფა-დიეზ კილოს I საფეხური V საფეხურის ფუნქციას იძენს. სიმღერის გამეორებისას ბანში სი კილოს I საფეხურს მეოთხე ტაქტში მოსდევს V საფეხური (ფა-დიეზი), რომელიც კვლავ ფა-დიეზ კილოს I საფეხურის ფუნქციას

იძენს. ამ შემთხვევაში მესამე ტაქტის ბოლოს წარმოდგენილი ბგერა ლა-დიეზი უღერს როგორც წინასწარი ბგერა ფა-დიეზ კილოსათვის. აღსანიშნავია, რომ აფხაზური სამკურნალო სიმღერის „Песня ранения“ (IV, 2) პირველი ნაწილი იმეორებს ადიღური სიმღერის „Сагындәк“ პირველ ფრაზას. მეორე, დამაბოლოებელი ნაწილი, განსხვავებით ადიღური სიმღერისგან, წარმოადგენს აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ბგერათა დადმავალ სვლას სი კილოს უმაღლესი ბგერიდან კილოს ტონიკამდე. მეექვსე ტაქტში, ბანში მოცემული ბგერა დო, გარკვეულწილად სი კილოს VII საფეხურის (ლა) ტერციის ელფერს იძენს, რასაც მეშვიდე ტაქტში მოსდევს გაფართოებული (ფრიგიული) კადანსი. საფეხურთა შემდეგი თანმიმდევრობით: VI VII I. სიმღერის „Песня ранения“ (IV, 3) მელოდია სტრუქტურულად ადიღურია, თუმცა იგი აფხაზური ანუ საერთო-ქართველური ჰარმონიის ჩარჩოებშია მოქცეული. მელოდია ემყარება მარტივი კადანსის (I VII I) საფეხურებს. „Песня ранения“ (IV, 4) კვლავ აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ საკადანსო სვლას შეიცავს, რომელიც წარმოდგენილია იგივე, გაფართოებული (ფრიგიული) კადანსით. ამ სიმღერის ძირითადი მელოდია, რომელიც სრულიად განსხვავებულია ადიღურისგან, მელოდიურ-ინტონაციურ კავშირშია ქართულ, კერძოდ ფშაურ „სამაიას“ და „ეთერის“ სიმღერის“ (I, 5, 6) მუსიკალურ ტექსტებთან.

ინფექციურ დაავადებასთან (ყვავილა) დაკავშირებული აფხაზური სიმღერის „Песня оспы“ (V, 1) ძირითადი მელოდიური ქსოვილი აღმოსავლურ-ქართულ „იანანას“ (V, 2) ენათესავება.

V



11 12 13 14 15

1 2 3 4 5 6 7

10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1



აფხაზური რიტუალური სიმღერები – „Дзиуоу“ (V, 3) და „Возвращение души утопленника“ (V, 4) უშუალოდ ენათესავენ სიმღერას „Песня оспы“ (V, 1). ინფექციურ დაავადებასთან (ყვავილა) დაკავშირებული ადიღური სიმღერა „Песня о ребенке больном оспой“ (V, 5) სიახლოვეს ამუღვენებს აფხაზურ სიმღერასთან „Дзиуоу“ (V, 3). აღსანიშნავია, რომ აფხაზურ სასიმღერო შემოქმედებაში წარმოდგენილია აგრეთვე სიმღერის „Песня оспы“ ისეთი ნიმუში (V, 6), რომელიც განსხვავებულია ზემოხსენებული მუსიკალური ტექსტებისაგან და მელოდიური სტრუქტურის თვალსაზრისით სიახლოვეს ამუღვენებს ადიღურ სასიმღერო შემოქმედებასთან. მსგავსი სტრუქტურის მქონეა ადიღური სიმღერა „Песня об оспе“ – „Хашкумბ“ (V, 7).

აფხაზურ სიმღერის „Песня оспы“ (V, 1) ძირითადი მელოდიური ქსოვილი, რომელიც ქართული „იავნანას“ ინტონაციური არეში შედის, უკავშირდება „იავნანას“ ისეთ უძველეს და მარტივ მუსიკალურ ნიმუშებს, როგორცაა „ლაზარე“ (VI, 2), „მზე შინა და მზე გარეთა“ (VI, 3), „დედაკაცების ფერხული“ (VI, 4).

VI



აღსანიშნავია, რომ აფხაზურ ისტორიულ და ისტორიულ-საგმირო სიმღერებში მათ შორის, „ნართულ ეპოსთან“ დაკავშირებულ სიმღერებში წარმოდგენილი ძირითადი მელოდია გენეტიკურად საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას უკავშირდება. ამავე დროს, იგი მელოდიურ-ინტონაციურად აფხაზური მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი რეგიონალური თავისებურებით გამოირჩევა და ზოგ შემთხვევაში, მეტ-ნაკლები სახეცვლილებით, მთელი სიმღერის მანძილზე ვრცელდება. ცალკეულ ფრაზებსა თუ წინადადებებში ზოგჯერ შეინიშნება ადიღური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი მელოდიურ-ინტონაციური საქცევები, თუმცა ეს საქცევები ადგილობრივი ხასიათის ინტონაციურ ცვლილებებს განიცდის: „Песня о сестре Нарта“ (VII, 1), „Песня о Нарта“ (VII, 2), „Песня о Нарта“ (VII, 3), „Меджит Ашуба“ (VII, 4), „Песня о Гудысе“ (VII, 5), „Песня о беслане Абатаа“ (VII, 6), „Песня об Озбаке“ (VII, 7), „Озбек“ (VII, 8) და სხვ.

VII



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes and rests.

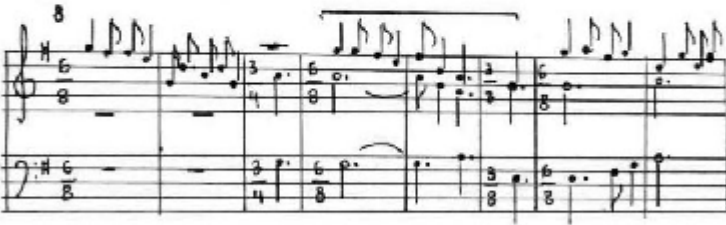
Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth notes and a half note. The bass clef staff continues the bass line with quarter notes.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a measure marked with a '5' above it, containing a triplet of eighth notes. The bass clef staff has a measure with a '3' above it, containing a triplet of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and a half note. The bass clef staff features a bass line with quarter notes and eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a half note. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes and eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and a half note. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes and eighth notes.



აფხაზური მუსიკალური ენის გარკვეულ ნიმუშებში აშკარად ჩანს, ერთი მხრივ, ადიღური მუსიკალური ენის გავლენა: მელოდიაში ჩნდება ბგერათა აღმავალი სფლები, ნახტომები, რომელთა შევსება ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით ხდება; რიგ აფხაზურ სიმღერებში მელოდია თუ მელოდიის გარკვეული მონაკვეთები (ფრაზა, წინადადება) სტრუქტურულად ენათესავენ ადიღური სიმღერების მელოდიურ სტრუქტურას. მეორე მხრივ, ადიღური მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი რიტმულ-ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც ერწმის აფხაზურ მუსიკალურ ენას, ადგილობრივი ხასიათის ცვლილებებს განიც

დის ანუ „გააფხაზებულია“ და აფხაზური მუსიკალური ენისთვის დამახასიათებელი ჰარმონიის ჩარჩოებშია მოქცეული. აქვე დავსძენთ, რომ საკუთრივ ადიღური მუსიკალურ ენაში ჩანს აფხაზური სიმღერების ჰარმონიის გავლენა, რაც უდაოდ მიგვანიშნებს ამ ორი მუსიკალური ენის მჭიდრო ისტორიულ-კულტურულ კავშირებზე. ვფიქრობთ, რომ ადიღური მუსიკალური ენის ნიმუშები, აფხაზურ მუსიკალურ ენაში, შეღწევის გზით მკვიდრდებოდა. ზოგად-შედარებითი თვალსაზრისით საინტერესოა აფხაზური და ადიღური მუსიკალური ტექსტები. მაგალითად:

VIII

აფხაზური



და ა. შ.

IX
ადიღეური

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. A fermata is placed over the first measure of the treble staff. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff continues with a bass line. A second fermata is placed over the final measure of the treble staff. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, consisting of two treble staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a supporting bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting bass line with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

და ა. შ.

ადიდგური მუსიკალური ენის ცალკეული ნიმუშებში მელოდია, ფრაზა თუ მელოდირი მიმოქცევა კავშირს ავლენს საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ენასთან:

X



ავხაზური მუსიკალური ენა, რომელიც ავხაზური და აღიღური სიმღერების ნაზავია, შეიცავს ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ კადანსებს, ესენია: მარტივი, გაფართოებული, რთული ფრიგიული, კვარტული. ავხაზური სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა

ერთობლიობა, მუსიკალურ-ენობრივი თვალსაზრისით ადიღური მუსიკალური ენისაგან განსხვავებულ სურათს იძლევა და საერთო-ქართველური მუსიკალური ენის არეში თავსდება:

XI
ქართული

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "XI ქართული". The score is written in 2/4 time and consists of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Roman numerals (I, VII, VIII, IX) are used to indicate chord progressions. The first system is marked with a '4' above the treble staff. The second system is marked with a '2' above the treble staff. The third system is marked with a '3' above the treble staff. The fourth system is marked with a '4' above the treble staff. The fifth system is marked with a '2' above the treble staff. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

XII
 აგხაზური

System 1: Measures 1-8. Treble clef, 2/4 time signature, key of D major. Bass clef, 4/4 time signature. Chord symbols: I, VII, I.

System 2: Measures 9-17. Treble clef, 2/4 time signature, key of D major. Bass clef, 4/4 time signature. Chord symbols: I, VII, I.

System 3: Measures 18-24. Treble clef, 2/4 time signature, key of D major. Bass clef, 4/4 time signature. Chord symbols: I, VII, I.

System 4: Measures 25-30. Treble clef, 2/4 time signature, key of D major. Bass clef, 4/4 time signature. Chord symbols: I, II, VI, VII, I.

System 5: Measures 31-35. Treble clef, 2/4 time signature, key of D major. Bass clef, 4/4 time signature. Chord symbols: I, VII, VI, VII, I.

6

1 VI VII I

7

1 VII VI VII I

8

I VI VII I II VI VII I
(I VI= II III IV I II III(i))

9

I II III(i)

10

I II III(i)



ეურადღებას იქცევს ქართულ ხალხურ სიმღერებში წმინდა კვარტის ინტერვალთა დაბოლოებული კადანსის გართულებული სახეობა – რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი. გართულება ხდება ორი გზით: 1. ბანი დამაბოლოებელი აკორდისკენ აკეთებს სვლას არა სეკუნდით ზევით, არამედ წმინდა კვარტით ქვევით, რითაც აორმაგებს



ამ აკორდის ძირითად, ზედა ხმაში მოთავსებულ ბეგრას (ორი ზედა ხმის, კვარტის მწვერვალი) და 2. უკანასკნელის წინ მაჟორული აკორდი წარმოადგენს მეორე სახის ქართული კადანსის ფორმის შედეგს (სექსტაკორდის ტერციის კოლორიტული შეცვლისას). ამ შემთხვევაში ეს აკორდი იძენს უკვე არა სექსტაკორდის ფორმას, არამედ დადაბლებულ ტერციაზე წარმოიშევა მაჟორული სამხმოვანება, რომელიც წარმოადგენს წინა, I საფეხურის დადაბლებულ ტერციაზე წარმოქმნილ სექსტაკორდის ნაირსახეობას. ამგვარად, რთული მოდულაციური კვარტული კა-

დანსი წარმოდგენს კვარტული კადანსის მარტივი სახეობის და მეორე სახის ქართული კადანსის შეუღლებას. რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის დროს წარმოიშვება საფეხურების კვარტა-კვინტური შეფარდების ჩანასახი. მართალია, მაჟორულ-მინორული სისტემა არ იქნეს თავს, მაგრამ პირველსავე ხელსაყრელ პირობებში შესაძლებელია მაჟორულ-მინორული სისტემის შეერთება კილოთა სისტემასთან (5: 115-122).

ინტერესს იწვევს აფხაზურ სიმღერებში არსებული კვარტული კადანსების ქართულთან შედარებითი ანალიზი. მაგალითად, აფხაზურ სიმღერაში „Песня изгнанников“ (XIII, 1), მეცხრე ტაქტში, სი მიქსოლიდიური კილოს I საფეხური, VII-VI საფეხურების გავლით გადადის V საფეხურში. მეათე-მეთერთმეტე ტაქტებში, ბანში, ბგერა ფა-დიეზი მერყეობს სი მიქსოლიდიური კილოს V საფეხურსა და დამოუკიდებელი ფა-დიეზ კილოს I საფეხურს შორის. მეთერთმეტე-მეცამეტე ტაქტებიდან ირკვევა, რომ მიქსოლიდიური კილოს V საფეხური იძენს დამოუკიდებელი კილოს I საფეხურის ფუნქციას, რომელიც მეცამეტე ტაქტში მოდულირდება მი იონიურ კილოში. მოდულაცია წარმოდგენილია რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის სახით: I II I₆ =IV I იმ განსხვავებით, რომ დამოუკიდებელი ფა-დიეზ დორიული კილოს ტერცია (ლა) თავისთავად დადაბლებულია. იგი, აღნიშნული კილოს სხვა ბგერებთან შედარებით, რიტმულად მყარია, მეტი დაძაბულობით გამოირჩევა, რასაც მოსდევს მისი გადაწყვეტა მი იონური კილოს I საფეხურში. მეთორმეტე ტაქტში, სოლ-დიეზი – რე-დიეზი და ფა-დიეზი – დო-დიეზი განიხილება როგორც კადანსის გაფართოება, მსგავსად მაგალითად, ქართულ (კახურ) ხალხურ სიმღერაში „მაყრული“ (XIII, 2) წარმოდგენილი გაფართოებისა. ამ შემთხვევაში რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი სიმღერის დასასრულს მოცემული საკადანსო მიმოქცევა კი არ არის, არამედ მოდულაცია ერთი კილოდან მეორეში. ამგვარი სახით რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი სხვა სიმღერებშიც გვხვდება (XIII, 3).

XIII

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of three staves each. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The systems are numbered 1 through 5. System 1 includes a 4/4 time signature and a key signature change to one sharp. System 2 includes a 2/4 time signature. System 3 includes a 6/8 time signature. System 4 includes a 3/4 time signature. System 5 includes a 6/8 time signature. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

კვარტულ კადანსთან კავშირში საინტერესოა კადანსი, წარმოდგენილი სიმღერაში „Песня дальских изгнанников“ (XIII, 4). მაგრამ ვიდრე ამ მუსიკალურ მასალას გავიაზრებდეთ, ჩვენს ყურადღებას შევაჩერებთ კადანსებზე სიმღერაში «Озбек» (XIII, 5). ოცდამეხუთმეტე-ოცდამეთექვსმეტე ტაქტებში მოცემულია სვლა ფრიგიული კადანსის საფეხურებზე (I II), მაგრამ ნაცვლად იმისა, რომ ფრიგიული კადანსის II საფეხური გადასულიყო III (I)-ში, ანუ ახალი კილოს ტონიკაში, კადანსი – მოდულაცია იცვლის საქცევს და ბანში ბგერა ღა აკეთებს სვლას კვარტით ქვევით (ოცდამეთექვსმეტე ტაქტი), ხოლო შუა ხმა ადის სეკუნდით ზევით. ვიღებთ შეჭრილ კადანსს, რომელიც წარმოადგენს მოდულაციას სოლ კილოდან მი კილოში, ე. ი. საფეხურთა თანმიმდევრობა ასეთია: I II სოლ კილო = IV მი I კილო. ეს კადანსი რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ერთ-ერთი სახეობაა, რომელიც ფორმით და შინაარსით ენათესავება ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებულ რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსს. ამ შემთხვევაში იგი წარმოადგენს კვარტული და ფრიგიული კადანსების შერწყმის შედეგს. ოცდამეხვიდმეტე-ოცდამეცხრამეტე ტაქტები (ბ) წინა საკადანსო სვლის ვარირებული გამეორებაა, რითიც ხაზგასმულია სიმღერის დასასრული. განსხვავება ამ ორ კადანსს (ა, ბ) შორის ძირითადად საფეხურთა თანმიმდევრობაშია. მეორე მათგანში საფეხურები გადანაცვლებულია. ოცდამეხვიდმეტე ტაქტში ღა-დო-დიეზი-მი სამხმოვანება ჟღერს როგორც მი კილოს IV საფეხური (მაჟორულ-მინორული სისტემა), რომელიც ოცდამეთვრამეტე ტაქტში სოლ-სი-რე სამხმოვანების გავლით წყდება მი კილოს I საფეხურში. სოლ-სი-რე, ერთი მხრივ, ჟღერს როგორც მი კილოს III საფეხური, მეორე მხრივ – როგორც აღნიშნული კილოს I საფეხურის ნაწილი (სოლ-სი-რე-ს პრიმა და ტერცია მი კილოს I საფეხურის ტერცია და კვინტა).

სიმღერის „Озбек“ დასასრულს მოცემული კადანსის (ბ) შედარება კადანსთან რომელიც წარმოდგენილია სიმღერაში „Песня дальских изгнанников“ (XIII, 4), გვიხვენებს,

რომ ეს კადანსები ერთგვაროვანია იმ განსხვავებით, რომ პირველ მათგანში მკაფიოდ ჩანს მისი განვითარების გზა, მეორე მათგანი კი, უკვე გვევლინება **ცალკე მდგომ დამოუკიდებელ აფხაზურ კადანსად**, რომელიც თვითმყოფადი ხასიათისაა. ამ შემთხვევაში საფეხურთა თანმიმდევრობა შემდეგ სახეს იღებს: I VII სი-ბემოლ დორ.=III ფა ეოლ. I მეოთხხმეტე ტაქტში (4) ლა-ბემოლი-მი-ბემოლი მერყეობს სი-ბემოლ დორიული კილოს VII საფეხურსა და ფა ეოლიური კილოს III საფეხურს შორის. მართალია, აქ სი-ბემოლ დორიული კილოს I საფეხური სი-ბემოლი-ფა (მეთოთხმეტე ტაქტი) უღერს როგორც მოდულაციის შედეგად მიღებული ფა კილოს IV საფეხური, მაგრამ სი-ბემოლ კილოს VI საფეხური, ამ შემთხვევაში, მაინც ძირითად მამოდულირებელ საფეხურად წარმოგვიდგება. ამგვარად, როგორც ირკვევა, განხილული აფხაზური კადანსი, სხვა მსგავს საკადანსო ფორმებთან ერთად (XIV, 1-7), ქართულში არსებული რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის სახესხვაობათა რიგს განეკუთვნება (33: 353-359; შეადარეთ 10: 11; 9: 116).

კვარტული კადანსის სახესხვაობათა შორის საყურადღებოა აგრეთვე კვარტით დაბოლოებული კადანსი, რომელიც აფხაზურ სიმღერებში არცთუ ისე იშვიათად გვხვდება. იგი ფორმით მსგავსია ზემოთ განხილული რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის სახესხვაობისა, მაგრამ შინაარსით რამდენადმე განსხვავდება მისგან. მაგალითად, სიმღერის „Песня Пшыкыч“ (XIV, 8) მეექვსე-მერვე ტაქტებში, ბანში მოცემულია VII VI I საფეხურთა მონაცვლეობა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ბანი შეიცავს რთულ კადანსს, რომელშიც საფეხურები გადანაცვლებულია. აქვე დავსძენთ, რომ VI საფეხურიდან უშუალო გადასვლა კილოს I საფეხურში, აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოქმნის. სიმღერის დაბოლოებელი კადანსი (მერვე-მეათე ტაქტები) იგივე საფეხურებს შეიცავს იმ განსხვავებით, რომ ბანი მოძრაობს სეკუნდის ქვევით და გადადის V საფეხურში, რომელიც ფა-ეოლიური კილოს ტონიკასთან ერთად ქმნის კვარტის ინტერვალს. საყურადღებოა, რომ კვარტის მწვერვალი (ფა) ემთხვევა ზემოთ აღნიშნული რთული კადანსის ტონიკას. სიმღერა-

ში „Песня бури“ (XIV, 9) ბანში I საფეხური (ლა ფრიგიული კილოს ტონიკა), ერთი შეხედვით, სიმღერის ბოლოს მოცემული რე ეოლიური კილოს V საფეხურის მნიშვნელობას იძენს და III საფეხურის გავლით გადადის რე კილოს I საფეხურში. ვფიქრობთ, რომ ამ კადანსის საფუძველი აფხაზური კვარტული კადანსის სახესხვაობაა (XIV, 9a, b).

XIV

The image displays a handwritten musical score for XIV, organized into four systems. Each system consists of two staves, likely representing a vocal line and a bass line. The first system (measures 1-11) is in 6/4 time and features a key signature of one flat. The second system (measures 11-14) is in 6/8 time and has a key signature of two flats. The third system (measures 11-18) is in 2/4 time with a key signature of one flat. The fourth system (measures 4-16) is in 3/4 time with a key signature of two sharps. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some measures containing specific rhythmic markings like '3' or '4'.

System 5: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The system contains measures 5 through 17. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The bass line features a sequence of notes with slurs and measure numbers 9 through 17. A bracket is placed under measures 14, 15, and 16.

System 6: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The system contains measures 6 through 14. Measure 6 is marked with a '6' above the staff. The bass line features a sequence of notes with slurs and measure numbers 8 through 14. A bracket is placed under measures 12, 13, and 14.

System 7: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 3/4 time signature. The system contains measures 7 through 10. Measure 7 is marked with a '7' above the staff. The bass line features a sequence of notes with slurs and measure numbers 8 through 10. A bracket is placed under measures 9 and 10.

System 8: Treble clef, key signature of two flats (Bb and Eb), 3/4 time signature. The system contains measures 8 through 10. Measure 8 is marked with an '8' above the staff. The bass line features a sequence of notes with slurs and measure numbers 3 through 10. Below the system, the chord progression I VII VI is indicated.

System 9: Treble clef, key signature of two flats, 3/4 time signature. The system contains measures 9 through 16. Measure 9 is marked with a '9' and an 'a' above the staff. The bass line features a sequence of notes with slurs and measure numbers 19 through 26. Below the system, the chord progression I VII VI VII is indicated, followed by a bracketed section containing I=V II I.



რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის მრავალფეროვანი სახეობების ერთ-ერთი შემაღვენელი ნაწილი – კვარტული კადანსი, რომელიც კადანსთა შორის უძველესთაგანია, საერთოა ქართულ-აფხაზურისათვის. ცნობილია, რომ წმინდა კვარტა, დამოუკიდებელი ინტერვალის სახით, კადანსის ბოლოს და, საერთოდ, საფეხურთა თანმიმდევრობაში, სიმღერის წარმოშობის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი ნიშანია (5: 113). მოგვიანებით, ზემოხსენებული მოსაზრება აფხაზური თვითმყოფადი კადანსის წარმომავლობის შესახებ, მ. ხაშბამ გაიზიარა (72: 27).

ადიდურ სიმღერებში გავრცელებულია ქართულ-აფხაზური სიმღერებისთვის დამახასიათებელი მარტივი, რთული, ფრიგიული და ქართული (ეოლიური) კადანსები, რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსთა სახესხვაობანი და კვარტით დაბოლოებული კადანსი. ეს კადანსები ფორმით და შინაარსით სიახლოვეს ამჟღავნებს აფხაზურ სიმღერებში არსებულ კვარტულ კადანსთა ნაირსახეობებთან. უფრო მეტიც, იმეორებს აფხაზურ სიმღერებში არსებულ კადანსებს (36: 30).

XV



2

16 17 18 19

3

1 2 3 4 5 6 7

4

1 2 3

5

1 2 3 4 5

6

1 2 3 4

7

5 6 7 8 9

8

3 4 5 6

9

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

10

1 2 3 4 5 6

11

1 2 3 4 5 6 7

12

8 9 10 11 12 13 14

11 8

11 12 13 14

12

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

13

11 12 13 14 15 16 17 18

14

13 14 15 16 17 18

15

15 16 17 18



მაგალითად, აფხაზური სიმღერის «Махаджირი» (XV, №9) მესამე ტაქტში, ბანში სოლ კილოს I საფეხური VII საფეხურის გავლით გადადის VI საფეხურში (მი-სი). საფეხურთა ეს თანმიმდევრობა (I VII VI) იმეორებს ქართული (მეგრული) სიმღერების ბანში საფეხურთა იგივე მონაცვლეობას: სიმღერაში „ოჩეშხვი“ (XV, 10) სოლ კილოს I საფეხური VII-ს გავლით გადადის VI საფეხურში. სიმღერის „Махаджირი“ მეექვსე ტაქტში საფეხურთა იგივე მონაცვლეობაა იმ განსხვავებით, რომ ეს საფეხურები გადანაცვლებულია ანუ ბანში I VII VI საფეხურთა ნაცვლად

წარმოდგენილია VII I VI საფეხურები, რაც ქმნის აფხაზურისათვის დამახასიათებელ ინტონაციურ საქცევს. აქ VI საფეხური (მი) გარკვეულ დამოუკიდებლობას იძენს. მეშვიდე ტაქტში მელოდიაში მოცემული ბგერა მი, ავსებს მეექვსე ტაქტის ბოლოს წარმოდგენილ კვინტის (მი-სი) ინტერვალს. მერვე-მეთერთმეტე ტაქტებში მოცემულია რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი (საფეხურთა შემდეგი თანმიმდევრობით: VII მი კილო I II=IV დო კილო I), რომლის ნაირსახეობანი, როგორც აღინიშნა, ხშირია ახაზურ სიმღერებში. ამ თვალსაზრისით ინტერესს იწვევს აფხაზური „Песня дедушки“ (XV, 11), სადაც წარმოდგენილია რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის სახესხვაობა. ერთი მხრივ, მეთერთმეტე ტაქტში (11ა), ბანში მი-ბემოლ კილოს I საფეხურს (სოლ კილოს გაფართოებული VI საფეხური), მეთორმეტე ტაქტში მოსდევს II საფეხური, რომელიც უტოლდება დო კილოს IV საფეხურს. ამ უკანასკნელს მოსდევს III (მი-ბემოლი – სოლ-ბემოლი) და შემდეგ – კილოს I საფეხური, ანუ აქ წარმოდგენილია რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ნაირსახეობა, სადაც ბანში საფეხურები გადანაცვლებულია I II=IV დო კილო III I (მეთორმეტე ტაქტში, ბანში ლა-ბემოლი უდერს როგორც I₆, მეცამეტე ტაქტში სოლ – როგორც მი-ბემოლის ტერცია). მეორე მხრივ, მეცამეტე ტაქტში (11ბ) დო კილოს V საფეხური – სოლ იძენს სოლ კილოს I საფეხურის ფუნქციას. მეთერთმეტე ტაქტში სოლ კილოს VI საფეხური (მი-ბემოლი) გადადის VII-ში (ფა), რომელსაც მოსდევს VII₆ (ლა-ბემოლ – ფა), მეცამეტე ტაქტში წარმოდგენილია კვლავ სოლ კილოს I საფეხური, რომელიც უტოლდება დო კილოს V საფეხურს. ეს უკანასკნელი დო კილოს III საფეხურის გავლით გადადის დო კილოს I საფეხურში. ჩნდება კადანსის ახალი სახეობა, რომელიც დამოუკიდებელი, სახეშემცვლილი კადანსის სახით გვხვდება ადიღეურ სიმღერებში. მაგალითად, ადიღეურ სიმღერაში „Айдамыркан“ (XV, 12), მეჩვიდმეტე ტაქტში, ბანში მი კილოს IV საფეხური უტოლდება ლა კილოს I საფეხურს, რომელსაც მოსდევს IV V III I საფეხურები. ადიღეური

სიმღერის „Хатх Коҳаҳ“ (XV, №13) ვარიანტებში მელოდია სრულდება მომღერლის მიერ ან – საკრავზე. წინამდებარე ვარიანტი შესრულებულია შიხეპშინის და გუნდის მიერ. მეოთხემეტე-მეთექვსმეტე ტაქტებში წარმოდგენილია აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი რთული მოღულაციური კვარტული კადანსის სახესხვაობა: I VII რე კილო=IV სოლ კილო III I. იგივე კადანსის ვარიანტი აღინიშნება ადიღურ სიმღერაში „Каджебердҭко Махамет“ (XV, 14). მეთხუთმეტე-მეთვრამეტე ტაქტებში მოცემულია კადანსი შემდეგი ფორმულით: VII მი კილო=IV ლა კილო III I. ადიღური სიმღერის „Песня о хаджеретах“ (XV, 15) საკადანსო სვლას (რომელიც ოქტავეებს შეიცავს) საფუძველი უდევს იგივე რთული მოღულაციური კვარტული კადანსის სახესხვაობა. საინტერესოა ადიღურ სიმღერაში „Сыновья Пцанхатля“ (XV, 16) წარმოდგენილი საკადანსო მიმოქცევა. მერვე ტაქტში კვარტით დაბოლოებულ კადანსს (დო-დიეზი – ფა-დიეზი) მოსდევს კვარტის მწვერვალი (ფა-დიეზი), კილოს ტონიკური ბგერის სახით (VII ფა-დიეზი VI I). იგი ენათესავება კადანსს, რომელიც დამახასიათებელია აფხაზური სიმღერებისათვის. მაგალითად, აფხაზურ სიმღერაში „Песня Пшыкча“ (XV, 17), პირველ ეპიზოდში მეხუთე-მეშვიდე ტაქტებში, ბანში ფა-დიეზ კილოს VII საფეხური გადადის VI საფეხურში, რომელსაც მოსდევს ფა-დიეზ კილოს I საფეხური. მეორე ეპიზოდში (მერვე-მეათე ტაქტები) კადანსი მთავრდება კვარტის ინტერვალით (დო-დიეზი – ფა-დიეზი). იგი იმეორებს აფხაზურ სიმღერაში „Песня о Хаджарате Кяхпа“ (XV, 18) არსებულ იმავე კადანსს.

ადიღურ სიმღერაში „Песнь о восстании крестьян против князей и дворян“ (XV, 19) მეოთხე ტაქტში, ბანში სოლ კილოს I საფეხურს მოსდევს VII VI საფეხურები. ფრაზა დასრულებულია კვარტის ინტერვალით (რე-სოლ), რომლის მწვერვალი (სოლ) გაიაზრება როგორც კილოს ტონიკა. მეხუთე ტაქტში იგი გადადის VII საფეხურში (ფა-დო), რომელიც უტოლდება დო კილოს IV საფეხურს. ამ უკანასკნელს მოსდევს III საფეხური, რომელიც გადადის დო კილოს I საფეხურში (დო-სოლ). ფორმულა შემდეგია: I სოლ

კილო VII=IV დო კილო, III I ანუ ფორმულაში წარმოდგენილია რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ნაირსახეობა. ადიღურ სიმღერებში გავრცელებულია ქართულ-აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი მარტივი, რთული, ფრიგიული, კვარტული კადანსები. ადიღურში რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის სახესხვაობათა არსებობა აფხაზური მუსიკალური ენის გავლენის შედეგია.

აფხაზური სიმღერებისათვის, ქართულის მსგავსად, დამახასიათებელი კილოებია ეოლური, მიქსოლიდიური, დორიული, ფრიგიული და იონიური (9: 116; 35: 217-242; 72: 43-44, 46). სიმღერების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ზემოხსენებული უძველესი მელოდიურ-ინტონაციური შრე, ქართულის ანალოგიურად, ძირითადად ეოლიურ და ფრიგიულ კილოებზეა აგებული (35: 241). ვფიქრობთ, რომ მაჟორულ-მინორული სისტემის ჩასახვა ჰარმონიულ ელემენტთა შინაგანი განვითარების შედეგია. ადიღური სიმღერები აგრეთვე ეოლიურ, ფრიგიულ, დორიულ, მიქსოლიდიურ და იონიურ კილოებში სრულდება (36: 31; 72: 46). ადიღურში უფრო მეტად, ვიდრე აფხაზურში შეინიშნება მაჟორულ-მინორული სისტემის შერწყმა ზემოხსენებულ კილოებთან. რიგი ადიღური სიმღერებისა მაჟორულ-მინორულ სისტემას ემყარება. (36: 31; 57: 151-152; 72: 46).

აფხაზური სიმღერები ორი და სამხმიანობის არსებობა ახსნილია ქართულის – მეგრული და სვანური მუსიკალური დიალექტების გავლენით (9: 117; 23: 286) ამ თვალსაზრისით აფხაზურ მუსიკალურ ენაში ჩანს აგრეთვე კავშირი არა მხოლოდ დასავლურ-ქართულ, არამედ აღმოსავლურ-ქართულ მუსიკალურ დიალექტებთან (73: 144-168), რაც, თავის მხრივ მიგვანიშნებს, უფრო მოგვიანებით, აფხაზურ-ქართულ მჭიდრო კულტურულ-ისტორიულ ურთიერთობებზე.

XVI

The image displays three systems of musical notation, likely for a keyboard instrument. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system shows measures 10 through 14, featuring a melody in the treble and a bass line in the bass. The second system shows measures 1 through 4, with a more complex rhythmic pattern in the treble. The third system shows measures 1 through 6, continuing the melodic and bass lines. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

და ა. შ.

აფხაზურ სიმღერებში დადგენილია პოლიფონიის ფორმები: ბურღონული, კომპლექსური და ოსტინატური, უძველეს ორხმიან სიმღერებში მრავალხმიანობის ბურღონული ფორმის უპირატესობით (70: 50; 71: 30), ანუ აფხაზურ მუსიკალურ ენაში წარმოდგენილია ქართული მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი ფორმები, რომელთა შორის თავდაპირველი, მრავალხმიანობის ბურღონული ფორმაა (35: 216-242). ნიშანდობლივია, რომ ორხმიან აფხაზურ სიმღერებში მელოდიის განვითარება ემყარება ბგერათა დაღმავალ მოძრაობას კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე. შემთხვევითი არ არის, რომ თავდაპირველი მელოდიურ-ინტონაციური ფორმულები ენათესავება აღმოსავლეთ საქართველოს იმ სიმღერებს, რომლებიც ქართველთა

მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი ეტაპების გამომხატველია და გენეტიკურად საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას უკავშირდება. აფხაზურ სიმღერებში მოძრავი ბანი, როგორც ჩანს, სვანურიდან მომდინარე დასავლურ-ქართული ანუ აკორდული კომპლექსების სინქრონულ მოძრაობაზე აგებული (კომპლექსური) მრავალხმიანობის შედეგია. მოძრავი ანუ რიტმული ბანი შეინიშნება არა მხოლოდ აფხაზურ სამხმიანობაში, არამედ – ორხმიანობაში. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მაგალითად, სიმღერის „Azap“ ორხმიანი და სამხმიანი ვარიანტები (XVII).

XVII

The image displays a musical score for the piece 'Azap'. It is organized into two systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with various note values and rests, and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the composition, featuring similar melodic and accompaniment parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like '(o)'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.



და ა. შ.

მოძრავი ბანი დამახასიათებელია მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმისათვის, რომლის გაჩენა დაკავშირებულია სამხმიანობასთან, კერძოდ ქართული მრავალხმიანობის იმ ფორმასთან, რომელიც გულისხმობს ხმათა კომპლექსურ, უპირატესად პარალელურ მოძრაობას. აფხაზურ ორხმიან სიმღერებში ეპიზოდურად ჩნდება ხმათა პარალელური მოძრაობა ტერციებში, კვარტებსა და კვინტებში, მაგრამ – გარკვეული კილოების ჩარჩოებში ანუ კილოები-

სათვის დამახასიათებელი სეკუნდური ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულების პირობებში. აფხაზურ ორხმიანობაში მოძრავი ბანის გავრცელებამ განაპირობა აფხაზურ მუსიკალურ ენაში მრავალხმიანობის სპეციფიკური ფორმის ჩამოყალიბება. მრავალხმიანობის მსგავსი ფორმა დამახასიათებელია ადიღეური სიმღერებისათვის, რაც აფხაზურის უშუალო გავლენის შედეგია. ადიღეურ მუსიკალურ ენაში დადგენილია ბანის (მელოდიის თანხლებები გუნდის) შემდეგი სახეობანი: მელოდიის თანხლება უნისონში, გაბმული, ოსტინატური, მელოდიზირებული და მონაცვლეობითი (24: 202-203). მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა ბურღონულია (57: 173).

ადიღეურ სიმღერებში შეინიშნება რუსული ხალხური სიმღერების ინტონაციური გავლენა. იგივე შეინიშნება აფხაზურ სიმღერებში (9: 117; 43: 281).

აფხაზურ მუსიკალურ ენაში თავდაპირველი, უძველესი მელოდიურ-ინტონაციური ფენა გენეტიკურ კავშირშია საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენასთან. იგი მთელ აფხაზურ სასიმღერო შემოქმედებაშია განფენილი. იმავედროულად ჩნდება ადგილობრივი, რეგიონალური მელოდიურ-ინტონაციური თავისებურებანი. აფხაზურ მუსიკალურ ენაში არსებული ზემოხსენებული უძველესი საერთო-ქართველური მელოდიურ-ინტონაციური შრე დალექილია ქართული მუსიკალური ენის ყველა მუსიკალურ დიალექტში. უფრო მოგვიანებით აფხაზურში თავს იჩინს ადიღეური მუსიკალური ენისთვის დამახასიათებელი მელოდიურ-ინტონაციური საქცევები, თუ სასიმღერო ნიმუშები, რის შედეგად იქმნება აფხაზური და ადიღეური სიმღერების ნაზავი, რაც აფხაზური და ადიღეური მუსიკალური ენების სინთეზის ან გარკვეულწილად – სინკრეტიზმის შედეგია. მიუხედავად იმისა, რომ ჩნდება აფხაზურის სტრუქტურული ნათესაობა ადიღეურ სიმღერებთან, ინტონაციურად გარკვეულწილად სცილდება ადიღეურ მუსიკალურ ენას და ადგილობრივ ინტონაციურ თავისებურებას იძენს, ანუ მუსიკალურ-სემანტიკური თვალსაზრისით აფხაზურია. ეს კი, შესაძლოა იმას ნიშნავს, რომ აფხაზური სიმღერების უძველეს მუსიკალურ-ინტონაციურ ფენაში, საუკუნეების მან-

ძილზე მიმდინარეობდა ადიღეური მუსიკალური ენის ნიმუშების შედწევა, რომლებმაც მეტ-ნაკლებად ადგილობრივი ინტონაციური სახეცვლილება განიცადა და, საბოლოოდ, აფხაზურ მუსიკალურ ენაში, შეიძლება ითქვას, მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა. ნიშანდობლივია, რომ რიგ აფხაზურ ისტორიულ და ისტორიულ-საგმირო სიმღერებში, მათ შორის „ნართულ ეპოსთან“ დაკავშირებულ სიმღერებში წარმოდგენილი ძირითადი მელოდიური ქსოვილი გენეტიკურად საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას უკავშირდება, ამავე დროს იგი აფხაზურისათვის დამახასიათებელი რეგიონალური თავისებურებით გამოირჩევა და ზოგ შემთხვევაში მეტ-ნაკლები სახეცვლილებით მთელი სიმღერის მანძილზე ვრცელდება. ცალკეულ ფრაზებსა თუ წინადადებებში აგრეთვე ჩანს ადიღეური სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციური საქცევების არსებობა, მაგრამ იგი ადგილობრივი ხასიათის ინტონაციურ ცვლილებებს ექვემდებარება, ანუ „გააფხაზებულია“ და აფხაზური მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი ჰარმონიის ჩარჩოებშია მოქცეული. აქვე დავსძენთ, რომ საკუთრივ ადიღეურ მუსიკალურ ენაში აფხაზური სიმღერების ჰარმონიის გაფლენა ჩანს, რაც უდაოდ, მიგვანიშნებს ამ ორი მუსიკალური ენის ურთიერთგავლენებზე, აქედან გამომდინარე მჭიდრო კულტურულ-ისტორიულ კავშირებზე.

მუსიკალური ტექსტების ანალიზის შედეგებიდან ირკვევა, რომ ადიღეური მუსიკალური ენა აფხაზურ მუსიკალურ ენაში, საუკუნეთა მანძილზე, შედწევის გზით მკვიდრდება. აქვე შევნიშნავთ, რომ თავად ადიღეური სიმღერების ცალკეულ ნიმუშებში მელოდია, ფრაზა თუ ცალკეული მელოდიური მიმოქცევები კავშირს ავლენს საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ენასთან. აფხაზური სიმღერების კადანსები ორგანულად არის დაკავშირებული ქართული მუსიკალური ენის ყველა მუსიკალური დიალექტისათვის დამახასიათებელ კადანსებთან. აფხაზური რთული სახის კვარტულ კადანსებს, რომლებიც თვითმყოფადი კადანსების სახით ყალიბდება, საფუძვლად ქართული რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი უდევს.

ადიდეურ სიმღერებში გავრცელებულია ქართულ-აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი საერთო კადანსები, აგრეთვე – რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის სახესხვაობანი, რომლებიც ფორმით და შინაარსით სიახლოვეს ამჟღავნებს აფხაზურისათვის დამახასიათებელი კვარტული კადანსის სახესხვაობებთან, ანუ კვარტული კადანსების მრავალფეროვანი ფორმების არსებობა ადიდეურში, აფხაზურის გავლენით აიხსნება.

ქართული მუსიკალური ენის ანალოგიურად, აფხაზური მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელია მრავალხმიანობის ბურღონული და სინქრონული ხმათა სვლის ფორმები. ძირითადია ბურღონული მრავალხმიანობა. ადიდეურში მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა აგრეთვე ბურღონულია. მოძრავი ანუ რიტმული ბანი აფხაზურში ქართული, სვანური მრავალხმიანობის (სამხმიანობა) კომპლექსური ფორმის გავრცელების შედეგია.

მიუხედავად, საუკუნეების მანძილზე, აფხაზური მუსიკალური ენის მჭიდრო კულტურულ-ისტორიული კავშირისა ადიდეურთან, აფხაზური სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთობლიობა, რეგიონალური თავისებურებებით, მუსიკალურ-ენობრივად, ქართველური მუსიკალური ენის არეალში თავსდება.

აფხაზთა ეთნიკური ისტორიის საკითხები დიდი ხანია ისტორიკოსთა, ენათმეცნიერთა არქეოლოგთა, ეთნოგრაფთა და ანთროპოლოგთა კვლევის საგნად იქცა. ეთნონიმ „აფხაზ“-ის წარმომავლობის შესახებ მნიშვნელოვანი მოსაზრებებია გამოთქმული. აქვე დავსძენთ, რომ საკითხის ირგვლივ, სამეცნიერო წრეებში, არაერთგვაროვანი შეხედულება არსებობს. ერთი მხრივ ფიქრობენ, რომ აფხაზები დასავლურ-ქართული ტომებია, მეორე მხრივ, აფხაზებს წარმომავლობით ჩრდილოკავკასიურ, ადიდეურ ეთნიკურ სამყაროს უკავშირებენ (ი. ჯავახიშვილი, ს. ჯანაშია, ს. ყაუხჩიშვილი, პ. ინგოროყვა, ნ. ბერძენიშვილი, გ. მელიქიშვილი, დ. მუსხელიშვილი, თ. გამყრელიძე, ნ. ლომოური, მ. ინაძე, ხ. ბლაჟბა, ზ. ანჩაბაძე, შ. ინალ-იფა, ზ. პაპასკირი, გ. ვასვიანი, თ. მიბჩუანი, ზ. რატიანი, ჯ. გამახარია, ს. ბახია-ოქრუაშვილი, მ. ხაშბა, ნ. ჯაველიძე და სხვ. საკით-

ხთან დაკავშირებით ვრცლად იხ. 13) ინტერესს იწვევს უკანასკნელ წლებში ჩატარებული აფხაზთა ანთროპოლოგიური კვლევის შედეგები. ანგარიშგასაწევია მოსაზრება, რომ შეუძლებელია რომელიმე ეთნოსს ჩვენამდე მოედწიოს თავდაპირველი სახით. იცვლება არა მარტო ეთნოსისათვის დამახასიათებელი ენა, კულტურა და ა. შ., არამედ ცვლილებას განიცდის მისთვის დამახასიათებელი მორფოლოგიური ტიპიც. თანამედროვე მოსახლეობის ეთნოგენეტიკურმა კვლევებმა ზოგადად აჩვენა, რომ ხალხთა კულტურული და ენობრივი ნათესაობა ხშირად მათ წარმომავლობით ნათესაობას და საერთო გენოფონდს არ შეესაბამება. ანთროპოლოგიური ტიპის ახალი არეალების ათვისებას ყოველთვის თან ახლავს მათთვის დამახასიათებელი ენისა და კულტურის გაერცვლება. ეთნიკური ანთროპოლოგია ეძებს მორფოლოგიურ ნიშან-თვისებათა ერთობლიობას, რომელიც დამახასიათებელია ამა თუ იმ ეთნოსისათვის (17: 7). აფხაზების მორფოლოგიური ტიპის რასობრივ სისტემატიკაში კუთვნილებასთან და ეთნოგენეზთან დაკავშირებით, სამეცნიერო ლიტერატურაში ურთიერთსაპირისპირო, განსხვავებული მოსაზრებებია გამოთქმული. მათ შორის, ერთ-ერთი მოსაზრების მიხედვით, ერთი მხრივ, უარყოფილია აფხაზების კოლხურ ტიპში გაერთიანება და მართებულადაა მიჩნეული აფხაზების ბალკანურ-კავკასიური რასის ადიღური ტიპის ლოკალურ ანთროპოლოგიურ ვარიანტში გამოყოფა, **მეორე მხრივ, აფხაზები ქართველებთან ერთად კოლხური ტიპის ლოკალური ვარიანტია.** ანთროპოლოგიური მონაცემები მოწმობენ აფხაზების ისტორიულ კავშირებს მეტწილად ქართულ ეთნიკურ სამყაროსთან, ვიდრე ადიღურთან და აფხაზების ეთნოგენეზი განიხილება როგორც ერთ-ერთი ქართველური ჯგუფის ადიღურ ენაზე გადასვლა (18: 277-279). უახლესი ანთროპოლოგიური მონაცემებით, აფხაზების ანთროპოლოგიური თავისებურება, სხვადასხვა სისტემების – სომატოლოგიის, დერმატოგლიფიკის, სისხლის იზოანტიგენების, კრანოლოგიის – შესწავლის საფუძველზე განიხილება როგორც პოლიმორფული ჯგუფი, რომლის შიდა პოპულაციური და პოპულაციებს შორის ცვალებადობა არ გამოდის

ეთნიკური ჯგუფისათვის დამახასიათებელი ფარგლებიდან. მიუხედავად განსხვავებული გვარებისა (მეგრული, ლაზური, ადიღე-ჩერქეზული), აფხაზებში არ შეინიშნება შიდა დიფერენციაცია. ჩრდილოკავკასიელების გადმოსახლების შედეგად მოხდა მოსახლეობის შერწყმა (ასიმილაცია) იმდენად ორგანულად, რომ მოსულისა და დამხვდურის თავისებურება, თვითმყოფადობა გაქრა. შესაძლოა ანთროპოლოგიურად არადიფერენცირების მიზეზი კავკასიის აბორიგენი მოსახლეობის საერთო სუბსტრატია, რომელიც, ყოველ შემთხვევაში, საერთო იყო ძვ. წ. III ათასწლეულში მაინც (18: 282). აფხაზების ანთროპოლოგიური იერი მთლიანად ქართველების სხვადასხვა ეთნოგრაფიული ჯგუფების მსგავსია. აფხაზების წარმომავლობა მჭიდრო კავშირშია არა ერთ კონკრეტულ ქართველურ ჯგუფთან, არამედ მათი მორფოლოგიური მსგავსება სხვადასხვა დოზით დასავლეთ საქართველოს ქართველურ ჯგუფებთან ვლინდება. სხვადასხვა მორფოლოგიურ ნიშანთა სისტემით მიღებული თანხვედრი შედეგებით, აფხაზების უახლოესი უახლოესთა შორის კავშირი ქართველურ ჯგუფებთან ვლინდება. სომატოლოგიური ნიშნების ანალიზი გვარების მიხედვით ადასტურებს, რომ აფხაზეთის ტერიტორიაზე განსახლებული უძველესი ტომების ეთნიკური ვინაობა ქართული იყო. მორფოლოგიურად ამას დერმატოგლიფიკური სისტემები ადასტურებს. დასავლეთ საქართველოს უძველესი მოსახლეობა მორფოლოგიურად არ განსხვავდებოდა (18: 294).

ანგარიშგასაწევია მუსიკალური მონაცემები, რომლის მიხედვით აფხაზური მუსიკალური ენა, განვითარების უძველეს ეტაპებზე, ორგანულად იყო დაკავშირებული საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ენასთან. საგულისხმოა, რომ საერთო-ქართველური მუსიკალური ენიდან თავდაპირველად იგი მუსიკალური დიალექტის დონეზე განცალკევდა. ამავე დროს, აფხაზური და ადიღეური მუსიკალური მასალა, გარკვეულწილად, მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებს, თუმცა ორივე მათგანში ჰარმონიული აზროვნების საფუძველი ქართველურია (მათ შორის კადანსები, მრავალხმიანობის ფორმები, კერძოდ, ბურღონული მრავალხმიანობა, როგორც მრავალხმიანობის

პირითადი ფორმა). მუსიკალური მასალის ანალიზი მოწმობს, რომ ჰარმონიულ ელემენტთა განვითარების პროცესში, აფხაზური ასრულებდა შუალედურ როლს ქართულსა და ადიღეურს შორის. იქნებ ამით აიხსნას ის გარემოება, რომ აფხაზური ხალხური მუსიკა ქართულთან ნათესაობის სრულ სურათს იძლევა. განსხვავებით აფხაზურისაგან ადიღეურში, ხშირ შემთხვევაში, წყვეტილი ჩნდება, რომლის ტიპოლოგიური შევსება აფხაზური სიმღერების საშუალებით ხერხდება. საგულისხმოა, რომ აფხაზური მუსიკალური ენა ჩამოყალიბდა, საუკუნეების მანძილზე, აფხაზურში ადიღეური მუსიკალური ელემენტების შეღწევისა და შერწყმის შედეგად. სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად, როგორც ჩანს, სულ უფრო ღრმავდებოდა აფხაზურის, როგორც ოდესღაც საერთო ქართველურის ერთ-ერთი მუსიკალური დიალექტის დივერგენციის პროცესი, რაც საბოლოოდ, ქართული მუსიკალური კულტურის არეალში შემაჯავლი, ქართულის მონათესავე აფხაზური მუსიკალური ენის ჩამოყალიბებით დასრულდა.

გასათვალისწინებელია, რომ მუსიკალური ენის განვითარების პროცესი, სამეტყველო ენის მსგავსად, ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. იგი ათასწლეულების მანძილზე ვითარდება, ნელა იცვლება მუსიკალური ენის ზოგიერთი სტრუქტურული კანონზომიერება, რომელიც ტიპოლოგიურად ახლო დგას ენის გრამატიკულ კანონზომიერებებთან.

მუსიკალური მონაცემებით ვფიქრობთ, რომ აფხაზები დასავლეთ საქართველოს ისტორიულ ტერიტორიაზე ქართველური კულტურის მატარებელ ერთ-ერთ ქართველურ ტომად მოიაზრება.

ოსური სიმღერები ხასიათდება მელოდიის დადმავალი, ზიგზაგისებური მოძრაობით კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე. მელოდიის დიაპაზონი კილოს კვარტიდან უნდეციმამდე აღწევს. ნახტომები კვარტაზე, კვინტაზე, დიდ სექსტაზე, პატარა სეპტიმაზე, ოქტავაზე შევსებულია ბგერათა დადმავალი მოძრაობით. კადანსებიდან საყურადღებოა მარტივი, გაფართოებული, რთული, აგრეთვე – კადანსები შემდეგი ფორმულებით: VI I VII VI I. აღსანიშნავია კადანსთა ვარიანტები: VI I₄ და VI IV I₄. ბანი შედგება შეკავებული ბგერებისაგან და ვრცელდება ტერციიდან

სეპტიმამდე. იგი ძირითადად მდორედ მოძრაობს. ბანში გამოიყენება ბგერათა მოძრაობა ტერციებში, ცალკეული ინტონაციების ან სეკვენციების სახით. ერთი ნაგებობის ფარგლებში, ან ნაგებობათა შორის ბანი შეიცავს ნახტომებს. დომინანტური საფეხურებია VII II. საგმირო სიმღერები ორი და, იშვიათად, სამხმიანია. მასში ბანი რიტმულად ნაკლებად მოძრავია, ხშირად – შეკავებული; იშვიათად მონაცვლეობს მცირე მელოდიურ სვლებთან. შენიშნულია ამ ტიპის ოსური ორხმიანი სიმღერების მსგავსება აღმოსავლურ-ქართულ სიმღერებთან. ბანი მელოდიასთან ერთად ქმნის კვარტების, კვინტების და ოქტავების თანახმოვანებას, რაც დამახასიათებელია აგრეთვე აფხაზური და ადიღური სიმღერებისათვის. ოსური ტრადიციული ორხმიანობა შემონახულია ჩრდილოეთ ოსეთის სიმღერებში. მასში ჩანს ორხმიანობის ადგილობრივი თავისებურებები. სამხმიანობის არსებობა სამხრეთ ოსურ (შიდა ქართლი) სიმღერებში ახსნილია ქართული მრავალხმიანობის გავლენით. აღინიშნულია აფხაზური ორხმიანი სიმღერების მსგავსება ოსურ ორხმიან სიმღერებთან; აფხაზური და ოსური სიმღერების მელოდიური და რიტმული სიახლოვე, ან, ზოგ შემთხვევაში, მათი იდენტურობა. იგივე შეინიშნება აგრეთვე აფხაზურ და ადიღურ სიმღერებში. აფხაზურის მელოდიურ-ინტონაციური ნათესაობა ოსურთან, კერძოდ, ისტორიულ-საგმირო სიმღერებთან, სოლო-გუნდური შესრულების საერთო ხასიათში მქდავნდება (1: 322; 61: 255-256; 63: 121, 126, 130; 23: 286, 288; 21: 10-11; 74: 12-15; 10: 11; 9: 117; 36: 31-34).

ოსურ სიმღერებში მელოდიის დაღმავალი მიმართულება და ბანში შეკავებული ბგერები მიუთითებს მის კავშირზე აღმოსავლურ-ქართულ მუსიკალურ წრესთან. ოსური სიმღერების მელოდიაში არსებული ნახტომები ჩანს აგრეთვე აფხაზურ და, განსაკუთრებით, ადიღურ სიმღერებში. რაც შეეხება კადანსებს, ზემოთ დასახელებული კადანსებიდან პირველი სამი (მარტივი, გაფართოებული, რთული) იმეორებს ქართულ-აფხაზურ-ადიღურ სიმღერებში არსებულ კადანსებს. კადანსები ფორმულებით VI I, VI IV₄, ან VII VI I იმეორებს აფხაზურ სიმღერებში გაბატონებულ საკადანსო ფორმულებს. ოსურში გავრცელებული რთული მოდულაციუ-

რი კვარტული კადანსის ნაირსახეობა უშუალო კავშირს ავლენს აფხაზურ ამავე სახის კადანსებთან (37: 57-58).

XVIII

4

(I) VII

VI I

5

I 8 2

3 1

4

Musical notation for measures 6 and 7. The piece is in G major. Measure 6 is in 5/4 time, and measure 7 is in 3/4 time. The right hand features a sixteenth-note melody with triplets, while the left hand provides a bass line with a triplet in measure 7.

Musical notation for measures 8 and 9. Measure 8 is in 9/4 time, and measure 9 is in 5/2 time. The right hand continues the melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with a triplet in measure 9.

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 is in 4/4 time, and measure 11 is in 6/8 time. The right hand has a melodic line with a triplet, and the left hand has a bass line with a triplet in measure 11.

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 is in 5/8 time, and measure 13 is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with a triplet in measure 13.

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 is in 4/4 time, and measure 15 is in 4/4 time. The right hand has a melodic line with triplets, and the left hand has a bass line with a triplet in measure 15.

10

11

12

13

(1) vii

ზემოთ წარმოდგენილი მუსიკალური ტექსტებიდან საინტერესოა მაგალითად, სიმღერა „Песня о Чермене (Кобанская)“ (XVIII, 5), სადაც მეოთხე ტაქტის (ფრაზის) ბოლოს წარმოდგენილია ფრიგიული და კვარტული კადანსების სახესხვაობა-

თა სინთეზი. ამ შემთხვევაში კილოს ტონიკა კვარტის მწვერვალია. სიმღერაში „Песня о Теимуразе Кодзырти“ (Алагирская) (XVIII, 6) იგივე კვარტული კადანსია მოცემული, თუმცა სვლა ფრიგიული კადანსის საფეხურებზე აქ აღარ ჩანს. სიმღერაში „Песня о Чермене“ (Куртагинская) (XVIII, 2) მეექვსე ტაქტში, ბანში სი-ბემოლ კილოს VII გაფართოებული საფეხური, მერვე ტაქტში გადადის VI საფეხურში, რომელიც, ერთი მხრივ, შეიძლება განვიხილოთ როგორც რთული კადანსი (VI სი-ბემოლ კილო VII I). მეორე მხრივ, სი-ბემოლ კილოს VI საფეხური გარკვეულწილად დამოუკიდებელი სოლ-ბემოლ კილოს I საფეხურის ფუნქციას იქნის, რასაც მოსდევს სვლა ფრიგიული კადანსის საფეხურებზე (VI სი-ბემოლ კილო =I სოლ-ბემოლ კილო II III (I სი-ბემოლ კილო).

ამგვარად, ქართულ-აფხაზურ-ადიღეური და ოსური სიმღერების მუსიკალურ-ინტონაციური საფუძველია ბგერათა დადმავალი მოძრაობა კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე. ნახტომები ადიღეურ მუსიკალურ ენაში, რომლებიც მეტ-ნაკლებად აფხაზურ და ოსურ მუსიკალურ ენებში გვხვდება, შეესებულება ბგერათა სეკუნდური მოძრაობით. ბანის სახესხვაობათა შორის არსებითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა ვაბმულ, ბურღონულ ბანს, როგორც მელოდიის ძირითად საყრდენს. აფხაზურ ორხმიანობაში მოძრავი ბანის გავრცელებამ განაპირობა აფხაზურისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის რეგიონალური სპეციფიკური ფორმის ჩამოყალიბება. მრავალხმიანობის მსგავსი ფორმის არსებობა ადიღეურ სიმღერებში აფხაზურის უშუალო გავლენით აიხსნება. ნაკლებად დამაჯერებელია მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრიდან მოძრავი ბანის ერთდროული შეღწევა აფხაზურ და ადიღეურ სიმღერებში. ოსურში გარკვეულწილად მოძრავი ბანის არსებობა, ვფიქრობთ, აფხაზურის გავლენის შედეგია.

აღსანიშნავია, რომ აფხაზურ, ადიღეურ და ოსურ სიმღერებში ნაწილი კადანსებისა იმეორებს ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებულ კადანსებს (მარტივი, გაფართოებული, რთული, ფრიგიული, ქართული (ეოლიური)). ამა თუ იმ საკადანსო სვლაში, მართალია, ჩნდება რეგიონალური თავისებურებები, რაც მათ მეტ-ნაკლებად განასხვა-

ვებს ერთმანეთისგან, მაგრამ საკადანსო ფორმულების საფუძველი საერთოა, ქართველურია. აფხაზურ, ადიღეურ და ოსურ სიმღერებში დადგენილი რთული მოდულაციურ კვარტულ კადანსთა სახესხვაობანი ენათესავენ ქართულში არსებულ ამავე სახელწოდების კადანსს. რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის შემადგენელი ელემენტი – კვარტული კადანსი, კადანსთა შორის ერთ-ერთი უძველესი ფორმა, საერთოა ქართულ-აფხაზურ-ადიღეური და ოსური სიმღერებისათვის (36: 33-34).

ქართული, აფხაზური, ადიღეური და ოსური სიმღერები ძირითადად სრულდება ეოლიურ, ფრიგიულ, დორიულ, მიქსოლიდიურ და იონიურ კილოებში. მაჟორულ-მინორული სისტემის ჩასახვა, ვფიქრობთ, ჰარმონიულ ელემენტთა შინაგანი განვითარების შედეგია.

მუსიკალური მონაცემებიდან ნათლად ჩანს საუკუნეთა მანძილზე ოსთა მჭიდრო ისტორიულ-კულტურული კავშირები, ერთი მხრივ, კავკასიის მეზობელ ხალხებთან. მეორე მხრივ, მუსიკალური ტექსტების რეტროსპექტული ანალიზი მოწმობს, რომ ოსური მუსიკალური ენის სუბსტრატი კავკასიურია, ქართველურია (37: 58). აქვე დავსძენთ, რომ ისტორიული მონაცემებით ცენტრალური კავკასიის სანახებში მდებარე დვალეთი, ორი ათასწლეულის მანძილზე აღმოსავლეთ საქართველოს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მონაპირე მთის კუთხეს წარმოადგენდა. იგი ჩრდილოეთ ოსეთის, ალანიის საზღვრებშია მოქცეული და ცნობილია თუალგომის ანუ თუალთას სახელწოდებით. თავდაპირველად „თუალი“//„დვალი“ აღნიშნავდა ოსებისგან იზოლირებულად მცხოვრებ ქართლის მთიელთა ერთ-ერთ ტომს – დვალეებს (27: 82-87).

საერთო ელემენტები ქართულთან, ჩაჩნურ-ინგუშურ ხალხურ მუსიკაში იჩენს თავს. შენიშნულია მელოდიის, საორღანო პუნქტის, აკორდიკის და კადანსების (მათ შორის კვარტული და ქართული (ეოლიური)) სიახლოვე აღმოსავლეთ საქართველოს ბარისა და მთის სიმღერებთან. დადგენილია კვარტკვინტაკორდის წარმოშობის ერთგვაროვანი ბუნება და პირობები. ეს აკორდი ქართულ და ჩაჩნურ სიმღერებში წარმოიქმნა როგორც მელოდიურ ისე ჰარმო-

ნიულ საწყისებზე (6: 420-421). არატერციული აკორდები (კვარტკვინტაკორდი, სექუნდკვინტაკორდი) ჩაჩნებსა და ინგუშებში აღიქმება როგორც მყარი აკორდები. ხშირია სიმღერების ამ აკორდებით დამთავრება (50: 12).

კვარტკვინტაკორდი და სექუნდკვინტაკორდი მიჩნეულია არა ტერციულ, არამედ კვარტული აგებულების აკორდად (50: 12-18; 1, 2-8: 14, №2, 90, №45).



არსებობს განსხვავებული მოსაზრება, რომლის მიხედვით არატერციული აკორდების (I₄₅ I₂₅ IV₄₇ IV₇₈) საფუძველი ტერციული აკორდებია, რომლებიც შენიღბული სახით არის წარმოდგენილი. გენეტიკურად კი, ეს აკორდები უკავშირდება მრავალხმიანობის უძველეს ფორმებს, როდესაც წმინდა კვარტას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. კვარტკვინტაკორდის პირველსაფუძვლის – წმინდა კვარტის მელოდიური საწყისი, ქართული ხალხური მუსიკის ადრეულ ფორმებში ვლინდება. სვანურში კვარტკვინტაკორდი პირველადი სახით ჩნდება წმინდა კვინტების საფუძველზე, რომლებიც სამხმიან სიმღერაში ქმნის ჰარმონიულ ფონს ძირითადი მელოდიისათვის (შუა ხმა). მსგავსი ვითარება შეინიშნება ჩაჩნურ სიმღერებში, რომლებშიც მელოდიის განვითარება მიმდინარეობს საორღანო პუნქტის სახით წარმოდგენილ წმინდა კვინტების ჩარჩოში. კვარტკვინტაკორდი, მსგავსად ქართულისა, ჩაჩნურ სიმღერებშიც წარმოადგენს დისონანსს, რომელიც გადაწყვეტას მოითხოვს. კვანტკვინტაკორდს ჩაჩნურ და ქართულ სიმღერებში გააჩნია წარმოშობის ერთგვაროვანი ბუნება და პირობები. იგი წარმოქმნილია როგორც მელოდიურ, ისე ჰარმონიულ საწყისებზე (5: 80-85; 6: 480-421).

სიმღერის დასრულება კვარტკვინტაკორდით, მართალია იშვიათად, მაგრამ ქართულ ხალხურ სიმღერებშიც გვხვდება (1 – „ინდი-მინდი“, 2 – „ჯგრავ“).



ეს მოვლენა ბუნებრივია, რადგან, როგორც ზემოთ აღინიშნა, კვარტკვინტაკორდი გენეტიკურად წმინდა კვარტას უკავშირდება, ხოლო თავად ეს აკორდი წარმოიქმნა კვარტაზე წმინდა კვინტის დაშენებით, ანუ კვარტკვინტაკორდის საფუძველი ტერციული წყობაა და იგი გარკვეულწილად მოიაზრება როგორც ტერციული წყობის აკორდი. აქედან გამომდინარე, კვარტკვინტაკორდი შესაძლებელია სიმღერის ბოლოს წარმოდგენილი იყოს, ერთი მხრივ, სიმღერის გამეორების მიზნით, მეორე მხრივ – როგორც სიმღერის დამაბოლოებელი აკორდი (შეადარეთ 6: 420).

ჩაჩნურ სამსმიან სიმღერებში, ქართულის, კერძოდ, სვანური სიმღერების ანალოგიურად, მელოდია ვითარდება შუა ხმაში, რომლის მიმართ ბანი და ზედა პირველი ხმა, საორღანო პუნქტის სახით, კვინტურ ჩარჩოს ქმნის (6: 420-421). შენიშნულია სიმღერებსა და საცეკვაოებში განაპირა ხმებით შუახმის შემოფარგვლა კვინტით, კვარტით ან, იშვიათად სექსტით (50: 14).

ჩრდილოკავკასიის ხალხთა ერთხმიან სასიმღერო ნიმუშებსა და აღმოსავლურ-ქართულ, თუშურ სიმღერებში

შენიშნულია ბგერათა სეკვენტური მოძრაობა. მელოდიის სეკვენტურ აგებულებას ჩაჩნურ-ინგუშური სიმღერების დამახასიათებელ ნიშნად მიიჩნევენ (6: 420-421; 50: 12-13; 37: 59-61). ბგერათა სეკვენტური მოძრაობის ჩანასახი აღმოსავლეთ საქართველოს არა მხოლოდ მთის, არამედ ბარის სიმღერებში მუდავნდება. მელოდიაში ბგერათა სეკვენტური მოძრაობის განვითარების პროცესი (მელოდიური მიმოქცევების შინაგანი გაფართოება ფრაზებამდე) მკაფიოდ ჩანს თუშურ სიმღერებში (38: 12-13, წინამდებარე ნაშრომი: თავი II). ჩაჩნურ-ინგუშურ და ქართულ, თუშურ სიმღერებში ფრაზები ძირითადად კვარტის და კვინტის დიაპაზონს მოიცავს, თუმცა ზოგი სიმღერა სექსტამდე, სეპტიმამდე და ოქტავამდე ფართოვდება. მელოდია იყოფა ოთხ სეკვენტურად მოძრავ ფრაზად. ჩაჩნურ-ინგუშურს, თუშურისგან განსხვავებით, ახასიათებს მუსიკალური ფრაზების მრავალჯერადი გამეორება. მიუხედავად იმისა, რომ ჩაჩნურ-ინგუშურ სიმღერებში ყალიბდება მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა გამომსახველობის სპეციფიკური რეგიონალური ხერხები, იგი განსაკუთრებულ სიახლოვეს ავლენს თუშურ მუსიკალურ დიალექტთან (37: 59-60). აქვე დავსძენთ, რომ ანთროპოლოგიური მონაცემებით, გამოთქმულია მოსაზრება ჩადმა და წოვა თუშების მორფოლოგიური მსგავსების შესახებ, კავკასიონის ტიპში გაერთიანებული ჯგუფების ფონზე, რაც მიუთითებს წოვა თუშების ქართველურ წარმომავლობაზე. მორფოლოგიურად წოვების უახლოეს ჯგუფთა წრე ქართველურია (16: 212-213).

ჩაჩნურ-ინგუშურ ხალხურ მუსიკაში ხშირად გამოიყენება კვარტის ინტერვალი; სიმღერის დასრულება კვარტით. სეპტიმის ინტერვალი განიხილება როგორც ორი კვარტის ჯამი (50: 13, 18). ანალოგიური შემთხვევა, როდესაც სეპტიმის დიაპაზონის მქონე მელოდიაში ხაზგასმულია ორი კვარტა, ქართულ ხალხურ მუსიკაში ჩანს. მაგალითად, ხეგსურულ „ხმით ნატირალში“ (თავი II, გვ. 54, №57, 9) ყოველი ფრაზა კილოს სეპტიმით იწყება. ფრაზების შემაერთებელი ბგერა მუდამ კილოს IV საფეხურია. იგი კილოს ტონიკასთან და სეპტიმასთან ერთად (დო, ფა, სი-ბე-

მოლი) მელოდიის საყრდენ ბგერად გაიაზრება. ამავე დროს, სეპტიმის დიაპაზონის მქონე მელოდიაში ხაზგასმულია ორი კვარტა; ან – ისტორიულ საგმირო სიმღერაში „კობა ცისკარაული“ (გვ. 18, №29, 5) მელოდიის დიაპაზონი ოქტავას მოიცავს, მაგრამ ცალკეული ფრაზებისა თუ წინადადებების დასაწყისში წარმოდგენილი კილოს რიტმულად მყარი სეპტიმა (დო) ჰარმონიულ საყრდენთან (რესოლ) ერთად (აკომპანემენტი ფანდურზე) აგრეთვე მელოდიის საყრდენად აღიქმება. ამ შემთხვევაში მკაფიოდ უღერს ორი კვარტა. აღსანიშნავია ჩაჩხურ-ინგუშური ნატირალის და აკვნის ნანების ცალკეული ნიმუშების, აგრეთვე საწესო სიმღერების (ნაზმი, ძუკარი (ზიკირი), სალავათი) მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული სიახლოვე აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის სიმღერებთან (35: 261-274).

XIX



Musical notation for guitar, consisting of eight systems of staves. The first six systems are single-staff guitar tablature with fret numbers and fingerings. The seventh system is a two-staff system with a treble clef and a bass clef, including the instruction "diminuendo" and the word "shänön". The eighth system is also a two-staff system. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of music includes Armenian text. Above the treble staff, the text "Յամբոյիցն" is written. Below the bass staff, the text "Յահմեա" is written. The musical notation continues with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The third system of music continues the melodic and rhythmic patterns from the previous systems. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The fourth system of music shows further development of the melody and accompaniment. The treble staff contains a melodic line with various note values, and the bass staff provides a consistent rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The fifth and final system of music concludes the piece. It features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

8 *Andantino*

Bohämisch

10 *Andantino*

Bohämisch

11

Handwritten musical score for guitar, measures 12-16. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a guitar-specific notation system with fret numbers and bar lines. Measure 12 is in 7/4 time with a key signature of one flat. Measure 13 is in 6/8 time with a key signature of one flat. Measure 14 is in 5/4 time with a key signature of one sharp. Measure 15 is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 16 is in 4/4 time with a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fret numbers (e.g., 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

Handwritten musical notation system 1, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, while the bass staff is mostly empty with a few notes.

Handwritten musical notation system 2, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, while the bass staff is mostly empty with a few notes.

Handwritten musical notation system 3, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, while the bass staff contains a sequence of eighth notes.

Handwritten musical notation system 4, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, while the bass staff contains a sequence of eighth notes.

Handwritten musical notation system 5, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes, while the bass staff contains a sequence of eighth notes.

18



System 1: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 1-3. Measure 1: Rest. Measure 2: Treble clef with triplet eighth notes (G4, A4, B4), eighth notes (C5, B4, A4), and quarter notes (G4, F4). Bass clef with quarter notes (G2, F2). Measure 3: Treble clef with triplet eighth notes (G4, A4, B4), eighth notes (C5, B4, A4), and quarter notes (G4, F4). Bass clef with quarter notes (G2, F2).



System 2: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 4-6. Measure 4: Treble clef with triplet eighth notes (G4, A4, B4), eighth notes (C5, B4, A4), and quarter notes (G4, F4). Bass clef with quarter notes (G2, F2). Measure 5: Treble clef with eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), quarter notes (G4, F4), and eighth notes (E4, D4). Bass clef with quarter notes (G2, F2). Measure 6: Treble clef with eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), quarter notes (G4, F4), and eighth notes (E4, D4). Bass clef with quarter notes (G2, F2).



System 3: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 7-9. Measure 7: Treble clef with eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), quarter notes (G4, F4), and eighth notes (E4, D4). Bass clef with quarter notes (G2, F2). Measure 8: Treble clef with eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), quarter notes (G4, F4), and eighth notes (E4, D4). Bass clef with quarter notes (G2, F2). Measure 9: Treble clef with eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), quarter notes (G4, F4), and eighth notes (E4, D4). Bass clef with quarter notes (G2, F2).



System 4: Treble clef, 3/4 time signature. Measures 10-12. Measure 10: Treble clef with eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), quarter notes (G4, F4), and eighth notes (E4, D4). Bass clef with quarter notes (G2, F2). Measure 11: Treble clef with eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), quarter notes (G4, F4), and eighth notes (E4, D4). Bass clef with quarter notes (G2, F2). Measure 12: Treble clef with eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4), quarter notes (G4, F4), and eighth notes (E4, D4). Bass clef with quarter notes (G2, F2).

19

Musical score for measures 19-23. Measure 19: Treble clef, whole rest; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measures 20-22: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 23: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest.

Musical score for measures 24-26. Measure 24: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 25: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 26: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest.

20

Musical score for measures 27-31. Measure 27: Treble clef, whole rest; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 28: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 29: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 30: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 31: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest.

Musical score for measures 32-34. Measure 32: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 33: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest. Measure 34: Treble clef, eighth notes; Middle staff, eighth notes; Bass clef, whole rest.

0KONTAKHOC

31



85

Musical notation for measures 85-86. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

86

Musical notation for measures 87-89. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 90-91. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 92-93. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 94-95. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

ქართული, ჩაჩნური და დაღესტნური (ლეკური, ყუმუხური), სიმღერების ნათესაობაზე მიუთითებს ორხმიანი სიმღერების ბანში საორღანო პუნქტის გამოყენება; სამხმიან სიმღერებში კვინტები პირველსა და მესამე ხმებს შორის; ქართული (ეოლიური) და კვარტული კადანსები; ტენდენცია მელოდიის დაღმავალი მიმართულებისაკენ; ავარულ სიმღერებში ტრიტონი დორიული კილოს VI და III საფეხურებს შორის, აგრეთვე – ლეკურ სიმღერებში გადიდებული სეკუნდა ფრიგიული კილოს III საფეხურის ამადლების შედეგად, რაც დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებისათვის (6: 421-422; 23: 286; 67: 18; 35: 274-276; 36: 36).

ჩაჩნურ-ინგუშური და დაღესტნური ხალხური მუსიკა ემყარება ეოლიურ, ფრიგიულ, დორიულ და მიქსოლიდიურ კილოებს (50: 11; 66: 7; 36: 35-36). დაღესტნური მუსიკალური მასალა არ იძლევა შესაძლებლობას სრულად გაშუქდეს მისი ქართულთან მიმართების საკითხი. მიუხედავად ამისა, მასში გარკვეულწილად მკაფიოდ ჩანს კავშირი აღმოსავლურ-ქართულ სამყაროსთან.

ზემოსხენებული მუსიკალური მონაცემები, თავის მხრივ, შესაძლებელია ესატყვისებოდეს სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ გვიანბრინჯაო-ადრერეკინის ხანის პერიოდის არქეოლოგიური კულტურა არსებითად აღმოსავლელი ქართველი ტომების კუთვნილება უნდა ყოფილიყო. ამავე დროს აღმოსავლეთ პერიფერიაზე ქართველურ ტომებთან ერთად ვაინახურ-დაღესტნური ანუ ჰერულ-ალბანური ტომების არსებობაც ივარაუდება, რომელთა ქართიზაციის პროცესი ადრეანტიკურ ხანაში უნდა დაწყებულიყო (44: 79-82; 45: 72).

ქართული, აფსაზური, ადიღეური, ოსური, ჩაჩნურ-ინგუშური და ნაწილობრივ დაღესტნური მუსიკალური მონაცემები – მუსიკალურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა (მათ შორის, სიმღერების დამაბოლოებელი ნაგებობების – კადანსების) ნათესაობა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპებზე, ტიპოლოგიური მსგავსება განვითარების შემდგომ პროცესში, საერთო კავ-

კასიური მუსიკალურ-ინტონაციური ხასიათი და, რაც მთავარია, მ რ ა ვ ა ლ ხ მ ი ა ნ ო ბ ა და მისი ფორმები – მეტყველებს კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც საერთო მუსიკალური კულტურის არსებობაზე, რომლის შექმნაში ძირძველ, ადგილობრივ მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა. მუსიკალური მასალის რეტროსპექტული ანალიზი მკაფიოდ წარმოაჩენს ქართველურ ტომთა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, მის წამყვან როლს ამ კულტურის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში, რომელიც ძირითადად კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების ფარგლებში მიმდინარეობდა. საგულისხმოა, რომ იმ უძველეს ხანაში ქართველური ტომები ფართო ტერიტორიაზე იყვნენ განფენილნი და ამ ტომთა პოლიფონიურმა აზროვნებამ, არსებითი როლი შეასრულა საერთო კავკასიური, კერძოდ იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებაში. მუსიკალური მონაცემებით „ქართველურის“ სახელწოდებით ხსენებულ ტომთა გავრცელების არე, როგორც ჩანს, თანდათან იზღუდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ მუსიკალური აზროვნების, მრავალხმიანობის ფორმების განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს მხოლოდ ქართული მუსიკალური ენა იძლევა, რომელთანაც მჭიდროდაა დაკავშირებული ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები, როგორც გენეტიკურად, ისე კულტურულ-ისტორიული კავშირებით. საუკუნეების მანძილზე, რეგიონალურ სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად მიმდინარეობდა ამ კულტურის დაშლა. ეს პროცესი იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების ჩამოყალიბებით დასრულდა (37: 55-62; 42: 73). იბერიულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა ოჯახი უფრო ფართო არეალს მოიცავს, ვიდრე იბერიულ-კავკასიურ ენათა ოჯახი. მასში შედის ოსური მუსიკალური ენა. ლინგვისტური მონაცემებით ოსური ენა ინდოევროპული ენების ჩრდილო ირანულ ჯგუფს მიეკუთვნება (20: XLVIII, 58: 183-185). მუსიკალური მონაცემებით ოსური მუსიკალური ენის სუბსტრატი კავკასიურია, ქართველურია (36: 49; 37: 58).

იბერიულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა შემდგომი კვლევა უფრო გაამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას ოდესღაც იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის შესახებ.

ზემოსხენებულ საკითხთან დაკავშირებით ი. ჟორდანიას ერთ-ერთ თავის ნაშრომში წერს: «В работе Маисурадзе искусственно «сужены» регионы анализируемых многоголосных культур народов Кавказа: исследуется традиции только народов общей языковой семьи (хотя аналогичная традиция на Кавказе существует и у представителей других языковых семей...»... (48: 161). ავტორი შეცდომას უშვებს. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების ისტორიულ-გეოგრაფიული საზღვრები უფრო ფართოა, ვიდრე იბერიულ-კავკასიურ ენათა ოჯახის. მასში შედის ოსური მუსიკალური ენა მიუხედავად იმისა რომ, როგორც ცნობილია, ოსური ენა განეკუთვნება ინდოევროპული ენების ჩრდილო ირანულ ჯგუფს. იგივე აზრია გატარებული ჩემს მიერ ადრე გამოქვეყნებულ ნაშრომებში (35: 213-277; 36: 28-36, 46-49; 37: 57-59 და სხვ.). ამგვარი დასკვნის საშუალება, ბუნებრივია, მომცა სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულმა მუსიკალურმა მონაცემებმა ოსური ხალხური სიმღერების შესახებ და ჩემს მიერ ჩატარებული მრავალრიცხოვანი ოსური სიმღერის რეტროსპექტული და ისტორიულ-შედარებითი ანალიზის შედეგებმა. აშკარაა, რომ მუსიკალური მონაცემები, ამ შემთხვევაში, არ ემთხვევა ენათმეცნიერულს. საზოგადოდ, მუსიკალური მონაცემები შეიძლება დაემთხვეს მომიჯნავე დარგთა (ენათმეცნიერება, ისტორია, ეთნოლოგია, არქეოლოგია, ანთროპოლოგია) მონაცემებს, ან – არა. ცნობილი ეთნომუსიკოლოგი ი. ზემცოვსკი შენიშნავს: «...несовпадение выводов музыковедения с выводами смежных наук может стимулировать дальнейший поиск, выдвигание новых гипотез и уточнение старых» (25: 15-16).

ი. ჟორდანიას საზგასმით აღნიშნავს: «...при сравнительном анализе музыковедческого материала нужно исходить исключительно из самих музыкальных данных...» (48: 161). ამ შემთხვევაშიც ავტორის მიერ დაშვებულია შეცდომა, რადგან იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების არსებობის შესახებ ზემოსხენებული ჩემი მონაზრებიდან ნათლად ჩანს, რომ კვლევისათვის ამოსავალი „მხო-

ლოდ და მხოლოდ მუსიკალური მონაცემებია“, რომელიც, ბუნებრივია, მუსიკალური მასალის ანალიზის შედეგებს ემყარება.

შემდეგ ი. ჟორდანიას წერს: «... если например, балкарская многоголосная традиция стоит очень близко к грузинской, то мы не вправе закрывать на это глаза, несмотря на принадлежность балкарцев к тюркоязычных народов (48: 161). რაც შეეხება ბალყარულ მრავალხმიანობას, ბალყარული სამეტყველო ენა ყარაჩაულ-ბალყარულია. ვარაუდობენ, რომ ბალყართა ფორმირება მოხდა ძველი ჩრდილოკავკასიური ტომების მოსულ ირანულ და თურქულენოვან ტომებთან (აღანები, ბულგარები, ხაზარები, ყივჩაღები და სხვ.) შერევის შედეგად (28: 76-78). ი. ჟორდანიას მიერ შენიშნული ბალყარული ხალხური სიმღერების მრავალხმიანობის შესაძლო სიახლოვე ქართულთან, თავის მხრივ, უდავოდ მხარს უჭერს ჩემს მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას ოდესღაც ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ანუ იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის არსებობის და უძველეს ხანაში ქართველური ტომების ფართო ტერიტორიაზე გავრცელების შესახებ.

სიმღერების საძიებელი:

I

1. Песня о Инапха Кягуа. Абхазские песни, составители В. Ахобадзе, и. Кортуа. Москва, 1957. с. 121. №35.
2. Озбек. В. Ахобадзе, И. Кортуа. Абхазские песни, с. 134, №39.
3. Песня об охотнике Гудысе. В. Ахобадзе, И. Кортуа, Абхазские песни, с. 171, №55.
4. Песня о скале. В. Ахобадзе, И. Кортуа, Абхазские песни. с. 175, №57.
5. Охотничья песня. В. Ахобадзе, И. Кортуа, Абхазские песни, с. 214, №74.
6. Атлапсирира (Песня ранения), В. Ахобадзе, И. Кортуа, Абхазские песни, 6. 225, №79.
7. Меджид Ашуба. В. Ахобадзе, И. Кортуа, Абхазские песни, с. 152. №46.
8. Песня ранения. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 43, №7.
9. Песня гагринцев. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 41, №1.
10. Азар. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 42, №3.
11. Песня ранения. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 42, №6.
12. Песня изгнанников, К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 45, №12.
13. Песня страдания К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 46, №16.
14. Песня об Озбаке. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 47, №17.
15. Песня об Озбака. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 47, №18.
16. Адалья. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 52, №30.
17. Адалья. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 52, №29.
18. Поселковая песня (Дзагирпшаа). К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 53, №34.
19. Песня о Салумане. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 54, №35.

20. Песня бури. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 54, №36.
21. Песня о Гудысе. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 55, №38.
22. Песня Шуг. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 57, №42.
23. Плясовая. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 62, №53.
24. Песня о сестре Нарта. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 70, №74.
25. Песня о Нарта. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 70, №75.
26. Песня Чилоу. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 71, №80.
27. Песня печали. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 77, №98.

II

1. კუჩხი ბედინერი. ო. ჩიჯავაძე, ქართული (მეგრული) ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1974, გვ. 21.
2. სუფრული. ო. ჩიჯავაძე, ქართული (მეგრული) ხალხური სიმღერები, გვ. 35.
3. სისატურა. ო. ჩიჯავაძე, ქართული (მეგრული) ხალხური სიმღერები, გვ. 44.
4. ო, ბურღა. ო. ჩიჯავაძე, ქართული (მეგრული) ხალხური სიმღერები, გვ. 83.
5. ჯვარის წინასა. ქართული ხალხური სიმღერა, I, თბილისი, 1960. რედაქტორი და შემდგენელი, გრ. ჩხიკვაძე, გვ. 46.

III

1. Песня гагринцев. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 41, №1.
2. სუფრული. ო. ჩიჯავაძე, ქართული (მეგრული) ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1974, გვ. 35.
3. ფერხული. ნ. მაისურაძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბილისი, 1971, დანართი, №1.

4. ჯვარის წინასა. ნ. მაისურაძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, დანართი №2.

IV

1. Сагындык. А. Р. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, Москва-Ленинград, 1941, с. 55, №55.
2. Песня ранения. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 43, №8.
3. Песня ранения. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 43, №9.
4. Песня ранения. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 43, №7.
5. სამაია. შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბილისი, 1956, გვ. 77, №33.
6. ეთერის სიმღერა. შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, გვ. 73, №28.

V

1. Песня оспы. К. В. Ковач, Песни кодорских абхазцев, Сухуми, 1930, с. 63, №29.
2. იაგნანა. დ. არაყიშვილი, იხ. «Труды музыкально-этнографической комиссии», I, Москва, 1901, с. 65, №17.
3. Дзиуоу. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 75, 93.
4. Возвращение души утопленника. Абхазские песни, составители В. Ахобадзе, И. Кортау, Москва, 1957, с. 233, №82.
5. Песня о ребенке больном оспой. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, Москва-Ленинград, 1941, с. 57, №60.
6. Песня оспы. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 69, №72.
7. Песня об оспе – «хашкумб», А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, с. 57, №59.

VI

1. Песня оспы. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1930, с. 63, №29.

2. ლაზარე. ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1960, გვ. 229.
3. მზე შინა და მზე გარეთა. დ. არაყიშვილი, იხ. «Труды Музыкально-этнографической комиссии», II, Москва, 1908, с. 1, №1.
4. დედაკაცების ფერხული. ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორ-შემდგენელი გრ. ჩხიკვაძე, გვ. 184.

VII

1. Песня о сестре Нарта К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 70, №74.
2. Песня о Нарта. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 70, №75.
3. Песня о Нарта. К. В. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 70, №76.
4. Меджиб Ашуба. Абхазские песни, составители В. Ахобадзе, И. Кортуа, Москва, 1957, с. 152. №46.
5. Песня о Гудысе. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 55, №38.
6. Песня о Беслане Абатаа. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 71, №78.
7. Песня об Озбаке. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 47, №17.
8. Озбек. В. Ахобадзе, И. Кортуа, Абхазские песни, с. 134, 39.

VIII

1. Песня изгнанников. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 45, №12.
2. Песня Пшькяча. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 48, №20.
3. Адалья. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 52, №29.
4. Песня о Салумане. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 54, №35.

IX

1. Песнь о битве при Ошнау. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, Москва-Ленинград, 1941, с. 13, №3а.

2. Песнь о битве при Бзыуко, А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, с. 39, №25 Б.
3. Песня Ханифы. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, с. 58, №61.
4. Остыгай. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, с. 16, №4
5. Шырытым. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, с. 65. №73Б.
6. Загатлят абадзехов. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни, с. 131. №179.

X

1. Песня вызова дождя (шапсугская). Народные песни и инструментальные наигрыши адигов, I, составители В. Х. Барагунов, Э. П. Кардангушев, 1980, с. 80, №27.
2. Песня вызова дождя (кабардинская). Народные песни и инструментальные наигрыши адигов, I, с. 78, №25.
3. Нарт Шабатинок. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, Москва-Ленинград, 1941, с. 12, №1Б.
4. Хаджи мурат. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, с. 32. №18.
5. Кушха Джамбот. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, с. 31. №17.

XI

- 1-4 – ვ. უღებტი, ქრესტომატია ქართულ ჰარმონიაში, თბილისი, 1979, გვ. 112, 123, 127, 133.
- 5 შ. ასლანიშვილი, ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერის ჰარმონია, თბილისი, 1950, გვ. 110.

XII

1. Песня печали. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 77, №98.
2. Адалья. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 52, №29.
3. Песня ранения. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 43, №9.

4. Песня виттовой пласки (Атларчопа или Аршишра). В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 56, №40.
5. Даканай Ашуба. Абхазские песни, составили В. Ахобадзе, И. Кортуга, Москва, 1957, с. 142. №42.
6. Охотничья песня. В. Ахобадзе, И. Кортуга, Абхазские песни, с. 210, №73.
7. Песня о Солумане. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 54, №35.
8. Песня ранения. К. В. Ковая, 101 абхазская народная песня, с. 44, №10.
9. Песня об Айбе. В. Ахобадзе, И. Кортуга, Абхазские песни, с. 113. №32.
10. Песня об Озбаке. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 47, №18.
11. Поселковая песня (Дзагирпшаа). В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 53, №34.
12. Песня шуг. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 57, №42.

XIII

1. Песня изгнанников. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 45, №12.
2. მაყრული. ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1962, გვ. 363.
3. გრძელი მრავალჯამიერი. ქართული ხალხური სიმღერა, I, გვ. 290.
4. Песня дальских изгнанников. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 45, №13.
5. Озбек. Абхазские песни, составители В. Ахобадзе, И. Кортуга, Москва, 1957, с. 134, №39.

XIV

1. Песня махаджири. Абхазские песни, составители В. Ахобадзе, И. Кортуга, Москва, 1957, с. 161. №50.
2. Песня дедушки, В. Ахобадзе, И. Кортуга, Абхазские песни, с. 290, №105.

3. Песня о скале. В. Ахобадзе, И. Кортуа, Абхазские песни, с. 175, №57.
4. Песня о хаджарате Кяхба. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сохуми, 1929, с. 49, №23.
5. Песня апхерца. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 50, №26.
6. Песня моления о дожде (ацунух). В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 72, №84.
7. Песня о Митре. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 50, №25.
8. Песня Пшькьяча. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 49, №21.
9. Песня буры. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 54, №36.

XV

1. Песня о Кунацкой. Адыгские народные песни и мелодии. составитель А. Ф. Гребнев, Москва-Ленинград, 1941, с. 54, №53.
2. Песнь о битве при Ошнау. А. Ф. Гребнев, Адыгейские народные песни и мелодии, с. 15, №38.
3. Нарт Шабатинок. А. Ф. Гребнев, Адыгские народные песни и мелодии, с. 12, №1В.
4. Хаджи Мурат. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 32, №18.
5. Кушха Джамбот. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 31, №17.
6. Остыгай. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 16, №4.
7. Сыновья Цхантхатля. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 26, №9Г.
8. Песнь о восстании против князей и дворян А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 39, №26.
9. Песня махаджири. Абхазские песни, составители В. Ахобадзе, И. Кортуа, Москва, 1957. с. 161, №50.
10. ოჩეშხვი. ო. ჩიჯავაძე, ქართული (მეგრული) ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1974, გვ. 30.
11. Песня дедушки. В. Ахобадзе, И. Кортуа, Абхазские песни, с. 290, №105.

12. Айдамыркан. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 27, №10в.
13. Хатх Кочӕс. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 18, №6г.
14. Каджебердӕко Махамет, А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 22, №82.
15. Песнь о хаджеретах. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 28, №13.
16. Сыновья Пцантхатля. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 26, №92.
17. Песня о Хаджарате Кяхба. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 49, №23.
18. Песня Пшькяча. В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 49, №21.
19. Песнь о восстании против князей и дворян. А. Ф. Гребнев Адыгские народные песни и мелодии, с. 39, №26.

XVI

1. Песня тохи (мотытная). Абхазские песни, составители В. Ахобадзе, И. Кортуа, Москва, 1957, с. 183, №60.
2. Наныкера (шуточная). В. Ахобадзе И. Кортуа, абхазские песни, с. 271, №98.
3. Молодежная песня. В. Ахобадзе И. Кортуа, абхазские песни, с. 83, №21.

XVII

1. Азар (Верховая), В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, Сухуми, 1929, с. 42, №3.
2. Азар (Верховая), В. К. Ковач, 101 абхазская народная песня, с. 41, №2.
3. Азар, Абхазские песни, составители В. Ахобадзе, И. Кортуа, Москва, 1957, с. 238, №84.

XVIII

1. Песня о башне Маккоти. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, Москва, 1964, с. 57, №15.
2. Песня о Чермене (Куртатинская). Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 31, №2.

3. Песня о Бато Хетагкати. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 85, №30.
4. Песня о Богазе Хабати (Второй вариант). Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 91-92, №34.
5. Песня о Чермене (Кобанская). Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 32, №3.
6. Песня о Теимуразе Кодзырти (Алагирская), Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 37, №5.
7. Песня о Махамате Бесолти. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 87, №31.
8. Песня о Царае. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 74, №23.
9. Песня о Саукудзе Беккузарты. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 84, №29.
10. Песня о Сосе Бигати. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 61, №17.
11. Песня об Арчиле Лалити. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 67, №20.
12. Песня о Баби. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 94, №35.
13. Песня о Чермене (Алагирская) Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 29-30, №1.
14. Песня о Куцыке Кобылти. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 82, №28.
15. Песня о Махамете Бесолти. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 87, №31.
16. Песня о Царае. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 73, №23.
17. Песня о Беслане Калоити. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 90, №33.
18. Песня о Багазе Хабати. Б. А. Галаев, Осетинские народные песни, с. 91, №34.

XIX

1. Плач (Чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, Диссертация, Тбилиси, 1983, с. 320.

2. Колыбельная (Чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 321.
3. Колыбельная (Чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 321.
4. Колыбельная (Чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 321.
5. Колыбельная (Чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 321.
6. Колыбельная (Чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 321.
7. Старинная чеченская песня. Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 314.
8. Старинная чеченская песня. Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 314.
9. Чеченская песня. Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 315.
10. Героическая песня (Чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 315.
11. Героическая песня (Чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 315.
12. Старинная девичья песня. Музыкальный фольклор, II, Составители Ахмедов Х., Пяташ С., Грозный, 1965, с. 104.
13. Старинная девичья песня (ингушская). Музыкальный фольклор, II, Составители Ахмедов Х., Пяташ С., с. 139.

14. Любовная песня (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 322.
15. Любовная песня (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 322.
16. Любовная песня (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 321.
17. Назм (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 316.
18. Дзукар (Зикир) (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 316.
19. Назм (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 317.
20. Дзукар (Зикир) (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 317-318.
21. Назм (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 318.
22. Назм (ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 319.
23. Дзукар (Зикир) (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 319.
24. Салават (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 319.

25. Салават (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 319.
26. Молитва (чечено-ингушская). Н. Маисурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, с. 320.

წყაროები და ლიტერატურა

1. აბაევი – Абаев В. И., Осетинская традиционная героическая песня. Москва, 1964.
2. აბღუშელიშვილი მ., ანთროპოლოგიური მონაცემები და ქართველი ხალხის წარმოშობისა და ჩამოყალიბების პრობლემა. ხელეური, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXII, თბილისი, 1985.
3. არაყიშვილი დ., კახური სიმღერები. Труды музыкально-этнографической комиссии I, Москва, 1901.
4. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბილისი, 1956.
5. ასლანიშვილი შ., ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია. თბილისი, 1950.
6. ასლანიშვილი ასლანიშვილი შ., Народные основы грузинских композиторов. Грузинская музыкальная культура, Москва, 1957.
7. აშუბა Ашуба В., Абхазские народные песни, Тбилиси, 1986.
8. ახმადოვი ს., პიატაში ს., ელმურზაევი ს., – Чечено-ингушский музыкальный фольклор, Составители Ахмадов Х., Пяташ С., Эльмурзаев С., Грозный, 1963.
9. ახობაძე ვლ., აფხაზური ხალხური მუსიკის შესახებ. ჟურნლ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1957, №2-3.
10. ახობაძე, ქორთუა Ахобадзе Вл., Кортуа И., Абхазские песни. Составители В. Ахобадзе, И. Кортуа, Москва, 1957.

11. ბარაგუნოვი, კარდანგუშევი – Барагунов Х., Кардангушев З. П., Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Составители Барагунов В. Х., Кардангушев З. П., Москва, 1980.
12. ბახია-ოქრუაშვილი ს., აფხაზთა ეთნიკური ისტორიის პრობლემები (ისტორიულ-ეთნოლოგიური გამოკვლევა, ავტორეფერატი, თბილისი, 2005.
13. ბახია-ოქრუაშვილი ს., აფხაზთა ეთნიკური ისტორიის პრობლემები, თბილისი, 2010.
14. ბითაძე ლ., ახალი მონაცემები კავკასიონის ტიპის გენეზისისათვის. ისტორიის ინსტიტუტი 60 წლისაა, თბილისი, 2001.
15. ბითაძე ლ., ანთროპოლოგიური მონაცემები ქართველთა ეთნოგენეზისისათვის. ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი, თბილისი 2002.
16. ბითაძე ლ., ანთროპოლოგიური მონაცემები წოვა თუშების წარმომავლობის შესახებ. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXV, თბილისი, 2005.
17. ბითაძე ლ., გასვიანი გ., ლალიაშვილი შ., ჯაშაშვილი თ., აფხაზების ანთროპოლოგიური ისტორია, თბილისი, 2008.
18. ბითაძე ლ., ანთროპოლოგიური მონაცემები აფხაზთა ეთნოგენეზის საკითხისათვის. ბითაძე ლ., გასვიანი გ., ლალიაშვილი შ., ჯაშაშვილი თ., აფხაზების ანთროპოლოგიური ისტორია, თბილისი, 2008.
19. გაბისონია თ., ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები, ავტორეფერატი, თბილისი, 2009.
20. გამყრელიძე, ივანოვი Гамкრелидзе Т. В., Иванов Вяч., Индоевропейский язык и индоевропейцы, II, Тбилиси, 1984.
21. გალაევი Галаев Б., Осетинские народные песни, Москва, 1964.
22. გასანოვი Гасанов Г. А., Дагестанские народные песни, Редактор Гасанов Г. А., Москва, 1959.
23. გვახარია Гвахария В., О древних взаимосвязях грузинской и северокавказской народной музыки. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XII-XIII, თბილისი, 1963.

24. გრებნევი Гребнев А., Критический обзор музыкального творчества Адыге (черкесов). Адыгейские народные песни и мелодии. Составитель и редактор А. Гребнев, Москва-Ленинград, 1941.
25. ზემცოვსკი Земцовский И. И., Музыка и этногенез (исследовательские предпосылки, задачи, пути). Советская этнография, №2, Москва, 1988.
26. იაკუბოვი Якубов М., Очерки истории дагестанской советской музыки, I, Махачкала, 1974.
27. ითონიშვილი ვ., დვალთა მიგრაციის საკითხისათვის. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ძიებანი, I, 2000.
28. ითონიშვილი ვ., კავკასია და კავკასიელები, თბილისი, 2007.
29. კაგაზეკევი – Кагазежев Б. С., Адыгские народные музыкальные инструменты и бытовые традиции, Автореферат, Тбилиси, 1990.
30. კოვახი – Ковач К. В., 101 აბხაზская песня, Сухуми, 1929.
31. კოვახი – Ковач К. В., Песни кодорских абхазов, Сухуми, 1930.
32. მაზელი – Мазель Л. А., О мелодии, М.-Л., 1952.
33. მაისურაძე ნ., კვარტული კადანსი ქართულ-აფხაზურ-ადიგურ სიმღერებში. ისტორიული კრებულები, IV, თბილისი, 1974.
34. მაისურაძე ნ., აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბილისი, 1971.
35. მაისურაძე Маисурадзе Н., Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, Диссертация, Тбилиси, 1983 (1).
36. მაისურაძე – Маисурадзе Н., Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки. Автореферат, Тбилиси, 1983 (2).
37. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, თბილისი, 1989.
38. მაისურაძე – Маисурадзе Н., Древнейшие этапы развития грузинской народной музыки, Тбилиси, 1990.

39. მაისურაძე ნ., მუსიკალური მონაცემები ქართველთა და აფხაზთა ეთნიკური ისტორიისათვის. ანალები, №1, თბილისი, 1999.
40. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და ქართველთა ეთნოგენეზი. ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი, თბილისი, 2002.
41. მაისურაძე ნ., ქართული კულტურა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა კონტექსტში. ლოგოსი, №5, თბილისი, 2008.
42. მაისურაძე ნ., ეს სიმღერაა საქართველოსი, თბილისი, 2010.
43. მაისურაძე ნ., იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების შესახებ. ანალები, №7, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, თბილისი, 2011.
44. მელიქიშვილი გ., საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის უძველესი მოსახლეობის ისტორიიდან, თბილისი, 1965.
45. მუსხელიშვილი დ., საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, I, თბილისი, 1977.
46. მუსხელიშვილი დ., ქართველთა წარმომავლობის საკითხი, საქართველოს ისტორია, I, თბილისი, 2012.
47. ნალოვეი – Налоев З., У истоков песенного искусства адыгов. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов, под редакцией Е. В. Гиппиуса, I, Москва.
48. ჟორდანია – Жордания И., Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур, Тбилиси, 1989.
49. ჟრენტი ი., ქრესტომათია ქართულ ჰარმონიაში, თბილისი, 1979.
50. რეჩმენსკი Речменский Н., Музыкальная культура Чечено-ингушской АССР, Москва, 1965.
51. კერიძოვი – Керимов С. А., Музыкальная культура дагестанской АССР. Музыкальная культура автономных республик РСФСР, Москва, 1957.

52. ყანჩაველი Канчавели Л. Г., Архаические песни адыгов и особенности ладо-мелодического развития, Автореферат, Ленинград, 1974.
53. შილაკაძე მ., ქართული ხალხური სიმებთან საკრავები და მათი კავკასიური პარალელები. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXI, თბილისი 1981.
54. შილაკაძე მ., ქართულ-კავკასიური პარალელები (ხემიანი საკრავი). „მეგლის მეგობარი“, №64, თბილისი, 1983.
55. შილაკაძე მ., ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი, თბილისი, 2007.
56. ჩიტაია გიორგი ჩიტაია, შრომები, III, რედაქტორი რ. მეტრეველი, შემდგენელი თ. ცაგარეიშვილი, თბილისი, 2001.
57. ჩიჩი Чич Г. К., Героико-патриотические песни народно-песенном творчестве адыгов, Диссертация, Майкоп, 1984.
58. ჩიქოვანი გ. ოსთა ეთნოგენეზის საკითხისათვის. წარსული მკვიდრი საფუძველია აწმყოსი, როგორც აწმყო მომავლისა, შრომები, თბილისი 2011.
59. ჩიჯავაძე ო., ქართული (მეგრული) ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1974.
60. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1960.
61. ცხურბაევა Цхурбаева К., Музыкальная культура Северо-Осетинской АССР. Музыкальная культура автономных республик РСФСР, Москва, 1957.
62. ცხურბაევა – Цхурбаева К., Некоторые особенности осетинской народной музыки. Орджоникидзе, 1959.
63. ცხურბაევა – Цхурбаева К., Об осетинских героических песнях. Орджоникидзе, 1965.
64. ჭითანავა ქ., მეგრული სიმღერა „კუჩხა ბედინერა“. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXIII, 1987.
65. ჭითანავა ქ. – Читанова К., Музыкальная культура равнинного населения Западной Грузии (по этнографическим материалам самегрело). Автореферат, Ереван, 1987.

66. ხაღებესკი – Халевский А. М., Чечено-ингушская музыкальная культура. Чечено-ингушский Музыкальный фольклор, I, Грозный, 1963.
67. ხანუკაევი, პლოდკინი Ханукаев Х. М., Плодкин М. И., Дагестанская народная музыка, Махачкала, 1948.
68. ხარძიანი მ., ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში, დისერტაცია, თბილისი, 2009.
69. ხაშბა ი. Хашба И., Абхазские народные музыкальные инструменты, I изд., Сухуми, 1967.
70. ხაშბა მ. Хашба М., Трудовые и обрядовые песни абхазов, Сухуми, 1977.
71. ხაშბა მ. Хашба М., Жанры абхазской народной песни, Сухуми, 1983.
72. ხაშბა მ. Хашба М., Народная музыка абхазов и ее кавказские параллели (по музыкально-этнографическим материалам), автореферат, Москва, 1991.
73. Хашба М., Народная музыка абхазов: Жанры, стилистика, кросс – культурные параллели, Сухуми, 2007.
74. ხახანოვი – Хаханов Д. С., Осетинские народные песни, Автореферат, Ереван, 1972.
75. ჯაფარიძე ო., ქართველ ტომთა ეთნიკური ვინაობის საკითხისათვის, თბილისი, 1976.

IX. ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოლოგიური ასპექტები

ხალხური სიმღერა საყოფაცხოვრებო ტრადიციის წილში ჩნდება და ყალიბდება. იგი გარკვეული შინაარსის შემცველია და ყოფის ცალკეული მხარეების ამსახველი. სიმღერა მოიცავს არა მხოლოდ მუსიკალურ, არამედ – სიტყვიერ ტექსტს. მათ შორის მჭიდრო ინტონაციური და სემანტიკური ურთიერთკავშირი არსებობს. ნიშანდობლივია, რომ სიმღერა გულისხმობს „ლექსის დამღერებით თქმას“. სიმღერის ამგვარი ინტერპრეტაცია უკანასკნელ დრომდე შემორჩათ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს. სიმღერა, როგორც საყოფაცხოვრებო ტრადიციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, მასთან უშუალო კავშირში გაიაზრება. ტრადიცია განსაზღვრავს სიმღერის შესრულების წესს, ხასიათს და, შესაძლოა, მის ასაკსაც. თავის მხრივ, სიმღერის ხნიერება შესაბამისი ტრადიციის ასაკის განმსაზღვრელია. ამგვარი ინტერპრეტაცია **ხალხურ სამუსიკო ნიმუშებს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის მნიშვნელობას სძენს** (80; 81: 3).

ეთნიკური თავისებურება გულისხმობს ყოფის, სულიერი და მატერიალური კულტურის სპეციფიკურ თავისებურებათა ერთიანობას. სულიერი კულტურა ეთნიკური ერთობის კოლექტიური ფსიქოლოგიის პრაქტიკული გამოვლინებაა, მისი შეგნებისა და თვითშეგნების ფორმათა სისტემა. მუსიკალური ენა, როგორც ერის სულიერი კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე, შეიცავს არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ – ეთნიკურ ფუნქციას (138: 80; 58; 59: 15-23; 81: 3-7). ეთნიკური კულტურა, რომლის სპეციფიკა ეთნოსის ფსიქიკური წყობის ერთობაშია საძიებელი, გარკვეული ენის საფუძველზეა წარმოქმნილი. იგივე შეიძლება ითქვას მუსიკალური ენის შესახებ. მუსიკალური ენა მჭიდრო კავშირშია სამეტყველო ენასთან. დადგენილია, რომ **მუსიკალური ენის განვითარების პროცესი, სამეტყველო ენის მსგავსად, ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. იგი ათასწლეულების მანძილზე ვითარდება, ნელა იცვლება მუსიკალური ენის ზოგიერთი სტრუქტურული კანონზომიერება,**

რომელიც ტიპოლოგიურად ახლოს დგას ენის გრამატიკულ კანონზომიერებებთან (70: 13-15). გასაზიარებელია ქართველ და საზღვარგარეთის მუსიკისმცოდნეთა მოსაზრებები მუსიკალური ინტონირების ანუ მყარი ბგერული სიმაღლეების სამეტყველო ინტონაციებიდან მომდინარეობის შესახებ (161: 6-8). მეტყველება და მუსიკა დაკავშირებულია ადამიანის აზროვნებასთან. ეს ორი ელემენტი, ბგერით („ვმით“) გამოიხატება. თავდაპირველი ინტონაცია უმარტივესი მეტყველების („სიტყვის“) ელემენტარული გამოვლინება ადამიანის მიერ ამა თუ იმ მოვლენის აღქმისა და შესაბამისი შეგროვების, განცდის, სულიერი მღელვარების შედეგია. აქედან გამომდინარე, სამეტყველო ინტონაცია, უფრო მოგვიანებით, მუსიკალური ინტონაცია ორგანულად არის დაკავშირებული სულთან. ამიტომ არის მუსიკა ღვთაებრივი მოვლენა, რომელმაც მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკვიდრა როგორც ქრისტიანობის წინარე ხანის რწმენა-წარმოდგენებში, ისე ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში.

მუსიკალური ენა, სამეტყველო ენის ანალოგიურად, ეთნოსის, როგორც სოციალური ორგანიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი ნიშანია. აქედან გამომდინარეობს ხალხური მუსიკის, როგორც ისტორიული წყაროს მნიშვნელობა ეთნიკური ისტორიის, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემების კვლევისათვის (81: 3-7). აქვე დაესძენთ, რომ ქართველი ერის ეთნიკური ისტორიისათვის ქართული მუსიკის შესწავლას ივანე ჯავახიშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა: „ჩემს ახალგაზრდობაში ისე ვიყავი გატაცებული მუსიკის მეცნიერული საკითხებით, რომ თავდაპირველად ვფიქრობდი სწორედ ამ საკითხების შესწავლას შევედგომოდი“ (98: 120). აღსანიშნავია, რომ ივ. ჯავახიშვილის ღირსშესანიშნავ ნაშრომს „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (თბ., 1938), რომელსაც დღემდე არ დაუკარგავს თავისი ღირებულება, ისტორიკოსთაგან პირველად აკად. როინ მეტრეველი შეეხო. მოგვიანებით მისი შეხედულებები აისახა მისივე მონოგრაფიაში „კვალი განათლებული“ და ივანე ჯავახიშვილისადმი მიძღვნილ ენციკ-

ლოპედიურ ლექსიკონში (მთავარი რედაქტორი რ. მეტრეველი) (98; 99: 64-70).

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

ფიქრობენ, რომ მაგიური ქმედებები მუსიკალური ინტონირების წარმოქმნის საფუძველი უნდა ყოფილიყო. იგი დახასიათებულია როგორც გარდამავალი საფეხური სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციათა შორის. მაგიურ ქმედებებს უკავშირდება მუსიკალურ-ესთეტიკური არქეტიპის ჩამოყალიბება, რომლის ატრიბუტებია განმეორებადობა, ერთგვაროვნება და რეგლამენტურობა (161: 8-12; 26: 24).

ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის ინტონაციური საფუძველი კვარტის დიაპაზონის მომცველი ჰანგია, „მინორული“ ელფერით და ბგერათა დადმავალი მოძრაობით კილოს კვარტიდან ძირითად საყრდენ ბგერამდე ანუ ტონიკამდე, რომლის მიმართ დანარჩენი ბგერები გარკვეულ ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაში იმყოფება. ვარიანტებში წარმოდგენილია მეტ-ნაკლებად განსხვავებული რიტმულ-ინტონაციური ელერადობით და გაფართოებული კვინტამდე (სექსტამდე, სეპტიმამდე, ოქტავამდე – მოგვიანებით ხდება ემოციურ საწყისზე დამყარებული ზედა ბგერების დიფერენცირება, მუსიკალურ-აზრობრივი დატვირთვა; მათი, როგორც მუსიკალური ბგერების გამოკვეთა). ადამიანი, მის მიერ გამოყენებული ტონების დიაპაზონის გაფართოებისას, აღწევს რა კვარტას, დიდხანს ჩერდება მასზე. ეს ახსნილია არა მხოლოდ სამეტყველო ინტონაციებთან მისი დიაპაზონის შესატყვისობით, არამედ უმთავრე-

სად იმით, რომ კვარტა პირველია იმ ინტერვალთაგან, რომლებიც მიღებულია „ინტონაციური არის“ თანდათანობითი გაფართოების პროცესში, ოპერტონული ნათესაობის მქონე ინტერვალთა გამოყენების საფუძველზე. ფუძე-ჰანგი, რომელშიც თავს იყრის ადრე არსებული ყველა მუსიკალურ-სმენითი მონაპოვარი, უნივერსალურია. ამასთანავე იგი გარკვეული სტრუქტურის მქონე ინტონაციურ არეში თავსდება და გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფონოლოგიური და მორფოლოგიური წყობით.

ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების პირველადი ფორმები, ქართველურ ტომთა ოდესღაც საერთო მუსიკალური ფუძე-ენა, ფუძე-ჰანგი ჩამოყალიბდა ქრისტიანობის წინარე ხანის რწმენა-წარმოდგენების ამსახველ რიტუალებში, კერძოდ, ასტრალურ და მიცვალებულის კულტებთან დაკავშირებულ საფერხულოებსა და ნატირლებში. ამაზე მეტყველებს მდიდარი საარქივო მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა, რომელსაც ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლისათვის **წყაროთმცოდნეობითი მნიშვნელობა** აქვს. მიუხედავად იმისა, რომ „ხმით ნატირლებში“ სიტყვიერ ტექსტთან ერთად არსებითია კილო-ინტონაციური მხარე, ფუნქციის გამო იგი ვერ სცილდება მღერითი დეკლამაციის ჩარჩოებს, ვერ აღწევს იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც საფერხულო სიმღერებს გააჩნია. საფერხულოები ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების შედარებით ფართო შესაძლებლობებით და მდიდარი გამომსახველობითი ხერხებით გამოირჩევა. ამიტომ ქართული ხალხური სიმღერების შემდგომი განვითარების პროცესში საფერხულოების მძლავრი ინტონაციური გავლენა შეინიშნება.

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

ფუძე-ჰანგის ინფილტრაციამ ყოფის სხვადასხვა სფეროში, გამოიწვია მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია: ცვლილებებს განიცდის მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტების ფორმა და შინაარსი, სიმღერის შესრულების ხასიათი და ბოლოს, ყალიბდება თვისებრივად ახალი, განსხვავებული სასიმღერო ნიმუშები, რომლებიც ზოგადაქართულ მუსიკალურ სტრუქტურაში გარკვეულ ადგილს იკავებენ. ეს პროცესი უშუალო კავშირშია მუსიკალური ჟანრების ჩამოყალიბებასთან.

ფუძე-ჰანგის, ფუძე-ენის ნიშანდობლივი ხასიათი მეღაენდება საწესო-საფერხულ სიმღერაში „იავნანა“. აღმოსავლეთ საქართველოს ბარისა და მთის (ხევი, მთიულეთი) მუსიკალური მასალიდან ირკვევა, რომ „იავნანა“ ერთ-ერთი უძველესი და ამასთანავე მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეული ეტაპია, რომელსაც მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დამკვიდრებული ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ისტორიაში. მელოდიურ-ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც ოდესღაც ქართველურ ტომთა ეთნიკური განვითარების პროცესში ყალიბდება და საბოლოოდ მუსიკალური ფუძე-ენის სახით წარმოჩნდება, „იავნანას“ მელოდიაში განვითარების გარკვეულ დონეს აღწევს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც ამ სიმღერას ენიჭება ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების მომდევნო საფეხურებზე. მრავალი საწესო, შრომის თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერა „იავნანას“ ინტონაციურ არეში მოექცა. ამ თვალსაზრისით ყურადღებას იმსახურებს სიმღერები წარმოქმნილი სამხმიანი „იავნანას“ შუა, ძირითადი ხმის ვარიანტული განვითარებისა, ან მისი ზედა, პირველი ხმის დამოუკიდებელი მელოდიის სახით წინ წამოწევის შედეგად (12: 90-162; 79, I: 59-80; წინამდებარე ნაშრომი, თავი II). აქვე დავსძენთ, რომ მესხური სიმღერების ნაწილს საფუძვლად უდევს „იავნანას“ ინტონაციები, ნაწილს კი – მისი ფრაგმენტები (94: 37-42). ეს მუსიკალური მონაცემები დამაჯერებელია, თუ გავითვალისწინებთ ქართული კულტურის ამ მძლავრი კერის მძიმე ისტორიულ ხვედრს, რომელიც დაკავშირებულია ამ მხარეში ხანგრძლივი დროის მანძილზე ოსმალთა

ბატონობასთან. მუსიკალური ტექსტების ანალიზის შედეგები, თავის მხრივ, ესატყვისება მოსხების ანუ მესხების, როგორც ერთ-ერთი ქართველური ტომის ეთნოგენეზის შესახებ არსებულ მოსაზრებას (163).

უძველესი ხანის ქართული მუსიკალური კულტურის კვლევისათვის უპირფასეს მასალას გვაწვდის დასავლეთ საქართველო, განსაკუთრებით საინტერესოა სვანური საწესოსაფერხულო სიმღერები, რომელთაგან უადრესი სამხმიანი ნიმუშების შუა ხმა ფუძეჰანგს მოიცავს („ბარბალ-დოლაში, „ელია ლგრდე“, „ამირანი“, „ფერხული“ და სხვ.) სვანურ სიმღერებთან უშუალო კავშირს ავლენს ნაწილი რაჭული სიმღერებისა („ამირანი“, „ფერხული“, „მრუმანა“, ოდილა და ოდელია“ და სხვა). სვანური სიმღერების შემდგომი განვითარება აღინიშნება ზედა ორი ხმის და ბანის საფეხურთა თანდათანობითი გაფართოებით (I, VII, VI, V) (77: 657-659; 82: 64-75).

ბანის საფეხურთა გაფართოების პროცესი და, შესაბამისად, კილოთა მონაცვლეობა საქართველოს ბარის მუსიკალურ კულტურაში უმაღლეს დონეს აღწევს. როგორც აღმოსავლურ-ქართულ, ისე დასავლურ-ქართულ სიმღერებში მკაფიოდ ჩანს ჰარმონიულ ელემენტთა უწყვეტი, კანონზომიერი განვითარების პროცესი. ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა საწინდარია სხვა დანარჩენ ელემენტთა ახალი ფორმების წარმოქმნისა (75: 164-172; 82: 65-87). ნიშანდობლივია, რომ აჭარულ ოთხხმიან ნაღურ სიმღერებში მეოთხე ხმის – ბანის ანუ დაბალი ბანის წარმოშობა დაკავშირებულია სამხმიან სიმღერებში ბანის საფეხურთა თანდათანობითი გაფართოებასთან. ბანში IV საფეხური, რომელიც დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის ფუნქციას იძენს, მოგვიანებით უკვე ძირითადი კილოს ტონიკად მკვიდრდება და თავდაპირველი კილოს ტონიკის პარალელურად თანაარსებობს. სწორედ ეს არის ბანი ანუ დაბალი ბანი. თავდაპირველი კილოს ტონიკა კი, რომელიც კვინტური ბგერაა, მაღალი ბანი ანუ შემხმობარია. ამგვარად, აჭარულ სიმღერებში ოთხხმიანობის წარმოქმნის ეს გზა ვარაუდობს დაბალი ბანის გაჩენას მეოთხე ხმის სახით (76: №2 441-444).

მკვლევართა მიერ ჯეროვნად არის შესწავლილი და დადგენილი ქართული მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები ფარული ორხმიანობიდან მალაღგანვითარებულ ფორმებამდე. საყურადღებოა უკანასკნელ ხანს გამოქვეყნებული ნაშრომი, რომელიც ეძღვნება ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმათა სისტემურ კვლევას და კვლევის შედეგების ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციას (35: 3-28).

მრავალხმიან კულტურებში მუსიკალური ენა მოიცავს მელიოდურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთობის შედეგად მიღებულ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ამ ელემენტთა განვითარების პროცესში ყალიბდება. **მრავალხმიანობა „ქართული მუსიკის ბუნებრივი, შინაგანი განვითარება-წარმატების ნაყოფია“** (174: 293-295, 326-327). იგი თითოეული **Homo Polyphonicus**-ის თანდაყოლილი თვისება და განუყოფელი ატრიბუტია. პოლიფონიური სიმღერა ნიშნავს ერთად, მუსიკალურ აზროვნებას და კოლექტიურ იმპროვიზირებას. მრავალხმიანობა ითხოვს არა მხოლოდ პოლიფონიურ „პარტიტურას“ არამედ მსმენელის მიერ თითოეული ინდივიდის პარტიის შინაგან პოლიფონიურ აღქმასაც. ეს მუსიკალური ფენომენი „შინაგანი სმენითი წყობაა“ (60: 37, 39, 47, 48).

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

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

ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ერთ-ერთი უძველესი ეტაპია მუსიკალური ფუძე-ენის წიაღში ბურღონული მრავალხმიანობის შემდეგ მრავალხმიანობის კომპლექსური (ხმათა კომპლექსურ-პარალელური მოძრაობა) ფორმის ჩასახვა, რომლის მატარებელი ქართველური, სვანური ტომები იყვნენ (81: 17-18). მრავალხმიანობის ამ ფორმას „სინქრონულ ხმათასვლას“ უწოდებენ, ან აკორდული კომპლექსების სინქრონულ მოძრაობაზე აგებულ მრავალხმიანობას ((35: 15-16, 23; 166: 133). აქვე დავსძენთ, რომ არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვით, არა მხოლოდ სვანურისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის, არამედ საზოგადოდ, ქართული მრავალხმიანობის ფორმების საფუძველი ბურღონის ერთ-ერთი სახეობა – რეჩიტატიული ბურღონია (მრავალხმიანი სიმღერის ბანში სხვა ხმებთან სინქრონულად საერთო სიტყვიერი ტექსტის შესრულება) (116: 147-148).

რეჩიტატიული ბურღონის ანუ რიტმული ბანის გაჩენა სვანურში, მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ უძველეს ეტაპზე, განპირობებული უნდა ყოფილიყო იმთავითვე, სამხმიანობაში ხმათა კომპლექსურ-პარალელური მოძრაობის ჩასახვით, სადაც ბანი მობილურია. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რეჩიტატიული ბუნდონი იმთავითვე მეტ-ნაკლებად არ იყო დამახასიათებელი საერთოდ, ქართული ხალხური სიმღერებისათვის, რაზეც მიუთითებს ქართული მრავალხმიანობის ამსახველი მდიდარი მუსიკალური მასალა.

მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბება ქრონოლოგიურად მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანას უკავშირდება, რაც, თავის მხრივ, ქართული მრავალხმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს (77: 657-659).

მრავალხმიანობის კომპლექსურმა ფორმამ არსებითი როლი შეასრულა მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციაციაში. სვანეთი წარმოადგენდა იმ რეგიონს, საიდანაც კომ-

პლექსური მრავალხმიანობა გავრცელდა დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, რასაც შედეგად მოყვა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრის ჩამოყალიბება. ამგვარად, საფუძველი ჩაეყარა ქართული მუსიკალური კულტურის ორ დიდ წრეს: აღმოსავლურ-ქართულს და დასავლურ-ქართულს. ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების ამ დიდმნიშვნელოვან ეტაპს უკავშირდება აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული, აგრეთვე, გარდამავალი მუსიკალური დიალექტების ანუ კილოების არსებობა.

ქართული მუსიკალური დიალექტების ჩამოყალიბება ესატყვისება ქართველური ეთნიკური ჯგუფის დიფერენციაციას, ცალკეული კუთხეების ჩამოყალიბებას. თავდაპირველად ისინი მსხვილ ერთეულებს შეადგენდა, რომლებიც თანდათან იშლებოდა და შედარებით მცირე ერთეულებად ყალიბდებოდა. მუსიკალური დიალექტების სეგმენტაციის პროცესი ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა. ამავე დროს ამა თუ იმ დიალექტის ჩამოყალიბება გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მიმდინარეობდა. ზოგი მათგანის განცალკევება შორეულ ხანაშია სავარაუდო, ზოგის – რამდენადმე უფრო გვიან, რამაც განაპირობა ცალკეულ მუსიკალურ დიალექტთა შორის მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ურთიერთმიმართების კონკრეტული ფორმების მეტ-ნაკლები სიახლოვე. ამგვარად, სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად სულ უფრო ღრმავდებოდა მუსიკალურ დიალექტთა დიფერენციის პროცესი.

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

მუსიკალური კილო ამა თუ იმ ლოკალურ გეოგრაფიულ გარემოში, კუთხურ თავისებურებათა კომპლექსში შემავალი ერთ-ერთი ელემენტთაგანია. „კილოს“ ხალხური

განმარტებიდან გამომდინარე ბუნებრივია საქართველოს ყოველი კუთხის გამოყოფა მუსიკალური კილოს სახით. ამგვარი კლასიფიკაცია მკაფიოდ ავლენს იმ დიდ წვლილს, რომელიც თითოეულ კუთხეს მიუძღვის ეროვნული კულტურის საგანძურის – ზოგადქართული მუსიკალური ენის განვითარებაში. აქვე დავსძენთ, რომ ქართულ მუსიკალურ კილოთა რიგს განეკუთვნება იმერხევეული, ინგილოური და ფერეიდნული კილოები. **ქართული ხალხური მუსიკის ესოდენ დიდი მრავალფეროვნება, თავის მხრივ, მუსიკალური კილოების სიმრავლემ განაპირობა.**

ხალხური სიმღერის მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების დონე საქართველოს მთასა და ბარში ერთგვაროვანი არ იყო. მთა ჩამორჩებოდა ბარს, თუმცა ხალხური მუსიკის შინაგანი, რეგიონალური განვითარების პროცესი მთაში მუდმივად მიმდინარეობდა. მთიელთა სასიმღერო შემოქმედება განიხილება როგორც კულტურული კომპლექსის ნაწილი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მთის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის ისტორიასთან. ამასთანავე მთიელთა ხმიერი და საკრავიერი მუსიკა ორგანულად უკავშირდება ბარის მაღალგანვითარებულ მუსიკალურ კულტურას. მასში რელიეფურად ვლინდება სიმღერის სოციალურ-რელიგიური ასპექტი, ამასთანავე ოდესღაც ქართველურ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეები, რომლებსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უადრესი ეტაპების რეკონსტრუქციისათვის (81: 27-28). საქართველოს მთისა და ბარის სოციალურ-კულტურული ურთიერთობის თვალსაზრისით არანაკლებ საყურადღებოა მთისწინეთი, როგორც გარდამავალი ზოლი, სადაც შიდაეთნიკური პროცესების გახსნისათვის მუსიკალური მონაცემები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს (114).

აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ბარი მაღალგანვითარებული მრავალხმიანი სიმღერების სამყაროა, სადაც სამი და ოთხხმიანი (აჭარა, გურია) ნიმუშები რთული პოლიფონიური კომპლექსებით გამოირჩევა. მდიდარი პოლიფონიური ბუნებით ხასიათდება აღმოსავლურქართუ-

ლი – ქართლური და კახური „ჩაკრულო“, „ჩონგურო“, „სუფრული“ „ზამთარი“, „გრძელი მრავალჟამიერი“, „გრძელი კახური“ და სხვ.; დასავლურქართული – „ალიფაშა“, „ხელხვაგი“, „ჰასანბეგურა“, „ნადური“, „ინდი-მინდი“, „მაყრული“ და სხვა. გამომსახველობის თავისებური ინდივიდუალური ხერხებით, ხმათა ფართო დიაპაზონით და ურთიერთშერწყმით, უაღრესად განვითარებული, მრავალფეროვანი ბანით, მოდულაციების უამრავი ვარიანტებით, კადანსთა ნაირსახეობით, მათ შორის – ორმაგი კადანსებით, კოდით იქმნება ის საოცარი და განუმეორებელი სიმფონია, რომელსაც ქართული ხალხური სიმღერა ეწოდება და, რომელიც მსოფლიო კულტურის შედევრად არის აღიარებული (10; 150: 21-31; 162: 77-78; 71: 100-104, 124-128). **ქართული პოლიფონია ქართველთა მენტალიტეტის და ქართველობასთან იდენტობის გამომხატველია.**

ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ძირძველ კილოთა შორის თავდაპირველი კილოებია ფრიგიული და ეოლიური. დორიულ, მიქსოლიდიურ და იონიურ კილოთა წინ წამოწევა და დამკვიდრება გარკვეულწილად დაკავშირებულია ბანში დამხმარე საფეხურთა გაფართოებასთან. ეს ის კილოებია, რომლებსაც ძირითადად ეძვარება ქართული ხალხური მუსიკა. ჰიპოფრიგიული კილო ვერ ფართოვდება დამოუკიდებელი კილოს დონემდე, თუმცა ქართულ ხალხურ მუსიკაში ეპიზოდურად, მისი არსებობა უცდლობელი ფაქტია.

საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საყოფაცხოვრებო ტრადიციამ, კერძოდ, ქრისტიანობის წინარე ხანიდან მომდინარე ნატირლებმა და საფერხულოებმა. ხევსურული ეთნოგრაფიული მასალა საყურადღებო ცნობებს გვაწვდის გლოვის რიტუალში დატირების („ხმით“, „დახილით“, „დათვლით“) მნიშვნელობის შესახებ. დიდია „ხმით ნატირლების“ მუსიკალური ტექსტების როლი დატირების სახეობათა ფორმირებაში. „ხმით მოტირალი“ საიქიოს მიღწეული სულის მიერ არჩეული მეგნე იყო, რომელსაც სამზეოში მისი სურვილები უნდა განეცხადებინა. ვიდრე ტირილს „აიტეხდა“ ხმით მოტირალი დაიწყებდა ცახცახ-

კანკალს, თავის ქნევას, ბარბაცს, ხელების ფშვნეტას, წვალობდა და გასაქცევად ეშურებოდა. მას ქალები დაიჭერდნენ და ეტყოდნენ: „ქალო, გამოიღე ენა, ნუ აწვალე, ნუ უჭერ კბილთ, ანაბრივ შენ უნდიხარ მიცვალებულს თავის მეენედლო“. ეს ეპიზოდი რამდენჯერმე გამეორდებოდა. შემდეგ, მიცვალებულს სახელს დასდებდნენ (ლუდს, არაყს, პურსატანს შესწირავდნენ). სახელის მღები ქალი იტყოდა: „სადაც შენ (მიცვალებულის სახელი) ხარ, შენიმც საკმარი ას, ნუ აღონებ, გამაატანი ენაი შენს მეენეს“. მოტირალი მიცვალებულის ენით დაიწყებდა ლაპარაკს: აბრახდი ჩემო მეენეო, ნუ დამაღონე სულეთშია, ჩამიდევე წილი ტირილჩიაო“. ხმით მოტირალი „გაისარავდა“ ენას და დაიწყებდა „ხმით“ ტირილს. მოტირალი პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ქალი იყო, რომელსაც შესწევდა უნარი მგრძნობიარე სიტყვებით დაეტირა მიცვალებული. იგი ლექსით აღწერდა მიცვალებულის წარსულ ცხოვრებას და ნამოქმედარს. მის ყოველ წინადადებას დამსწრე მოტირალი ქალების დაქვითინება მოყვებოდა. ხმით მოტირალი ხშირად მესულთანე იყო. მოტირალში სულთა ჩასახლების და მათი სურვილების გაცხადების აქტი მის მესულთანეობაზე მეტყველებდა. სულეთობის დროს ხმით მოტირალი მიცვალებულის ენით ლაპარაკობდა, წინასწარ ეუბნებოდა „ზედამჩოს“ რა ზიანი მოელოდა ოჯახს და სოფელს. როდესაც „მტყობიე“ ადამიანის გარდაცვალებას მეორე სოფელს გააგებინებდა, ახლო ნათესავი ქალები გარდაცვლილის სოფელში ხმამაღლა ტირილით – „ძახილით“ შედიოდნენ. ადგილობრივი ახლობელი ნათესავები და მეზობლები აგრეთვე „ძახილით“ შედიოდნენ მიცვალებულთან, ხოლო გარეშე მოკეთე ქალები კი ჩუმად ტიროდნენ. მიცვალებულის დედის, ცოლის და საზოგადოდ, მამაკაცების საჯაროდ ტირილი სირცხვილად იყო მიჩნეული. მამაკაცები „დაუთვლიდნენ“ მაშინ, როცა სატირლად მივიდოდნენ „თავზე“ (მიცვალებულის დასაფლავებაზე) და „ტალავართაზე“...

თუშეთში დატირება გასვენების ცერემონიალის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო. სატირალში მოსული ქალები ჭირისუფალთან სამძიმრის სათქმელად არ მივიდოდნენ. ისი-

ნი სოფელში შემოსვლისთანავე იწყებდნენ ტირილს და ტირილითვე უერთდებოდნენ ცხედრის გარშემო შემოჯარულ ქალებს. ამით გამოხატავდნენ თანაგრძნობას. მამაკაცები მამაკაცებთან მიდგებოდნენ. საღმის თქმა არ შეიძლებოდა. „დაშვერთ ბიჭებო“ ეტყოდნენ დამხვდურთ. „გიშველათ ღმერთო“ – უპასუხებდნენ ისინი... ხმით მოტირალი თუში ქალი სხვა მოტირალთა შორის იჯდა და მოთქვამდა. ტირილისას ფეხზე არ ადგებოდა, ცხედართან ახლოს არ მივიდოდა, მიცვალებულის სასახლეს თუ იარაღს ხელს არ მოჰკიდებდა... თუში დიაცების მოთქმა იმდენად შთამბეჭდავი იყო, რომ იგი დიდხანს რჩებოდა იქ მყოფთა მესხიერებაში და შემდგომში თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. „ტირილების“ ტექსტები თავისი ბუნებით სიღაბურად და რიტმულად საკმაოდ მაღალ დონეზე მოწესრიგებული ურითმო ლექსებია. საღმესო სტრიქონი თორმეტმარცვლიანია (18: 6, 39, 40, 139: XII-XIII; 151:102-110; 113: 175; 47: 38).

სიტყვიერი ტექსტის მელოდიურ-რიტმული მხარე ბიძგს აძლევს ნატირალისათვის დამახასიათებელი მელოდიური ქარგის ჩამოყალიბებას, რომელიც მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ საწესო მოქმედებათა კომპლექსში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტის სახით მკვიდრდება. შესრულების ინდივიდუალური თავისებურება და აქედან გამომდინარე ვარიანტთა მრავალფეროვნება ხმით ნატირალს გარკვეულ ესთეტიკურ ღირებულებას სძენს. ამავე დროს ნატირალის მუსიკალური ტექსტი, სათანადო ფუნქციის გამო, ვერ სცილდება იმპროვიზირებული რეჩიტატივის ჩარჩოებს და, ამგვარად, მაღალგანვითარებულ ქართულ მუსიკალურ კულტურაში იგი რელიქტის სახით არსებობს.

საყურადღებოა თიბვაში მამაკაცების მიერ ცელის ტარზე „ხმით ნატირალის“ შესრულების წესი, რასაც „გგრინი“ ეწოდება. თიბვასა და მკაში მიცვალებულთა დატირების ანალოგიური ტრადიცია („ქორქალი“, „ღუღუნი“) მთის რაჭამ შემოინახა (126: 8-12; 104: 11-15). ეთნოგრაფიული მასალა გვამცნობს, რომ ნაწილი მიცვალებულის დღესასწაულებისა ემთხვევა საგაზაფხულო ციკლს, ნაწილი –

მკისა და თიბვის პერიოდს. ამ დღესასწაულებზე თაყვან-ცემული სულები ღვთაებათა რანგში განიხილებიან. სული ადამიანთა და ღვთისშვილებს შორის შუამავალია. რადგან სული წმინდაა და განთავისუფლებულია ხორციელისაგან, მას შეუძლია უშუალო კონტაქტის დამყარება ღვთაებასთან. მატერიალური საფუძველი (მიწის პროდუქტები, ლუდი, ღვინო, ყვავილები და სხვ.), დაკავშირებული მიწის სამყაროსთან, მის კოსმოგონიურ სიმბოლიკასთან და აღდგენადობასთან, პერიოდულად მომაკვდავი და აღდგენადია და მისი მეოხებით მიცვალებულის კულტმსახურების წარმართვა ამ უკანასკნელს პერიოდულად კვლომა-აღორძინების ციკლში აერთიანებდა. მიცვალებულის კულტის ეს ასპექტი წარმოადგენდა ბაზას, რომელზეც აღმოცენდა მთელი პლეადა ბუნების აღორძინების ძალის განმასახიერებელი ღვთაებებისა. ეს ღვთაებები მცენარეული სამყაროს ანალოგიურად, პერიოდულად იხოცებოდნენ, ე. ი. გარკვეული პერიოდის მანძილზე ცხოვრობდნენ სულეთში, სადაც უშუალო კონტაქტს ამყარებდნენ მიცვალებულთა სულებთან. ამ ღვთაებათა კულტის ჩამოყალიბების შემდეგ, სულები ინარჩუნებდნენ შუამავლის როლს ცოცხალთა და ნაყოფიერების ღვთაებათა შორის (121: 78-79). „ხმით ნატირალის“ ცელის ტარზე დამღერების მიზანი იყო სულთა კეთილგანწყობილების მოპოვება თივის სიუხვისა და ნაწველ-ნადღვების ბარაქიანობისათვის (112: 427-428). მეორე მხრივ, „ხმით ნატირალის“ „გვრინში“ შესრულება არ გამორიცხავდა მის სამგლოვიარო ხასიათს, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ „გვრინი“ მთელს ახლო აღმოსავლეთსა და ევროპაში გავრცელებული მკისა და თიბვის რიტუალური გლოვის ანალოგიური მოვლენა იყო. ამ დროს დასტიროდნენ უდროოდ დაღუპულ მინდვრის ჭაბუკ ღვთაებას, რომელიც, ბუნებრივია, აღდგენად და მომაკვდავ ღვთაებათა პლეადას განეკუთვნებოდა. მიცვალებულის დღესასწაულები სეზონთა მიხედვით იყო განაწილებული წლიურ კალენდარში. საგაზაფხულო დღესასწაულებში, მათ შორის ლიფანალი და სულთაკრეფა, ბუნების აღორძინების იდეასთან იყო დაკავშირებული, ხოლო ზაფხულის სეზონის დღესასწაულები, სულთმოფენობა და თიბვის სამშაბათი,

ემთხვეოდა მკასა და თიბვას. „გვრინი“ სწორედ თიბვისას და მკისას სრულდებოდა და, ამდენად, დამახასიათებელია მიცვალებულთა კულტმსახურების საგაზაფხულო რიტუალებისათვის. რადგან „გვრინი“ ხმით ნატირლების ტექსტზე იმდერებოდა, იგი მიცვალებულის სამსახურის ერთი ელემენტი უნდა ყოფილიყო (121: 83; 123: 14).

„გვრინში“ შესრულებული „ხმით ნატირალის“ მუსიკალური ტექსტი საწინდარი გახდა მთიბლური სიმღერების ჩამოყალიბებისა. იგი გარკვეული პერიოდიდან დაცილდა საკუთრივ „ხმით ნატირლებს“ და გარდამავალ ფორმად იქცა ამ უკანასკნელთა და მთიბლურ სიმღერებს შორის. დადგენილია „ხმით ნატირალთა“ და „მთიბლურთა“ მონათესაობა როგორც ლექსთწყობის, ისე მუსიკალურ-ინტონაციური თვალსაზრისით (112: 428; 113: 180; 12: 34-35). „ხმით ნატირალის“ ინფილტრაციამ მიწათმოქმედების სფეროში განაპირობა, უფრო მოგვიანებით, მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია, თანდათან შეიცვალა მუსიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და, ამგვარად, „ხმით ნატირალის“, ბაზაზე ჩამოყალიბდა შრომით საქმიანობასთან დაკავშირებული მთიბლური სიმღერა (81: 45-46). აღსანიშნავია აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში გავრცელებული „ორთველებისა“ და „ურმულების“ სტრუქტურულ-სტილისტურ თავისებურებათა სიახლოვე „მთიბლურებთან“ და, საზოგადოდ, მთიელთა სიმღერებთან (12: 34-35; 91: 31-32).

საყურადღებოა მთის რაჭაში თიბვასა და მკასთან დაკავშირებული ნადური სიმღერა „მთიბლური შაირი“, რომელიც უშუალო მელოდიურ-ინტონაციურ კავშირშია „ზრუნის შაირთან“ (დატირებას რაჭაში ზრუნს უწოდებენ, თიბვის დროს დამღერებულ ურითმო ლექსს – „შაირს“). „გვრინი“, „ქორქალი“ და „ღულუნი“ რელიგიურ-მითოლოგიურ წარმოდგენათა ევოლუციის ადრეულ საფეხურს უკავშირდება, როდესაც ინდივიდის მიერ ცალკეული მიცვალებულია დატირებული (ქალის ან მამაკაცის მიერ). „მთიბლურ შაირში“ ჯგუფური დატირებაა ნაყოფიერების ღვთაებისა, მთელი საზოგადოების მიერ (106: 248-249; 126: 8-12; 56: 52-54).

ზემოთ საუბარი იყო მიცვალებულის სულის შუამავალ როლზე ადამიანებსა და ნაყოფიერების დეოთაებათა შორის. მიცვალებულისა და ასტრალური კულტების მჭიდრო კავშირზე მეტყველებს თუშური „დალაობა“, რომელიც მიცვალებულის წლისთავზე სრულდებოდა. მიცვალებულის გასვენების შემდეგ, მეორე დღეს, ოჯახში დააგებდნენ „ფლასს“. ხალიჩაზე დააღაგებდნენ გარდაცვლილის ერთ ხელ ტანსაცმელს, ჩოხაზე, წელთან დაადებდნენ ქამარ-ხანჯალს, მათრახს, თავის მხარეს დადებდნენ ქუდს, გვერდზე დაულაგებდნენ მისსავე ტანსაცმელს. ასე ტოვებდნენ მეორე ზაფხულამდე, ვიდრე წლის ხარჯს – „აღუდს“ არ გადაუხდიდნენ... წლის ხარჯები, ანუ „აღუდები“ სახალხო რელიგიური დღესასწაულების – „ათინგენობების“ წინ იმართებოდა. ეს იყო ოჯახის მიერ მიცვალებულის პატივსაცემად გამართული ყველაზე დიდი და უკანასკნელი სუფრა... „აღუდს“ სადგინით ე. ი. დოლით მხოლოდ მამაკაცებს უხდიდნენ, უმეტესწილად „უკეთესის დროისებს“ – ახალგაზრდებს. „აღუდის“ გარეშე მიცვალებულის დატოვება არ შეიძლებოდა. ასეთი მკვდარი „დაუმარხავად“ ითვლებოდა. „თუშური „აღუდის“ ორიგინალური ნაწილი „სადგინი“ ანუ ცხენთრბევა“ და „დალაობა“ იყო. ეზოში გამოიტანდნენ მიცვალებულის „ფლასს“, რომლის გარშემო მოტირალი ქალები სხდებიან... დაგებული ფლასის წინ დადგება ხუთი ცხენოსანი. მათ შორის ღამაზი უნაგირით შეკაზმულ „სულის ცხენზე“, რომელსაც ახალი ხურჯინიცა აქვს გადაკიდებული, ზის „მოდალავე“. სხვა ცხენები უბელოები არიან, ან მხოლოდ ჩულები აქვთ მოსართავით შემოკრული, ძუაგამონასკველები სარბოლად გამზადებულნი არიან. მათ შორის ერთი დედისძმის ცხენი უნდა იყოს. ხუთივე მხედარს ხელში აღუდიანი თასები უჭირავს. მოტირალთაგან ერთი მოხუცი ქალი ადგება, ქერის გროვიდან ერთ მუჭა ქერს ცხენებს ფეხებში შეაყრის, ქოჯოთი ბაკნიდან დოვს მკერდზე მიაშხეფებს. მოდალავე მიცვალებულის სულს მოიხსენიებს, თასიდან ცოტა აღუდს ცხენს ფაფარში დაასხამს და დაიწყებს დალაობას. ამასვე გაიმეორებენ სხვანიც. დალაობის სიტყვებს მხოლოდ მოდალავე ამბობს, სხვები მოძახილში ეუბნებიან

ბანს. ყოველი ნახევარი სტრიქონის შემდეგ დამავალი ტონით ამბობენ მოძახილს: „ჰინდოლოლოო, დალაეეეეეე...“ „დალაის“ შესრულების შემდეგ, მხედრები სამჯერ შემოუვლიან მიცვალებულის ტანსაცმელს. გამოთქმულია მოსაზრება, „დალაის“ კავშირის შესახებ ღვთაება დალისთან, ცისკრის ვარსკვლავთან. ეს კავშირი ცისკრის ანუ დილის მზის ღვთაებასთან, მიუთითებს მიცვალებულის კულტის მჭიდრო კავშირზე ასტრალურ კულტთან, რაც აგრეთვე მიცვალებულის ტანსაცმლის ირგვლივ ცხენ-მხედართა გარშემოვლაში, წრიულ მოძრაობაში ჩანს. ამასვე ადასტურებს „დალაის“ მუსიკალური ტექსტების მელოდიური ინტონაციური მონათესაობა საფერხულო სიმღერებთან.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ დალის, როგორც ცისკრის ვარსკვლავის კულტი შემონახულია ქართულ ხალხურ მისამღერებში: „ო დელია, ო, დელია, ო დელია ნანუნი“, „ო დელია, ო დელია, ო დელია რანუნი“, „ვარადო დელი, ო დელი, ო დელა, ეა ვარადო“, „დილი და დალე, დილი და დილი და დიალეო“; „ერიო დილა, ნანა დილა, ჰეარუ დილა, ნანა დილა“, სადაც დელი, დელა, დელია, დილი, დილა ღვთაების სახელის სხვადასხვა ფორმა უნდა იყოს. ამ ღვთაების სახელს იმეორებს საგალობელი „დალა“. „დალაღს“ ყოველი ფრაზის შემდეგ მოცემული რეფრენი „დალა“ ქალღვთაების სახელად არის მიჩნეული. ნიშნობლივია, რომ დაკებულ ფლასზე დაყრილ ქერთან ერთად ჯამით რძეს დგამდნენ, როგორც მდებარეული ბუნების არსებათა ატრიბუტს. ადრეულ ეპოქაში წინაპართა კულტის კავშირი სოლარულ ღვთაებათა კულტთან შენიშნულია დაკრძალვის ხეთურ რიტუალში. მუსიკოსებს და მოტირალ ქალებს ამ რიტუალში მნიშვნელოვანი ადგილი ჰქონდათ დათმობილი.

დალის კულტი გავრცელებულია ჩრდილოკავკასიის ხალხებში. საქართველოში, წოვა-თუშებში დალ, ჩაჩნებში დღლჲ საზოგადოდ ღმერთს ნიშნავს. წოვა-თუშები, ჩაჩნები და ინგუშები დლ, დღლჲ და მსგავსი დიალექტური ფორმებით აღნიშნავენ ხატს, ჯვარს – ღვთაებას, წმინდანს, საკულტო ობიექტს. ქართულ-კავკასიურ ღვთაებას, შემერულ და ძველადმოსავლურ ღვთაება დილბადის, დილბატის შე-

სატყვისად მიიჩნევენ (151: 116-117; 47: 41-44, 47-48; 30: 41-44, 48; 22: 89; 105: 76-79).

ჩრდილოკავკასიის ხალხებში არსებული გლოვის რიტუალი მრავალმხრივ უკავშირდება გლოვის ქართულ წესებს. თუშური „დალაღს“ მუსიკალური ტექსტი დალაობის რიტუალის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია. „დალაღს“ მეორე, დამაბოლოებელი ნაწილი, რეფრენი ბანის I-VII საფეხურებზეა აგებული. ეს არის მელოდიზირებული შებანება, სადაც ბანის VII საფეხურია ხაზგასმული (105: 76-79).

ნატირლებმა არსებითი როლი შეასრულა ისტორიულ-საგმირო სიმღერების ფორმირებაში, რაზეც მიუთითებს ზოგ შემთხვევაში, ამ უკანასკნელთა მელოდიურ-ინტონაციური კავშირი ნატირლებთან. სიმპტომატურია სამგლოვიარო პოეზიის გენეტიკური კავშირი საგმირო პოეზიასთან. აღსანიშნავია ასევე ისტორიულ-საგმირო სიმღერების მნიშვნელობა სუფრულების ჩამოყალიბებაში (82: 41, 43). სუფრას იმთავითვე რელიგიური საფუძველი და საწესო ხასიათი ჰქონდა. ღვთაება, სალოცავი, თაყვანისცემის ობიექტი ის ცენტრი იყო, რომლის გარშემო ერთიანდებოდა თემი, სოციუმი და ერთობლივი თაყვანისცემის კულმინაციის დროს ანუ მსხვერპლშეწირვის დროს, დაკლული ცხოველის ხორცს ეზიარებოდა. ეს იყო უმნიშვნელოვანესი და განუყოფელი ნაწილი სოციუმის უმტკიცესი დუღაბისა, რომელსაც საერთო კულტი ჰქვია (51: 485). სიმღერა სუფრის წესების ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტი იყო. იგი, უპირველეს ყოვლისა, იყო სადიდებელი, ხშირ შემთხვევაში, გაღვთაებრივებული გმირისა, რომლის სახელი თაობიდან თაობას ზეპირი გზით გადაეცემოდა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, სახატო დღეობებში, სუფრასთან „წმინდა“ ლუდის შესმას საგანგებო წესები ახლდა, რომელთა სახელების უმეტესობა ფანდურზე დაკვრას და სიმღერას უკავშირდებოდა. ამ წესებს შორის იყო „ფეხზე მღერა“ ან „თასზე შემღერება“ და „თითობით მღერა“, რომლებიც „სახელის ჩამდენი კაცის თასებში მოგონების“ დროს სრულდებოდა. სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი „საერთო საქმისათვის“ დაღუპული გმირის თუ წინაპართა საგმირო ამბებით იყო დატვირთული.

დღეობაზე ჯვარიონნი სოფლის ჯარის წარმომადგენლებს ჯერ დარბაზში მიიპატიუებდნენ, მერე ლუდზე მიიწვევდნენ, ამის შემდეგ გამოდგამდნენ საწდეს. ხუცესი კომს ლუდით აავსებდა, მოიგონებდა საერთო საქმისათვის ბრძოლაში დაღუპულ გმირს და ლუდს საწდელში გადაასხამდა. საწდელში იმდენ კომს ლუდს ჩაასხამდა, რამდენ გმირსაც მოიგონებდა. მელუდენი იმახსოვრებდნენ ხუცესის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს და ჩამოთვლილ გმირთა რიგს. როდესაც ისინი ახალი საწდელი ბრუნდებოდნენ „სოფლის ჯარის“ დრეობაში, ერთ-ერთი მათგანი ამ ლუდით აავსებდა თასს. „ზედამდევნი“, თავის მხრივ, ჯვარიდან ადრე მოტანილი ლუდით შეავსებდნენ „ჯარის“ თასებს და კვლავ გრძელდებოდა დასახელებულ გმირთა დალოცვა სათანადო წესების დაცვით. ლუდის სმის დროს „შემდევრება“ იცოდნენ, რასაც „თასზე შემდევრება“ ან „ფეხზე მდერა“ ეწოდებოდა. მეთასე ლუდით სავსე კომს „სოფლის ჯარის“ წარმომადგენელს გადასცემდა და „შეუმდევრებდა“ ისტორიულ-საგმირო სიმდერას. როცა იგი ლექსის პირველ ტაქს მდეროდა, ბანს მეორე მეთასე ეუბნებოდა, და როდესაც ეს უკანასკნელი პირველის სიტყვებს იმეორებდა, ბანს პირველი მეთასე ააყოლებდა. ამგვარივე წესით ხდებოდა „შემდევრება“ მეთასესა და „ჯარის“ წარმომადგენელს შორის, რომელსაც ლუდით სავსე თასი უნდა დაეცალა. „თითობით მდერა“ შემდეგი წესით სრულდებოდა: „სახელის ჩამდენი კაცის“ თასებში მოგონების დროს, როდესაც „სოფლის ჯარი წარსულ დღეთა და საქმეთ გაიხსენებდა“, ერთ-ერთი უფროსთაგანი წამოდგებოდა, ფანდურს აიღებდა, სუფრის ბოლოში ცალ მუხლს მოიყრიდა, ფანდურზე დაუკრავდა და რომელიმე გვარის გმირ წინაპარზე დაამდევრებდა... შუა სიმდერაში სუფრიდან სხვა მეთასე ადგებოდა, მუხლმოყრილს სიმდერას ჩამოართმევდა და მისკენ გაემართებოდა. ის, თავის მხრივ, სიმდერას შეწყვეტდა, მაგრამ ფანდურს კვლავ აუღერებდა და მასთან მიახლოებული მეთასის ხმას აყოლებდა. მეთასე მას „წმინდა“ სასმელს შეასმევდა. როცა მუხლმოყრილი ფანდურის დაკვრით თასს დაცლიდა, მეთასე უკან დაბრუნდებოდა. მაშინ მფანდურე წამოდგებოდა, თავის თასს ლუ-

დით აავსებდა, მეთასეს მიაართმევდა და ეტყოდა: „ჯვარ დაგიწერას ღმერთმ“... ამგვარად, **ისტორიულ-საგმირო სიმღერები იმთავითვე სუფრის წესების ორგანული ნაწილი იყო** (24: 70-71; 71: 33-36).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ფერხულები უკანასკნელ დრომდე სახატო დღეობებისა და სხვა რელიგიური წეს-ჩვეულებების აუცილებელ კომპონენტს შეადგენდა. მთამ შემოგვინახა ფერხულთა სხვადასხვა სახეობანი: წრიული, წრიული ორი და სამსართულიანი, ნახევარწრიული, მწკრივის სახის – გრძელი ერთრიგა ან ორრიგა, ერთიმეორის უკან თუ ერთმანეთის პირდაპირ (24: 55).

ქვემოთ წარმოვადგენთ ჩვენთვის საინტერესო მონაკვეთებს საარქივო ეთნოგრაფიული მასალიდან: ხევსურეთში, შატლის თემში, ანატორის ჯვარში, დღეობა ათენგენობას, გარკვეული წესების (სარიგო საკლავის დაკვლა ხუცესის მიერ, ზღვნების დალოცვა, ხუცობა, თოფის სროლა ნიშანში, დასტურთა მიერ ტაბლის დადგმა) შესრულების შემდეგ სრულდებოდა ფერხისული. მეფერხულენი ხელახელჩაკიდებულნი შეკრავდნენ წრეს. წრე იყოფოდა ორ მომღერალ გუნდად. ერთ მხარეს „სიმღერისთავი“ იყო, მოპირდაპირე მხარეს – „მეორე გუნდისთავი“. სიმღერისთავის მიერ გამოთქმულ სიტყვებს მეორე გუნდისთავი იმეორებდა. თითოეული მათგანის მემბანებელი თავისივე გუნდი იყო. წრეში დგებოდა ახალგაზრდა, ან ჯვარიონის წარმომადგენელი ლუდიანი სურით ხელში და მომღერლებს მორიგეობით ასმევდა ლუდს. ლუდის შესმის დროს სიმღერისთავს მის გვერდით მყოფი შეცვლიდა, შემდეგ კვლავ სიმღერისთავი გააგრძელებდა მღერას. დასასრულს სიმღერისთავი იმღერებდა: „...თუ გინდა კიდევ ვიმღერათ, თუ გინდა გავათავათო“. ფერხულის დასრულების შემდეგ მეორე გუნდისთავი სიმღერითვე უპასუხებდა: „არალე გავათავათო“ და ფერხული დაიშლებოდა. ანალოგიური წესით სრულდებოდა ფერხულები ფშავში, მაგალითად: მათურის თემში, დღეობა „ათენგენობას“ საყაჭის სვეტის ანგელოზის ხატში, სათანადო წესების შესრულების შემდეგ, მედროშე, დროშით ხელში სალოცავის (ხატის) წინ გაჩერდებოდა. მლოცავნი დროშის ირგვლივ დააბამდნენ ფერხისას და გარშემოვლით, ორ

მომდერალ გუნდად დაყოფილნი შეასრულებდნენ საფერხულო სიმღერას. მედროშესთან ერთად წრეში მდგომი მეღუდე ფერხულის მონაწილეებს ლუდს ასმევდა. ფერხულით გარს უვლიდნენ აგრეთვე სალოცავს: დღეობა „მარიაობას“, მაღაწლის მთაზე, გოგოლაურთ გვარის წმინდა გიორგის ხატში (პატარა კვრივი) მისვლისას მლოცველნი დააბამდნენ ფერხისას და კვრივს სიმღერით სამჯერ შემოუვლიდნენ ირგვლივ. საინტერესოა დღეობებში თუშური ორსართულიანი წირული ფერხულის „ქორბედელას“ შესრულების წესი: „ათნიგენობების“ დაწყების დღეს ხელოსანი დროშას „გამობრძანებდა“, ხატის ნიშზე გადმოჰკიდებდა და „დააჟღერიალებდა“. ამით სოფელს დღეობის დაწყებას ამცნობდა. სანამ დროშას შეეხებოდა, იგი რამდენიმე დღის განმავლობაში „წმიდაობდა“, სხვისას არ შევიდოდა და არც სხვას შეუშვებდა თავის სახლში, რომ შემთხვევით მის ჭერქვეშ „მრიოში“ – უწმინდური არავინ მოხვედრილიყო. წინა დღეს დადგენილ ადგილას ცივი წყლით განიბანებოდა, იმ დამეს ხატში გაათენებდა და მხოლოდ ამის შემდეგ ჰქონდა დროშის შეხების უფლება. სანამ დროშა გარეთ იყო და სალოცავიდან სალოცავში მოგზაურობდა, ხელოსანი მას არ სცილდებოდა და დღედაღამ ჰყარაულობდა. აუცილებელი წესების (დროშის გამობრძანება, საფუარში მთავარი კოდის დალოცვა, ხელოსნის მიერ საკლავის დაკვლა, „ემის ჯვარში გაყვანა“, დასალოცი სუფრის დაგება და ხელოსნის მიერ სადიდებლის თქმა) შესრულების შემდეგ დაიწყებოდა პურობა. თუ სოფელში „ახალსული“ – წლის ხარჯგაუხდელი მიცვალებული იქნებოდა, ორი მოხუცი კაცი თასებით ხელში ჯარის წინაშე წადგებოდა, ამ მიცვალებულის შესანდობარს იტყოდნენ. ჭირისუფლის წინაშე ბოდიშს მოიხდიდნენ და დასძენდნენ, მართალია, საგლოვი საქმე გეჭირს, მაგრამ ათნიგენობის წეს-რიგიც თავისას მოითხოვს, ულხინოდ ყოფნა არ ივარგებსო და ახალგაზრდობას ლხინის უფლებას მისცემდნენ. ქალები გარმონს დაუკრავდნენ, ყმაწვილკაცები იცეკვებდნენ და ქალებსაც აცეკვებდნენ რიგ-რიგობით. მზე რომ ჩასასვლელად დაქანდებოდა, კაცები აიშლებოდნენ გამოერჩეოდა რამდენიმე ჯანმავარი ჯეილი ქორბედელას გასაკეთებლად.

ხუთი კაცი დადგებოდა წრედ ერთურთს მხარგადახვეულნი. ამათ მხრებზე დადგებოდა ოთხი კაცი, აგრეთვე მხარ-მხარს გაბმულნი, შუაში ფანდურით ხელში დადგებოდა კიდევ ერთი კაცი – „მეციხოვნე“. ქორბეღელა წადმა ნელი ტრიალით და ჯვარულის სიმღერით დაიძვროდა საჯარიდან ხატის კარისაკენ. ჯვარულს შუაში მდგომი „მეციხოვნე“ ამბობდა და მასვე იმეორებდა ქორბეღელაში მონაწილე ყველა მამაკაცი ერთ ხმაში. ასე მივიდოდნენ ხატის კარზე, იქ სამჯერ შემოტრიალდებოდნენ წადმა და დაიშლებოდნენ...

ორსართულიანი იყო, აგრეთვე, მოხეური „აბარბარე“, რომელშიც ცამეტი კაცი მონაწილეობდა. მეცამეტე – მეკოდე წრის ცენტრში დგებოდა და ქვედა წრეს ლუდით უმასპინძლდებოდა. ორივე წრეში ფერხულის მონაწილეებს ერთიმეორის მხრებზე ხელები ჰქონდა გადახვეული ისე, რომ მათ შორის მანძილი გაშლილი მკლავის ნახევარს შეადგენდა. ქვედა წრის მოძრაობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა რიტმის დაცვას, რამდენადაც მასზე იყო დამოკიდებული ფერხულის წარმართვა... ფერხულს თან ახლდა შემდეგი ტექსტი: „აბარბარე-ბარბარე! – ნუ გადმოყრით მალ-მალე. – თუ გადაყრა არ გინდათ, ლუდი გოსონ მალ-მალე“. სიმღერის პირველ ნაწილს ზედა წრე იმღერებდა, მეორე ნაწილს – ქვედა წრე. გარკვეული დროის შემდეგ ქვედა წრეში მყოფნი მალლა მდგომთ მხრებს გამოაცლიდნენ და დაბლა ჩამოყრიდნენ (110; 111; 151: 135-140; 64: 261; 71: 54-56).

ეთნოგრაფიულ მასალაში ყურადღებას იქცევს მეფერხულეთა გარშემოვლა სალოცავის (ჯვარი, ხატი) თუ დროშის ირგვლივ. დროშის გარეგნული ფორმიდან და „ჯვართენაში“ მისი სახელწოდებიდან – „აღვის ტანი“ (აღვის ხე) – გამომდინარე დადგენილია, რომ დროშაში განსახიერებულია საკულტო ხე, შემდეგში ღვთაების ამქვეყნიური სამკვიდრო. ფერხულის აუცილებელი შესრულება დროშის ირგვლივ (თუ დროშის გადაადგილებისას, „გადაბრძანებისას“) გენეტიკურად დაკავშირებულია ხატის კარზე წმინდა ხის ირგვლივ საწესო ფერხულის დაბმასთან. ანალოგიური ახსნა აქვს ფერხულის შესრულებას აგრეთვე სალოცავის ირგვლივ. ჯვარი და ხატი ენობრივი მონაცემებით ძელსა და

ხეს აღნიშნავდა. ეს ჩვეულებრივი ხე კი არ იყო, არამედ სათაყვანებელი ობიექტი, წმინდა ხე, დაკავშირებული კოსმიურ და ასტრალურ მსოფლმხედველობასთან (25: 10; 81: 29-31).

საფერხულო სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებს შორის ერთ-ერთი მათგანი, რომლის შინაარსი წარმართული რწმენა-წარმოდგენების ანარეკლია, თითქმის მთელ საქართველოშია გავრცელებული. ხალხურმა ყოფამ იგი შემოგვინახა როგორც საწესო-საფერხულო, ისე საწესო სიმღერის სახით. ქვემოთ წარმოვადგენთ რამდენიმე ვარიანტს: „წმინდა გიორგის კარზედა // ხე ალვად ამოსულია, // ზედა დაჰსხმია ყურძენი, // საჭმელად შემოსულია, // იმის ნახვევი ქალ-ვაჟი // შავადა შემოსილია“ (ხევსურული). „ჩვენი ბატონის კარზედა ხე ალვად ამოსულაო, // წვერად მოუსხამ ყურძენი, საჭმელად გამოსულაო, // მაგის უჭმელი ქალ-ვაჟი // უდროოდ დაშაულაო“ (ფშაური); „... გიორგი-დ გაღვანზედა უსარტყლოდ იარებოდა. // იმისი გადმონავალზედ ხე-დ ალვად ამოსულიყო. // იმას მოესხა ყურძენი, საჭმელად მოწვეულიყო. // იმისი-დ შემცოდე ქალ-ვაჟი უდროოდ დაშაულიყო... (თუშური). ხევსურეთში ამ სიმღერას ასრულებდნენ ჯვარის მსახურნი დღეობაში, წმინდა ლუდის შესმის დროს, „ფეხზე შემღერნებისას“. ფშავში ასრულებდნენ როგორც ფერხულში ისე საწესო სამღერის სახით; თუშეთში – „ქორბეღელაში“; გუდამაყარში, ერთი მხრივ, „ხატიონის სიმღერად“ იწოდებოდა: დღეობაში პირველად დეკანოზი „გაიტეხდა ხმას“ და „შემღერნებდა“. მის სიტყვებს ხატის მსახურთა შორის უფროსი გაიმეორებდა, ბანს ყველა ერთად „დასძახებდა“; მეორე მხრივ, ფერხულში სრულდებოდა: წრიული ფერხული ორ მომღერალ ჯგუფად გაიყოფოდა, რომელთაგან თითოეულს თავისი დამწეები ჰყავდა. მთიულეთში საწესო სიმღერის სახით შემორჩა, მას დღეობაში დეკანოზი ასრულებდა. ხევში „სმურის ხმაზე“, რაჭაში კი სახლის საძირკვლის ამოყვანისას მღეროდნენ. ქართლსა და კახეთში დამოწმებულია ხალხური ლექსის სახით (81: 31-32). ლექსის შინაარსი შეიცავს მაღლარი ვაზის ირგვლივ ქალიშვილებისა და ვაჟების მიერ ფერხულის დაბმას და მისი ცუდად შესრულების შემთხვევაში საბედისწერო შედეგს. ტექსტის ამგვარი გაგება

პარადელს პოულობს თუშური ორსართულიანი „ქორბელელას“ შესრულების წესთან, რომლის მიხედვით თუში თავის მომავალს იკვლევდა. ქორბელელას დაქცევა და სიმღერის აღრევა მოუსავლიანობას, ავადმყოფობას, საქონლის დაცემას მოასწავებდა, ან პირიქით, მისი კარგი შესრულება ყოველმხრივ სიკეთისა და ბედნიერების მანიშნებელი იყო. ამ საწესო საფერხულო სიმღერის გავრცელების ფართო არეალის გამო ვარაუდობენ, რომ იგი ყველა ქართველური ტომისათვის საერთო უნდა ყოფილიყო (19: 8-9; 22: 128; 24: 55, 56-57). ამ ვარაუდს ესატყვისება ქორბელელას მუსიკალური ტექსტების ანალიზის შედეგები, რომლის მიხედვით საფერხულოს უძველესი მელიოდოურ-ინტონაციური შრე ქართველური მუსიკალური ფუძემდებლის ინტონაციურ არეში შედის. ცხადია, ზემოაღნიშნული მონაცემები საფერხულო სიმღერის უძველესი დროიდან მომდინარეობაზე მეტყველებს. იგივე შეიძლება ითქვას მოხეური ფერხულების „აბარბარეს“, „გერგეტულასა“ და „საფერხულოს“ მუსიკალური ტექსტების შესახებ.

სიცოცხლისა და ცხოვრების ხეებს ძველი ხალხების კოსმოსური და მითოლოგიურ-რელიგიური წარმოდგენების სისტემაში განიხილავენ როგორც სამყაროს ცენტრს, შესაბამისად მითოსური წარმოდგენებისა. ასეთი ცენტრი, საკრალური იდეალი გააჩნდა ყოველ სახლს, ყოველ დასახლებას და დასახლებათა ყოველ გაერთიანებას. ამ ობიექტთა დაფუძნება ხდებოდა შესაბამისი სოციალური სტრუქტურის აღმოცენებასთან ერთად, როგორც მისი სივრცობრივი განფენისა და დამაგრების წინაპირობა, რომელიც სოციუმის სტრუქტურას სივრცეში უქმნიდა ცენტრს. წარმოდგენებში ცენტრისა და კერძოდ ცენტრალური ხის შესახებ, შეიჭრა სამყაროს სტრუქტურაშიც, სადაც ხე და მისი ადეკვატური ღირებულებები (კოშკი, სვეტი, მთა, ჯაჭვი და ა. შ.) იჭერენ გარდამავალ, მესამე წვერის ადგილს დაპირისპირებაში „ცა-დედამიწა, რითაც მთავრდება კოსმოსის სამღონიანი ვერტიკალური ღერძის აგება“. ასეთი ხე უნდა იყოს აღწერილი თუშური ქორბელელას ტექსტში. ტექსტის ვარიანტების მიხედვით ყურძნის უჭმელი ქალ-ვაჟი უდროოდ იხოცება, ე. ი. ცოცხალი რჩება და

იზრდება მხოლოდ ის ბავშვი, ვისაც ამ ხის ყურძენი შეხვდება. ქორბელელას ტექსტში ნახსენები ხე სიცოცხლეს ყურძნის საშუალებით ანიჭებს, რადგან ხე სიცოცხლისა და ცხოვრების მარადიული სიმბოლოა. ასეთივე სიმბოლოდ მიიჩნევენ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა საკულტო დროშებს და სვანური დროშას „ლემს“ (123: 57-60).

მატერიალური კულტურის ძეგლებიდან საყურადღებოა ვერცხლის თასი თრიალეთიდან, რომელიც ძვ. წ. II ათასწლეულის შუა ხანით თარიღდება. გამოსახულება თასზე ეხება მითოსურ-რელიგიურ და კოსმოგონიურ თემას, რომელიც შეიცავს წარმოდგენას სიცოცხლისა და ცხოვრების ხის შესახებ (123: 196). ეს ძეგლი საინტერესოა იმ მხრივაც, რომ ზოგიერთმა მკვლევარმა (ლ. გვარამაძე, დ. ჯანელიძე) თასზე წარმოდგენილ კომპოზიციაში საფერხულო ქმედება ამოიკითხა. დ. ჯანელიძის აზრით, თასზე წარმოდგენილია წრისებური მოძრაობა სამსხვერპლოსა და წრის შიგნითა პერსონაჟის ირგვლივ. საფერხულო წყობა წრისებური, ხელმოუხებელი, ერთიმეორის უკან მიწყობით მოძრავია. მოგვიანებით დ. ჯანელიძე კვლავ შეეხო თრიალეთის თასს, ამჯერად უფრო ფართოდ, და ძირითადად იმავე მოსაზრებაზე დარჩა: „თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე ასახულია ქართველი ტომებისათვის დამახასიათებელი „უკვდავების წყლისა“ და „სიცოცხლის ხესთან“ დაკავშირებული რიტუალურ-მითოლოგიური სახიობა, რასაც მელა-დათვის ნიღბოსანთა განვითარებული წყობის ფერხული ასრულებს“. ლ. გვარამაძე კომპოზიციაში ხედავს დეოთაების სადიდებელ რელიგიურ-საცეკვაო რიტუალს, ფერხულის სახით (177: 38; 178: 87; 44: 16).

თასზე ასახული სიუჟეტის შესახებ გამოთქმულია საყურადღებო მოსაზრებები (პ. უშაკოვი, ბ. კუფტინი, გ. გობეჯიშვილი, ა. აფაქიძე, ვ. ბარდაველიძე, გ. მელიქიშვილი, მ. ჩიქოვანი, შ. ამირანაშვილი, ო. ჯაფარიძე, ე. გოგაძე, ი. კიკვიძე, ნ. ურუშაძე, მ. ბერიაშვილი და ზ. სხიტრლაძე). ეს უკანასკნელი (მ. ბერიაშვილი, ზ. სხიტრლაძე) თასზე წარმოდგენილ რიტუალს ხეთურ-ხურიტულ სამყაროს უკავშირებენ (იხ. 81: 33). არცერთი მოსაზრება არ გამორიცხავს ზემოხსენებულ ვარაუდს იმის შესახებ, რომ ფეხზე

მდგომი ფიგურები შესაძლებელია საფერხულო ქმედებას ასახავდეს. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა, ერთ-ერთი მათგანი: აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა გადმონაშთური მასალის რეტროსპექტიული შესწავლის საფუძველზე მთიელთა სარწმუნოებაში დადგენილია ასტრალური პანთეონის ორი საფეხური, რომელთაგან პირველით – პირველყოფილი თემური წყობილების რღვევის ხანა – ახსნილია კომპოზიცია ვერცხლის სასმისზე. სატომო თუ სათემო დღესასწაულებში მეთემეებს ღვთისშვილთა სახელებზე „ღვთის კარზე“ შესაწირავეები მიჰქონდათ, რომელთაგან მთავარი წმინდა ლუდი იყო. ღვთისშვილნი, მორიგე ღმერთის კარზე, წმინდა ლუდით „სადიდებელთაის“ წესს ასრულებდნენ. როგორც საღვთისმსახურო ტექსტებიდან ირკვევა, მორიგე ღმერთი თავის მხრივ ადიდებდა ღვთისშვილებს, ჰმატებდა მათ ძალას, უფლებებს. „სადიდებელთაის“ წესი იმ „სადიდებელთაის“ წესის ადეკვატური იყო, რომელიც „უამისწირვის“ და „ღამისთევის“ წესებში შედიოდა. ამ წესებს სათემო დღეობებში ხატის მსახურნი ხუცესისა და თავ-ხევისბერის მეთაურობით ასრულებდნენ. ეს უკანასკნელნი ღვთისშვილთა რჩეულნი და მათგან დაყენებულნი იყვნენ. დილით და საღამოს, სალოცავის ცენტრალურ სადგომში სამსხვერპლოზე დგამდნენ ვერცხლის თასებს, რომლებსაც ჩხუტიდან (ფართო ყელის მქონე ჭურჭელი) ლუდით ავსებდნენ. ხატის მსახურნი სამსხვერპლოს ირგვლივ უფროს-უმცროსობით დგებოდნენ. პირველად ხუცესი ან თავ-ხევისბერი წარმოთქვამდა საღვთისმსახურო ტექსტს – ხუცობას, რომელსაც „სადიდებელთაის“ მიაყოლებდა. ტექსტი შეიცავდა მოკლე ფორმულებს, წარმოთქმულს თითოეული ღვთაების მიმართ. ხატის მსახურნი, ლუდით სავსე თასებით ხელში, ერთად წარმოთქვამდნენ იმ ღვთაების ქებას, რომელიც ნახსენები იყო ფორმულაში. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ რიტუალური კომპოზიცია თასზე, „სადიდებელთაის“ წესის ზემოთ აღწერილ ეპიზოდს გამოხატავს. ცენტრალური ფიგურის მიმართ მდგომი ერთგვაროვანი ანთროპომორფული ფიგურები „ღვთის კარზე“ ღვთისშვილთა შეკრებას ასახავს (24: 101-103, 248-249). ზემოთხსენებული მოსაზრების გაზიარების შემდეგ, შესაძ-

ლებლად მიგვაჩნია ვიფიქროთ, რომ „ღვთის კარზე“ ღვთისშვილთა დგომის წესში, თასის შემქმნელისგან უეჭველად გააზრებულია აგრეთვე წრიული **საფერხულო წყობა**, მით უმეტეს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სოციალურ-რელიგიური ყოფის ამსახველ გადმონაშთურ მასალაში საღვთისმსახურო წესებს მუდამ თან ახლავს საწესო საფერხულო საგალობელი, რომელიც, როგორც აღინიშნა, ჯვარ-ხატის მსახურთა ხვედრი იყო და ღვთაების მიმართ სრულდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით, რომელიც საფერხულო საგალობლის შესრულების წესებს ეხება, საგალობლის წარმოთქმა ჯვარ-ხატების მსახურთა ხვედრი იყო.

თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე ასახული რიტუალური კომპოზიცია, რომელიც პირველყოფილი თემური წყობილების რღვევის ხანას უკავშირდება, ქართველ ტომთა ეთნიკურ კუთვნილებათაა აღიარებული (24: 252).

ქართული ხმიერი მუსიკის ხნიერებაზე, თავის მხრივ, ქართული ხალხური საკრავები მიუთითებს. სასიმღერო ჰანგები უნდა ასახულიყო ისეთ უძველეს საკრავზე როგორც უნო საღამურია. სამთავროს (მცხეთა) ერთ-ერთ სამარხში აღმოჩენილი ეს საკრავი დათარიღებულია ძვ. წ. XV-XIV საუკუნეებით. საღამური, რომელიც იმთავითვე დაუკავშირდა მესაქონლეობას, არა მხოლოდ მუსიკალური საკრავი იყო, არამედ – მწყემსთა შორის ერთ-ერთი საკომუნიკაციო საშუალება (149: 221-222; 6: 50, 51; 4: 162-172). მ. ერქვანიძის ცნობით ამ სამთვლიანი საღამურის ბგერათრიგი კვარტის დიაპაზონს მოიცავს.

ასტრალურ კულტებში წრიული ცეკვების აზრი და დანიშნულება რელიეფურად მუდავნდება სვანურ რელიგიურ დღესასწაულებში. მაგალითად, სვანეთში, უძღების კვირა დღეს, რომელსაც მეისარბი მიშლაღედ (მეისარბის კვირა) ეწოდება, სოფელ მურყმელის მოსახლეობა აგრადს სახელწოდებით ცნობილ ადგილზე იკრიბებოდა და იქ თოვლის „კოშკს“ აგებდა. კოშკს შუაში ჩაატანდნენ კეტს, რომლის წვერზე ხის ჯვარი იყო ჩამაგრებული. კოშკის წინ მლოცველნი მუხლს მოიყრიდნენ და ბარბაღეს ევედრებოდნენ მოსავლის სიუხვეს და ყოველ საქმეში გამარ-

ჯვებას. ლოცვის შემდეგ „კოშკს“ ირგვლივ შემოუვლიდნენ და შეასრულებდნენ ორ სავალდებულო ფერხულს „რიჰოძს“ და „უშგულა მახე ღუაჟარეს“, რომლებსაც მამაკაცები ასრულებდნენ. მურყმელის დღესასწაულზე სხვადასხვა სოფლიდან თუ თემიდან სტუმრად მოსულთ სოფლის მოსახლეობა ოჯახებში იწვევდა. ვახშმის შემდეგ ღამეს ერთ-ერთ ოჯახში ათევდნენ (ლიჰრი). ღამის თევაზე კვლავ „რიჰოძ“ და „უშგულა მახე ღუაჟარე“ სრულდებოდა, შემდეგ – სხვა საცეკვაოები... „რიჰოძს“ ასრულებდნენ აგრეთვე ღამარიას დღესასწაულზე, რომელიც წმინდა მარიამისადმი იყო მიძღვნილი. დღეობის წინა ღამეს, ღამარიას ხატში ღამის სათევად მოსული მოხუცები, გათენებისას, ხატს გარშემოუვლიდნენ და „რიჰოძს“ შეასრულებდნენ.

მეფერხულეთა წრის ცენტრში ფიგურირებს კოშკი, რეალურად არსებული ან თოვლისგან სპეციალურად აშენებული. თვით მეფერხულეთა წრეც, როდესაც ერთმანეთის მხრებზე შემდგარი ადამიანები ფერხულს ცეკვავენ, განიხილება როგორც სართულებიანი ნაგებობა, ერთგვარი კოშკი თუ ციხე. სვანეთში დღესასწაულს „კოშკობას“ (მურყვამობას) უწოდებდნენ. თუშეთში, ცენტრში მდგარ მუსიკოსს „მეციხოვნეს“ ეძახდნენ. ხის, დროშის, სალოცავის და სხვა სიმბოლოთა მსგავსად, კოშკი, ციხე ცენტრისა და მასზე გამავალი ღერძის ერთ-ერთ სიმბოლოს წარმოადგენს. ხალხური ლექსის მიხედვით, სამყაროს შუაგულში აღმართული კოშკი ერთგვარი გნომონის, ღერძის როლს ასრულებს, რომლის გარშემოც წუთისოფელი ბრუნავს. ხის, კოშკის, დედა-ბოძის, რქების, ჯაჭვის (ტეწკვის), შუბის ვერტიკალურობა, ე. ი. „ზე“ და „ქვე“ სამყაროთა შორის გადამყვანი და ცენტრზე გამავალი საკომუნიკაციო საშუალებაა (5: 31-35).

უშგულში, დღეობა „ლიქტრაშის“* პირველ დღეს, მეღქორაშის („ლიქტრაშის“ მორიგე მედღეობე) ოჯახში, ვიდრე ღვსკარის წევრები სუფრას მიუჯდებოდნენ, ბარბაქლეს სახელზე ლოცულობდნენ და შესთხოვდნენ მას ღვს-

* ლიქტრაში საღვსკარო დღეობა იყო. ღვსკარი ერთი ან რამდენიმე გვარის ოჯახების სადღეობო გაერთიანებას ეწოდებოდა.

კარის მშვიდობას და კეთილდღეობას. სადიღზე პირველად ე. წ. ლახტამიელს იტყოდნენ – არყით სავსე კასრებით ბარბალეს, უშგულის ლამარიას და მეღქორაშის ოჯახს აღიდებდნენ. შემდეგ „ბარბალ-დოლაშის“ სიღერას შეასრულებდნენ. „ბარბალ-დოლაშს“ ლიქურაშის განმავლობაში ყოველდღიურად მღეროდნენ... აქვე დავსძენთ, რომ მთის მოსახლეობაში ბარბარე (სვანები, ლეჩხუმელები, თუშ-ფშავ-ხევსურები, მოხევეები და მთიულეები) მიწათმოქმედების ღვთაებად მიაჩნდათ. ბალსქვემოურ სვანებს და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს განსაკუთრებით მღედრობითი სქესის არსებათა ნაყოფიერების და გამრავლების ღმერთად წარმოედგინათ. ბარის მოსახლეობას – ქართლელების, იმერლების, გურულების, რაჭველების რწმენაში ბარბარე უმთავრესად შინაურ ფრინველთა გამამრავლებელი ღვთაება იყო (20: 28-29, 42-43). გარშემოვლითი, წრიული ფერხულები სიმბოლურად მზის ქაღვთაება ბარბარეს განასახიერებდა და ნაყოფიერებასთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ რიტუალს წარმოადგენდა. „ბარბალ-დოლაში“, როგორც ჩანს, თავდაპირველად საფერხულო სიმღერა იყო. ნიშანდობლივია, რომ იგი მზის ქაღვთაებისადმი მიძღვნილი.

წრიულ ქმედებათა, გარშემოვლითი რიტუალის სემანტიკის სრული გახსნისათვის საყურადღებოა ქართულ ხალხურ დღესასწაულთაგან ყველიერის თამაშობანი, რომლებიც მიწათმოქმედთა საზოგადოებაშია აღმოცენებული და დაკავშირებულია არქაულ სამიწათმოქმედო კოსმოგონიასთან და რელიგიასთან. ქვემოთ წარმოვადგენთ ჩვენთვის საინტერესო მონაკვეთებს: ყველიერის ხუთშაბათს ქვემო სვანეთში იმართებოდა მურყვამობა, რომელიც რვა ძირითადი წესისაგან შედგებოდა (კვირიას სიმღერა, მურყვამობა (კოშკობა), ჭიდაობა, ადრეკილა, მელია-ტულეფია, მორილ-მიაქელა, ხეწე, გიორგის ჯვარი), ყველიერის შაბათ-კვირას კი, ბერიკაობა-გონჯაობა ან დათვობა იმართებოდა. კვირიას საგალობელს ორპირი გუნდი ასრულებდა. ორ ჯგუფად გაყოფილი მედღესასწაულენი ცდილობდნენ კოშკის, მურყვამის წაქცევას. რომელ მხარესაც კოშკი წაიქცეოდა, იმ მხარეს კარგი მოსავალი იყო მოსალოდ-

ნელი უთოვლო წელიწადს თოვლის კოშკს ნაძვის ხით ცვლიდნენ. შემდეგ ერთმანეთს დაეჭიდებოდნენ თითოეული ჯგუფიდან შერჩეული ფალანგები, რომლებსაც ამ დღისათვის საგანგებოდ ამზადებდნენ. ჭიდაობაში გამარჯვება აგრეთვე კარგი მოსავლის საწინდარი იყო. ჭიდაობის შემდეგ სრულდებოდა სექსუალური ნიშნით აღბეჭდილი რიტუალი „ადრეკილაჲ“. ამ წესს ორი, ერთმანეთის წინ მდგომი გუნდი ასრულებდა. თითოეულ გუნდს ჰყავდა მოთავე, რომელსაც ხელში ჯოხი ან ხის ხმალი ეჭირა. გუნდები სიმღერით უქადდნენ ერთმანეთს დამტკრევეა-დაზიანებას. სიმღერებში ფართოდ იყო გავრცელებული ბილწ-სიტყვაობა. სიმღერის შემდეგ ორ გუნდს შორის იმართებოდა ბრძოლის იმიტაცია. ისინი ცდილობდნენ ერთმანეთისათვის რაიმე წაერთმიათ. ანალოგიური ხასიათის იყო მომდევნო წესი, მეღია-ტულეფია... მას მოსდევდა ორი ან სამსართულიანი ფერხული მორილ-შიაქელას, ანუ მიქაელ მუავე წყლისას სახელობაზე, სადაც მეფერხულენი ერთმანეთს ისევ და ისევ დამტკრევით ემუქრებოდნენ. კვლავ იტყოდნენ ესხროლოგიურ, სექსუალურ სიმღერას... ბოლოს კი, ხეწეს სიმღერის შესრულებისას ახსენებდნენ მონადირე კახაბერს, რომელიც ხარ-ჯიხვებს ხოცავს. დღესასწაული გრძელდებოდა ყველიერის შაბათს. სოფელ ჟახუნდერში ირჩევდნენ ბეროლს, ბერიკას, გონჯას, რომელსაც შემურავდნენ ჩააცმევდნენ თხის ტყავს, თავსა და ტანზე მოახვევდნენ ძონძებს და პურეულის ნამჯას. წელზე ხის ფალოსს ჩამოჰკიდებდნენ და ხისავე ხმალს მისცემდნენ ხელთ. ბეროლი მთელს ღაშხეთს შემოივლიდა... მას მიცვივდებოდნენ ქალები და ცდილობდნენ მოეგლიჯათ ჩაცმულობის ნაწილები, რომელთაც ნაყოფიერების და ხვარეიელობის განსაკუთრებული ძალა მიეწერებოდათ. კარდაკარ სიარულისას ბეროლ-გონჯა მღეროდა სიმღერას, რომლის ტექსტის მიხედვით იგი „თვალებს აღვრიალებს“, მოითხოვს ყველს და სხვა სანოვაგეს. ვინც ამაზე უარს ეტყვის, მის ყანებს გვალვით დაემუქრება... (122: 108; 81: 36-37). ყველიერში, ზემო სვანეთის სოფელ ჟაბეშში იმართებოდა დღეობა აღბა-ღაღრაღი, აღების თამაშობანი, რომლის მთავარი ცერემონიალი ყველიერის აღების კვირას სრულ-

დებოდა. თოვლისგან შენდებოდა ორი კოშკი... ამათგან ერთი დიდი იყო და მისი მშენებლობა ყველიერის კვირას მთავრდებოდა. ტყიდან მოჰქონდათ უზარმაზარი კეტი, რომლის ბოლოებს თითბრის ბუნიკებით და ფერადი ნაჭრებით მორთავდნენ. ამ კეტს დროშას უწოდებდნენ. ყველიერის პარასკევს „კვირიას“ იმღერებდნენ, შაბათს იგივე რიტუალს გაიმეორებდნენ. შემდეგ კი, ხალხი თოვლის კოშკს მიადგებოდა. თითოეული ცდილობდა თავისკენ წამოედგია კოშკი. იმართებოდა თოვლის მიყრა, გუნდაობა, ჭიდაობა. ეს რიტუალი სოფლებს შორის შეჯიბრების სახით ეწყობოდა და გამარჯვებულს კარგ მოსავალს უწინასწარმეტყველებდა. შემდეგ ამოირჩევდნენ „საქმისაღს“, „ყაენს“, საქმისაღს თორმეტ მოახლეს და ყაენის ორ „დედოფალს“. კვირიას კოშკებთან საქმისაღს და ყაენს მორთავდნენ... საქმისაღს მსგავსად „მორთავდნენ“ აგრეთვე კოშკში ჩამაგრებულ დიდ ბოძს. საქმისაღ ხაჭაპურს და ყველს დეჭავდა, ირგვლივ აფურთხებდა, თან სიუხვესა და ბარაქას შესთხოვდა ღმერთს... დღესასწაულის დასასრულს ცდილობდნენ ბოძიდან „ქუდის“ ჩამოგდებას. გამარჯვებულს უხვი მოსავალი მოელოდა. შემდეგ კოშკის თავზე აღმართულ ბოძს საფერხულო სიმღერით ირგვლივ შემოუვლიდნენ და ბოლოს, კოშკს წააქცევდნენ.

საყურადღებოა დღესასწაულის სივრცეში განფენის პრინციპი. რიტუალის მონაწილეების ქმედებათა ინტერესი არ სცილდება შესრულების პროცესში ათვისებულ სივრცეს. ეს ორგანიზებული სივრცე უპირისპირდება დანარჩენს, არაორგანიზებულ სამყაროს, აღუნიშვნელს. ეს გარემოება რიტუალს უკავშირებს გარკვეული რეგიონის საზღვრებს, რომლის შიგნით ისეთი ეთნიკური და სოციალური ორგანიზაცია უნდა იყოს განლაგებული, რომელიც რაღაც ნიშანთა ჯგუფით უნდა გამოყოფდეს თავს სხვა დანარჩენისაგან. ნიშანთა შორის იგულისხმება დღესასწაულიც, რომელიც აღებული რეგიონის რელიგიურ-კოსმოლოგიურ წარმოდგენებს შეესაბამება. წრესა და წრიულ რიტუალურ რელიგიურ ქმედებებში – დღესასწაულის მონაწილეთა მიერ სოფლის თუ სოფლების გარშემოვლა, უწყვეტი კომპოზიციები თიხაზე და ხეზე, **ორპირული სიმღე-**

რები, წრიული ფერხულები და ა. შ. – საძიებელია უფრო ვრცელი კონცეფცია, რომელიც არა მხოლოდ ასტრალურ წარმოდგენებს ასახავს, არამედ წარმოგვიდგენს დროის აღრიცხვის წრიულ, ციკლურ წესს, ბუნების კვლამა-აღორძინების შესაბამისად. ეს იდეა ვლინდება ბრინჯაოს ბალთების დეკორში, სადაც ხშირია წრის ანუ შემოვლით პრინციპზე აგებული კომპოზიციები. აღნიშნულ კომპოზიციებში მოცემულია **ყველა სკნელის** სიმბოლიკა და ისინი კომპოზიციურად წრის ციკლის სახით არის წარმოდგენილი, რაც იძლევა მათი სემანტიკური არეალის ასტრალური წარმოდგენებით შემოფარგვლის საშუალებას (109; 122: 111-116; 2003: 110-111; 81: 34-37).

სვანურ ეთნოგრაფიულ მასალაში საყურადღებოა კვირიასადმი მიძღვნილი სიმღერის შესრულების წესი, მას ორ ჯგუფად გაყოფილი მედღესასწაულენი ასრულებენ. „კვირიას“ მუსიკალური ტექსტების არქიტექტონიკის სიძველე და ზემოხსენებული შესრულების წესი მისი, როგორც საფერხულო სიმღერის, წარმართული ხანიდან მომდინარეობაზე მიუთითებს. ნიშანდობლივია ტერმინ „კვირიას“ ეტიმოლოგიური მსგავსება კერასთან, კვერთან (ნაცარში გამომცხვარი პური), კვართან, რაც ხაზს უსვამს „კვირიას“ გენეტიკურ კავშირს ცეცხლთან. აღსანიშნავია, რომ კერის კულტის არსებობას ვარაუდობენ ენეოლითის ხანაში. მისი საკულტო ხასიათი განსაკუთრებით მტკვარ-არაქსის კულტურაში იჩენს თავს. ფიქრობენ, რომ ნაყოფიერების ღვთაებათა სამეული – მორიგე ღმერთი, მზექალი და კვირია, კავკასიის ტომების რელიგიურ წარმოდგენებში III ათასწლეულის დასაწყისიდან უკვე ჩამოყალიბებული უნდა ყოფილიყო (66: 176-177; 172: 104).

ამგვარად, „ბარბალ-დოლაში“, „რიპოა“, „უშგულა მახე ღუაჟარე“, აგრეთვე „ელია ლგრდე“, „ამირანი“, „კვირია“ და სხვ. წარმართული ხანიდან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენების ორბიტაშია მოქცეული.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია საწესო საფერხულო სიმღერა „იანანა“ ანუ „ბატონების ნანა“ („ბატონების ნანინა“, „საბოდიშო“). იგი სახადის კულტთან დაკავშირებული რიტუალის ერთ-ერთი კომპონენტი იყო, სრულდებოდა

ავადმყოფის ირგვლივ შემოვლისას („თავშემოვლება“). „იავნანას“ ასრულებდნენ როგორც ცალკეული პირები – ბატონების „ქურუმი“ (ბატონების „მამიდა“), ავადმყოფის დედა – ისე ერთად, ავადმყოფის ოჯახის წევრები, ნათესავები, მეზობლები და სახადიანთან მოსული ბატონების თაყვანისმცემლები. საცეკვაოებიდან სრულდებოდა წრიული და მწკრივის სახის ფერხულები. თამაშობა ძუნძულით, ხტომით, ჩაბუქებით. მოცეკვავენი და რიტუალის მონაწილე სხვა პირები ბატონებიანი ოჯახისათვის შესაფერისი წითელი, თეთრი ან სხვა მხიარული ფერის ტანისამოსით იყვნენ მოსილნი. ზოგიერთნი ძონძებში გამოწყობილნი ან სრულიად შიშველნი ცეკვავდნენ. ყოველგვარი ცეკვა ბატონებიანის „თავშემოვლით“ სრულდებოდა. „თავშემოვლა“, წრეხაზის შემოვლება მზის ქალღვთაება ბარბარესთან მისი ასოციაციის შედეგი იყო. სახადის მოვლენების დაკავშირება საგალობლის სიტყვიერ ტექსტებში ნახსენებ მცენარეულთან (ია, ვარდი) ახსნილია გამონაყრის მსგავსებით მასთან, აგრეთვე იმ გარემოებით, რომ სახადი (წითელი, ყვავილა), ხალხში დაცული ცნობების მიხედვით, გაზაფხულზე ჩნდებოდა. აქედან გამომდინარე, იგი გაზაფხულის ყვავილებთან იყო იდენტიფიცირებული. სახადის მოვლენების კავშირს მცენარეულთან, თავის მხრივ, უნდა წარმოეშვა რწმენა იმის შესახებ, რომ სახადს აჩენს ის ღვთაება, რომელიც მცენარეულის აღორძინებას განაგებს და ამას იგი ანხორციელებს სულების სახით წარმოდგენილი ბატონების ანუ ანელოზების საშუალებით. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ზემოხსენებულ ინფექციურ დაავადებებთან (ყვავილა, წითელა) დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები შემუშავებული უნდა ყოფილიყო ასტრალური კულტების არსებობის ხანაში, პოლითეიზმის იმ საფეხურზე, როდესაც ქართველი ხალხის რელიგიის ისტორიაში მცენარეულისა და მზის თაყვანისცემის საფუძველზე აღმოცენებული დიდი ღედის, ღვთაებრივი ღედის – ნანას კულტი უადრესად განვითარებული იყო. (20: 129-130; 21: 14, 15, 45-49; 22: 129-130).

საყურადღებოა ღვთაება ბარბარეს შესახებ ვ. ბარდაველიძის შემდეგი მოსაზრება: „ბარბაღლ//ქალ-ბაბარ-ი ქარ-

თველებში მოწმდება არა მხოლოდ ასტრალური რელიგიის განვითარების ხანიდან, არამედ ამ ხანის გაცილებით უფრო უწინარესი დროიდან. ეს ფაქტები და, მეორეს მხრივ, ქართველების მზის ამ ღვთაების ბარბალე//ქალ-ბაბარ-ის უშუალო შეხვედრა შუმერული მზის ღვთაება ბაბბარ-თან გვაძლევს უფლებას დავსვათ საკითხი – ეგების, შამაშ-ის მსგავსად, შუმერული ბაბბარ დასაწყისში თავისი არსებით ქალ-ღმერთი იყო და ამ უძველესი საფეხურის ღვთაების კულტი ქართველ ტომებს აქვთ შემონახული“. ნანას კულტი მკვლევარმა ადრეკლასობრივი საზოგადოების განვითარების ხანას დაუკავშირა, კერძოდ – როდესაც მიწათმოქმედების კულტურა მაღალ საფეხურზე იდგა (20: 120; 100: 213). მუსიკალური მონაცემების მიხედვით „იავნანას“ არსებობა სწორედ ამ ხანას უნდა უკავშირდებოდეს. უძველესი ინტონაციური კავშირები ჩანს აგრეთვე „იავნანასა და ინფექციურ დაავადებასთან (ყვავილთან) დაკავშირებულ აფხაზურ სიმღერას „Песня оспы“ შორის (170: 36-37). უძველესი საწესო საფერხულო სიმღერების – „ლაზარე“, „დედა-კაცების ფერხული“, „მზე შინა და მზე გარეთა“ და სხვა – მელოდია „იავნანას“ ინტონაციურ არეში შედის, მისი მარტივი ვარიანტებია და გენეტიკურად საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას უკავშირდება. ამ სიმღერების შესრულების წესში გამოსჭვივის წარმართული ხანიდან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენების კვალი. მაგალითად, გვალვის და დელგმის, ასევე ქარისა და სეტყვის საწინააღმდეგოდ ხალხური წესებიდან არქაულ ფენას შეადგენს მაგიური მოქმედებები, რომელთა მიზანია სასურველი ამინდის პროვოცირება. ეს მოქმედებები განსაკუთრებული სიმარტივით გამოირჩევა. ისინი ჩვეულებრივ, ანალოგის პრინციპს ემყარება და ამიტომ შემსრულებელი ხელოვნურად ქმნის სურათს, რომლის მსგავსი სიტუაციის შექმნით რეალურად არის დაინტერესებული. მცენარეული მოსავალი თუ მეცხოველეობის პროდუქტი, ველური იქნებოდა ის თუ კულტურული, მთლიანად ამინდზე იყო დამოკიდებული, რაც ხელს უწყობდა ამინდის შესაცვლელ რიტუალთა მრავალფეროვანი ფორმების აღმოცენებას, რომელთა შორის გარკვეული ადგილი ეჭირა ზოომორფულ ობიექტებს,

ანუ ბუნების ძალთა განმასახიერებელ ცხოველებს, ასევე შრომის იარაღს, და ყოფით ინვენტარს. მოგვიანებით, როცა ამინდის შეცვლა ბუნების ძალთა გამგებელი ღვთაებების პრეროგატივად იქცა, ეს ცხოველები და ინვენტარი ამ უკანასკნელთა ატრიბუტებად, ფუნქციის გამომხატველ საგნებად განიხილებოდნენ. ლაზარობა-გონჯაობა თითქმის საქართველოს ყველა კუთხეშია დამოწმებული, მცირედი განსხვავებით. განსხვავება უფრო ხშირად შეეხება რიტუალის მთავარი პერსონაჟის სახელს, რომელიც ამინდის ღვთაებას განასახიერებს. მას ქართლში, იმერეთში, მესხეთ-ჯავახეთში და აჭარაში „ლაზარე“ ერქვა, რაჭა-ლეჩხუმში, სვანეთსა და კახეთში – „გონჯა-გონჯო, თუშეთში იგი „საწიშარა გუგაის“ სახელითაა ცნობილი, ხოლო მესხეთ-ჯავახეთში, ზოგან კოტია-კოტი“-ასაც ეძახდნენ.

„ლაზარე-გონჯაობას“ ორმხრივი დანიშნულება ჰქონდა, მას გამართავდნენ როგორც დარის, ისე წვიმის დროს, ოღონდ სავდრებელ ტექსტში ღვთაებას საჭიროების მიხედვით შესთხოვდნენ მზიან თუ ღრუბლიან დარს. მაგალითად, სოფ. კავთისხევში გვაღვისას იკრიბებოდნენ ქალები, თიხისაგან აკეთებდნენ თოჯინას ლაზარეს, რომელსაც კარიდან კარზე დაატარებდნენ და გალობდნენ (123: 216-227).

საფერხულო ცეკვები და სიმღერები აგრეთვე საქორწილო რიტუალის ერთ-ერთი კომპონენტი იყო. მაგალითად, სამცხე-ჯავახეთში, თავისი სპეციფიკური წყობით, „შვიდი წყვილი ფერხული“ გამოირჩეოდა. შვიდი წრის შემოვლის შემდეგ ფერხული მთავრდებოდა. გარკვეულია, რომ რიცხვი შვიდი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ციურ მნათობებთან. არქეოლოგიური მონაცემებით, საქართველოს ტერიტორიაზე პალეოლითის ადამიანი რიცხვ შვიდს უკავშირებდა მნათობებს, რომლებიც უკვე გაღმერთებულნი იყვნენ და რიცხვი შვიდი საკრალური იყო (66: 153; 62:502; 63: 91).

საწესო საფერხულო სიმღერა „ჯვარის წინასა“, რომელიც გავრცელებული იყო აღმოსავლეთ საქართველოს მთასა და ბარში, სრულდებოდა კერის ირგვლივ ნეფე-დედოფლის გარშემოტარებისას (71: 56-58, 156-158). კერის ირგვლივ სრულდებოდა აგრეთვე მეგრული „კუჩხა-ბედიერა“. აღნიშნულია ფშაური „ჯვარის წინას“ და მეგრული „კუჩხა

ბედინერას“ შესრულების წესისა და მუსიკალური ტექსტების სიახლოვე, რაც მათ საერთო წარმომავლობაზე მიუთითებს (79: 11, 43; 158: 256-260). რიტუალის უძველესი დროიდან მომდინარეობას ასაბუთებს მუსიკალური ტექსტების ხნიერება და, გარდა ამისა, მისი კერასთან შესრულების წესი. არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მონაცემებით კერა, რომელიც მზის ასოციაციას იწვევდა და სოლარული რწმენების ორბიტაში ექცეოდა, იმთავითვე დაუკავშირდა ნაყოფიერების კულტს. ამ რიტუალის უძველესი დროიდან მომდინარეობას ასაბუთებს მუსიკალური ტექსტის ხნიერება და გარდა ამისა, მისი კერასთან შესრულების წესი. ცენტრი, როგორც საცხოვრისის შიდა სივრცის მაორგანიზებელი წერტილი, ძირითადად ემთხვევა კერას, მაგრამ ყოველთვის ემთხვევა მას დარბაზული ტიპის საცხოვრებელში, სადაც ცენტრი კერა-დედაბოძი გვირგვინის ერთობლიობით არის წარმოდგენილი. კერა ითვლებოდა სახლის სოციალურ და საკრალურ ცენტრად, სადაც სრულდებოდა მრავალი სახის რელიგიური ცერემონიალი დაკავშირებული ასტრალურ ნაყოფიერებისა და მიცვალებულის კულტებთან. აღმოსავლეთ საქართველოს საცხოვრებელში დედაბოძი განუყრელად კერასთან იდგა და ორივე ერთ მთლიან კომპლექსს ქმნიდა. ახლად მოყვანილ პატარძალს სამჯერ შემოატარებდნენ კერისა და ბოძის გარშემო. დედაბოძს უკავშირებენ ხურიტული სახლის სვეტებს და იუნურ კოლონებს, რომლებიც მცირე აზიიდან უნდა მომდინარეობდნენ. ბოძთან დაკავშირებული სარწმუნოებრივი გადმონაშთები გენეტიკურად ხის კულტის უძველესი ფორმებიდან უნდა იღებდეს სათავეს (66: 163-173; 63: 91; 123: 58).

ასტრალურ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირდება უძველესი სვანური საფერხულო სიმღერები: „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ („დალი კლდეში მშობიარობს“), რომელიც მიძღვნილია ნადირობის ქალღმერთ დალისადმი. დალის, როგორც ცისკრის ვარსკვლავის კულტი შემონახულია ქართულ ხალხურ მისამღერებში: ო დელია ნანუნი, ვარადო დელი, ო დელი, ო დილა, დილი და ლალე და ა. შ.; „ბაილ ბეთქილ“, რომლის სიუჟეტი ღვთაება დალისა და განთქმული მონადირის სიყვარულის ამსახველი ერთ-ერთი

არქაული ვარიანტია; „ამირანის ფერხული“ ან „ამირანი“ (სვანური და რაჭული ვარიანტები), რომელიც ეძღვნება ქალღმერთ დალის ვაჟს, „ღვთაებრივი ჩამომავლობის ტიტანს“. ფ. ბაიერნის მიერ სამთავროში აღმოჩენილი ბრინჯაოს სარტყელი, რომელიც დათარიღებულია ძვ. წ. I ათასწლეულით, საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ მასზე გადმოცემულია ფრაგმენტი ამირანის ეპოსიდან, კერძოდ, – ამირანის, ბადრის და უსუპის ნადირობა. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ამირანის მხატვრული სახე სათავეს იღებს იმ უძველეს ხანაში, როდესაც ქართველურ ენათა ფუძე-ენა ჯერ კიდევ დიფერენცირებული არ იყო. ფიქრობენ, რომ ამირანის თქმულების შემქმნელები მტკვარ-არაქსის კულტურის მატარებელი ტომები იყვნენ. „ამირანის“ მუსიკალური ტექსტების სიძველე, თავის მხრივ, ეპოსის უძველესი დროიდან მომდინარეობაზე მეტყველებს. საზოგადოდ, სვანური სამონადირეო საფერხულო სიმღერები „დალის ციკლის“ ორგანულ ნაწილად გაიაზრება (22: 89; 172: 31-32, 68-79; 81: 80; 166: 111-118).

თუ გავითვალისწინებთ ფერხულის ხნიერებას, ადგილად წარმოსადგენია, რაოდენ მარტივი სტრუქტურის მქონე მუსიკალური მასალა უნდა ასახულიყო საფერხულო საგალობელში ოდესღაც, საზოგადოების განვითარების ზემოთ აღნიშნულ ხანაში. როგორც აღინიშნა, მუსიკალური ტექსტების რეტროსპექტულმა ანალიზმა წარმოაჩინა უმარტივესი მელოდიური ფორმულა ან ფუძე-ჰანგი, რომელიც გარკვეულ ინტონაციურ არეს მოიცავს და ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის გამომხატველია. ამავე დროს იგი მუსიკალური აზროვნების განვითარების ზოგად კანონზომიერებას ემყარება.

კვარტის დიაპაზონის ათვისება უადრეს მუსიკალურ კულტურათა ისტორიაში აღიარებულია დიდი მნიშვნელობის ფაქტად: „მომიჯნავე“ ტონების ინტონირებიდან (რეჩიტატივი „სეკუნდურ-ტერციული“ დიაპაზონის ფარგლებში) გადასვლა ხდება იმ ინტონაციების გამოყენებაზე რომლებიც წარმოიქმნებიან ობერტონული ნათესაობის საფუძველზე და გამოირჩევიან მეტი აზრობრივი დიაპაზონით. ბგერათა მიმართების ობერტონული ნათესაობის „ათვისება“

ბგერითი მასალის ობიექტური თავისებურებების ხარისხობრივად მრავალფეროვანი გამოყენების საშუალებას იძლევა. ამ თავისებურებებს, განსხვავებით „გარეგანისაგან“, რ. გრუბერი პირობით უწოდებს „შინაგანს“, რადგან ისინი მუსიკალური ხერხებით ესმარებიან გახსნან სინამდვილის შინაგანი კავშირები. ადამიანი აფართოებს რა მის მიერ გამოყენებული ტონების დიაპაზონს და აღწევს კვარტას, დიდხანს ჩერდება მასზე. ეს აიხსნება არა მხოლოდ სამეტყველო ინტონაციებთან მისი დიაპაზონის შესატყვისობით, არამედ უმთავრესად იმით, რომ კვარტა პირველია იმ ინტერვალთაგან, რომლებიც მიღებულია „ინტონაციური ველის“ თანდათანობითი გაფართოების პროცესში, ობერტონული ნათესაობის მქონე ინტერვალთა გამოყენების საფუძველზე. კვარტის დიაპაზონის ათვისებას უკავშირებენ საზოგადოების განვითარების პირველყოფილ-თემურ წყობილებას (53: 50).

ზემოსხენებული მსჯელობის შემდეგ საგულისხმოა, რომ ფუძე-ჰანგი, რომელიც საფუძველად დაედო ქართულ ხალხურ მუსიკას, ოდესღაც უნდა ასახულიყო საფერხულო საგალობლებში, რომელთა შესაბამისი **საფერხულო წყობა**, შესაძლოა, ძვ. წ. II ათასწლეულის შუახანით დათარიღებულ სასმისზეა გააზრებული.

როგორც უკვე ითქვა, წრიული ფერხულები დაკავშირებულია ნაყოფიერებასთან, მოსავლიანობასთან, გამრავლებასთან. საფერხულო საგალობლების სიტყვიერ ტექსტებში ასახულია მიმართვა მოსავლის მფარველი და ადამიანთა და საქონლის გამამრავებელი ღვთაებებისადმი. წრიული ფერხულები და სხვა წრიული ქმედებანი, ბუნების კვდომა-აღორძინების შესაბამისად, წარმოგვიდგენს დროის აღრიცხვის წრიულ, ციკლურ წესს. ფერხულის წამოაღნიშნული ფუნქციიდან გამომდინარე ბუნებრივია ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც ოდითგანვე არსებობდა საფერხულო და შრომის სიმღერებს შორის. მთაში კოლექტიური შრომის უძველეს ფორმას წარმოადგენდა ნადი/ხორნადი, უღავი/ულამი. გარკვეულია, რომ კოლექტიური შრომის ეს ფორმა პირველყოფილი თემური წყობილების დროიდან მომდინარეა, რადგან თემის მიერ დამუშა-

ვებულ ჯვარის (სალოცავის) მამულებზე მოსული ჭირნახული თანაბრად ნაწილდებოდა (23: 104).

საქართველოს ბარში ცნობილია შრომის გაერთიანების სხვადასხვა ფორმები, მოდგამი, ნაცვაღგარდობა, მამითადი, ნადი და სხვ. მოდგამობის ინსტიტუტი თავისი ფორმით გენეტიკურად პირველყოფილ – თემურ წყობილებას უკავშირდება (118: 407-420; 43). ეთნოგრაფიული მონაცემებით ირკვევა, რომ კოლექტიურ შრომას მუდამ თან ახლდა სიმღერა, როგორც შრომის პროცესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი. განსაკუთრებით საყურადღებოა მკის სიმღერები, რომელთა მელოდია სტრუქტურულად მარტივია და ქართველური მუსიკალური ფუძემდებლის, ფუძე-ჰანგის დონეზე განიხილება. მუსიკალურ-ინტონაციურ მხარესთან ერთად არსებითია მეტრი და რიტმი, როგორც შრომის პროცესის მორგანიზებელი. თუ გავიზიარებთ მოსახრებას კოლექტიური შრომის ფორმების უძველესი დროიდან მომდინარეობის შესახებ, შრომის სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციური კავშირი საფერხულოებთან, ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, მეტ დამაჯერებლობას იძენს. ეს კავშირი მათ შორის გვიან ხანაშიც აღინიშნება. მაგალითად, მთიულური „ნამგლური“ მთიულური საქორწილო საფერხულოს „ჯვარის წინას“ ინტონაციებზეა აგებული. შენიშნულია „ნამგლურისა“ და საერთოდ, ხევსურული, ფშაური და მთიულური საფერხულოების მელოდიურ-ინტონაციური ნათესაობა. შრომის სიმღერის „აღზევანს წავალ (დაკავშირებულია აღზევნის მიდამოებიდან აღმოსავლეთ საქართველოში ქვამარილის შემოტანასთან) შესახებ გამოთქმულია მოსახრება, რომ მისი სიტყვიერი ტექსტი, თავისი წყობით, და ჰანგი გუნდობრივი შესრულების ნიშნებს შეიცავს. შესრულების ორპირული ფორმა, რომელსაც ლექსი ამჟღავნებს, საწესო ხასიათისაა და შესაძლებელია ფერხულის სახით სრულდებოდა. მუსიკალური ტექსტების ინტონაციურმა ანალიზმა დაასაბუთა ამ მოსახრების საფუძვლიანობა. შრომის სიმღერებში აისახა აგრეთვე საფერხულოების „მუმლი მუხასა“ და „შავლეგო“ მუსიკალური ტექსტები. თ. მამალაძე კახური შრომის სიმღერების შესწავლისას შე-

ნიშნავს, რომ ქართლ-კახური სამეურნეო მნიშვნელობის უძველეს სიმღერა-ფერხულებსა და შრომის სიმღერებს ერთი ძირითადი ჰანგი აქვთ, რომელიც ადის კვინტაზე, შემდეგ სეკუნდით იხევს უკან და ტერციაზე ნახტომით უბრუნდება საწყის მდგომარეობას. მისი ფრაგმენტები „იავნანას“ საგალობელშია შემონახული. ჰანგი, რომლის შესახებ მკვლევარი მიუთითებს, ფუძე-ჰანგის გაფართოების შედეგადაა მიღებული და იგი თავს იჩენს არა მხოლოდ შრომის სიმღერებში, არამედ საზოგადოდ, ქართულ ხალხურ სიმღერებში (91: 51-52, 67-69, 74, 82).

მოსავლიანობის ძალისაღმი მიძღვნილი დასავლეთ საქართველოს ბარში არსებული ნაღური სიმღერები „ოდოია“, „ხელხვაი“, „ოჩეშხევი“, „ოჩეშხევა ხვაბრიელი“ და სხვ. ამ სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა ლოცვა-ვედრებას ნაყოფიერების, მოსავლის გადიდებისათვის. „ოჩეშხევი“ ღომის თოხნისა და მისი „ჩხვარვის“ (ცხვის) დროს სრულდებოდა. მოსავლის „რჩევასთან“ დაკავშირებულ სიმღერაში „ხელხვაი“ ნახსენები ოჩო//ოჩი და მისადმი ბარაქის გამოთხოვის ფორმულით მიმართვა შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო, რადგან ღვთაება ოჩე//ოჩის ერთ-ერთ ფუნქციას ნაყოფიერების მფარველობა შეადგენდა. ზემოხსენებული შრომის სიმღერების ანალოგიურად, „ოდოია“ ღვთაება ოდისადმი მიძღვნილი ჰიმნი-ვედრება იყო, რომელიც გურიაში, სამეგრელოსა და იმერეთში სიმინდის თოხნის დროს (ადრე ღომის თოხნისა და აღებისას) სრულდებოდა (155: 100; 156: 51-52; 119: 187-193).

მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალიდან მკაფიოდ ჩანს საყოფაცხოვრებო ტრადიციის არსებითი როლი ქართული ხალხური მუსიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, მუსიკალური ჟანრების (შრომის, საწყესო, საყოფაცხოვრებო) ფორმირებაში. ირკვევა, რომ მუსიკალური აზროვნების უადრეს საფეხურზე სიმღერა საწყესო მოქმედებათა კომპლექსში შემავალი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია. იგი გარკვეული შინაარსის შემცველია და ყოფის ცალკეული მხარეების ამსახველი. ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ

ქართული მუსიკალური ფუძე-ენა ჩამოყალიბდა იმ უძველესი რწმენა-წარმოდგენების ამსახველ რიტუალებში, რომლებიც იმთავითვე დაკავშირებული იყო ქართველთა ყოფასთან, ამ მხრივ აღსანიშნავია საფერხულოებისა და, განსაკუთრებით კი, ხმით ნატირალთა არსებითი როლი ფუძე-ენის, ფუძე-ჰანგის ჩამოყალიბებაში. თუ გავითვალისწინებთ ფუძე-ჰანგის ხნიერებას და მის ადგილს ხალხურ ყოფაში, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ იგი ქართველურ ენათა ფუძე-ენის პარალელურად არსებობდა. ფუძე-ჰანგის ინფილტრაციამ ყოფის სხვადასხვა სფეროში, გამოიწვია მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია: ცვლილებებს განიცდის მუსიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და ბოლოს, ყალიბდება თვისებრივად ახალი, განსხვავებული სასიმღერო ნიმუშები, რომლებიც ზოგად ქართულ მუსიკალურ სტრუქტურაში გარკვეულ ადგილს იმკვიდრებს.

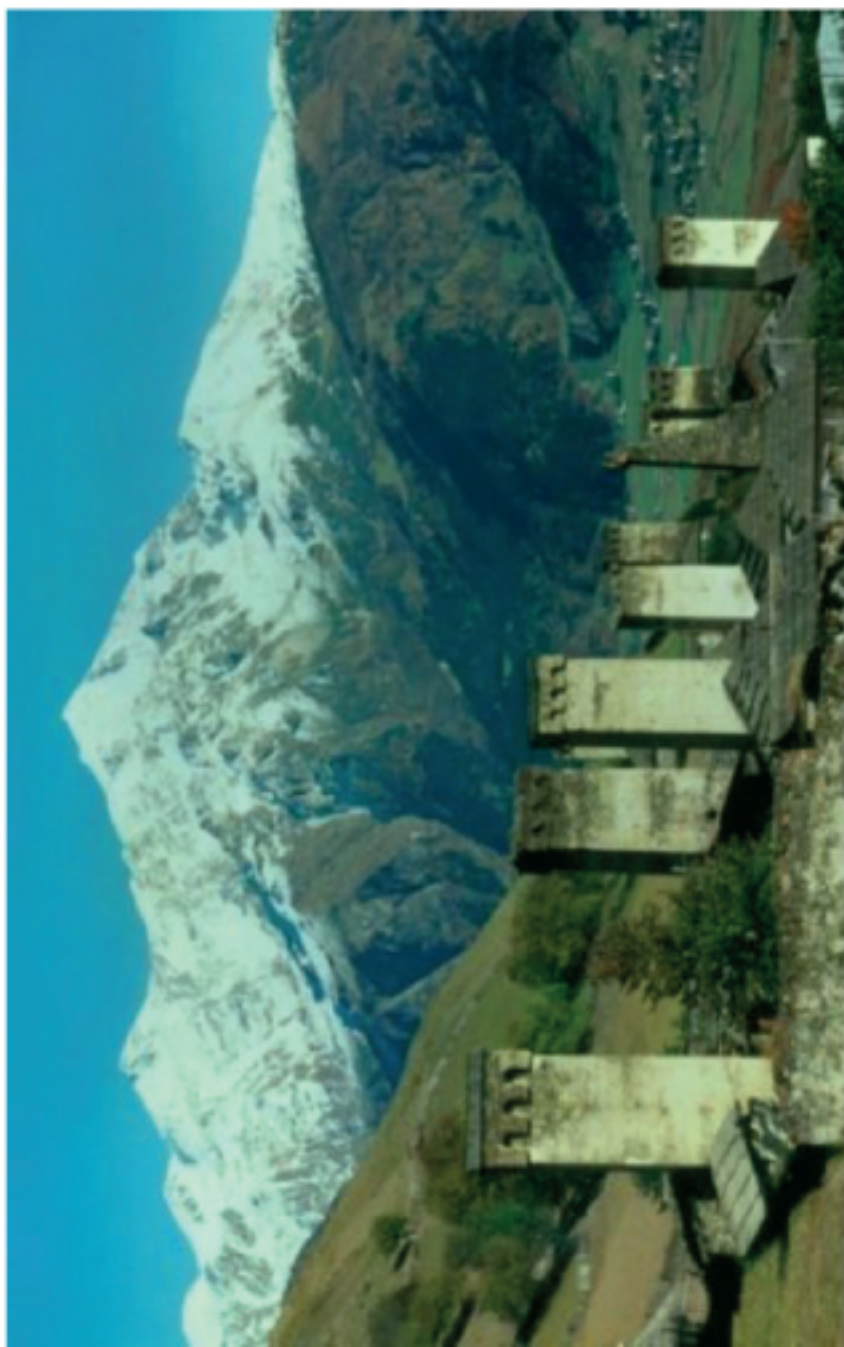
ამგვარად, მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე გააზრებული ინტონირება, დატვირთული ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის შინაგანი სამყაროს გამომსახველობის თავისებურ ხერხთა ერთობით, უფრო მოგვიანებით წარმოქმნის იმ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურულ ელემენტად წარმოგვიდგება.

თუ ხალხური მუსიკის მონაცემებით ვიმსჯელებთ, ეჭვგარეშეა, რომ მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) კომპლექსურმა ფორმამ, რომლის მატარებელი სვანური მოსახლეობა იყო, არსებითი როლი შეასრულა საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციაციაში. მასალები საშუალებას იძლევა ვივარაუდოთ, რომ მრავალხმიანობის ამ ფორმის ჩასახვა, ბუნდონული ორხმიანობის შემდეგ, საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის დონეზე ხდება, რაც, თავის მხრივ, ქართული მრავალხმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს. მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბებამ ქართველურ, სვანურ ტომებში, განაპირობა თავდაპირველად სვანური მუსიკალური დიალექტის განცალკევება საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენიდან, რაც შეესატყვისება ქართველურ ენათა ფუძე-

ენიდან თავდაპირველად სვანურის გამოყოფას. იმ უძველესი ხანისათვის კომპლექსური მრავალხმიანობა ფართო ტერიტორიაზე ჩანს განფენილი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მრავალხმიანობის ამ სახეობის გავრცელებამ დასავლეთ საქართველოში, საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართულ წრეს და ამგვარად ჩამოყალიბდა ქართული მუსიკალური კულტურის ორი დიდი წრე: აღმოსავლური და დასავლური. საინტერესოა ქართველი ხალხის ეთნიკური ისტორიის რომელ პერიოდს უკავშირდება ოდესღაც საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძეების არსებობა და მისი დიფერენციაცია. ლინგვისტური მონაცემებით ქართველურ ენათა ფუძეების არსებობას ძვ. წ. IV-III ათასწლეულებში ვარაუდობენ (95: 71; 97: 338-341; 176: 292-295; 101: 13, 19; 39: 880-881, 909). გაზიარებულია გ. დეეტერსის მოსაზრება ქართველურ ენათა ფუძეებიდან თავდაპირველად სვანურის გამოცალკეებისა და შემდეგ, ერთხანს, ქართული და მეგრულ-ჭანური (ზანური) ენობრივი ერთობის არსებობის შესახებ. გამოთქმულია ვარაუდი ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველ ნახევარში სვანური ეთნიკური ჯგუფის ენობრივი და ამასთანავე ფაქტიური განცალკეების შესახებ ქართულ-ზანური ჯგუფისაგან (97: 340-341; 176: 293-294). უკანასკნელ ხანებში წამოყენებული მოსაზრების მიხედვით ძვ. წ. IV-III ათასწლეულებში ქართველურ მიგრაციათა პირველ ტალღას დასავლეთით და ჩრდილო-დასავლეთით, კოლხეთის დაბლობისაკენ, საერთო-ქართველურის დასავლურ-ქართული დიალექტთაგან, ძვ. წ. III ათასწლეულში უნდა გამოეყო ერთ-ერთი მთგანი და სათავე უნდა დაედო სვანური ენის ჩამოყალიბებისათვის. ძვ. წ. II ათასწლეულის დასაწყისში უნდა დაშლილიყო ქართულ-ზანური ერთობა (39: 880-881, 909). ყურადღება მიექცა იმ გარემოებას, რომ რკინის ცნების („ბერეჟ“) გადმოცემაში სვანური სცილდება ქართულს და ზანურს, რომელთაც საამისოდ საერთო სიტყვა აქვთ. აქედან გამომდინარე, გამოთქმულია მოსაზრება რკინის ხმარების დაწყებისათვის სვანურენოვანი ტომების სხვა დანარჩენი ქართველური მასისაგან დამოუკიდებელი არსებობის შესახებ. უფრო მეტიც, „სპილენძ“ სიტყვის მხოლოდ საერთო ქარ-



მარჯვნიდან: აკად. გიორგი ჩიტაია, პროფ.
ვერა ბარდაველიძე, ნინო (ნანული) მაისურაძე
და სოფ. დართლოს მკვიდრი. კომპლექსური
ეთნოგრაფიული ექსპედიცია. თუშეთი, 1965.



თულ-ზანური ფუძე მიუთითებს საერთო ქართველურის დაშლაზე (სვანურად და ქართულ-ზანურად) კიდევ უფრო ადრე, „სპილენძ“ ცნების გაჩენის ხანაში (101, 13). არქეოლოგიური მონაცემებით, ქართველური ერთობის დაშლის საწყისები III ათასწლეულის ბოლოშია საძებარი. ქართველური ერთობის დაშლა მტკვარ-არაქსის კულტურის დასავლეთით განფენას უკავშირდება (176: 294-295). ქართველური ენობრივი ერთობა დღევანდელ აღმოსავლეთ საქართველოს და მის მიმდგომ მხარეებში გავრცელებული მტკვარ-არაქსის კულტურის თავისებურ ვარიანტს მოიცავდა. ამ კულტურის დასავლეთ საქართველოში გავრცელებამ საფუძველი ჩაუყარა საერთო-ქართველური ფუძე-ენის აღმოსავლურ და დასავლურ დიალექტურ ჯგუფებს, რასაც საბოლოოდ საერთო ქართველურიდან სვანურის, როგორც დამოუკიდებელი ენობრივი ერთეულის ჩამოყალიბება მოყვა. სვანური ტომების დასავლეთ საქართველოში გადანაცვლება აუცილებელი პირობა იყო, რომელსაც საერთო-ქართველური მასიდან ამ ტომთა ენობრივი მოწყვეტა უნდა გამოეწვია (101: 19). მუსიკალური ენისა და სამეტყველო ენის სინკრეტიზმი მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე, ფუძის-ჰანგის ხნიერება და მისი ადგილი ხალხურ ყოფაში, უფლებას გვაძლევს საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობა და მისი დიფერენციაციის დასაწყისი, მიახლოებით, მკვლევართა მიერ ზემოთ წარმოდგენილ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოვათავსოთ.

მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრის ჩამოყალიბება, რომელიც, როგორც ჩანს, ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა, თავის მხრივ, მიგვანიშნებს სვანთა განსახლებაზე დასავლეთ საქართველოში. ნიშანდობლივია, რომ ენობრივი მონაცემებით II ათასწლეულსა და I ათასწლეულის პირველ ნახევარში ვარაუდობენ ქართველურ, სვანურ ტომთა ფართოდ გავრცელებას დასავლეთ საქართველოს არა მხოლოდ მთიან, არამედ ბარის რაიონებში (95: 33; 97: 341; 101: 11, 20).

აღმოსავლეთ საქართველოში სვანურის კვალი თავს იჩენს მოხეურ სიმღერებში. ხევი ერთ-ერთი საინტერესო

რეგიონთაგანია მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართულ წრეში. მასში აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სიმღერებისათვის დამახასიათებელ მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ თავისებურებებთან ერთად, ბარის (ქართლი, კახეთი) სიმღერების (განსაკუთრებით „იავნანას“ მელოდიის) მნიშვნელოვანი გავლენა შეინიშნება. სვანიზმები მუსიკალურ სფეროში (საფერხულოებში) ვლინდება რიტმული ბანისა და ზედა ორი ხმის უდერადობაში. ხმათა ანალოგიური შეხამება მთიულებშიც შეინიშნება (81: 50-51).

საინტერესოა, რომ წერილობითი წყაროებიდან გამომდინარე, მკვლევარნი დარიალის ხეობის მიდამოებში, ხევში, ძველად წანართა არსებობას ვარაუდობენ. თრუსოელი ოსები ძველად (და დღესაც) სოფ. სტეფანწმინდას (ყაზბეგს) უწოდებდნენ „სანა“//„შანა“, არაბული წყაროებიც წანარებს იხსენიებენ – „სანარ“//„სანარია“. ამასვე მოწმობს ხადის ხეობის სათავეში „შანის მთა“ და ინგუშეთში „შანის წყალი“ (69: 32-34, 103; 103: 189-190). წანარების განსახლებისა და ეთნიკური კუთვნილების შესწავლისას გაზიარებულია ნ. მარის და ს. კაკაბაძის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ წანარები ქართული, სვანური ტომია და არა ჩაჩნურ-ინგუშური (61: 753-765). სვანიზმების კვალი მოხეურ სიმღერებში იქნებ ხევის ტერიტორიაზე წანართა განსახლებით აიხსნას. ყოველ შემთხვევაში, თუ მოხეური მუსიკალური მასალის ანალიზის შედეგებით ვიმსჯელებთ, შესაძლებელია წანარები ქართულ, სვანურ სამყაროს დავუკავშიროთ.

სვანურ ტომთა განსახლებას თანამედროვე რაჭის ტერიტორიაზე მოწმობს სვანთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეების არსებობა რაჭაში. ამასთანავე რელიეფურად ჩანს რაჭულის (ქვემო, ზემო, და ნაწილობრივ მთის რაჭის) მჭიდრო კავშირი აღმოსავლურ-ქართულ მუსიკალურ სამყაროსთან. ამ მხრივ საყურადღებოა რაჭულის კავშირი არა მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს ბართან, არამედ მთის რეგიონებთან. როგორც ჩანს რაჭულის ძირები მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართული წრის წიაღშია საძიებელი. სიმპტომატურია,

რომ რაჭულში შედწეული სვანური სიმღერების უძველესი ფორმები რელიქტის სახით შემოინახა (79: 39).

დასავლურ-ქართული მუსიკალური კულტურის შემდგომ განვითარებაში, ვფიქრობთ, არანაკლები მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა უფრო მოგვიანებით ლაზეთის (ეგრისის) სამეფოს ჩამოყალიბებას. II საუკუნის ბოლოსათვის ლაზეთის სამეფო აერთიანებდა მთელ დასავლეთ საქართველოს, რომლის ტერიტორია მოიცავდა მთიან მხარესაც, თანამედროვე აფხაზეთს, სვანეთს და რაჭას (68: 161; 103: 96).

მეგრულ მუსიკალურ მასალაში ჩანს უძველესი მელოდიურ-ინტონაციური ფენა, რომელიც საერთო ქართველური მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართულ წრეს უკავშირდება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ ფენის მუსიკალურ-სემანტიკური სიახლოვე აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებთან, რომლებშიც რელიეფურად იჩენს თავს აღმოსავლურ-ქართული მუსიკალური წრისათვის დამახასიათებელი მელოდიის უძველესი ფორმები. ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარე, საგულისხმოა გარკვეულ ისტორიულ ხანაში ქართულ-ზანური (მეგრულ-ჭანური) მუსიკალური ერთობის არსებობა. შემოსენებული ინტერპრეტაციის შემდგომ შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ მეგრული მუსიკალური დიალექტი უფრო გვიან გამოეყო საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას, ვიდრე სვანური (81: 51-52). აღსანიშნავია, რომ უძველესი წერილობითი წყაროები სამხრეთ-აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთში ძვ. წ. XIII-XII საუკუნეებიდან კოლხეთის (დაია-კულხას) სამეფოს არსებობას ადასტურებენ. როგორც გვიან ბრინჯაოს ხანის კოლხეთის, ისე ძველი კოლხური სამეფოს მოსახლეობა უმთავრესად ქართველური ტომებისაგან შედგებოდა. მკვლევართა ვარაუდით იმ უძველეს ხანაში „კოლხი“ სახელს დასავლურ-ქართულის მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა, არამედ საერთო ქართულ-ზანური (მეგრულ-ჭანური) ელემენტის აღმნიშვნელი იყო. ამ დროისათვის ქართველთა და მეგრულ-ჭანებს შორის ენობრივი განსხვავება არ უნდა არსებულიყო. კოლხეთის სამეფო განიხილება როგორც ქართულ-ზანური (მეგრულ-ჭანური) მოსახლეობის გაერთიანება, რომელიც მოიცავდა აგრეთვე ისტორიული კოლხე-

თის ჩრდილოეთ რაიონებში მცხოვრებ სვანურ ტომებსაც. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ქართის ტომები, რომლებიც ადრერანტიკურ ხანაში სამხრეთ (მესხეთი) და აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე საგულისხმო, ადრიდანვე გავრცელებული იყვნენ დღევანდელი დასავლეთ საქართველოს სამხრეთ (აჭარა, გურია) და აღმოსავლეთ (იმერეთი) რაიონებშიც (97: 389, 395, 442; 101: 176-182).

მუსიკალური მონაცემები არანაკლებ საინტერესო ჩანს საქართველოს უძველესი ხანის ისტორიული სურათის აღდგენისათვის. რამდენადაც მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბება სვანურ ტომთა სახელს უკავშირდება, სავსებით ბუნებრივია, რომ დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ ყოფაში მრავალხმიანობის ამ ფორმას მნიშვნელოვანი როლი ადრიდანვე, მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპებზე უნდა შეესრულებინა.

საზგასასმელია, რომ საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას, სვანური და მეგრული მუსიკალური დიალექტების დონეზე გამოეყოფა. აქვე დავსძენთ, რომ ლინგვისტური მონაცემებით სვანური და მეგრული ქართველური ენებია (130: 57-86). ბოლო ხანებში არსებული გამოკვლევებით მათ საერთო-ქართველური ენის დიალექტებად მიიჩნევენ (127: 206-223).

პოლიფონია დასავლეთ საქართველოში უეჭველად მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ნიადაგზე ვითარდება, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ქართული მუსიკალური კულტურის დასავლური წრე იმთავითვე მრავალხმიანობის ამ ფორმა ემყარებოდა. როგორც ზემოთ ითქვა, სვანური ტომების გამოცალკეება ერთობლივი ქართველური ეთნოსიდან, მუსიკალურ სფეროში კომპლექსური მრავალხმიანობის ჩასახვით აღინიშნა, რაც ქართული მრავალხმიანობის ახალი, განსხვავებული ფორმის წარმოქმნაში გამოიხატა. აქედან გამომდინარე, მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართული წრის ჩამოყალიბება ბუნებრივად უკავშირდება მრავალხმიანობის ამ ფორმის გავრცელებას დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე. სიმპტომურია, რომ დასავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონებში მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის პოლი-

ფონიაში თანდათანობითი გადაზრდის პროცესის ჩვენება ძნელდება.

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

ქართული მრავალხმიანობა კავკასიაში ფართო ტერიტორიაზე ჩანს განფენილი.

როგორც ზემოთ აღინიშნა (თავი VIII), არქეოლოგიური მონაცემებით ამიერკავკასია და, საერთოდ, კავკასია ძველი ქვის ხანის ადრეულ საფეხურზე წინა აზიის უძველესი ადამიანის გავრცელების სფეროში შედიოდა და შესაძლებელია, მისი ჩრდილო, პერიფერიული ნაწილი იყო. ძველი ქვის ხანის ძეგლები ამიერკავკასიაში ადგილობრივი კულტურის საფუძველზეა წარმოქმნილი. აღნიშნულია ბუნებრივი გარემოს გადამწვეტი როლი ღოკალური თავისებურებების წარმოქმნაში. კავკასიის ნეოლითი ადგილობრივი, წინარე კულტურის საფუძველზეა აღმოცენებული. ოღონდ როგორც ერთ-ერთი შემადგენელი პერიფერიული ნაწილი წინა აზიის უძველესი სამიწათმოქმედო ცენტრისა,

მასთან ახლო ურთიერთობაში ვითარდებოდა. ამ ხანაში მთელ კავკასიაში მიმდინარეობს ტომთა ფართო განფენა, იქმნება მონათესავე ტომებისაგან შემდგარი მოზრდილი ეთნიკური ჯგუფები და, შესაბამისად ერთგვაროვანი დიდი არქეოლოგიური კულტურები, რომელთა დიდ ტერიტორიაზე განფენა თანდათანობით დაშორებას იწვევდა და კავკასიური ენობრივი და კულტურული ერთობის გათიშვის საფუძველს ქმნიდა. V ათასწლეულში ეს ერთობა უკვე დაშლილი უნდა ყოფილიყო. ადრე ბრინჯაოს ხანაში, რომელიც მთელ III ათასწლეულს მოიცავს, საბოლოოდ ყალიბდება კავკასიის მოსახლეობის ძირითადი ეთნიკური ჯგუფები და, შესაბამისად, ერთგვაროვანი დიდი არქეოლოგიური კულტურები, რომელთა დიდ ტერიტორიაზე განფენა თანდათანობით დაშორებას იწვევდა და კავკასიური ენობრივი და კულტურული ერთობის გათიშვის საფუძველს ქმნიდა. ფიქრობენ, რომ V ათასწლეულში ეს ერთობა უკვე დაშლილი უნდა ყოფილიყო (176: 17-18, 43, 46, 93). ანთროპოლოგიური კვლევა-ძიების საფუძველზე გამოთქმულია მოსაზრება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე ანთროპოლოგიური ტიპების უწყვეტი მემკვიდრეობითობა, ენოლითის მიწურულიდან დღემდე, ქართველთა წინაპრების ადგილობრივი, აუტოქტონური წარმომავლობის მაჩვენებელი უნდა იყოს, სამხრეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს, დასავლეთ აზერბაიჯანისა და სომხეთის ტერიტორიებზე ანთროპოლოგიური ტიპების არსებობა და მათი ეპოქალური ტრანსფორმაციის ერთი მიმართულება, ამ რეგიონის უძველესი მოსახლეობის ერთიან გენეტიკურ წარმომავლობაზე უნდა მიუთითებდეს. ეს ანთროპოლოგიური ერთიანობა შეიძლება მაჩვენებელი იყო იბერიულ-კავკასიური დიდი ერთობისა, რომელიც შენიშნულია კულტურასა და ენაში (2: 39). დერმატოგლიფიკის შესწავლის საფუძველზე კავკასიური ტიპის გენეზისი და მისი თავისებურება განხილულია როგორც წინააზიური ტიპის რეგიონალური ფორმა, რომელიც ჩამოყალიბდა განსხვავებულ მაღალმთიან გარემოში (31: 107). ლინგვისტური მონაცემებით იბერიულ-კავკასიური ენები მიჩნეულია მონათესავე ენებად, მაგრამ ამავე დროს გაჩნდა განსხვავებული შეხედულებაც (საკითხთან დაკავ-

შირებით ვრცლად იხ. 176: 252-267). ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების შედარებითი ანალიზის შედეგები გარკვეულწილად შუქს ჰფენს კავკასიის მოსახლეობის ეთნოგენეზის პრობლემას (79, I: 216-277; 81: 55-62, 72). როგორც ზემოთ აღინიშნა, ქართული, აფხაზური, ადიღეური, ოსური, ჩაჩურ-ინგუშური და ნაწილობრივ დადესტნური მუსიკალური მონაცემები – მუსიკალურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა (მათ შორის, სიმღერების დამაბოლოებელი ნაგებობების – კადანსების) ნათესაობა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპებზე, ტიპოლოგიური მსგავსება განვითარების შემდგომ პროცესში, საერთო კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური ხასიათი და, რაც მთავარია, მრავალხმიანობა და მისი ფორმები – მეტყველებს კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც საერთო მუსიკალური კულტურის არსებობაზე, რომლის შექმნაში ძირძველ, ადგილობრივ მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა. მუსიკალური მასალის რეტროსპექტიული ანალიზი წარმოაჩენს ქართველურ ტომთა არსებით მნიშვნელობას, ამ კულტურის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში, რომელიც ძირითადად კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების ფარგლებში მიმდინარეობდა. საგულისხმოა, რომ იმ უძველეს ხანაში ქართველური ტომები ფართო ტერიტორიაზე იყვნენ განფენილნი და ამ ტომთა პოლიფონიურმა აზროვნებამ სუბსტრატის როლი შეასრულა საერთო კავკასიური, კერძოდ იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებაში. მუსიკალური მონაცემებით „ქართველურის“ სახელწოდებით ხსენებულ ტომთა გავრცელების არე, როგორც ჩანს, თანდათან იზღუდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ მუსიკალური აზროვნების, მრავალხმიანობის ფორმების განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს მხოლოდ ქართული მუსიკალური ენა იძლევა, რომელთანაც მჭიდროდაა დაკავშირებული, მელოდიურ-ინტონაციურად და ჰარმონიულად მდიდარი და მრავალფეროვანი ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები როგორც გენეტიკურად, ისე ისტორიულ-კულტურული კავშირებით. საუკუნეების მანძილზე, რეგიონალურ სპეციფიკურ ნიშანთა

ზრდასთან ერთად მიმდინარეობდა ამ კულტურის დაშლა. ეს პროცესი იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების ჩამოყალიბებით დასრულდა. იბერიულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა ოჯახი უფრო ფართო არეალს მოიცავს, ვიდრე იბერიულ-კავკასიურ ენათა ოჯახი. მასში შედის ოსური მუსიკალური ენა. მიუხედავად იმისა, რომ ლინგვისტური მონაცემებით ოსური ენა ინდოევროპული ენების ჩრდილო ირანულ ჯგუფს მიეკუთვნება. ოსური მუსიკალური ენის სუბსტრატი კავკასიურია, ქართველურია. აქვე დავსძენთ, რომ მუსიკალური მონაცემებით აფხაზები ისტორიული დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ქართველური კულტურის მატარებელ ერთ-ერთ ქართველურ ტომად მოიაზრება. ეს შედეგი შეესატყვისება ანთროპოლოგიურ მონაცემებს, რომლის მიხედვით აფხაზები ისტორიულ კავშირებს მეტწილად ქართულ ეთნიკურ სამყაროსთან ამჟღავნებენ ვიდრე ადიღეურთან. აფხაზების ეთნოგენეზი განიხილება როგორც ერთ-ერთი ქართველური ჯგუფის ადიღეურ ენაზე გადასვლა. აფხაზეთის ტერიტორიაზე განსახლებული უძველესი ტომების ეთნიკური ვინაობა ქართული იყო (საკითხთან დაკავშირებით უფრო ვრცლად იხ. თავი VIII. 17: 7; 18: 279, 282, 294). იბერიულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა შემდგომი კვლევა უფრო გამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას ოდესღაც იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის შესახებ.

ადრეშუასაუკუნეთა მიწურულს კავკასიის ხალხთა პოლიტიკურ-სოციალურ-ეკონომიკურსა და კულტურის სფეროებში მიმდინარე იმანენტური პროცესებითა და საქართველოს სახელმწიფოს კავკასიური პოლიტიკის შედეგად წარმოშობილი კავკასიური სახელმწიფოებრიობის რელიგიურ-კულტურული საფუძველი ქრისტიანული რელიგია და კულტურა იყო, რაც უფრო აახლოვებდა საქართველოსა და იმიერკავკასიის ხალხებს ერთმანეთთან (131: 6). ეს კი, თავის მხრივ, განაპირობებდა, საუკუნეების მანძილზე, ამ ხალხთა მჭიდრო კულტურულ ურთიერთობებს, რაც მუსიკის სფეროშიც აისახა.

„ძველი საქართველო უფრო ვრცელი სამყაროს ორგანული, მაგრამ თავისთავადი ნაწილია. ამ სამყაროს შე-

ადგენს ვიწრო ასპექტში – კავკასია, ფართო ასპექტში – ძველი აღმოსავლეთი, რომელთა სხვა კომპონენტებსაც საქართველო უკავშირდება მრავალრიცხოვანი და ნაირსახოვანი გენეტიკური და ისტორიული კავშირებით“ (175; 15: 94). ქართველი ხალხის წინაპართა ოდითგანვე მჭიდრო ისტორიულ-კულტურული კონტაქტები წინა აზიის უძველეს მოსახლეობასთან მუსიკალური ნიმუშების უძველეს შრეებში, მუსიკალურ ტერმინებსა და საკრავებში აისახა. ამ თვალსაზრისით, უწინარეს ყოფლისა, ჩვენი ყურადღება მიიქცია ძველი ქართული საკრავის ებანის წარმომავლობამ.

ივ. ჯავახიშვილის აზრით, „ბანი“ თავდაპირველად გარკვეული ხმის სახელწოდებას კი არ ნიშნავდა, არამედ ზოგადად შებანებას, ხმათა შეწყობას. ამ მოსაზრების დასასაბუთებლად იგი იყენებს ხალხური ზეპირსიტყვიერების მასალებს. მაგალითად, „ლექს სხვაზედ გადავაცციოთ, ბან მამეც საუჟინაო“, ან „დაჰკარ და დაჰკარ ფანდურო, კარგა მაძლიე ბანია“ და სხვ. აქ ბანი მხოლოდ და მხოლოდ აკომპანემენტს ნიშნავს. შებანება, დაბანება, აკომპანემენტის აღმნიშვნელი ტერმინი იყო. მხოლოდ შემდეგში იქცა ბანი დაბალი ხმის აღმნიშვნელ სახელად. ივ. ჯავახიშვილი ბანს ეტიმოლოგიურად და ფუნქციით უკავშირებს ძველ ქართულ საკრავს ებანს. „ბანი ძველადაც და თანამედროვე ხალხურ სიტყვიერებაშიც იმდენად ბოხი ხმის აღმნიშვნელი არ იყო, რამდენადაც ზოგადად აკომპანემენტის, შებანებისა, რომელიც შესაძლებელია საკრავიერიც ყოფილიყო და ხმიერიც, თუ ამ გარემოებას გავითვალისწინებთ და თანაც გავიხსენებთ, რომ ძველ ქართულ ძეგლებში გალობის შესმობა-აყოლებებისა, ანდა დასამღერად განკუთვნილ საკრავს ებანი ერქვა, შესაძლებელია ამ ორი სიტყვით ბანისა და ებანის ესოდენ დიდმა ბგერითმა მსგავსებამ ჩვენი ყურადღება მიიპყროს. მართლაც, ნუთუ შემთხვევითია, რომ აკომპანემენტს, შესმობა-აყოლებას ბანი ეწოდება და აკომპანემენტისა და დამღერებისათვის განკუთვნილ საკრავსაც ებანი ერქვა, რომელიც ქნარისა და ჩანგის სინონიმებადაც გვხვდება. ძნელი დასაჯერებელია, რომ აქ სრულებით შემთხვევითი, მხოლოდ გარეგნული, ბგერითი მსგავსება იყოს. ქართულ სა-

ხელს ებანს არსად თვისომნი არ უჩანს ეგვიპტურის გარდა, სადაც ასეთსავე საკრავს „ტე ბუნი“ ანუ „ტებუნი“ ეწოდებოდა... სამწუხაროდ, ვერ გავარკვიე, არსებობს თუ არა რაიმე ეტიმოლოგია ამ ეგვიპტური სახელისათვის, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ქართული ებანისა და ძვ. ეგვიპტურ ტებუნისა და არც ქართული ბანისა და ებანის მსგავსება შემთხვევითი არ უნდა იყოს და ძირი მათ საერთო უნდა ჰქონდეთ“. დაბადების ქართული თარგმანის სათანადო აღგილების ებრაულ, ბერძნულ, ლათინურ და სომხურ თარგმანებთან შედარებისას ივ. ჯავახიშვილი ებანს ქნარის ქართულ შესატყვისობად მიიჩნევს. „საკრავიც ქართული იყო თუ არა თავდაპირველად, ეს ჯერჯერობით გამოსარკვევია, მაგრამ მისი ებრაული ქინორ-ის ქართულ შესატყვისობად მიჩნევა და გამოყენება უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ებანიც გალობა-სიმღერის შებანებისათვის განკუთვნილი საკრავი ყოფილა, რომელიც ძალეებიან საკრავთა ჯგუფს ჰკუთვნებია დაბადების ქართულად გადმოთარგმნის ხანაში მაინც“ (174, I: 303-305, 135-145, 138). ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრების ანალოგიურად გრ. ჩხიკვაძე ებანს ძალეებიან საკრავთა (ჩანგი, ქნარი) ჯგუფს მიაკუთვნებს. მისი აზრით, ებანი ქნარის ტიპის ქართული საკრავია. თვით სახელწოდება „ებანი“ ამ საკრავის ქართული სახელია. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ყაზბეგში (სტეფანწმინდაში) აღმოჩენილ ხუთძალიან საკრავს, რომელიც მემუსიკეს ხელში უჭირავს (ძვ. წ. VI ს.), მკვლევარი ებანის მოყვანილობის სამუსიკო საკრავად მიიჩნევს. ი. ხაშბას აზრით, საკრავი ყაზბეგის განძიდან თითქმის ემთხვევა შუაქართულ ხუთძალიან რკალისებურ ჩანგს, რომელიც დათარიღებულია ძვ. წ. IV ათასწლეულით. არანაკლებ მნიშვნელოვანია უფლისციხეში სოფ. ბამბების ნამოსახლარში აღმოჩენილი ნიღბოსანი მემუსიკის თიხის ფიგურა. იგი, როგორც დ. ხახუტაიშვილი შენიშნავს, ქრონოლოგიურად ახლოს დგას ყაზბეგის ქანდაკებასთან და მიეკუთვნება ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებს. მკვლევრის აზრით, საკრავი, რომელიც მემუსიკეს ხელთ აქვს, ჩანგი უნდა იყოს. მ. შილაკაძე ამ ძეგლს ჩანგისებურ საკრავს, ღირას უწოდებს. უფლისციხეში აღმოჩენილი

საკრავი ფორმით ენათესავება ყაზბეგიდან ცნობილ საკრავს (146: 56-57; 167, II: 75; 173: 73-74; 135: 57; 14; 778).

ტერმინ „ებანის“ ეტიმოლოგიისათვის საყურადღებოა ფ. გალპინის მოსაზრება შუმერული არფის უძველესი სახელწოდების შესახებ. ფ. გალპინი ურში აღმოჩენილი არფების განხილვისას ყურადღებას ამახვილებს მშვილდისებური არფის არქაულ სახელწოდებაზე PAN ან BAN. ეს საკრავი ეგვიპტეში უძველესი დროიდან იყო ცნობილი ban ან ben-ის სახელით და წარმომდგარია სიტყვის შუმერული მნიშვნელობიდან „მშვილდი“ (რკალი). საკრავის აღნიშნულ სახელწოდებაზე შუმერულ ენაში შემორჩენილი სიტყვები მიუთითებს: GIŠ-PAN-TAG-GA ნიშნავს „დაარტყა PAN-ს“, LU-GIŠ-PAN-TAG-GA – „PAN-ის დამრტყმელი“. ფ. გალპინის აზრით TAG-ს გერმანული schlagen-ის მნიშვნელობა აქვს (სიმებიან საკრავზე ძალთსაცემლით დაკვრის ტექნიკური სახელწოდება). მშვილდისებურ არფას დასავლეთ აზიაში თავდაპირველად PAN ეწოდებოდა. გრძელყელიანი საკრავი PAN-TUR, რომელიც წარმოიშვა მშვილდისებური არფისაგან და ნიშნავს „პატარა მშვილდს“ (რკალს), სომხეთში Pandir-ის და საქართველოში Panduri-ის სახელწოდებითაა ცნობილი. ისტორიულად – შენიშნავს მკვლევარი, – ეს ქვეყნები მჭიდრო კავშირში იყვნენ მესოპოტამიასთან, სადაც აღნიშნული საკრავი ძვ. წ. II ათასწლეულიდან დასტურდება. საინტერესოა, რომ ფ. გალპინი ქართულ ფანდურს ეტიმოლოგიურად და ფორმით შუმერულ PAN-TUR-ს უკავშირებს და რაც მთავარია, ამ კავშირს იგი ხსნის წინა აზიასთან ქართველ ტომთა წინაპრების კულტურულ-ისტორიული კავშირით. ფანდურის უძველეს ნიმუშად ფ. გალპინი მიიჩნევს თიხის ფირფიტაზე გამოსახულ ორძალიან საკრავს ქ. ნიფურიდან. ფანდურის ეს უძველესი ნიმუში დათარიღებულია ძვ. წ. 1900 წლით. კ. ზაქსი ამ საკრავს ძვ. წ. 2500 წლით ათარიღებს (37: 27-35, 70; 57: 98). ორსიმიანი ფანდური კვარტული წყობით ქართველი ხალხის ყოფამ დღემდე შემოგვინახა. ორსიმიანი საკრავები ცნობილია ჩრდილოკავკასიის ხალხებშიც: აფხაზებში, ადიღეელებში, ოსებში, ჩაჩნებში. საკრავის

სახელწოდება, რომელიც ძალთა რაოდენობით განისაზღვრება, საქართველოში იყო ცნობილი. წერილობითი წყაროებიდან ირკვევა, რომ ძალთა ანუ სიმთა რაოდენობის მიხედვით არსებობდა ორძალი, სამძალი, ოთხძალი, ხუთძალი, ათძალი. ივ. ჯავახიშვილი საკრავის სიმის აღმნიშვნელ ტერმინს „ძალს“ უკავშირებს „ძელს“, „ხეს“, რომელსაც შეესატყვისება მეგრულ-ჭანური „ჯა“, „ჯალი“. აქედან გამომდინარე, ივ. ჯავახიშვილი ვარაუდობს ძველად ქართველ ტომებში ხემბგერი საკრავის არსებობას, რომელზეც დარტყმით (ძალთსაცემლით) უკრავდნენ. „ძალი“ ისტორიული ხანის ძველ ქართულში ტყავისა და ნაწლავისაგან დამზადებულ სიმს ნიშნავდა. ხის ძალების ნაცვლად ამგვარი ძალის შემოღებას ივ. ჯავახიშვილი კულტურულ დაწინაურებას უკავშირებს. საერთოდ, ხის სიმებიანი საკრავის არსებობა ცნობილია ადრეულ მუსიკალურ კულტურათა ისტორიაში. სიმებიანი საკრავების პროტოტიპად აღიარებულია მცენარეულზე ატკეჩილი ქერქი. ასეთი სახის ხის სიმებიანი საკრავი აფხაზეთშიც იყო ცნობილი (174, I: 103, 105, 283; 57: 47; 167, II: 54). თუ მხედველობაში მივიღებთ ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდს, ძველად ქართველურ ტომებში ხემბგერი საკრავის არსებობის შესახებ, „ძალის“ წარმომავლობა ძელიდან სავსებით კანონზომიერია. ამგვარად, ქართველურ ტომებში ძალებიანი საკრავის არსებობა შორეული წარსულიდან ივარაუდება. ნიშანდობლივია, რომ კ. ზაქსი ქართულ ჩანგს შუმერულ არფას უკავშირებს, რომელიც დათარიღებულია ძვ. წ. 2700 წლით. ვ. ბელიავემა თავის დროს დააყენა საკითხი ქართული და, კერძოდ, სვანური არფების ბგერათრიგების შესწავლისა, რასაც შესაძლოა შუქი მოეფინა ისეთი შორეული კულტურებისათვის, როგორც შუმერული მუსიკალური კულტურა (მას მხედველობაში ჰქონდა ურში აღმოჩენილი თერთმეტ-სიმიანი არფა) (57: 98; 28: 39).

ქართულ ძალებიან საკრავთა წყობის განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპია სეკუნდურ-ტერციული წყობა, რომელიც ფანდურზე აისახა. ვ. ბელავევი ვარაუდობდა ფანდურის უძველესი ბგერათრიგის არსებობას ხუთტონიანი გამის (პენტატონიკის) სახით და დასძენდა,

რომ ეს ბგერათრივი თვით ფანდურის წყობაშია მოცემული. ამ თვალსაზრისით ინტერესს იწვევს კ. ზაქსის მიერ ამოკითხული შუემრული ღურსმული სამუსიკო დამწერლობა (ივ. წ. III ათასწლეული). იგი შედგება ორმოცდახვიდმეტი მარცვლისაგან, რომელთაგან თვრამეტი ცალკეულ მუსიკალურ ბგერებს აღნიშნავს. დანარჩენი – ორ და სამხმიან თანაბგერადობებს გამოხატავს. მიუხედავად ბგერათრივის დიფერენციაციისა, ოქტავის ფარგლებში გამოიყენება მხოლოდ ხუთი ბგერა პენტანტონიკის სახით, რომლის აგება შესაძლებელია სხვადასხვა საფეხურზე (28: 38; 57: 103; 53: 195-196; 73: 212). ანჰემიტონური პენტანტონიკის ბგერათრივზე აგებული სიმღერები ხევესურულ ხმიერ მუსიკაში გვხვდება („ჯგარიონის სიმღერა“, „ბელლისკრული“, „გვარის სიმღერა“, „თასზე მღერა“ და სხვ.) შუემრული სამუსიკო დამწერლობიდან ირკვევა, რომ არფა არა მხოლოდ იმეორებს მელოდიას, არამედ, შემოფარგლავს მას ორი და სამხმიანი თანაბგერადობებით: კვარტებით, კვინტებით, ოქტავებით, სეკუნდებით, ორმაგი ოქტავებით (57: 103; 53: 195-196). ეს თანაბგერადობები მელოდიისათვის ჰარმონიულ საყრდენს წარმოადგენს და საკრავიერი მრავალხმიანობის ერთ-ერთ ადრეულ ეტაპზე მიუთითებს. ქართული მრავალხმიანობის განვითარების უძველესი საფეხური კვარტული წყობის მქონე ორსიმიანი ფანდურმა შემოგვინახა. აფხაზური ორსიმიანი საკრავის აფხარცას სიმთა ჟღერადობა ზუსტად ემთხვევა სვანური სამსიმიანი ჭუნირის განაპირა სიმთა ჟღერადობას (სოლ – (ლა) – დო), რის საფუძველზეც ირკვევა, რომ ჭუნირი ადრე კვარტული წყობის ორსიმიანი საკრავი უნდა ყოფილიყო. ფიქრობენ, რომ ეს დამთხვევა, სავსებით ბუნებრივია, რადგან აფხაზურ ორსიმიან საკრავზე აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ორსიმიანობა აისახა, ხოლო სვანურ სამსიმიან საკრავზე კი – სვანური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი სამხმიანობა (16: 9). საყურადღებოა, რომ საკრავის სიმთა რაოდენობა და წყობები მრავალხმიანი სიმღერებში ხმათა რაოდენობის შესაბამისადაა განხილული. თუ მხედველობაში მივიღებთ არსებულ მოსაზრებას გრძელყოფიანი საკრავის არფიდან წარმოშობის შესახებ, მაშინ ცხა-

დია, საკრავიერი მრავალხმიანობის ის უძველესი ფორმა, რომელიც ფანდურმა შემოგვინახა, ოდესღაც ჩანგზეც უნდა ასახულიყო. ამგვარად, მრავალხმიანობის განვითარების ადრეული ფორმები, რომლებიც ხშიერ მუსიკაშია დალექილი, საკრავიერ მუსიკაში, კერძოდ ძაღებიანი საკრავების უძველეს წყობებსა და, თანაბგერადობებში ვლინდება. ბუნებრივია, აღნიშნული წყობა და თანაბგერადობები ცნობილი უნდა ყოფილიყო იმ ხანისათვის, როდესაც თვით ეს საკრავები არსებობდა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მუსიკალური კილო და მრავალხმიანობის საწყისები ხშიერი მუსიკის წიაღში ჩნდება და მრავალხმიანობის შეგრძნება, ხმათა ჰარმონიული შესამება იმთავითვე ქართველთა წინაპრების მუსიკალური აზროვნების დამახასიათებელი, თანდაყოლილი თვისებაა, ანუ ქართველურ ტომთა ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტია, მაშინ შესაძლებელია ძაღებიანი საკრავების ასაკის მიხედვით, აგრეთვე ქართული მრავალხმიანობის საწყისი ფორმების ხნიერების განსაზღვრა. თუ გავითვალისწინებთ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ მონაცემებს ქართველ ტომთა წინაპრების წინააზიის უძველეს მოსახლეობასთან, კერძოდ, კი შუმერებთან კულტურულ-ისტორიული ურთიერთობების შესახებ (მ. წერეთელი, ვ. ბარდაველიძე, გ. ჩიტაია, მ. გეგეშიძე, ჯ. შარაშენიძე, ვ. თოფურია და სხვ.), ცხადია, მათ შორის კავშირი მუსიკალურ სამყაროშიც საფუძველმოკლებული არ უნდა იყოს. ასეთ ვითარებაში ქართველურ ტომებში ძაღებიანი საკრავთა არსებობის ხანა კიდევ შორის გადაიწევეს. ნიშანდობლივია, რომ უძველესი ქართული ძაღებიანი საკრავები – ებანი და ფანდური როგორც ეტიმოლოგიურად, ისე აგებულებით წინააზიურ საკრავებს, კერძოდ, ძვ. წ. III-II ათასწლეულებით დათარიღებულ შუმერულ ძაღებიანი საკრავებს უკავშირდება, ვფიქრობთ, რომ ქართული ძაღებიანი საკრავების უძველესი წყობა და თანაბგერადობები და შესაბამისად, ქართული ხშიერი მრავალხმიანობის უძველესი ფორმები, ცნობილი უნდა ყოფილიყო ზემოთ აღნიშნული პერიოდისათვის, კერძოდ, იმ ხანისათვის, როდესაც ივარაუდება წინააზიის უძვე-

ღეს მოსახლეობასთან ქართველურ ტომთა გენეტიკური თუ მჭიდრო კულტურულ-ისტორიული კავშირები (73: 202-215).

წინააზიურ სამყაროსთან სიახლოვე ქართული „იავნანას“ და წინააზიური მუსიკალური ნიმუშების უძველეს შრეებში მუღავნდება. „იავნანას“ საგალობელი ნაყოფიერების ქაღალვათაების, დიდი დედა ნანას კულტს უკავშირდება. არქეოლოგიური მონაცემებით ნანას კულტის, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების ჩამოყალიბება, ნეოლითის დასასრულს ივარაუდება. როგორც ზემოთ აღინიშნა, კავკასიის ნეოლითი ადგილობრივი, წინარე კულტურის საფუძველზე აღმოცენებული, ოღონდ როგორც ერთ-ერთი შემადგენელი პერიფერიული ნაწილი წინა აზიის უძველესი სამიწათმოქმედო ცენტრისა, მასთან ახლო ურთიერთობაში ვითარდებოდა. ადრე სამიწათმოქმედო ტომთა იდეოლოგია, განვითარების ზემოხსენებულ საფეხურზე, გამსჭვალულია ნაყოფიერების იდეით. რელიგიურ შეხედულებებში უმთავრესი ადგილი ნაყოფიერების მფარველ ღვთაებას – ბუნების დიდ დედას ეკუთვნის, თუმცა მაშინვე მიმდინარეობს მისი გარკვეული დიფერენციაციის პროცესი, იქმნება მისი განსხვავებული სახეები (66: 77; 172: 98-100).

საინტერესოა, ისტორიული სომხეთის და აზერბაიჯანის ხალხური სიმღერების მუსიკალურ-ინტონაციური სიახლოვე „იავნანას“ მგლოდიასთან. შენიშნულია სომხური „ოროველები“ მსგავსება არა მხოლოდ სახელწოდებაში, არამედ სტრუქტურაში (11: 137, 150, 287; 85). ეს მცირეოდენი მაგრამ მნიშვნელოვანი მასალა თავისებურად ასახავს შორეულ ხანაში ქართულ-სომხურ ურთიერთობებს. ხალხური მუსიკის სფეროში ქართულ-სომხურის სიახლოვე იქნებ მტკვარ-არაქსის კულტურის წიაღწია საძიებელი, რომლის მატარებელი, როგორც ფიქრობენ, ქართველურენოვანი და ხურიტულენოვანი ტომები იყვნენ, აგრეთვე გარკვეული ინდოევროპული ეთნიკური გაერთიანებები, ან იქნებ აიხსნას, უფრო მოგვიანებით, ქართველ ტომთა ინტენსიური ურთიერთობით ხუტი-ურარტელებთან, რომელთა სამეფოს დაცემის შემდეგ, ნაწილი მოსახლეობისა ქართველ ტომებს შეერწყა, ნაწილი სომხეთა წრეში გაითქვიფა (176: 289-290; 39: 893-894, 912-913; 95: 244, 97, II: 435-437).

ქართულ მისამღერებში გვხვდება ურარტულ ენაში ცნობილი გამოთქმები: „იერი ალაღე“, „თარი არაღე“ („თარი ალაღე“), „არი ალაღე“. გარკვეულია, რომ „იერი“ ურარტულად „მეუფეს“, „ბატონს“ ნიშნავს, „თარი“ – „დიდს“, „დიადს“, „არი“ – „მომეც“ (მოგვეც). „არაღე“ („ალაღე“) მოსაგელის ღვთაების სახელია (96, 1: 436). აღსანიშნავია, რომ ეს გამოთქმები განსაკუთრებით ხშირია აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის სიმღერებში (85, 1: 262). ყოველივე ეს თავისებურად ასახავს შორეულ ხანაში კავკასიაში მცხოვრები ხალხების ისტორიულ-კულტურულ კავშირებს.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში წარმოდგენილია ისეთი კილოები, რომელთა ბგერათრიგები აღმოსავლურ ინტონაციას ანუ გადიდებულ სეკუნდას (კილოს II და III საფეხურებს შორის) შეიცავს. არსებობს მოსაზრება აღმოსავლური ინტონაციის ადგილობრივი წარმოშობის შესახებ (48; 160: 138-139).

საყურადღებოა სიმღერა „ოდოიას“ სახელწოდება ან სვანურ მისამღერებში ხშირად ხმარებული სიტყვები: „ოდიოდა“, „ვოდო დია“, „ოდოია“, „ვოდოივო“, „ოიდი“. ფიქრობენ, რომ „ოდი“ სვანური ცა-ღრუბლის ღვთაების „ვობის“ სინონიმია. ამასთანავე არ გამორიცხავენ მისი „ორდი“// „ორდო“-დან (=განთიადს, ცისკარს, ბასკურში – ho-9→or-9 – ცა, ცის ტატნობი; or-9 – ცა. 93: 147) მომდინარეობას (155: 96-104). საინტერესოა „ოდის“ ეტიმოლოგიური სიახლოვე დასავლეთ სემიტურ ღვთაებასთან „ადადი“. ბაბილონურ რელიგიაში „ადადი“ და უძველესი პალესტინის რელიგიაში „ჰადადი“ ჭექა-ქუხილის და წვიმის ღმერთია (134: 123). ბასკურში „ოდოი“ პატარა ღრუბელს ნიშნავს, „ჰოდეი“ – ღრუბელს, ქუხილს, ელვას, „ედოი“ – ღრუბელს, ხშირ ნისლს (124).

„ოდისთან“ კავშირს ავლენს საერთო ინდო-ევროპულიდან – uđi^[h] (=აზნებული, ექსტაზური, შთაგონებითი მდგომარეობა) მომდინარე შემდეგი სიტყვები: ძვ. ისლ. Óðinn ‘ღმერთი ოდინ’, ძვ. ინგლ. Wōden, ძვ. გერმ. Wuotan ‘ვოტან’ (ძვ. გერმანული ღმერთი პოეტური შთაგონებისა), ძვ. ისლ. óðr ‘პოეზია’, ძვ. ინგ. wōð ‘სიმღერა’, ‘ზმა’, ‘ლექსი’ (39: 836).

მცირე აზიურ-ხეთურ სამყაროსთან ქართველურ ტომთა ურთიერთობის შესახებ საინტერესო ცნობას გვაწვდის სვანური მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა. სვანურ საფერხულო სიმღერასა და რიტუალში „ადრეკილაჲ წაგვივიდა და მოგვივიდა“ და „მელია ტელეფიაჲ“ დადგენილია ღვთაება ტელეფინუშის კულტის კვალი, რომლის სათავე მცირე აზიის უძველესი მოსახლეობის რელიგიურ წარმოდგენებშია საძებარი. კერძოდ, ტელეფინუშის და მისი ძეუღლის ხატეპინუშის სახელები და ამ ღვთაებათა კულტი ხათურია (101: 12). გარკვეულია, რომ „მელია-ტელეფიას“ პირველი ნაწილი – „მელია“ უკავშირდება ხეთური მითის პერსონაჟს – ფუტკარს და რომ ეს სიტყვა სვანურში ხეთური ენობრივი სამყაროდან უნდა მოხვედრილიყო (29: 100). სვანურ საწესო საფერხულო სიმღერაში „ადრეკილაჲ“ (ხელნაწერი ინახება ვ. სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრის არქივში) უადრესი ინტონაციური ფენა, კვარტის დიაპაზონის მქონე მელოდიის სახით, თავის მხრივ, ქართველთა ყოფაში ამ რიტუალის ხნიერებაზე მეტყველებს (85: 263).

აღსანიშნავია ქართული და ინდოევროპული ლექსიკური თანხვედრები მუსიკალურ სფეროში: „გალობა“ უძველესი ხანის ქართულში მუსიკალური „ბგერობის“ გამომხატველი ერთადერთი ზოგადი სიტყვაა. დაბადების ქართულ თარგმანში „გალობა“ საერო, ხმიერი მუსიკის, მღერის აღმნიშვნელია. მას ენათესავენ მეგრული „გარა“, „მონგარა“, რომელიც თავდაპირველად მოთქმით და შებანება-ზრუნით, ხმაშეწყობილი ტირილის აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო (174; II: 39-40). (ჭან. მ-გარ//ბ-გარ – ტირილი; მეგრ. გარ – ტირილი, ქართ. გლ-ოვ – დატირება (141: 259). „გალობა“ ახლომდგომია საერთო ინდოევროპულ ფორმასთან *gól(ḥ)ól(ḥ)ól. გამოთქმულია მოსაზრება რომ მუსიკალური ინსრუმენტების აღმნიშვნელი საერთო ინდოევროპული სიტყვები (მათ შორის *gól(ḥ)ól(ḥ)ól) შეიძლება საწესო საგალობლების, ჩვეულებრივ, მუსიკალური თანხლების მანიშნებელი იყო. ხეთურში galgalturi – ‘ციმბალი’ ან დასარტყმელი საკრავების გარკვეული სახესხვაობა; galgalinai, kal-

galinai წკრიალი, წკარუნი, ჟღარუნი, გუგუნი, გრიალი (სარიტუალო სიმღერა); გოდება, მოთქმა; ძვ. ინდ. gārgara – მუსიკალური ინსტრუმენტი; საერთო სლავ. *golgolŭ – ‘სიტყვა’, ‘მეტყველება’, ‘ჟღერადობა’. ზემოაღნიშნული სიტყვები საერთო ინდოევროპულისათვის რედუპლიცირებული ძირის *g^(h)olg^(h)ol (შესაძლებელია ბევრათმომბაძველობითი ხასიათის) ვარაუდის საფუძველს იძლევა (39: 837; 125: 16).

„ჰმა“, „ჰმაჲ“ (მეგრულში – xoma, xəma, xuma) (67: 266) მოგვაგონებს ძველ ინდოევროპულ ტერმინს *sHomen – სიმღერა, ხეთ. išhamai – ‘სიმღერა’, išhamai – ‘მღერა’ išhamanatala – ‘მომღერალი’, ძვ. ინდ. śaman – ‘სიმღერა’, საგალობელი (39: 835). დადგენილია, რომ *sHomen ძველ ინდოევროპულში რიტუალურ – პოეტური მეტყველების გამომხატველი ტერმინია, განსხვავებით ჩვეულებრივი სალაპარაკო მეტყველები-საგან (39: 835). საყურადღებოა მოსაზრება ძვ. ეგვიპტური ტერმინის hmhm (რედუპლიცირებული ძირი) კავშირის შესახებ „ხმასთან“. იგი იკითხება როგორც „ხმა“ ან „ხამ“ და ნიშნავს: 1. ხმა, 2. ყვირილი, 3. საბრძოლო ყიჟინი (33). ეს ლექსიკური თანხვედრები, იქნებ მიგვანიშნებდეს „ჰმის“, როგორც მუსიკალური ტერმინის ბევრად უფრო ადრე არსებობაზე, ვიდრე იგი ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში ჩნდება.

აქვე შევეხებით ცეკვის აღმნიშვნელ ძველ ქართულ ტერმინს „როკვა“, რომელიც არაერთგზის გვხვდება ქართულ წერილობით ძეგლებში. დაბადების ქართულ თარგმანში ნათქვამია: „განვიდოდეს ქალწულნი როკვით მიგეგებად საულ მეფისა... გალობდეს და ხლდებოდენ წინწილითა სიხარულისათა და ებნითა“ (174, II: 45-46). გამოთქმულია მოსაზრება როკვის (=ცეკვა, ხტომა) კავშირის შესახებ ინგლისურ როცკთან (=რევეა, ქანაობა), რომელსაც შესატყვისობები გერმანული ჯგუფის სხვა ენებშიც მოეპოვება (95: 237). წარმოდგენილი ძველი ქართული ტერმინები, თუნდაც მცირეოდენი, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქართველი ხალხის ეთნიკური ისტორიის საკითხების კვლევისათვის.

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

რაც შეეხება ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირულ ურთიერთობებს, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის ანალიზმა შესაძლოა საყურადღებო შედეგები მოგვცეს. ნათესაობის კვალი თავს იჩენს მრავალხმიანი საეკლესიო საგალობლების ჰარმონიაში, რომლის ძირები ხალხური მუსიკიდან იღებს სათავეს და ამ თვალსაზრისით არანაკლებ საინტერესოა კვლევისათვის. ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირული მრავალხმიანობის ერთობის დასაბუთების შემთხვევაში, მრავალხმიანობის კერად, უეჭველია, კავკასია, კერძოდ საქართველოა საგულისხმო. საზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ანალიზი ქართული ხალხური სიმღერის წარმოშობის ჩამოყალიბებისა და შემდგომი განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს იძლევა, რაც უდავოდ ნიშნავს იმას, რომ ქართული ხალხური მუსიკა და მისი მრავალხმიანობის ჩამოყალიბება-განვითარება ადგილობრივ ნიადაგზე მიმდინარეობდა (81). ნიშანდობლივია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ კავკასიურ-მედიტერანული მიმართების დიდი ნაწილი, ძვ. წ. III-II ათასწლეულთა მიჯნაზე დაწყებული კავკასიური მიგრაციებით აიხსნება. პელასგები, რომელნიც ბერძნული მითოლოგიური ტრადიციის მიხედვით ძვ. წ. II ათასწლეულის დასაწყისიდან ჩნდებიან ასპარეზზე, არიან სწორედ ამ ემიგრანტთა მემკვიდრეები (50: 24). ამ მოსაზრებას მხარს უჭერს ის გარემოებაც, რომ ქართველური ელემენტები თავს იჩენს არა მხოლოდ ეგვიპტეში, არამედ ყველგან, სადაც ტრადიციის მიხედვით გავრცელებულან, მათ შორის ეტრურიაშიც, რაზეც ეტრუსკულ ენობრივ მასალაში ქართველური ტიპის კომპონენტის დადასტურება მიუთითებს (49).

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში საუკუნეთა მანძილზე მიმდინარეობდა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ელემენტების შემოღწევა და გათავისება, მაგრამ

ამ პროცესში ქართველური კულტურა, რომელიც ადგილობრივ ნიადაგზეა აღმოცენებული და ჩამოყალიბებული, მუდამ სუბსტრატის როლს ასრულებდა (89: 321).

ქართულ მუსიკალურ ენაში თავისებურად აისახა ეროვნული ცნობიერებისა და სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბების პროცესი, რაც მკაფიოდ ჩანს არა მხოლოდ ქართულ ხალხურ მუსიკაში, არამედ – ქართულ ქრისტიანულ საეკლესიო მუსიკაში. პირველი ბიზანტიური და ქართული ნევმირებული ხელნაწერები X საუკუნით თარიღდება. X-XI საუკუნეების პალეობიზანტიური ხელნაწერები ჯერჯერობით გაშიფრული არ არის. დღემდე არ არის გაშიფრული აგრეთვე ქართული ნევმური დამწერლობა (სინას მთის ქართული ხელნაწერები, მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებული და სხვ.). ფიქრობენ, რომ ებრაულმა ღვთისმსახურებამ დიდი წვლილი შეიტანა ქრისტიანული ღვთისმსახურების ჩამოყალიბებაში, რაც მუსიკის შესახებ არ შეიძლება ითქვას. ადრექრისტიანული მუსიკის საფუძველს ელინისტური აღმოსავლეთის ტრადიციაში ხედავენ (55: 71-72, 85). სიმბიოზური ელინისტური კულტურის შერწმით აღმოსავლურ ქრისტიანობასთან, იქმნება ბიზანტიური კულტურული ტრადიციები, რომლის სფეროში შემოდიან აგრეთვე აღმოსავლური ქრისტიანობის არეალში მოქცეული ქვეყნები, მათ შორის საქართველო (40: 13-14). არსებობს შეხედულება, რომ ქართული საეკლესიო გალობა ადრეულ ქრისტიანულ ხანაში, სწორედ პირველ ქრისტიან ებრაელთა სეფარდული მუსიკალური ტრადიციების და კანონიკური ჰანგების დამცველი უნდა ყოფილიყო (174; II, 202; 34: 35, 49).

ამგვარ ვითარებაში საინტერესოა როგორ იქმნება ქართული ეროვნული საგალობლები. საკითხთან დაკავშირებით ყურადღებას შევაჩერებ მუსიკის არსის შესახებ დიონისე არეოპაგელის და იოანე პეტრიწის განმარტებებზე. გამოკვლეულია, რომ დიონისე არეოპაგელს მუსიკის არსი შემოფარგლული აქვს მისტერიონული შინაარსით – „სადმრთოი იგი გალობაი“. მუსიკის ექვივალენტური გაგებებია: „გალობა“, „ქებისმეტყველება“, „ფსალმუნება“. მუსიკის ზოგადი ცნება დასაზღვრულია სასულიერო მუსიკით, საე-

რო მუსიკა კი ამ ცნების გარეთ რჩება. იოანე პეტრიწმა „გალობის“ და „სიმღერის“ მრავალსაუკუნოვანი ცნებები „მუსიკის“ ერთიანი განზოგადებული ცნებით შეცვალა. მოხსნა მუსიკის თეოლოგიური ინტერპრეტაცია და იგი წარმოადგინა აბსტრაქტული „წმინდა“ სახით. იოანე პეტრიწისათვის „ერთი“ (პირველარსი) არის პირველმიზეზი და შემოქმედი უპირველესი ჰარმონიული მშვენიერებისა. ამგვარად, პეტრიწის მიხედვით „მუსიკას“ მოხსნილი აქვს დაყოფის მიჯნები სასულიერო და საერო სფეროს შორის (27: 166-182, 327-332).

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

აღმოსავლური ქრისტიანობა ქრისტიანულ რწმენას წარმართ ხალხთა შორის ადგილობრივ ენებზე ავრცელებდა (40: 14). ეს, ერთი მხრივ, მნიშვნელოვანი იყო იმ თვალსაზრისით, რომ ქრისტიანული ღვთისმსახურება ადვილად მისაწვდომი ხდებოდა სხვადასხვა ენებზე მოლაპარაკე ხალხებისათვის, მაგრამ მეორე მხრივ, ქრისტიანული რწმენის გავრცელების ამგვარ გზას არსებითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა ეთნიკური ცნობიერებისათვის. აქედან გამომდინარე, სამეტყველო ენის შესატყვისად, ქართული მუსიკალური ენა, როგორც ჩანს, საქართველოში იმთავითვე, ქრისტიანობის გავრცელების პირველივე საუკუნეებში უნდა ასახულიყო საეკლესიო საგალობლებში. აქვე დავსძენთ, რომ უძველესი დროიდან მომდინარე ქართულმა ხალხურმა ტერმინებმა – „გალობა“, „ჰჳმა“, „კილო“ – ქართულ ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში სათანადო ადგილი დაიმკვიდრა.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქრიტიანობის წინარე ხანიდან ანუ ქართველური მუსიკალური ფუძემდებანიდან მომდინარე ჰანგები იძენენ იმ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურული ელემენტია, ცხადია, ეს ჰანგები საფუძვლად უნდა დასდებოდა ქართულ ეროვნულ საეკლესიო საგალობლებს ანუ ქართულ პროფესიულ მუსიკას დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ რა ფუნქციის მატარებელი იყო იგი ქრისტიანობის წინარე ხანაში. აქედან გამომდინარე საგულისხმოა, რომ იოანე პეტრიწის მიერ „მუსიკის“ ცნებაში ფართო გაგების ჩადება და მისთვის დაყოფის (სასულიერო და საერო) მიჯნების მოხსნა დაკავშირებული იყო ქართულ ეროვნულ ცნობიერებასთან და სახელმწიფოებრიობასთან (88: 404-405).

ქართველ პროფესიონალ მუსიკოსთა ანუ ჰიმნოგრაფთა მიზანი ქართული ეროვნული საგალობლების შექმნა იყო. ქართული მუსიკალური ენა მრავალხმიანია და საგულისხმოა, რომ უძველესი ქართული ეროვნული საგალობლები აგრეთვე მრავალხმიანი იყო. პროკლე დიადოხოსის „კავშირნი ღვთისმეტყველებითნის“ პეტრიწისეულ „კომენტარებში“ იოანე პეტრიწი წერს: „სამუსიკელო რაი რამეთუ ყოვლითურთ სამოსლი არს ჩუენი ესე სამოყუსლი მორთული წმიდისა მიერ სულისა, და ესეცა სამთა მიერ ფრთონგთა, ვიტყჳ სამთა დაბამვათა, რომელთა მიერ შეინაწევრების ყოველი შეყოვლებული: მზახრ, ჟირ და ბამ, რქმული და რანივე მრთველობანი ძალთა და ხმათანი...“. იოანე პეტრიწის ეს, და სხვა მსგავსი გამონათქვამები მკვლევართა მიერ სხვადასხვაგვარად არის ინტერპრეტირებული (იხ. 27: 178-185). გასაზიარებელია თვალსაზრისი, რომლის მიხედვით სამების სამგვაროვნებისა და ერთარსების დასამტკიცებლად პეტრიწს ქართული მუსიკის სამხმიანობა აქვს გამოყენებული და „მზახრ, ჟირ, და ბამ“ ამის ამსახველია.

ჰიმნოგრაფიულ კრებულებში საგალობლები ჩაწერილია სანოტო ნიშნების ანუ ნევმების აღნიშვნით, რომლებიც სტრიქონს ზემოთ და სტრიქონს ქვემოთ არის განთავსებული. განსაკუთრებით გამოირჩევა მიქაელ მოდრეკილის „დიადი ნაშრომი“ „იადგარი“ (978-988), სადაც თავმოყრი-

ლია IX-X საუკუნეების ლიტურგიკული ლიტურატურისა და ქართული ჰიმნოგრაფიის მონაპოვარი. კრებულში ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის ქართულად გადმოღებულ ნიმუშებთან ერთად წარმოდგენილია ორიგინალური საეკლესიო საგალობლები, შედგენილი ქართველი ავტორების მიერ – იოანე მინჩხი, იოანე მტბევაძე, მიქაელ მოდრეკილი, ეზრა, იოანე ქონქოზისძე, კურდანაძე, სტეფანე ჭყონდიდელი სანანოდსძე და სხვ. მწყობრ, ჩამოყალიბებულ სისტემასთან ერთად ჩამოყალიბდა ქართულ საგალობელთა დახვეწილი ფორმები, მუსიკალურ ნიშანთა ლოგიკური, კანონზომიერი თანმიმდევრობა. საგალობელთა გარკვეული მონაკვეთების ბოლოს საკანდასო ფორმულათა არსებობა, „ხმათა“ და მათი ვარიანტების განმსაზღვრელი ნიშნები, მიუთითებენ ქართული მუსიკალური სისტემის განვითარების ხანგრძლივ გზაზე (157: 244-248; 46: 406-417).

მოგვიანებით, XVIII საუკუნეში, ქართული სამუსიკო დამწერლობა ასოთა ნიშნებით აღინიშნებოდა. საზოგადო მოღვაწემ, მეცნიერმა და ენციკლოპედისტმა იოანე ბაგრატიონმა შეადგინა „ნოტისმაგვარნი“ (სამუსიკო ანბანი), რომელიც ასახულია ვოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკალური ნიშნების სახელმძღვანელოში.

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

ქართული ხალხური და პროფესიული (ჰიმნოგრაფია) მუსიკის განვითარებისა და ჩამოყალიბების ხანგრძლივი გზა, რომელიც ათასწლეულებს მოიცავს, თავისებურად ასახავს ქართველი ერის ეთნიკური ისტორიის მნიშვნელოვან ეტაპებს. ქართული პოლიფონია ქართველთა მენტალიტეტის და ქართველობასთან იდენტობის გამომხატველია, მუსიკალური მონაცემებით ქართული ტრადიციული მუსიკა, მისი მრავალხმიანობა (მრავალხმიანობის ფორმები) უკავშირდება კავკასიაში მცხოვრებ მონათესავე ტომთაგან ქართველური ტომების სახელს, რომლებიც იმ უძველეს

ხანაში ფართო ტერიტორიაზე იყვნენ განფენილნი. ქართველურმა ტომებმა, რომელთაც ისტორიულ-კულტურული კავშირები გააჩნდათ როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ ცივილიზაციებთან, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს კავკასიური ცივილიზაციის ჩამოყალიბებაში.

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

წყაროები და ლიტერატურა:

1. აბაევი – Абаев В. И., Осетинская традиционная героическая песня, Москва, 1964.
2. აბდუშელიშვილი მ., ანთროპოლოგიური მონაცემები და ქართველი ხალხის წარმოშობისა და ჩამოყალიბების პრობლემა. ხელეწიერი. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXII, თბილისი, 1985.
3. აბულაძე ი., ძველი ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბილისი, 1972.
4. აზიკური ნ., „ეხის ხმა“ და მასთან დაკავშირებული ლეგენდა, საქართველოს ისტორიის საკისები, თბილისი, 1982.
5. აღავერდაშვილი ქ. საწესო ფერხულების შესწავლისათვის, ვერა-ბარდაველიძე 110, თბილისი, 2012.
6. აღავეიძე დ., ქართული და საქართველოში გავრცელებული ხალხური მუსიკალური საკრავები, თბილისი, 1978.
7. ანდრიაძე მ., ქართული გალობის კანონიკურობისა და ტრადიციების შესახებ. ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები, თბილისი, 2002.
8. არაყიშვილი დ., ქართული მუსიკა, თბილისი, 1925.
9. არაყიშვილი დ., რატული ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1950.

10. ასლანიშვილი შ., ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია, I, გამოცემა, თბილისი, 1950; II გამოცემა, თბილისი, 1970.
11. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I, თბილისი, 1954.
12. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II, თბილისი, 1956.
13. ასლანიშვილი – ასლანიშვილი შ. Народные основы грузинских композиторов. Грузинская музыкальная культура, Москва, 1957.
14. ავაქიძე ა., ქართული საბჭოთა არქეოლოგიის განვითარების ნახევარსაუკუნოვანი გზა. თბილისი, 1972.
15. ავაქიძე ა., ანტიკური ხანის საქართველოს კულტურა. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, I, თბილისი, 1979.
16. ასობაძე – ახოხაძე В., предисловие. Сб., «Абхазские песни», составители В. Ахохაძე, И. Кортуа. Москва, 1957.
17. ასობაძე ვლ., ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961.
18. ბალიაური მ., მაკალათია ნ., მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ნაკ. III, თბილისი, 1940.
19. ბარდაველიძე ვ., აღმოსავლეთ საქართველოს ქართველი მთიელების სასულიერო ტექსტები. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ნაკ. I, თბილისი, 1938.
20. ბარდაველიძე ვ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება ბარბარ-ბაბარ); თბილისი, 1941.
21. ბარდაველიძე ვ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან, დიდი დედა ნანა, III, ხელნაწერი, 1941.
22. ბარდაველიძე ვ., ქართული (სვანური) გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბილისი, 1953.
23. ბარდაველიძე – ბარდაველიძე В., Земельные владения древнегрузинских святыниц, Советская этнография, №1, Москва, 1940.
24. ბარდაველიძე – ბარდაველიძე В. В., Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тбилиси, 1957.

25. ბარდაველიძე ვ., აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, I, ფშავი, თბილისი, 1974.
26. ბაღაშვილი გ., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან, ავტორეფერატი, თბილისი, 2005.
27. ბახტაძე ი., ქართული კულტურა – დასავლეთი. თბილისი, 2001.
28. ბელაევი – Белаев В. М., К вопросу изучения грузинских народных инструментов, Тбилиси, 1936.
29. ბენდუქიძე – Бендукидзе Н., Хеттский миф и Телепину и его сванские параллели. Вопросы древней истории, Кавказско-ближневосточный сборник, IV, Тбилиси, 1973.
30. ბერიაშვილი მ., სხირტლაძე ზ., დაკრძალვის რიტუალი ხეთებთან, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XXXVI-B, თბილისი, 1982.
31. ბითაძე ლ., ახალი მონაცემები კავკასიონის ტიპის გენეზისისათვის. ისტორიის ინსტიტუტი 60 წლისაა. თბილისი, 2001.
32. ბრეგაძე ნ., მთის მიწათმოქმედება დასავლეთ საქართველოში, თბილისი, 1969.
33. ბურჭულაძე რ., ზოგიერთი ძველი ეგვიპტური სამხედრო ტერმინის წარმომავლობისათვის, 2001, ხელნაწერი.
34. ბუჩუკური ე., ქართულ-აღმოსავლური მუსიკალური კულტურების ურთიერთობის ზოგიერთი ასპექტი, დისერტაცია, თბილისი, 2009.
35. ვაბისონია თ., ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები. ავტორეფერატი. თბილისი, 2009.
36. გალაევი – Галаев Б., Осетинские народные песни, Москва, 1964.
37. გალპინი Galpin F. W., The musik of the sumerians and their immediante successors the babilonians and assyrians, Cambridge at the University press, 1937.
38. გამყრელიძე, ივანოვი – Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. I, Тбилиси, 1984.
39. გამყრელიძე, ივანოვი – Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч., Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы, II, Тбилиси, 1984.

40. გამყრელიძე თ., ქრისტიანობა და ძველი ქართული კულტურა და დამწერლობა. ლოგოსი, II, თბილისი, 2004.
41. გარაყანიძე ე., ზოგიერთი ქართული მუსიკალური დიალექტის დადგენისათვის. ედიშერ გარაყანიძე, რჩეული წერილები. შემდგენელი ნ. ზუმბაძე, თბილისი, 2007.
42. გეგეშიძე მ., ეთნიკური კულტურა და ტრადიციები. თბილისი, 1978.
43. გელაძე – Геладзе Т. Ш. Формы коллективного труда в земледелии Восточной Грузии, Тбилиси, 1987.
44. გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბილისი, 1957.
45. გვახარია ვ., ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება, თბილისი, 1962.
46. გვახარია – Гвахария В., О древних взаимосвязях грузинской и северокавказской народной музыки. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XII-XIII, თბილისი, 1963.
47. გიორგაძე დ., დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში, თბილისი, 1987.
48. გოგოტიშვილი ვ., შ. მშველიძის სიმფონიური შემოქმედების ფშაური სათავეები. თეორიული კათედრის შრომები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1968.
49. გორდეზიანი რ., ეტრუსკული და ქართველური, თბილისი, 1980.
50. გორდეზიანი რ., ბერძნული ცივილიზაცია. თბილისი, 1988.
51. გოცირიძე გ., ღამბაშიძე ნ., ქართული ტრადიციული სუფრის ლიტურგიკული ბუნება. სადიდებლები და საღვინო საგალობლები. ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2006.
52. გრებნევი – Грабнев А., Критический обзор музыкального творчества Адыге (черкесов). Адигейские народные песни и мелодии, Составитель и редактор А. Гребнев, Москва-Ленинград, 1941.
53. გრუბერი – Грубер Р. И., История музыкальной культуры, I, Москва, 1941.

54. გულისაშვილი – Гулисашвили Б. А., Лидийский лад в Грузинской народной песне. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 66, №3, 1972.
55. დოლიძე ლ., დოგმა და ტრადიცია კანონიკურ საეკლესიო გალობაში. ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები. თბილისი, 2002.
56. ვირსალაძე ე., ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება (მთიულეთ-გუდამაყარი), თბილისი, 1958.
57. ზაქსი – Закс К., Музыкальная культура Вавилона и Ассирии, Музыкальная культура древнего мира, Ленинград, 1937.
58. ზემცოვსკი – Земцовский И. И., Мелодика календарных песен, Ленинград, 1975.
59. ზემცოვსკი – Земцовский И. И., Музыка и этногенез (исследовательские предпосылки, задачи, пути) // Советская этнография, №2, Москва, 1988.
60. ზემცოვსკი – Zemtsovsky I. I., Polyphony as a way of creating and thinking: The musical identity of homo polyphonicus // The First International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi State Conservatoire, 2002.
61. გვასალია ჯ., წანარების ეთნიკური კუთვნილების შესახებ, საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე, №53, 3, თბილისი, 1970.
62. იველაშვილი თ., საქორწილო სიმღერები და ფერხულები მესხეთში. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 96, №2, 1979.
63. იველაშვილი თ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში, თბილისი, 1987.
64. ითონიშვილი ვ., ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან. თბილისი, 1960.
65. კაგაზეევი – Кагазежев Б. С., Адыгские народные музыкальные инструменты и бытовые традиции. Автореферат, Тбилиси, 1990.
66. კიკვიძე ი., მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბილისი, 1976.
67. კლიმოვი – Климов Г. А., Этнологический словарь картельских языков, Москва, 1964.

68. ლომოური ნ., დასავლეთ საქართველოს (ეგრისი) IV-V საუკუნეებში, საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, II, თბილისი, 1979.
69. ლორთქიფანიძე მ., ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანების ისტორიიდან. მასალები საქართველოს და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკ. 31, თბილისი, 1954.
70. მაზელი Мазель Л. А., О мелодии, Москва-Ленинград, 1952.
71. მაისურაძე ნ., აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბილისი, 1971.
72. მაისურაძე ნ., კვარტული კადანსი ქართულ-აფხაზურადიდურ სიმღერებში. ისტორიული კრებული, IV, თბილისი, 1974.
73. მაისურაძე ნ., ქართული მრავალხმიანობის საწყისების დათარიღების საკითხისათვის, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, თბ., XVIII, თბილისი, 1975.
74. მაისურაძე ნ., „გ“ კადანსი მესხურ სიმღერებში. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 99, №1, თბილისი, 1980.
75. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური სიმღერების ჰარმონიის ზოგიერთი საკითხი. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXI, თბილისი, 1981.
76. მაისურაძე ნ., ქართულ (აჭარულ) ხალხურ სიმღერებში ოთხხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 102, №2, 1982.
77. მაისურაძე ნ., ქართულ ხალხურ სიმღერებში კომპლექსური მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 107, №3, თბილისი, 1982.
78. მაისურაძე ნ., ქართული მუსიკალური დიალექტების შესახებ. მაცნე, №4, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, თბილისი, 1982.
79. მაისურაძე – Майсурадзе Н., Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, Диссертация, Тбилиси, 1983 (1); Автореферат, Тбилиси, 1983 (2).
80. მაისურაძე ნ., კვლევის ფართო პერსპექტივა. გაზ. თბილისი, №123 (9741), 1985, 25 მაისი.

81. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, თბილისი, 1989.
82. მაისურაძე – Майсурадзе Н. М., Древнейшие этапы развития Грузинской народной музыки, Тбилиси, 1990.
83. მაისურაძე ნ., ქართული ეთნოსი ქართული მუსიკალური ეთნოგრაფიის შუქზე. ქართველოლოგიური სამეცნიერო სიმპოზიუმი თემაზე: „საქართველო“, ბიულეტენი №2, თბილისი, 1994.
84. მაისურაძე ნ., მუსიკალური მონაცემები ქართველთა და აფხაზთა ეთნიკური ისტორიისათვის. ანალები, I, თბილისი, 1999.
85. მაისურაძე ნ., მუსიკალურ-ეთნოლოგიური მონაცემები ქართულ-წინააზიურ ურთიერთობათა შესახებ. ოჩხარი, თბილისი, 2002, 1.
86. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და ქართველთა ეთნოგენეზი. ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი, თბილისი, 2002, 2.
87. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა. საქართველო არის ესე, 18, თბილისი, 2003.
88. მაისურაძე ნ., ქართული ჰიმნოგრაფია და ეროვნული ცნობიერება. ანალები, №3, ეძღვნება აკადემიკოს დავით მუსხელიშვილის 80 წლის იუბილეს, თბილისი, 2008, 1.
89. მაისურაძე ნ., ქართული კულტურა დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა კონტექსტში. ლოგოსი, №5, სამეცნიერო ჟურნალი, თბილისი, 2008, 2.
90. მაისურაძე ნ., მუსიკალური დიალექტის განმარტებისათვის. ანალები, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი, თბილისი, 2009.
91. მამალაძე თ., შრომის სიმღერები კახეთში, თბილისი, 1963.
92. მამედოვი – Мамедов Бюль-Бюль, Азербайджанские народные песни, II, составитель Бюль-Бюль Мамедов, Баку, 1982.
93. მარი – Марр Н., Основные вопросы языковедения, Избранные работы, II, Ленинград, 1936.
94. მალრაძე ვ., ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1987.

95. მელიქიშვილი გ., საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის უძველესი მოსახლეობის ისტორიიდან, თბილისი, 1965.
96. მელიქიშვილი გ., ურარტუ. ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორია, თბილისი, 1971, 1.
97. მელიქიშვილი გ., ქართველები და მათი წარმომავლობის საკითხი. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, I, თბილისი, 1971, 2.
98. მეტრეველი რ., კვალი განათლებული, თბილისი, 1975.
99. მეტრეველი ე., ივანე ჯავახიშვილი და ქართული მუსიკა. ივანე ჯავახიშვილი, ენციკლოპედიური ლექსიკონი, მთავარი რედაქტორი რ. მეტრეველი, თბილისი, 2002.
100. მინდაძე ნ., ქართველი ხალხის ტრადიციული სამედიცინო კულტურა, თბილისი, 2013.
101. მიქელაძე თ., ძიებანი კოლხეთის და სამსრეთ-აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის უძველესი მოსახლეობის ისტორიიდან, თბილისი, 1974.
102. მუსხელიშვილი დ., ფხოვი. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, X, თბილისი, 1976.
103. მუსხელიშვილი დ., საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, I, თბილისი, 1977.
104. ნაკაშიძე – Накашидзе К. Н., Музыкальная культура горцев Западной Грузии (по музыкально-этнографическим материалам Рачи), Автореферат, Ереван, 1987.
105. ნაკაშიძე ქ., „დალაღ“-ს შესახებ. საინსტიტუტო სამეცნიერო სესია. საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, თბილისი, 2004.
106. ნაკაშიძე ქ., დატირება და ტერმინი „შირი“. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXV, თბილისი, 2005.
107. ნალოვი – Налоев З., У истоков песенного искусства адыгов. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов, Под редакцией Е. В. Гиппиуса, I, Москва, 1980.
108. ნოღაიძელი ჯ., აჭარული ზეპირსიტყვიერებისა და ეთნოგრაფიის მასალები, თბილისი, 1967.

109. ონიანი ჯ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (სვანური მურყვამობა-კვირიაობა), 1969, ხელნაწერი.
110. ონიაური ა., რელიგია ბუდეხევესურეთსა და შატილის თემში, 132, რე. 48, 1940.
111. ონიაური ა., ფშაური ხალხური დღეობები, 183, 1949
112. ონიაური თ., ხევსურული მთიბლური სიმღერა „გვრინი“. მიმომხილველი, II, თბილისი, 1951.
113. ონიაური თ., მთიბლურთა და ხმით ნატირალთა ურთიერთობის საკითხისათვის. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XI, თბილისი, 1960.
114. პეტრიაშვილი – Петриашвили А. Г., Музыкальная культура предгорья Восточной Грузии, Автореферат, Тбилиси, 1990.
115. ჟორდანია მ., ლოკრიული კილო ქართულ ხალხურ მუსიკაში. საბჭოთა ხელოვნება, თბილისი, 1971, №7, №8.
116. ჟორდანია – Жордания И., Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур, Тбилиси, 1989.
117. რეჩმენსკი – Речменский Н. Музыкальная культура Чечено-ингушской АССР, Москва, 1965.
118. რობაქიძე ა., მოღვაძი როგორც ექსპლოატაციის ერთი ფორმა რევოლუციამდელ საქართველოში. მიმომხილველი, II, თბილისი, 1951.
119. რუხაძე ჯ., ხალხური აგრიკულტურა დასავლეთ საქართველოში, თბილისი, 1976.
120. სიხარულიძე ქ., ქართული ხალხური საგმირო პოეზიის საკითხები, თბილისი, 1970.
121. სურგულაძე ი., ქართველთა აგრარული რწმენა-წარმოდგენების ისტორიიდან. მომაკვდავი და აღდგენადი დვთაებები. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XIX, თბილისი, 1978.
122. სურგულაძე ი., არქაული ელემენტები ქართულ ხალხურ დღესასწაულებში. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXI, თბილისი, 1981.
123. სურგულაძე ი., მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბილისი, 2003.

124. ტაბაღუა ი., სიტყვა „ოდოიას“ ეტიმოლოგიისათვის. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1971, №28 (1769).
125. ტატიშვილი ი., ხეთურ-ქართული ლექსიკონი, ნაკვეთი 3: K, თბილისი, 2009.
126. ფრუიძე ლ., რაჭული რიტუალური სიმღერები, საბჭოთა ხელოვნება, №8, თბილისი, 1981.
127. ფუტყარაძე ტ., მონათესავე ენობრივ ერთეულთა კვალიფიკაციის საკითხისათვის. ქართველური მემკვიდრეობა, VII, თბილისი, 2003.
128. ქართული ფოლკლორი, IV, თბილისი, 1974.
129. ქერიმოვი Керимов С. А., Музыкальная культура Дагестанской АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР, Москва, 1957.
130. ქურდიანი მ., ქართველთა პირველსაცხოვრისი ენობრივი მონაცემების მიხედვით და საერთო-ქართველური ეთნოსის ტომობრივი შემადგენლობა. ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი, თბილისი, 2002
131. ღამბაშიძე გ., თარგამოსის შთამომავალნი. გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, 173, 16 სექტემბერი, 2008.
132. ყანჩაველი Канчавели А. Г. Архаические песни адыгов и особенности ладомелодического развития. Автореферат, 1974, Ленинград.
133. შანიძე ა., ქართული ხალხური პოეზია, I, ხევსურეთი, თბილისი, 1931.
134. შარაშენიძე ჯ., ძველი შუამდინარეთის კულტურა. ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორია, თბილისი, 1971.
135. შილაკაძე მ., ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, თბილისი, 1970.
136. შილაკაძე მ., ქართული მუსიკალური დიალექტები. მსე, XX, თბ., 1979.
137. შილაკაძე მ., ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი, თბილისი, 2007.
138. ჩისტოვი – Чистов К. В., Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры, Советская этнография, №3, Москва, 1972.

139. ჩიტაია გ., აჭარული დათვა-ბოყვა, საქართველოს სახ. მუზეუმის მოამბე, X, თბილისი, 1940.
140. ჩიტაია გ., წინასიტყვაობა. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ნაკ. III, თბილისი, 1970.
141. ჩიქობავა ა. ჭანურ-მეგრულ-ქართული შედარებითი ლექსიკონი, თბილისი, 1938.
142. ჩიჩი – Чич Г. К., Героико-патриотические песни в народно-песенном творчестве адыгов, Диссертация, Майкоп, 1984.
143. ჩიჯავაძე ო., ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1962.
144. ჩუბინაშვილი ტ., ამირანის გორა. თბილისი, 1963.
145. ჩხიკვაძე გრ., ქართული მუსიკა. საბჭოთა ხელოვნება, №10, თბილისი, 1940.
146. ჩხიკვაძე გრ., სამუსიკო საკრავი ებანი და მის რაობა. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, VII, თბილისი, 1955.
147. ჩხიკვაძე – Чхиквадзе Гр., народная песня, См. Грузинская музыкальная культура, Москва, 1957.
148. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური სიმღერა. ქართული ხალხური სიმღერა, I, რედაქტორი გრ. ჩხიკვაძე, თბილისი, 1960.
149. ჩხიკვაძე გრ., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ისტორიოგრაფია. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XII-XIII, თბილისი, 1963.
150. ჩხიკვაძე გრ., ქართული ხალხური მუსიკა, თბილისი, 1965.
151. ცოცხანიძე გ., გიორგობიდან გიორგობამდე, თბილისი, 1987.
152. ცხურბაევა – Цхурбаева К., Музыкальная культура Северо-Осетинской АССР. Музыкальная культура автономных республик РСФСР, Москва, 1957.
153. ცხურბაევა – Цхурбаева К., Некоторые особенности осетинской народной музыки, Орджоникидзе, 1959.
154. ცხურბაევა – Цхурбаева К., Об осетинских героических песнях, Орджоникидзе, 1965.

155. ჭანტურიშვილი ს., ნადური სიმღერა „ოდოიას“ საკითხისათვის. მაცნე, №6, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, თბილისი, 1970.
156. ჭანტურიშვილი ს., ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის ისტორიიდან. დისერტაცია, თბილისი, 1971.
157. ჭანტურიშვილი ს., ყოფა და კულტურა V-X საუკუნეების საქართველოში, თბილისი, 1984.
158. ჭითანავა ქ., მეგრული სიმღერა, „კუნხა ბედინერა“. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXIII, 1987.
159. ჭითანავა – Читанова К. Д., Музыкальная культура равнинного населения Западной Грузии (по музыкально-этнографическим материалам Самегрело). Автореферат, Ереван, 1987.
160. ჭოსონელიძე ე., დიატონურ კილოთა საკითხისათვის ქართულ ხალხურ მუსიკაში. შრომების კრებული, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, თბილისი, 1973.
161. ჭოსონელიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ. ქართული ხალხური სიმღერის კილო, მელოდია, რიტმი, სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1983.
162. ჭოსონელიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერა. საქართველო არის ესე, №8, თბილისი, 2003.
163. ხაზარაძე ნ., საქართველოს ძველი ისტორიის ეთნოპოლიტიკური პრობლემები, თბილისი, 1984.
164. ხალეხსკი – Халебский А. М., Чечено-Ингушская музыкальная культура. Чечено-Ингушский музыкальный фольклор, I, составители: Х. Ахмадов, С. Пяташ, С. Эльмурзаев, Грозный, 1963.
165. ხანუკაევი, პლოდკინი – Ханукаев Х. М., Плодкин М. И., Дагестанская народная музыка, Махачкала, 1948.
166. ხარძიანი მ., ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში, დისერტაცია, თბილისი, 2009.
167. ხაშბა – Хашба И., Абхазские народные музыкальные инструменты, I изд., Сухуми, 1967; II изд., 1979.

168. ხაშბა – Хашба М., Трудовые и обрядовые песни абхазов, Сухуми, 1977.
169. ხაშბა – Хашба М., Жанры абхазской народной песни, Сухуми, 1983.
170. ხაშბა – Хашба М., Народная музыка абхазов и ее кавказские параллели (по музыкально-этнографическим материалам). Автореферат, Москва, 1991.
171. ხასანოვი – Хаханов Д. С., Осетинские народные песни. Автореферат, Ереван, 1972.
172. ხიდაშელი მ., ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეული რკინის ხანაში, თბილისი, 1982.
173. ხახუტაიშვილი დ., უფლისციხე, I, თბილისი, 1964.
174. ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, I გამოცემა, თბილისი, 1938; II გამოცემა, თბილისი, 1990.
175. ჯანაშია ს., საზოგადოებრივი მეცნიერება საქართველოში დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-20 წლისთავზე, ენიშკის მოამბე, I, თბილისი, 1937.
176. ჯაფარიძე ო., ქართველ ტომთა ეთნიკური ვინაობის საკითხისათვის, თბილისი, 1976.
177. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრი, თბილისი, 1965.
178. ჯანელიძე დ., თრიალეთის სახილველი // ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, თბილისი, 1981.

ГРУЗИНСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА И НАЦИОНАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ

В богатом культурном наследии грузинского народа традиционная музыка, ее полифоническая природа является уникальным явлением. О грузинском многоголосии известный ученый и музыковед Б. Асафьев отмечает, что «народное многоголосие заставляет человека склонить голову перед музыкальным гением грузинского народа».

Музыкальный язык, как одна из значительных сторон духовной культуры народа, является носителем не только эстетической, но и этнической функции (И. Земцовский). Музыкальный язык, подобно речевому, является одним из основных характерных признаков этноса как социального организма. Следовательно, народная музыка может служить важным историческим источником при исследовании этнической истории, этнокультурных и этногенетических проблем. На самой ранней ступени развития музыкального мышления акустические и физиологические (артикуляционные) особенности речевого языка, его интонационная сторона сыграли существенную роль в становлении музыкально-интонационной смысловой единицы – общекартвельского музыкального напева-основы или языка-основы.

Интонационной основой некогда общекартвельского музыкального языка-основы является напев в диапазоне кварты с «минорным» оттенком и нисходящим движением звуков от кварты лада до опорного звука – тоники, относительно которой остальные звуки находятся в определенной функциональной зависимости. В вариантах напев-основа представлен более или менее различным ритмо-интонационным звучанием и расширен до квинты (сексты, септимы, октавы; позднее происходит дифференциация опирающихся на эмоциональное начало верхних звуков, их музыкально-смысловая нагрузка, и наконец, четкое выделение в качестве музыкальных звуков). Напев-основа, в котором объединены все ранее существующие музыкально-слуховые достижения, универсален. При этом он вмещается в имеющую определенную структуру интонационное поле и отличается только для него характерным фонологическим и морфологическим построением.

Первичные формы грузинского музыкально-эстетического мышления, некогда общий музыкальный напев-основа или язык-основа, картвельских племен, сформировался в ритуалах, отображающих верования и представления дохристианской эпохи, в частности, в связанных с астральным культом и культом покойника хороводных песнях и плачах. На это указывает богатый музыкально-этнографический материал горцев Восточной Грузии, который с точки зрения изучения истории грузинской музыкальной культуры имеет значение первоисточника.

Для реконструкции древнейших этапов развития музыкального мышления грузин значительное место занимает музыкальный материал в виде колыбельных песен, который позволяет выявить не только своеобразные пути вариационного развития этого интереснейшего жанра, но и, что чрезвычайно важно, установить генетическую связь колыбельных с теми образцами траурных, хороводных и, частично, историко-героических песен, которые отображают древнейшие этапы развития грузинской народной музыки.

Характер музыкального языка-основы отчетливо проявляется в обрядово-хороводной песне «Иавнана». Музыкально-этнографический материал низменной и горной Восточной Грузии свидетельствует, что «Иавнана» отражает один из древнейших этапов развития музыкального мышления, который занимает значительное место в истории духовной культуры грузинского народа. В интонационное поле «Иавнана» входят многие обрядовые, трудовые и бытовые песни.

Для исследования грузинской музыкальной культуры древнейшего периода, ценнейший материал предоставляет Западная Грузия. Особый интерес заслуживают сванские обрядово-хороводные песни, где средний голос ранних трехголосных образцов охватывает напев-основу («Барбал-долаш», «Элиа лырде», «Амирани», «Перхули» и др.). Со сванскими песнями непосредственно связаны некоторые рачинские песни («Амирани», «Перхули», «Одила да оделиа» и др.). Последующее развитие сванских песен характеризуется постепенным расширением двух верхних голосов и басовых ступеней (I, VII, VI, V). В музыкальной культуре равнинной Грузии процесс расширения басовых ступеней и, соответственно, чередования ладов достигает наивысшего уров-

ня. Как в восточногрузинских, так и западногрузинских песнях отчетливо прослеживается непрерывный, закономерный процесс развития гармонических элементов. Выдвижение одного гармонического элемента становится залогом формирования новых форм. Показательно, что в грузинских (аджарских и гурийских) четырехголосных песнях возникновение четвертого голоса связано с постепенным расширением басовых ступеней в трехголосных песнях.

Исследователями народной музыки в должной мере изучены ступени развития многоголосия – от скрытого двуголосия до высокоразвитых форм. В грузинском многоголосии основными являются бурдонная и комплексная (комплексно-параллельное движение голосов, или синхронное движение звуков) формы. Полифоническое мышление является структурным элементом психики грузинского народа. Не случайно, что в музыкальном языке-основе, закончивающий музыкальную мысль звук с самого же начала приобретает исключительное значение. Он становится опорой, стержнем в отношении которого формируются определенные закономерности взаимоотношения звуков, и, который дает свое начало бурдонной форме многоголосия (осмысление ритмический устойчивого звука в виде баса). Таким образом, реализация вокального многоголосия происходит на определенном этапе развития музыкального мышления, а именно тогда, когда уже сформирован основной музыкально-звуковой фонд и многоголосие осмысливается как определенная форма сочетания музыкальных звуков. Одним из древнейших этапов развития грузинского многоголосия является возникновение после бурдонной, комплексной формы многоголосия в недрах музыкального языка-основы, в частности, трехголосия, носителями которого были картвельские сванские племена. Становление комплексной формы многоголосия (трехголосия) хронологически связано с периодом существования музыкального языка-основы, что со своей стороны указывает на древность грузинского многоголосия.

Комплексное многоголосие сыграло существенную роль в дифференциации общекартвельского музыкального языка-осно-

вы. Сванети является тем очагом, откуда комплексное многоголосие распространилось на территории Западной Грузии. В результате образовался западный круг грузинской музыкальной культуры. Таким образом, издревле была заложена основа образования двух больших кругов грузинской музыкальной культуры: восточной и западной. С этим важным явлением связано формирование западногрузинского и восточногрузинского музыкальных диалектов, а также промежуточных музыкальных диалектов.

Формирование музыкальных диалектов соответствовало дифференциации единого картвельского этноса на локально-региональные группы. Музыкальный диалект в той или иной локальной географической среде является одним из элементов в комплексе местных особенностей. Народная интерпретация диалекта (*кило*) как выразителя локально-региональной специфики, помимо форм многоголосия, мелодико-интонационных и гармонических особенностей, подразумевает локально-региональный характер исполнения, в частности, те интонационные особенности (нюансы), которые формируются под непосредственным влиянием интонационного своеобразия местного речевого диалекта. Музыкально-этнографический материал с очевидностью свидетельствует о том большом вкладе, который внесла каждая локально-региональная группа в развитие общегрузинского музыкального языка. Грузинскими музыкальными диалектами являются хевсурский, пшавский, тушинский, мтикульский, гудамакарский, мохевский, картлийский, кахетинский, месхетский, сванский, рачинский, имеретинский, мегрельский, гурийский, аджарский. К грузинским музыкальным диалектам относятся также имерхевский (Турция), ингилойский (Азербайджан) и ферейданский (Иран). Многочисленность музыкальных диалектов со своей стороны обусловила многообразие грузинской народной музыки.

Уровень мелодико-интонационного и гармонического развития грузинских народных песен у горного и равнинного населения не был одинаковым. По уровню развития музыкального мышления горная полоса отставала от низменности, хотя процесс внутреннего, регионального развития народной музыки в горах постоянно протекал. Вокальная и инструментальная музыка горцев органически связана с высокоразвитой музыкальной культурой равнинной Грузии. В ней рельефно проявляются не только

социально-религиозный аспект песни, но и древнейшие этапы развития музыкального мышления некогда картвельских племен, которые имеют столь важное значение для реконструкции ранних ступеней развития грузинской народной музыки.

Равнинные регионы Восточной и Западной Грузии – это мир высокоразвитой полифонии, где формы многоголосия достигают наивысшего уровня развития. Трех- и четырехголосные (Аджара, Гурия) образцы выделяются сложными полифоническими комплексами. Богатой полифонической природой характеризуются восточно-грузинские картлийские и кахетинские «Чакруло», «Цин цкаро», «Чонгуро», «Супрули», «Замтари», «Грдзели мравалжамиери», «Грдзели кахури» и т.д.; западногрузинские – «Али-паша», «Хелхави», «Хасанбегура», «Надури», «Инди-минди», «Макрули» и др. **Своеобразными индивидуальными выразительными средствами, широким диапазоном и взаимослиянием голосов, исключительно развитым и многообразным басом, множеством вариантов модуляций, разнообразностью кадансов (среди них – двойных кадансов), кодой создается та изумительная и неповторимая симфония, которая называется грузинской музыкой и которая признана шедевром мировой культуры.** Грузинская полифония является выразителем менталитета грузинского народа и идентичности с ним.

Среди древнейших ладов (фригийский, эолийский, дорийский, миксолидийский, ионийский) характерных для грузинских народных песен, первоначальными являются фригийский и эолийский. Эти лады лежат в основе общекартвельского музыкального языка-основы и семантически выражают ту социально-психологическую специфику, которая некогда сформировалась в мировоззрении картвельских племен и отобразилась в древнейших верованиях и представлениях. Гипофригийский лад не расширяется и не достигает уровня самостоятельного лада, хотя в грузинской народной музыке эпизодическое существование его интонаций является неоспоримым фактом.

Как уже отмечалось, в становлении общекартвельского музыкального языка-основы важную роль сыграла бытовая традиция, в частности плачи и хороводные, которые берут свое начало с дохристианской эпохи. Хевсурский этнографический материал предоставляет заслуживающие внимания сведения о значении

плачей в ритуале оплакивания (*хмит* – плачь в голос, *датвлит* – плачь с причитанием и *дзахилит* – с зовом). В формировании видов плачей большую роль сыграли музыкальные тексты «плача в голос». Согласно народным представлениям, достигшая потусторонний мир душа желая объявить живущим под солнцем (самзео) о своей воле, выбирает в качестве вещателя *хмит мотирали* (плакальщик в голос). Мелодико-ритмическая сторона словесного текста способствует формированию характерной для плача мелодической канвы, которая утверждается в виде одного из значительных элементов комплекса обрядовых действий, связанных с культом покойника.

Несмотря на то, что в «плачах в голос», наряду со словесным текстом, весьма существенна и музыкально-интонационная сторона, они все-таки не выходят за пределы музыкальной декламации, не достигают тех широких возможностей, которые имеет хороводные песни. Хороводные, в отличие от плачей, выделяются большими возможностями мелодико-интонационного и гармонического развития и более богатыми выразительными средствами. Поэтому в процессе последующего развития грузинских народных песен заметно особенно сильное интонационное влияние хороводных. Те интонационные особенности, которые в последствии формируются в песнях каждой этнографической группы горцев, наиболее ярко проявляются в хороводных песнях.

Плачи в голос именуемые *гврини*, исполнялись мужчинами опираясь на рукоятку косы во время полевых работ. *Гврини* преследовало цель заслужить благорасположение душ усопших в достижении благополучия и достатка. С другой стороны, *гврини* аналогичное явление распространено на ближнем Востоке и в Европе при жатвы и сенокосе ритуального плача, связанного с умирающими и воскресающими божествами. Музыкальный текст выполненного в гврини «плача в голос» заложил основу формирования собственно сенокосных песен *мтиблური*. Инфильтрация «плача в голос» в сферу земледелия обусловила его семантическую трансформацию. В результате постепенного изменения формы и содержания музыкального текста, характера исполнения на базе «плача в голос» сформировались сенокосные песни.

Плачи сыграли также существенную роль в формировании историко-героических песен, на что, в некоторых случаях, указывает их мелодико-интонационная связь с плачами. Симптоматична генетическая связь траурной поэзии с героической. Также следует отметить значение историко-героических песен в формировании застольных песен. Изначально застолье имело религиозную основу и обрядовый характер. Песня была одним из обязательных компонентов правил застолья. Прежде всего это *сади-дебели* (слабословие) обожествляемого героя, чье имя изустно передавалась из поколения в поколение. В горной части Восточной Грузии на храмовых праздниках существовал строго соблюдаемый ритуал приема «священного» пива. Примечательно, что большинство наименований соответствующих действий связаны с пением в сопровождении *пандури* (народный струнный щипковый инструмент). Среди этих правил следует отметить *пехзе мгера* (пение стоя), *тасзе шемгерeba* (подпевание во время выпивки священного пива) и *титообит мгера* (пение по одиночке), в которых прославляли погибшего «ради общего дела» героя или повествовали о героических деяниях предков. Таким образом, историко-героические песни издревле были органической частью застольных обрядов.

До последнего времени в горной части Восточной Грузии хороводы являлись обязательным компонентом храмовых празднеств и других религиозных обрядов. На праздниках после исполнения обязательных богослужебных обрядов устраивали хороводные шествия вокруг святилища, культовых сооружений, знамени. Исходя из внешнего вида знамени и его названия *алвистани* – (тополиный стан) – установлено, что в знамени олицетворено культовое дерево. Обязательное исполнение *перхули* (хоровод) вокруг знамени (или при его перемещении) генетически связано с обрядовым хороводом вокруг священного дерева у врат святилища. В исполнении круговых хороводов сохранены следы древнейших ступеней развития религиозного мышления грузинского народа.

Среди памятников материальной культуры заслуживает внимания серебряная чаша из Триалетского могильника середины II тыс. до н.э. Изображение на чаше касается мифологическо-

религиозной и космогонической темы, которая содержит представление о древе жизни. Ритуальная композиция на чаше передает эпизод обряда *садидебелтаи* (славословие), выполнение которой до последнего времени прослеживается в быту горцев-грузин. В порядке расположения *звтисцивилни* (местные божества) у врат *Гмерти* (главное божество) создатель чаши осмыслил также круговой строй *перхули*. Ритуальная композиция признана этнической собственностью картвельских племен эпохи распада первобытно-общинного строя. Принимая во внимание древность хоровода, легко представить насколько простой структурой обладал музыкальный материал, отображенный в хороводных песнях. В круговые движения (обход сел, круговые хороводы, попеременное исполнение песен и т. д.) содержат более широкую концепцию отображающую не только астральные представления, но и правило цикличности исчисления времени. Целый ряд сванских хороводных песен – «Барбал-долаш», «Рихои», «Элиа лырде», «Амирани», «Квириа» и другие оказались в орбите верований и представлений, берущих начало в языческой эпохе.

Особое внимание заслуживает обрядовая хороводная песня «Иавнана», которая являлась одним из компонентов ритуала, связанного с культом божества, исцеляющего от инфекционных заболеваний. «Иавнана» исполнялась во время обхода вокруг больного. Круговое движение ассоциировалось с богиней солнца, т.е. богиней плодородия (Великая Мать Нана). Согласно археологическим данным, формирование культа Наны как божества плодородия предполагается в конце неолита. Мелодии древнейших обрядовых хороводных песен («Лазаре», «Дедакацебис перхули», «Мзе шина да мзе гарета» и др.) входят в интонационное поле «Иавнана». В правилах исполнения этих песен усматриваются следы языческой эпохи верований и представлений. Хороводные танцы и песни были также одним из компонентов свадебного ритуала («Джварис цинаса», «Кучхи бедниери» и др.).

Хороводы связаны с плодородием, урожайностью, размножением. Словесные тексты хороводных песен содержат обращение к божествам-покровителям урожая и размножения людей и скота. Исходя из функции хоровода, естественна та тесная связь, которая издревле существовала между хороводными и трудовыми песнями. Коллективный труд всегда сопровождала песня

как важный компонент трудового процесса. Особого внимания заслуживают жатвенные песни, мелодии которых структурно просты и рассматриваются на уровне общекартвельского музыкального языка-основы. Вместе с музыкально-интонационной стороной существен метр и ритм, как организующие процесс труда. Существующие в низменности Западной Грузии трудовые песни «Одоиа», «Хелхвави», «Очешхвеи», «Очешхведа хвабриели» и другие, посвящены божеству покровителю размножения и урожая. В словесных текстах этих песен особое место отводится молениям о повышении плодородия, урожайности.

Музыкально-этнографический материал ясно указывает на существенную роль бытовой традиции в становлении и развитии грузинской народной музыки, формировании музыкальных жанров (трудоу, обрядовой, бытовой). Песня является важным элементом в комплексе обрядовых действий. Она имеет определенное содержание и отражает отдельные стороны быта. Инфилтрация напева-основы в разные сферы быта вызвала его семантическую трансформацию: изменения претерпевают форма и содержание, характер исполнения музыкального текста и, наконец, формируются качественно новые песенные образцы, которые занимают определенное место в общегрузинской музыкальной структуре.

Согласно данным лингвистики, существование языка-основы картвельских языков предполагают в IV-III тыс. до н.э. Археологические данные свидетельствуют, что начало распада картвельской общности (III тыс. до н. э.) связывается с распространением Куро-Аракской культуры на Запад. Синкретизм музыкального языка и речевого языка на ранней ступени развития музыкального мышления, древность напева-основы и его место в народном быту, дает нам право поместить период существования общекартвельского музыкального языка-основы и начало его дифференциации приблизительно в выше представленные хронологические рамки. Следует отметить, что сванский и мегрельский отделяются от общекартвельского музыкального языка-основы на уровне музыкальных диалектов. Здесь же отметим, что, согласно лингвистическим данным, сванский и мегрельский являются кар-

твельскими языками. Исследования последнего времени относят их к диалектам общекартвельского языка.

Таким образом, результаты анализа музыкально-этнографического материала дают возможность представить некогда общий для картвельских племен музыкальный язык-основу, процесс его развития и одновременно дифференциации, в частности, образование музыкальных диалектов, что со своей стороны своеобразно отображает существование единого картвельского этноса и его дифференциацию, образованию отдельных локально-региональных групп, уголков; в эпоху существования картвельского музыкального языка-основы показать зарождение бурдонной и комплексной форм многоголосия; представить два больших круга музыкальной культуры – восточногрузинский и западногрузинский; значение сванских племен в становлении музыкальной культуры западногрузинского круга; общий путь дальнейшего развития грузинской народной музыки, который обусловил существование единой грузинской музыкальной культуры.

Грузинское многоголосие и его формы прослеживаются на обширной территории Кавказа. Результаты всестороннего анализа грузинского, абхазского, адыгского, осетинского, чечено-ингушского и, частично, дагестанского музыкальных языков, в частности: родственность музыкально-интонационных и гармонических элементов (среди них кадансов) на древнейших этапах развития музыкального мышления, типологическое сходство в последующем процессе развития, общекавказский музыкально-интонационный характер и, что главное, **многоголосие** и его формы, свидетельствуют о существовании на территории Кавказа некогда общей музыкальной культуры, т.е. иберо-кавказской музыкальной культуры, в создании которой должно было принять участие древнейшее, местное население. Ретроспективный анализ музыкального материала указывает на особое значение картвельских племен в формировании и дальнейшем развитии этой культуры, в основном протекавшей в рамках кавказского музыкально-интонационного и гармонического мышления. Видимо, картвельские племена, в ту древнейшую пору, были распространены на обширной территории и полифоническое мышление этих племен сыграли существенную роль в становлении иберо-кавказской музыкальной культуры. Показательно, что последова-

тельную, непрерывную картину развития форм многоголосия дает только грузинский музыкальный язык, с которым тесно связаны многообразные и богатые мелодико-интонационной и гармонической с точки зрения вышеупомянутые музыкальные языки, как генетически, так и культурно-историческими связями. Здесь же отметим, что результаты ретроспективного и сравнительного анализа грузинского и абхазского музыкальных языков, со своей стороны, свидетельствуют картвельское происхождение абхазов.

Издавна тесные культурно-исторические контакты предков грузинского народа с древнейшим населением Передней Азии отражены в самых ранних слоях музыкальных образцов, музыкальных терминах и инструментах. С этой точки зрения заслуживает внимания близость обнаруженных на территории Грузии (Казбеги, Уплисцихе) музыкальных инструментов типа арфы (VII-VI вв. до н. э.) и шумерской арфы (III тыс. до н. э.). Более того, древний грузинский струнный инструмент *эбани* повторяет архаическое название шумерской арфы *pan/ban* (лук), в Египет он был известен с древнейших времен под названием *ban/ben*. Примечательно родство между терминами *ban* и грузинским *бани* (бас). Грузинский струнный инструмент *пандури* по форме и названию аналогичен шумерскому *pan-tur* (маленький лук). Также интересен грузинские и индоевропейские лексические совпадения в музыкальной сфере – *галоба* (песня), *хма* (голос), *роква* (танец).

Грузинская народная музыка многоголосная и естественно, что древние грузинские национальные песнопения были многоголосными. Показательно, что грузинский философ Иоанн Петрици (XI-XII вв.) с целью доказать тройственность и единство святой троицы использовал грузинское многоголосие (*мзахр* – сказитель, *жир* – второй(голос), *бам* – бас). Многовековое понятие «песнопения» и «песни» Иоанн Петрици заменил понятием «музыки». Он снял с «музыки» грань между духовной и народной сферами. Такое осмысление Иоанна Петрици имело государственное значение, так как церковные песнопения должны были быть выразителями грузинского национального сознания. В древних

грузинских гимнографических сборниках песнопения записаны нотными знаками, которые размещены над и под строчками. Особо следует отметить Великий труд «Иадгари» (978-988) Микаэла Модрекили, где собраны достижения литургической литературы и грузинской гимнографии IX-X вв., В сборнике наряду переведенным на грузинском языке образцов византийской гимнографии представлены составленные грузинскими авторами оригинальные церковные песнопения. Вместе со стройной музыкальной системой совершенные, утонченные формы грузинских песнопений, закономерная логическая последовательность музыкальных знаков. В конце отдельных частей песнопений существование кадансовых форм указывают на длительный путь развития грузинской музыкальной системы. Позднее, в XVIII в. грузинская музыкальная письменность выражалась буквенными знаками. Общественный деятель и энциклопедист Иоанн Багратиони, на основе теоретического знания европейской музыки, составил музыкальную азбуку, которая представлена в учебнике вокальной и инструментальной музыкальных знаков. Грузинская гимнография, которая сыграла существенную роль в формировании профессиональной музыки, является сокровищницей национальной культуры и выражением самобытности грузинского народа.

Длительный путь развития и становления грузинской народной музыки и ее многоголосия, который охватывает тысячелетия, своеобразно отображает значительные этапы этнической истории грузинского народа.

Грузинское народное многоголосие признано ЮНЕСКО как созданный человеком устный и неоспоримый шедевр мировой полифонии. Полифония «Чакруло» звучит во всем космосе.

GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC AND NATIONAL AWARENESS

Georgia is a world of polyphonic music, in which three and four voice song patterns are distinguished with their complex polyphonic structure, with their peculiar, individual means of expression, with the wide gamut of voices and harmonious tuning, and with their developed versatile bass, with numerous modulations and versatile cadencies and codes, the wonderful and unique symphony is created which is called the Georgian folk song. It is recognized as a masterpiece of world culture.

The primary forms of Georgian musical ideas, the common root-basic language and basic-tune was developed and formed in the pre-Christian epoch, rituals reflected the faith and thoughts of Kartvelian tribes, namely in the round dance and lamenting processes associated with the cults of the astral and deceased. This can be seen in numerous musical-ethnographic materials, which are used as a historical source for studying the history of the Georgian culture. The basic musical language, in which all the sound achievements are gathered, is universal. It is located in a national area of a certain structure and is distinguished by a phonological and morphological structure that no other language has.

Infiltration of a basic tune in different spheres of everyday life caused its semantic transformation. Through a certain form and contents of a musical text and through a certain style of its performance, we finally obtain qualitatively new and different song patterns in the Georgian musical culture.

The history of Georgian folk songs speaks a great deal about the material culture, among which the silver bowl from Trialeti (11 century B.C.) is the most significant. This monument is important because on the bowl itself, some investigators discovered the composition of the round dance. Numerous opinions and ideas have been expressed about the plot reflected on it. According to one investigator, the ritual composition of the bowl shows the episode of "Praising", a ritual being preserved by mountaineers of East Georgia. After sharing this opinion, it is significant to mention that the order and manner of the standing of God's children before the Lord is thought to be in same round dance order as the one made by the creator of this bowl. This is

important because the mountaineers of East Georgia reflected the rules of the divine service in their social-religious life with a ritual round dance song. It was sung by those being in service of the sanctuary.

The ritual compositions of the Trialeti silver bowl, connected to the same period as the disintegration of the primitive communal society, are considered to be the ethnic possessions of Kartvelian tribes. If we take into account the age of the round dance, then it is easy to imagine how simple the structure of the musical material is, reflected in the round dance song during the development of society.

Georgian instruments originate from the same time period as Georgian vocal music, their song melodies and tunes must be reflected in instruments as old as the pipe. This instrument found in one of the burials of Samtavro, dates back to the 14th to 15th century.

The ethnical culture, the specificity of which is found in the psychical structure of the ethnos, has emerged as the basis of a certain language. The same can be said about musical language, which comes from colloquial language intonations. According to certain data, a basic language among the Kartvelian languages was assumed to exist anywhere between the 3rd and 4th centuries B.C. Syncretism of the musical and colloquial languages in the earliest stages of musical thinking, and the age of the basic tune and its place in everyday life enables us to locate the origin of the common Kartvelian language in the chronological time frame presented by researchers.

In polyphonic cultures, musical language embraces musical-ethnical peculiarities, accepted by the integrity of the melodious-international and harmonious elements, being formed in the process of development of these elements. The oldest stage of Georgian polyphony is the Origin of the burdonic (continuous bass) and complex (parallel movement of the voices) forms in the bosom of the musical base language.

The complex form of polyphony (three voices), the carrier of which was the Georgian (Svan) population in West Georgia, served as the basis for the musical culture of the West Georgian circle. Thus, two big circles of the musical culture were formed: East Georgian and West Georgian. Existence of the East and West Georgian transit dialects and the development of musical thinking among the Georgian people are associated with this significant period.

Formation of the musical dialects or accents corresponds with the differentiation of the Kartvelian ethnic groups, and the separate ethnographic groups or formation of the districts. Musical dialects emerged from the origin, which gradually broke up into comparatively small units. Together with the growth of specific signs, the process of differentiation among musical dialects deepened. The multiplicity of the dialects or accents and most importantly, the melodious and harmonious peculiarities of the structure of separate accents, created a unique coloring of Georgian songs. This subsequently enriched the general language of the Georgian musical language. It must be noted that if the Megrelian and Svan languages developed into the Kartvelian languages, they still remained separated from the Kartvelian musical base, but only differing on the level of musical dialects.

In the Caucasus, the Georgian polyphony is spread throughout the vast territory. For example, the Abkhazian, Adigean, Ossetian, Chechen-Ingushian, and partly Dagestanian musical data, the integrity of their harmonious elements in the earliest stages of development, and their forms of polyphony and typological similarities suggest the existence of a common musical culture on the territory of the Caucasus, the creation of which was the result of participation from the local residents. It must be noted that unlike the paleo-Caucasian languages, the Ossetian language belongs to the Indo-European language family. However, according to musical data, the substrate of the Ossetian musical language is Caucasian, Georgian.

The musical material clearly presents the importance of the Kartvelian tribes. It played a leading role in the formation of the common Caucasian musical culture and its further development within the Caucasian musical and harmonious thinking. It is remarkable that in that remote period, the Kartvelian tribes were spread throughout vast territories and within the musical thinking of these tribes, the polyphony served as the basis in the formation of all Caucasian musical culture. The differentiation of these cultures occurred a bit later. This process was completed by the formation of the northern Caucasian musical languages relative to Georgian.

The area of spreading the relative tribes mentioned under the Kartvelian name gradually became limited. It is significant to mention that the musical thinking of the above-mentioned tribes derived from

Georgian musical thinking, being in close relations with the northern Caucasian musical languages and having close historical-cultural ties.

The close historical and cultural contacts of the Georgian people with the oldest population of western Asia are reflected in the oldest layers of musical thinking, as well as in the instruments and musical terminology. Harp-like instruments, such as the Georgian (Svan) Changi found after the archeological excavations in Kazbegi and Uplistsikhe was determined to be a relative to the Sumerian harp and dates back to the 4th-3rd millennium B.C. The string instrument ebani is similar to the archaic name of the Sumerian harp, "PAN" or "BAN" (bow). From ancient times in Egypt, it was known as ban/ben The long necked instrument PANTUR, developed from the bow-like harp and with the meaning of "small bow," was known under the name of pandir in Armenia and panduri in Georgia.

Closeness with the western Asian world was reflected in the oldest layers of musical samples of the Georgian ritual round-dance song – "Iavnana". "Iavnana" is one of the components connected with the children's infectious disease ritual. According to archeological data, the development of the formation of Nana's cult as the goddess of fertility is assumed in the Neolith and Eneolith epochs. The beliefs and images connected with infectious diseases were developed in the period of formation of the astral cult. During the age of polytheism, at a time in which the religion of the Georgian people was based on sun and plant flora worship, the cult of the great mother was especially significant.

The melody of the "Iavnana" is seen in separate samples of Azerbaijani and Armenian songs.

Common phrases in the Urartian language – "Ivri Alale" ("Lord" or "Master"), Tari (big or great), "Alale" or "Ari" (give me or give us) are frequently found in Georgian refrains. These phrases are particularly common in the songs from the East Georgian valley.

The small but important material presented here reflects the Georgian-West Asian relations of the remote epoch. From the musical data we can determine that the Caucasus was within the West Asian musical culture area at one time and was organically connected to it. During the same period, the local Caucasian variant of this culture was

formed, the emergence of which was connected to the Caucasus with the formation of polyphony.

As for the Georgian and Mediterranean Sea relations, the analysis of the musical-ethnographical material gives us important results. In the case of proving the commonality between the Georgian and Mediterranean polyphony, the hearth of the polyphony will be considered the Caucasus and namely Georgia. We'd like to emphasize the fact that the analysis of the origin of the formation of Georgian songs and their further development gives us a continuous sequence. In other words, Georgian folk music, and the formation and development of its polyphonic songs, occurred at a local level.

In the Georgian musical language, the process of the formation of national awareness and statehood was reflected in certain aspects, as seen in the Georgian Christian music.

The first Byzantine and Georgian manuscripts are dated from the tenth century. The paleo-Byzantine manuscripts of the 10th to 11th centuries have not been decoded up until today. The Georgian neumatic writing are also not decoded (the Georgian manuscripts of the Sinai Mountain, collection of the chorals by Mikael Modrekili etc). Researchers think that the Hebraic church service played an important role in developing the Georgian church service, which is not true. The basis of early Christian music is seen in the traditions of the Hellenistic East.

According to researchers, through the mingling of symbiotic Hellenistic culture with eastern Christianity, the Byzantine cultural traditions were formed, some of which are now Christian countries, such as Georgia.

The process of formation of the Georgian national chorals in similar circumstances is extremely interesting. Concerning the problem, the explanations of the essence of music given by Dionysius Areopagita and Joanne Petritsi will be given as an example. It was studied that Dionysius Areopagita limited the essence of music with the mysterious plot – "Chant Divine". The equivalent understanding of music is: "Chant", "Praise," "Psalms." The general notion of music is limited by religious music, and secular music remains beyond this notion. Joanne Petritsi changed this long held belief of "Chant" and "Song" with the integral generalized notion of music. He abolished the theological interpretation of music and presented it in its abstract, pure form. For Joanne Petritsi, "one" (essence of the origin)

was the first reason and creator of the high harmonious beauty. Thus, according to Petritsi, "music" has no boundaries in the division of spiritual and secular spheres.

Joane Petritsi's idea must have been significant for the State, as it had to express the consciousness of the Georgian people in divine Christian service. The national chorals could not have emerged in an empty place. The basis must have come from pre-Christian ethnic music, which at some time formed among the Kartvelian tribes and finally settled in the Georgian ethnos, as the structural element of national psychology.

Eastern Christianity spread the Christian religion among pageant populations in their local languages. From one aspect, it was interesting, as the Christian divine service was easily accessible for people speaking different languages, but on the other hand, this way of spreading Christianity was important for ethnic awareness. Arising out of this fact was the Georgian musical language in correspondence with the colloquial language, which must have been reflected in the church chorals in the first centuries of spreading Christianity in Georgia?

If we maintain the fact that from the pre-Christian period or from the beginning of the Kartvelian musical basic-language, the tunes acquire an ethnic peculiarity musically, then it is obvious and natural that these tunes must comprise the basis for the Georgian national church chorals or the Georgian professional music – regardless of the role they played in the pre-Christian epoch. Thus, given the wide meaning to the notion of "music," by Joane Petritsi and abolishing the borders of its division (spiritual and secular), the connection to the Georgian national awareness and statehood can be seen.

The aim of Georgian musicians or hymnography was to create chorals. The Georgian musical language was polyphonic and it is worth mentioning that the Georgian national chorals were polyphonic as well. In the "Comments" of the "Connections of Divinity," by Proklos Diadochos made by Petritsi, the latter wrote: "Our music with its essence is ornamented by the Holy Spirit and these three united are: Mzachr, zhir and bam regulating the voices and strength..." However, similar statements made by Jaonne Petritsi are inferred differently by interpreters. I agree with the opinion, that for proving the nature of the

Trinity – Three in one, Joanne Petritsi uses the three voice structure of the Georgian music and "mzachr, zhir and bam" to reflect this.

Together with the ordered, shaped system, the refined forms of the Georgian chorals were developed. The logical, regulatory sequence of the musical signs, the existence of the cadence formulas at the end of certain parts, and the specifying signs of the voices and their variants pointed to the long period of development of the Georgian musical system.

Later, in the 18th century, Georgian music composition was denoted with the signs of letters. The public figure, scientist and encyclopedist, loane Bagrationi, compiled note signs (Musical alphabet), which is shown in the text-book of vocal and instrumental musical signs.

Thus, the Georgian national chorals are the result of Georgian musical thinking, developed across centuries. The Georgian hymnography, which played an essential part in the development of professional music, is the treasury of the national culture and expresses the originality of the nation.

Finally, the long period of development and formation of the Georgian folk and professional (hymnography) music over the centuries reflects the important stages of the ethnic history of the Georgian nation. According to musical data, and Georgian traditional music, its polyphony is connected to the kindred tribes living in the Caucasus, or the Kartvelian tribes spread throughout the vast territories in ancient periods. Having historical-cultural ties with both the Oriental and Western civilizations played an important role in the process of the development of the Caucasian civilization.

ბ ა მ ო ხ მ ა შ რ ე ბ ა

ენო მისჯრამი

ენო ღამბაშიმი – „მხე შინა ღა მხე ბარეთა“

ცნობილია, რომ შესედელებები ქვეყნიერების აგებულების შესახებ ემყარება ემპირიულ პრაქტიკაში ისტორიულად შემუშავებულ ცოდნას. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა სივრცის ორგანიზაციის შესახებ არსებულ წარმოდგენებში, რომელთა მოქმედება ძირითადად რელიგიურ-მითოლოგიურ შესედელებებში ვლინდება. სივრცის გააზრების ერთ-ერთი თეორია სამყაროს ცენტრში აყენებს ინდივიდუმს, რომელიც სოციალურ ჯგუფთან მთლიანობაში უნდა განიხილებოდეს. მას გარს არტყია შეცნობილი, მოწესრიგებული გარემო, ხოლო ამ უკანასკნელს კი, შეუცნობადი, შეუღწევადი სივრცე. „შინა“ მოწესრიგებული, სოციალური ერთეულის თვალსაწიერზე განლაგებული ტერიტორიაა, რომელიც ჰორიზონტის სახით ესაზღვრება „გარეს“, ქაოსს, სტიქიათა არაორგანიზებულად გამოვლენის ასპარეზს. მისი მოწესრიგების, კრეაციის პროცესი მითოსურ დროში მიმდინარეობს. ამ პროცესს ღვთაებები ახორციელებენ. მოუწესრიგებელი, არასოციალური სივრცის ქცევა სოციალურად, ანუ კულტურის დადგენა ბუნებაში, საკრალური აქციაა, რომელიც მოასწავებს ქაოსიდან ახალი, თვისებრივად განსხვავებული გარემოს შექმნას, რის შედეგად ქაოსი იქცევა კოსმოსად, უხილავი ხილულად. ქაოსის კოსმოსად ქცევა, ე. ი. არაორგანიზებული მატერიის სივრცეში მოწესრიგება, ქვეყნიერების შექმნის მითოსურ საწყისს წარმოგვიდგენს. „შინა“ სოციალური ჯგუფისა და ინდივიდის საარსებო, მოწესრიგებული სივრცეა, რომელიც ისევე უპირისპირდება „გარეს“, როგორც კოსმოსი ქაოსს. „გარეს“ გააზრებაში შენარჩუნებულია „ქაოსური“ ბუნება და ამიტომ თუ „შინა“ საკრალური და წმინდაა, „გარე“ შეიძლება უწმინდური და მავნე იყოს. ამიტომ ამ ორ სამყაროს შორის გარდაუვალი ურთიერთობა გარკვეული წესით

ხორციელდება, რაც გამოიხატება საგანგებო რიტუალური მოქმედებით. ამ რიტუალებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმიტაციას, განწმენდას და ა. შ., რომელთა მიზანია უცხო ნიშანთა ნიველირება, ე. ი. კონფლიქტური სიტუაციის მოსპობა (ი. სურგულაძე). ამგვარ რიტუალთა შორის საყურადღებოა „მზე შინა და მზე გარეთა“, რომელიც უძველესი დროიდან მომდინარე საწესო-საფერხულო სიმღერაა. მასში დაღეჭილია რწმენა-წარმოდგენების მრავალი შრე, რომელსაც კავშირი აქვს არქაულ კოსმოგონიასთან და რელიგიასთან. საკითხთან დაკავშირებით დიდ ინტერესს იწვევს ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის, ეთნოლოგის ნინო ღამბაშიძის ნაშრომი „მზე შინა და მზე გარეთა“, რომელიც სიმღერის ეთნოლოგიური ასპექტით კვლევის სამაგალითო ნიმუშია. განსაკუთრებით საყურადღებოა საკითხისადმი დიფერენცირებული მიდგომა: თანამიმდევრულად არის განხილული ხალხური ზეპირსიტყვიერების, მუსიკალურ-ფოლკლორული, ეთნოგრაფიული და ეთნომუსიკოლოგიური მონაცემები. გარკვეულია, რომ „მზე შინა“ არა მხოლოდ ბავშვის დაბადებასთან, ძეობასთან დაკავშირებული რიტუალია, არამედ საწესო-საფერხულო სიმღერის სახით რელიგიური დღესასწაულების მნიშვნელოვანი კომპონენტია, რომელიც მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების განვითარების ერთ-ერთი უძველესი ეტაპია. ნინო ღამბაშიძის ყურადღების ცენტრში მოექცა სიმღერის სიტყვიერ ტექსტებში არსებული ტერმინები „შინ“ და „გარე“ („მზე შინა და მზე გარეთა, მზევე შინ შემოდით...“). კერძოდ, ლექსის მთქმელი მზეს გარედან შინ შემოსვლას შესთხოვს, რადგან მზე სინათლის, სითბოს და სიცოცხლის ენერჯის მიმნიჭებელია. მკვლევრის აზრით ტერმინები „შინ“ და „გარე“ ამ შემთხვევაში, სემანტიკურად კოსმოსის და ქაოსის გამოხატველია. მისი გაგებით „შინა“ კოსმოსია, მოწესრიგებული და კულტურული გარემო, მას „სამზეოსაც“ უწოდებენ. მზე კი არის ის, რაც კოსმოსს ქაოსისაგან გამოჰყოფს. ინტერესს იწვევს ავტორის მიერ მიკვლეული ლექსის ერთ-ერთი ვარიანტი, რომლის შინაარსი შემდეგია: ჩამავალი მზე ფრინველივით ჯდება ბუდეში და მთვარის ამოსვლის ჟამს ოქროს

კვერცხს დებს („მზე ჩაღმა ჩამავალია, // ჩავა ჩაჯდება ბუდესა, // ოქროსი კვერცხი დაუდევს...“). ლექსის ამ ვარიანტის შემქმნელის მითო-პოეტურმა აზროვნებამ მოციმციმე მზე ფრინველად წარმოიდგინა, რომელიც მანათობელ ასტრალურ ღვთაებად უნდა იქცეს. ავტორი პარალელს ავლებს მითიურ იხვთან, იგივე გედთან, რომელიც მზის ფრინველი და მისი სიმბოლოა. აქედან გამომდინარე, იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ქართულმა მსოფლმხედველობამ შემოინახა მითი კოსმიური კვერცხის შესახებ, რომელიც მრავალი ხალხის მითოსში შობს სამყაროს, შემოქმედს და კულტურულ გმირს – დემიურგს ან კაცობრიობას. ამგვარად, ნინო ღამბაშიძემ სამყაროს შექმნის ქართული ვერსიის არსებობა დაადგინა.

რა კავშირი აქვს „მზე შინაოს“ მზის ქალღვთაების, დიდი დედა ნანას კულტთან? „მზე შინაოს“ მუსიკალური ტექსტები დიდი დედა ნანასადმი მიძღვნილი საწესო საფერხულო საგალობლის „იავნანას“ ინტონაციურ არეში შედის და გენეტიკურად საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ფუძე-ენას უკავშირდება. ღვთაება ნანასთან დაკავშირებული რიტუალები შემუშავებული უნდა ყოფილიყო ასტრალური კულტების არსებობის ხანაში, პოლითეიზმის იმ საფეხურზე, როდესაც ქართველთა რელიგიის ისტორიაში, მცენარეულის და მზის თაყვანისცემის საფუძველზე აღმოცენებული დიდი დედის, ღვთაებრივი დედის კულტი უადრესად განვითარებული იყო. რიტუალში, რომელიც სრულდება ავადმყოფთან, ნინო ღამბაშიძე ხედავს ღვთაება ნანასთან დაკავშირებული მითოლოგიური გადმოცემების სარკისებურ ასახვას. ავტორის აზრით, რიტუალსა და სიტყვიერ ტექსტის ვარიანტებში მზის ქალღვთაება დიდი დედა ნანა წარმოჩენილია როგორც სიცოცხლის, ნაყოფიერების და აღორძინების ღვთაება, რაც აგრეთვე გამოსჭვივის „მზე შინაოს“ მელოდიის თანმხლებ სიტყვიერ ტექსტებში. აქვე შევნიშნავ, რომ გამოვლენილია ტექსტები, სადაც საუბარია ალვის ხეზე ახვეულ მაღლარ ვაზზე ანუ სიცოცხლის ხეზე, რომლის ნაყოფი უკვდავების მიმნიჭებელია.

„მზე შინაოს“ და „იავნანას“ შედარებითი ანალიზის საფუძველზე მკვლევარი განამტკიცებს მოსაზრებას იმის შე-

სახებ, რომ „მითის ენა საზოგადოების მეხსიერებაა“. ეს არის გზა, რომლითაც ღვთაებრივი რეალურ სამყაროში შემოდის, რაც აჩენს და აფუძნებს სოფელს, ადამიანურ ისტორიას აძლევს საზრისს, აკავშირებს წარსულს, აწმყოს და მომავალს. ავტორი ასაბუთებს, რომ ქართულში არსებული კოსმოგონიური მითი „მზე შინაოს“ და მზესთან დაკავშირებულ ფოლკლორულ ტექსტებშია მოცემული. მან შეძლო სისტემაში მოეყვანა სიმღერების თანმხლებ სიტყვიერ ტექსტებში ასახული რწმენა-წარმოდგენები სამყაროს შესახებ.

საყურადღებოა ნინო ღამბაშიძის ვარაუდი, რომ „მზე შინაოს“, როგორც უძველესი დროიდან მომდინარე წრიული საწესო საფერხულო სიმღერა, თავდაპირველად წლის დასაწყისის, მზის დაბადების, ახალწლის დღესასწაულის რიტუალის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი უნდა ყოფილიყო. ნიშანდობლივია, რომ ახალწელს სრულდებოდა რიტუალი, რომლის დროსაც კოსმოგონიური აქტი აქტიურად ხდებოდა; ფერხულით, რომელიც მზის სიმბოლური გამოსატყულება იყო, ახლდებოდა პრაიმორდიალური დრო, მტკიცდებოდა მიწის და ცის კავშირი, მათ შორის მყარდებოდა ჰარმონია. ავტორის ეს მოსაზრებები დასაბუთებულია უხვი ეთნოგრაფიული მასალით. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა მაგალითად, სამეგრელოში, „ჭკენიერობის“ დღესასწაულზე, „კირილეისონთან“ ერთად, „მზე შინაოს“ შესრულების წესი. მკვლევრის განმარტებით „ჭკენიერობა“, თავის მხრივ, „კაპუნობის“ დღესასწაულთან იყო დაკავშირებული. „კაპუნობა“ უზენაეს წარმართულ ღვთაებას ეძღვნებოდა. იგი ახალწლის დღესასწაული უნდა ყოფილიყო, რომლის დროსაც მზე/ღვთაებას შინ დაბრუნებას შესთხოვდნენ.

ავტორის ფართო ერუდიციამ და პროფესიონალიზმმა განაპირობა ისეთი საინტერესო და ქართველთა უძველესი რწმენა-წარმოდგენების ამსახველი ნაშრომის შექმნა, როგორც არის „მზე შინა და მზე გარეთა“. სიმღერის მრავალმხრივი შესწავლის საფუძველზე, მან გვიჩვენა შორეული წარსულიდან მომდინარე საზოგადოების სოციალური და კულტურული განვითარების დონე, ქართველური ტომების მსოფლმხედველობა, შეხედულებები სამყაროზე. ეთ-

ნოვრაფიული, მითოლოგიური და ენობრივი მონაცემების შეჯერებით მკვლევარმა შეძლო წარმართული ხანიდან მომდინარე რიტუალების და წეს-ჩვეულებების ერთ-ერთი უძველესი პლასტის რეკონსტრუქცია. აქვე დავსძენ, რომ ნინო ღამბაშიძე ავტორია არაერთი საყურადღებო ნაშრომის, მათ შორის – უკანასკნელ ხანს გამოცემული წიგნის „ქართული ხალხური საეკლესიო და ხალხური დღესასწაულები (თბილისი, 2010), სადაც აშკარად მოჩანს ხალხური და ქრისტიანული ღვთისმსახურების ურთიერთშედწევის პროცესი.

ნინო ღამბაშიძე ერთ-ერთი გამორჩეული ეთნოლოგი და ქართველი ხალხის რელიგიის ისტორიის შესანიშნავი მკვლევარია. ამჟამად იგი სამეცნიერო მოღვაწეობას ეწევა ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში, აგრეთვე წარმატებით კითხულობს ლექციებს ეთნოლოგიაში თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკალური ფოლკლორის კათედრაზე.

ბიორბი ბოცირიამ

ქართული ხალხური მუსიკის ეთნოლოგიური კვლევის სათავეებთან

მუსიკა ქართველი ხალხის კულტურულ მემკვიდრეობაში ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი, უნიკალური და განუმეორებელი ფენომენია. მისი ფესვები შორეულ წარსულშია საძიებელი და საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურებს უკავშირდება. ხალხური სიმღერა ერის სულიერი საგანძურია, იგი ხელთუქმნელი შედეგია, თაობიდან თაობას რომ გადაეცემა. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გაგახსენდეს, დიდი ქართველი ისტორიკოსი, ქართველი ერის ისტორიის მკვლევარი ივ. ჯავახიშვილი, რომელმაც ქართული მუსიკის ისტორიის შესწავლა ქვეყნის წარსულის წარმოჩენას და მის მომავალს დაუკავშირა. ამ თემას მან საგანგებო გამოკვლევა მიუძღვნა, თუმცა უნდა ითქვას, რომ ქართული ხალხური მუსიკალური მემკვიდრეობით, ხალხური სიმღერებით, საგალობლებით და საკრავებით დაინტერესება ჩვენში XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება, როცა საზოგადოებრივ ასპარეზზე დიდი ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, რაფიელ ერისთავი და სხვები გამოვიდნენ. იმ დროიდან მოყოლებული ქართული მუსიკის მკვლევართა, კომპოზიტორთა და საზოგადო მოღვაწეთა მიერ ფასდაუდებელი სამუშაოებია ჩატარებული ქართული მუსიკალური ფოლკლორისა თუ სასულიერო მუსიკის (ჰიმნოგრაფია) შესწავლისა და ფიქსაციის საქმეში (დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე და სხვ.). მათ ნაშრომებზე აღიზარდნენ ფოლკლორისტთა მომავალი თაობები, რომლებიც დღესაც წარმატებით მოღვაწეობენ ვ. სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში მუსიკალური ფოლკლორის თუ სასულიერო მუსიკის სფეროში. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ევსევი ჭოხონელიძის ღვაწლი.

როგორც ეთნოლოგმა მინდა ვისაუბრო ქართული ხალხური მუსიკის ეთნოლოგიური კვლევის მიმართულებაზე, რომელიც არსებითად განსხვავდება ფოლკლორული

კვლევისაგან და რომელსაც საფუძველი საქართველოში ქართული ეთნოლოგიური სკოლის ფუძემდებელმა აკად. გიორგი ჩიტაიამ გასული საუკუნის 60-იან წლებში ჩაუყარა. აქვე დავსძენ, რომ XX საუკუნის 40-50-იან წლებში, იფ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში, მუსიკალური ფოლკლორის მიმართულებით მუშაობდნენ ცნობილი მუსიკისმცოდნეები და კომპოზიტორები, დიმიტრი არაყიშილი, შალვა ასლანიშვილი, გრიგოლ ჩხიკვაძე, თამარ მამალაძე და სხვ., რომლებმაც მნიშვნელოვანი ნაშრომები შექმნეს ქართული ხალხურ მუსიკის ისტორიაში. თ. მამალაძემ შესანიშნავი მონოგრაფია დაგვიტოვა შრომის კახურ სიმღერებზე.

გიორგი ჩიტაიას კარგად ესმოდა, რომ ხალხური მუსიკის ძირები, მისი საწყისები ყოფითი კულტურის ქვაკუთხედში იყო მოქცეული და იქიდან განვითარებული, და რომ ქართველი ხალხის სულიერების ეს დიდი საგანძური, ყოფითი, ეთნოგრაფიული რეალიებიდან იყო ნასახრდოები. ამიტომ არის ქართული ხალხური სიმღერა ასეთი ძლიერი, მგზნებარე, ღრმა შინაარსის მქონე და განუმეორებელი. ქართველი გლეხი მღეროდა მაშინ, როცა ის მიწას ხნავდა და გუთნეულში იღვა, მღეროდა როცა ყანას თოხნიდა და ვენახს უვლიდა, მღეროდა როცა მოსავალი მოჰყავდა და როცა ღხინობდა. ამასთან მის ხმაში, ომახიან ბგერასთან ერთად, რაღაც სევდანარევი მოტივები ჟღერდა. ეს ჰანგები ღვთისადმი აღვლენილი ოცნებისა და ღოცვის გამომხატველი იყო, დიდი სათნოებით, რუდუნებითა და სიფაქიზით რომ ჩამოიძერწა ქართული სიმღერების მრავალფეროვან პალიტრაში, რომელიც ქართული სულის, მენტალობის და იდენტობის გამომხატველ სიმბოლოდ იქცა.

როგორც უკვე ითქვა, XX საუკუნის 60-იან წლებში გიორგი ჩიტაიას ინიციატივით საფუძველი ჩაეყარა ქართული მუსიკალური მემკვიდრეობის ეთნოლოგიური კუთხით შესწავლას. იგი ფოლკლორული კვლევისაგან განსხვავებულ მიდგომას მოითხოვდა. ამ მხრივ ნინო (ნანული) მაისურაძე ქართველ ეთნომუსიკოლოგთა პირველი თაობის წარმომადგენელია, რომელსაც 1983 წ. სამეცნიერო ხარის-

ხების მიმნიჭებელმა უმაღლესმა საატესტატო კომისიამ ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხი და პროფესორის წოდება ორი სპეციალობით მიანიჭა – 1. ეთნოლოგია და 2. მუსიკისმცოდნეობა.

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტში ნინო მაისურაძე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის დამთავრების შემდეგ მოვიდა და როგორც ახალგაზრდა მეცნიერმა იმთავითვე მიიქცია სპეციალისტების ყურადღება. მისი, როგორც მკვლევარის პირველი ნაბიჯები უშუალოდ დაუკავშირდა ეთნოლოგიური დარგის 60-70-იანი წლების საქმიანობას, იმ დიდი კომპლექსური ეთნოგრაფიული ექსპედიციების მუშაობას, რომლის ხელმძღვანელები მისივე მასწავლებლები აკად. გიორგი ჩიტაია და პროფ. ვერა ბარდაველიძე იყვნენ. ისინი ინტენსიურად სწავლობდნენ საქართველოს მთისა და ბარის პრობლემებს. ქ-ნ ნინოს ბედმა არგუნა იმთავითვე პროფ. ვ. ბარდაველიძის გვერდით ყოფნა. წლების მანძილზე მისი ხელითაა ჩაწერილი და კლასიფიცირებული ქ-ნი ვერას მიერ სოციალურ-რელიგიურ საკითხებზე მოძიებული უნიკალური ეთნოგრაფიული მასალა ფშავში, ხევსურეთში, თუშეთში, მთიულეთსა და გუდამაყარში, ხევში, სვანეთსა და ჩრდილოეთ კავკასიაში. მთელ ამ საველე და საარქივო ეთნოგრაფიული მასალის ლაბორატორიულ დამუშავებას ქალბატონი ვერა მას ანდობდა. დღეს ეს ზღვა მასალა, რომელიც ინახება ივ. ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივში, საფუძვლად უდევს მთელ რიგ ფუნდამენტურ გამოკვლევებს.

როცა აკად. გიორგი ჩიტაიას წინადადებით ნინო მაისურაძემ ეთნომუსიკოლოგიაში მუშაობა გადაწყვიტა, საჭირო გახდა მისი როგორც მუსიკისმცოდნის კვალიფიკაციის ამაღლება. მით უმეტეს, რომ მას საშუალო სკოლის პარალელურად დამთავრებული ჰქონდა თბილისის IV მუსიკალური სასწავლებელი. ამიტომ მუსიკისმცოდნეობის სპეციალური კურსი თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში გაიარა. მას ცოტა მოგვიანებით შეუერთდნენ მანანა შილაკაძე, სიმონ (სოსო) ჭანტურიშვილი, ინა ხაშბა

და მერი ხაშბა (სოხუმის გულიას სახ. ენის, ლიტერატურის და ისტორიის ინსტიტუტიდან), შემდეგში ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორები. ინა ხაშბა პირველი იყო აფხაზ მეცნიერთაგან, ვინც დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია აფხაზური ხალხური მუსიკალური საკრავების შესახებ.

ამის შემდეგ ნინო მაისურაძე შესაშური ენერგიით აგრძელებს კვლევით საქმიანობას და სწავლობს ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უძველეს ეტაპებს, ადგენს მის ეთნიკურ თავისებურებებს და განიხილავს მას ქართველი ხალხის ეთნიკურ ისტორიასთან კავშირში, რასაც ათეული წელი შეაღია და დარგის თვალსაჩინო მეცნიერი გახდა. წარმატებასთან ერთად მას არაერთი დაბრკოლების და წინააღმდეგობის გადალახვა მოუხდა. მთავარი მაინც ის იყო, რომ მუსიკალური ეთნოლოგია (ეთნომუსიკოლოგია) უნდა დამკვიდრებულიყო როგორც დარგი და კვლევის შედეგები ფართო სამეცნიერო მიმოქცევაში შესულიყო, რაც წარმატებით განხორციელდა კიდევ. ამიტომ იტყვის ცოტა მოგვიანებით (სადოქტორო დისერტაციის დაცვის დროს) მისი ოპონენტი, მსოფლიოში აღიარებული ეთნომუსიკოლოგი პროფ. იზალი ზემცოვსკი: „ნ. მაისურაძის დისერტაცია, ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე, ეძღვნება მსხვილ სამეცნიერო თემას, მე ვიტყვოდი, ყველა მუსიკალური ეთნოგრაფისათვის სანუკვარ თემას. სწორედ ეთნიკური პრობლემატიკა უნდა იყოს კულმინაციური ეთნომუსიკოლოგიურ გამოკვლევებში. აქ არის თავმოყრილი ჩვენი დისციპლინის მთავარი ისტორიული გამართლება, მისი სოციალური პათოსი. ეთნიკური ისტორიის შესწავლისას მუსიკის გათვალისწინება ახალი საქმეა, პრაქტიკულად დაუმუშავებელი. გამონაკლისია სტატიების სახით თითზე ჩამოსათვლელი პუბლიკაციები. არც ერთი მონოგრაფია არ არსებობს მოცემულ დისერტაციასთან ახლოს მდგომი. მის ავტორს გაუვალი ბილიკებით მოუხდა სიარული... ნ. მაისურაძემ გამოამუღავნა არაჩვეულებრივი მეცნიერული გამბედაობა, აიღო რა ასეთი ყოველმომცველი თემა – აქტუალური და ნოვატორული, ჭეშმარიტად თემა ღირსი სადოქტორო დისერტაციისა... გასაგებია, რომ მეცნიერული შრომის სრულ-

ყოფას არა აქვს დასასრული, განსაკუთრებით ასეთი პიონერული თემისა“ (სტილი დაცულია).

ნ. მაისურაძემ შექმნა ახალი ეტაპი ქართული ეთნომუსიკოლოგიის განვითარებაში, ამავე დროს ეს არის კუთვნილი წვლილი ზოგადად მუსიკალური კულტურის ისტორიაში. ძნელია სრულიად ისაუბრო ყველა იმ მიღწევასა და წარმატებაზე, რაც ნ. მაისურაძეს უკავშირდება, მაგრამ საჭიროდ ვთვლი რამდენიმე მომენტზე შევჩერდე:

რა არის ქართული ხალხური სიმღერა, საიდან იღებს იგი სათავეს? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად მოვიტან ერთ ამონარიდს ნინო მაისურაძის ნაშრომიდან: „ხალხური სიმღერა საყოფაცხოვრებო ტრადიციის წიაღში ჩნდება და ყალიბდება. იგი გარკვეული შინაარსის შემცველია და ყოფის ცალკეული მხარეების ამსახველი. სიმღერა მოიცავს არა მხოლოდ მუსიკალურ, არამედ სიტყვიერ ტექსტს. მათ შორის მჭიდრო ინტონაციური და ღრმა შინაარსობრივი ურთიერთკავშირი არსებობს. ნიშანდობლივია, რომ სიმღერა გულისხმობს „ღეჟის დამღერებით თქმას“. სიმღერა, როგორც საყოფაცხოვრებო ტრადიციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, მასთან უშუალო კავშირში გაიხარება. ტრადიცია განსაზღვრავს სიმღერის შესრულების წესს, ხასიათს და, შესაძლოა, მის ასაკსაც. თავის მხრივ, სიმღერის ხნიერება შესაბამისი ტრადიციის ასაკის განმსაზღვრელია“. ამ ინტერპრეტაციიდან გამომდინარე, ხალხურ სამუსიკო ნიმუშებს მკვლევარმა მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის მნიშვნელობა მიანიჭა. სიმღერის, როგორც სულიერი კულტურის ორგანულ ნაწილს, ყოფის სხვა კომპონენტებთან შედარებით, მეტი მდგრადობა და კონსერვატულობა ახასიათებს. ნ. მაისურაძემ მუსიკალური ენა სამეტყველო ენის ანალოგიურად, ეთნოსის, როგორც სოციალური ორგანიზმის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელ ნიშნად მიიჩნია. აქედან გამომდინარე ეთნიკური ისტორიის, ეთნოგენეტიკური პრობლემების კვლევისათვის ხალხური მუსიკა, მისი განმარტებით, ისტორიული წყაროს მნიშვნელობას იძენს. მას ეკუთვნის მუსიკალური ეთნოლოგიის შემდეგი განსაზღვრა: „ხალხურ მუსიკას ისტორიულ-ეთნოლოგიურ ასპექტში მუსიკალური ეთნოლოგია შეისწავლის. მუსიკალური ეთნოლო-

გია, მუსიკალური მონაცემებით ეთნოსის მეცნიერულ შესწავლას გულისხმობს. მუსიკალური ეთნოლოგიის კვლევის ამოცანებია ხალხური მუსიკის კულტურულ-ყოფითი და ეთნიკური ფუნქციების გამოვლენა, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემების კვლევა“.

მუსიკალური ენა მჭიდრო კავშირშია სამეტყველო ენასთან. დადგენილია, რომ მუსიკალური ენის ჩამოყალიბებამ სამეტყველო ენასთან ერთად ხანგრძლივი განვითარების გზა განვლო. ამავ დროს უტყუარი ფაქტია ისიც, რომ მეტყველება და მუსიკა, ორივე ადამიანის რაფინირებული აზროვნების შედეგია. ამდენად, კულტურის ეს ორი ელემენტი, რომელიც ბგერით გამოიხატება ნათლად წარმოსახავს ადამიანის სულიერ სამყაროს, მის განცდას, გრძნობას, ხასიათს. მკვლევარი წერს: მუსიკალური ენის ჩამოყალიბება უშუალო კავშირშია გეოგრაფიულ გარემოსთან, სოციალურ ფსიქოლოგიასთან, ესთეტიკასთან და, რაც მთავარია, მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, მეტყველების ბგერათა აკუსტიკურმა (სმენითმა) და ფიზიოლოგიურმა (არტიკულაციურმა) თავისებურებებმა, ინტონაციურმა მხარემ გადამწყვეტი როლი შეასრულა მუსიკალურ-ინტონაციური აზრობრივი ერთეულის – ფუძე-ჰანგის ანუ ფუძე-ენის ჩამოყალიბებაში. ნიშანდობლივია ისიც, რომ სხვა ენობრივი სამყაროდან ოდეს-დაც შეთვისებული სიტყვები ქართველური ენების ინტონაციურ არეში მოექცა და ადგილობრივი ხასიათის ცვლილებები განიცადა. ეს თემა უაღრესად მნიშვნელოვანია მუსიკალური ენის განსაზღვრისათვის.

როგორც ცნობილია, მაგიური ქმედებები (ე. ი. რიტუალები) მუსიკალური ინტონირების საფუძველია. ამასთან იგი დამახასიათებელი ფაქტორია სამეტყველო ენიდან მუსიკალურ ენაზე გადასვლის გარდამავალი საფეხურისათვის. ქნინომ სიღრმისეულად შეისწავლა ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების პირველადი ფორმები, ქართველურ ტომთა საერთო მუსიკალური ფუძე-ენის, ფუძე-ჰანგის ეთნიკური თავისებურებები, რომლებიც თავის მხრივ ქრისტიანობის წინარე ხანის რწმენა-წარმოდგენებიდან და რიტუალებიდან იღებს სათავეს. ზემოხსენებული უძველესი

პლასტი ასტრალურ და მიცვალებულის კულტებთან დაკავშირებულ საფერხულოებსა და ხმით ნატირლებში აისახა. ასეთივე არქაული პლასტი ჩანს ყოფაში დღემდე შემორჩენილ „აკენის ნანებში“, სადაც აშკარად ვლინდება გენეტიკური კავშირის არსებობა სამგლოვიარო, საფერხულო და, ნაწილობრივ ისტორიულ-საგმირო სიმღერებთან. აღსანიშნავია, რომ ქნი ნინოს მიერ ეთნომუსიკოლოგიაში პირველად იქნა შემოტანილი ტერმინი „მუსიკალური ფუძე-ენა“ („საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე ენა“).

ნინო მაისურაძისათვის პოლიფონიური აზროვნება ქართველთა ფსიქიკის სტრუქტურული ელემენტია. მისი დაკვირვებით ქართული მრავალხმიანობის საფუძველი მუსიკალურ ფუძე-ენაში ჰანგის დამაბოლოებელი რიტმულად მყარი საყრდენი ბგერის გააზრებაა ბანის სახით ანუ დასაბამი ეძლევა მრავალხმიანობის ბურდონულ ფორმას... „ქართული მრავალხმიანობის ერთ-ერთი უძველესი ეტაპია მუსიკალური ფუძე-ენის წიაღში ბურდონული მრავალხმიანობის შემდეგ მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბება, რაც ქრონოლოგიურად მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანას უკავშირდება“. ამ დასკვნით მკვლევარმა ქართული მრავალხმიანობის ხნიერება განსაზღვრა და, ამასთანავე, საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობა ქართველურ ენათა ფუძე-ენის არსებობის ხანას დაუკავშირა; მუსიკალური მონაცემებით აჩვენა ერთობლივი ქართველური ეთნოსის არსებობა. დაადგინა, რომ მუსიკალური დიალექტების ჩამოყალიბება ესატყვისება ქართველური ეთნიკური ჯგუფის დიფერენციაციას, ცალკეული კუთხეების ჩამოყალიბებას. ისტორიული წყაროების და მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის შესწავლის შედეგად ნინო მაისურაძემ ენის დიალექტისაგან ანუ კილოსაგან განსხვავებით, მოგვცა მუსიკალური დიალექტის ანუ კილოს შემდეგი განმარტება: „კილოს, როგორც კუთხობრივი სპეციფიკის გამომხატველი ტერმინის ხალხური ინტერპრეტაცია, გარდა მრავალხმიანობის ფორმების, მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებებისა, გულისხმობს შესრულების კუთხურ ხასიათს, კერძოდ იმ ინტონაციურ თავისებურებებს (ნიუნანებს), რომლებიც სამეტყველო ენის კუთხურ ინტონაციურ თავისე-

ბურებებთან უშუალო კავშირში ყალიბდება“. აქედან გამომდინარე მკვლევარმა ნათლად აჩვენა ის დიდი წვლილი, რომელიც თითოეულ კუთხეს მიუძღვის ზოგადქართული მუსიკალური ენის განვითარებაში. როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურქართულ სიმღერებში, მან დაადგინა ჰარმონიულ ელემენტთა უწყვეტი, კანონზომიერი განვითარების პროცესი.

ქართული ხალხური სიმღერის გენეზისის კვლევაში, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს სიმღერის საწესო საფუძვლების წარმოჩენას. გარკვეულია, რომ ამ მხრივ არსებითი მნიშვნელობა „ხმით ნატირლებს“ ენიჭება. ეთნოგრაფიულ მონაცემებზე დაყრდნობით ნინო მასისურაძემ კიდევ ერთხელ დაადასტურა ადრე გამოთქმული მოსაზრება, რომ ხმით მოტირალი საკრალური პერსონაჟია. იგი რწმენა-წარმოდგენების თანახმად, საიქიოს მიღწეული სულის მიერ არჩეული მეენეა, რომელმაც „სამზეოში“ მისი სურვილები უნდა აღასრულოს („გააცხადოს“). მიცვალებულის დატირება ხალხში საწესო ქმედების ის აუცილებელი ელემენტია, რომელსაც წმინდა რელიგიურ შინაარსთან ერთად გარკვეული ესთეტიკური ღირებულება გააჩნია. თუ ამ მოვლენას მუსიკალური კუთხით შევხედავთ დავინახავთ, რომ მოტირალი გოდების თავისებურ მელოდიურ-ინტონაციურ ქარგას ქმნის. მკვლევრის დაკვირვებით ნატირალი, რომელიც ქრონოლოგიურად ძალიან ძველია, მაინც ვერ სცილდება იმპროვიზირებული რეჩიტატივის ჩარჩოებს და ამის გამო მაღალგანვითარებულ მუსიკალურ კულტურაში, რელიქტის სახით ინარჩუნებს თავს. ამგვარი რაკურსით აქვს შესწავლილი ნინო მასისურაძეს „გვრინი“, თიბვასა და მკაში შესრულებული სიმღერა, მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაებების იდეით რომ არის შექმნილი და მიცვალებულის დატირების იმიტირებულ ფორმას წარმოადგენს. მკვლევრის აზრით „გვრინი“ გარდამავალი ფორმაა „ხმით ნატირლებსა“ და „მთიბლურებს“ შორის. მან შესანიშნავად აჩვენა „ხმით ნატირალის“ მაგალითზე ფუძე-ენის, ფუძე-ჰანგის ინფილტრაცია ყოფის სხვადასხვა სფეროში (ამ შემთხვევაში მიწათმოქმედების სფეროში), რამაც გამოიწვია მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია: შეიცვალა მუსიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და ბოლოს ჩა-

მოყალიბდა თვისებრივად განსხვავებული სასიძღვრო ნიმუში, ამ შემთხვევაში შრომით საქმიანობასთან დაკავშირებული მთიბლური სიძღვრა.

ხალხური მუსიკის უძველესი საკრალური სემანტიკა ქართულ სუფრულებშიცაა შემონახული. ირკვევა, რომ „პურობა“ (ტრაპეზი, პურად სხდომა) ძველად ის რიტუალური საწესო ქმედება იყო, რომელიც ღვთისგან ბოძებული საკვების/მადლის მიღებისა და უკუგების საკრალურ არსს გამოხატავდა (გ. გოცირიძე). ეს ყველაფერი „წარმართულ“ ხანაში ჩაისახა, მაგრამ შემდეგ ქრისტიანულ ფორმატში იქნა გადატანილი. „პურის ჭამა“, „პურის გატეხა“, ქრისტეს ხორცთან და სისხლთან ზიარების ანუ ექჰარისტის სიმბოლურ აქტად იქცა (ნ. აბაკელია). შემთხვევითი არც ისაა, რომ ხატ-სალოცავებში ანუ ტაძარში ადამიანები საკრალურ-რიტუალურ პურობას მართავენ. ამ შემთხვევაში სალოცავი ის რელიგიური ცენტრია, რომლის გარშემო თავს იყრის და ერთიანდება გარკვეული სოციალური ჯგუფი, სოციუმი, თემი, საგვარეულო. ისინი მსხვერპლშეწირვის არქაულ წესს ასრულებენ და შეწირული ცხოველის წმინდა სისხლით კულტთან ზიარების აქტს ანხორციელებენ (გ. ბარდაველიძე, გ. გოცირიძე).

ხატობა-დღეობებში შესრულებული სიძღვრები ზემოთ აღნიშნული რიტუალის შემადგენელი ნაწილია და ერთიან კომპლექსშია მოცემული. „პურობაში“ სიძღვრების შესრულების წესი, რომელიც თავის დროზე გ. ბარდაველიძემ შეისწავლა, შემდეგ ეთნომუსიკოლოგიური კუთხით ნ. მაისურაძემ გააფართოვა და გაამდიდრა. მისი კვლევის არეში მოექცა მთიელთა ისტორიულ-საგმირო სიძღვრები, რომლებიც მან სუფრის წესების ორგანულ ნაწილად განიხილა და, რაც მთავარია, სუფრულების ჩამოყალიბებაში მათი არსებითი მნიშვნელობა განსაზღვრა. საკითხთა ამ წრეს განეკუთვნება აგრეთვე საფერხულოების, სადიდებელ-სავედრებლების მთელი არსენალი, რომლის სიღრმე და არსი მრავალი საიდუმლოების მომცველია.

ნინო მაისურაძის სამეცნიერო მოღვაწეობის ერთ-ერთ მიმართულებას ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ურთიერთმიმართების კვლევა წარმოადგენს.

ამ პრობლემამ მკვლევარი ცნობილ კავკასიოლოგს, კავკასიოლოგიური ეთნოლოგიის ფუძემდებელს საქართველოში, აკად. ალექსი რობაქიძეს დააკავშირა. პრობლემა ქართული და ჩრდილოკავკასიური კულტურების შესაძლო ერთიანი საფუძვლისა ყოველთვის იყო და რჩება ენათმეცნიერთა, ისტორიკოსთა, არქეოლოგთა, ეთნოლოგთა და ანთროპოლოგთა შესწავლის ობიექტად. უფრო მეტიც, ეს თემა განსაკუთრებით აქტუალური ხდება დღეს, როცა „კავკასიური ცივილიზაციის“ შესახებ თეორიების გადასინჯვა ხდება და დღის წესრიგში კავკასიური იდენტობის, ეთნიკური და კულტურული ინტეგრაციის, „კავკასიის სახლის“ მცნებები, ინტერდისციპლინარული და მულტიკულტურული კვლევების არეალში შემოდის.

ნინო მაისურაძე არის ქართულ ეთნომუსიკოლოგთაგან პირველი, რომელიც აღნიშნული მიმართულების კვლევაში ჩაერთო და მუსიკალურ მონაცემებზე დაყრდნობით ფრიად საგულისხმო დასკვნების გაკეთება შეძლო. ამოსავალს მისთვის (და არა მხოლოდ მისთვის) წარმოადგენდა ის გარემოება, რომ აღმოსავლეთის და დასავლეთის გზაჯვარედინზე, ე. წ. ვერაზიულ სივრცეში მოქცეული ქართული კულტურა არასოდეს არ წარმოადგენდა ცალკე აღებულ, მსოფლიო ცივილიზაციებისაგან მოწყვეტილ იზოლირებულ სამყაროს და იგი ყოველთვის შედიოდა, ერთი მხრივ, შავი და ხმელთაშუა ზღვის აუზის და, მეორეს მხრივ, კავკასიის ქედს მიღმა მცხოვრები ხალხების, პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურული ინტერესების სფეროში. ამას გარდა, კავკასიის რეგიონის ერთიანი გეოგრაფიული გარემო, შესაბამისი ბუნებრივ-ეკოლოგიური პირობებით და მსგავსი მეურნეობის ფორმების არსებობით, ხელსაყრელ მდგომარეობას ქმნიდა ეთნოსთა კულტურული თანაცხოვრებისა და ინტეგრაციისათვის. ეს პროცესები ძალიან ადრეა დაწყებული და კავკასიის უძველეს ტომთა განსახლებისა და მიგრაციის არქაულ ხანას უკავშირდება. ამასთან ერთად მეცნიერულად დადგენილია, რომ კავკასიურ სივრცეში ქართული კულტურა, სხვა ეთნიკურ კულტურებთან შედარებით, ყოველთვის იყო უფრო მეტად დაწინაურებული, წამყვანი და განვითარებული, რაც შესანიშნავად ჩანს ყოფის ყველა სფეროში, მე-

ურნობიდან დაწყებული, ენის, დამწერლობის, მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლებით დამთავრებული. ისიც ცხადია, რომ ქრისტიანობამ კავკასიის ქედს მიღმა რეგიონში (მათ შორის ჩრდილოეთ კავკასიაში) თითქმის XIX საუკუნემდე იარსება, როგორც ძლიერმა და ძირითადად მონოთეისტურმა სარწმუნოებამ, მიუხედავად ისლამის გავრცელებისა, რაზეც მეტყველებს იქ შემორჩენილი ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრული ძეგლები თუ საკულტო ნაგებობები (ლ. მუსხელიშვილი, დ. მუსხელიშვილი, ნ. ბერძენიშვილი, დ. ბერძენიშვილი, გ. ღამბაშიძე და სხვ.).

კავკასიის უძველესი მოსახლეობის გენეტიკური კავშირების შესახებ არქეოლოგიურ და ანთროპოლოგიურ მონაცემებთან ერთად (ო. ჯაფარიძე, მ. აბდუშელიშვილი, ლ. ბითაძე) სრულიად გამორჩეულია და განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს „ლინგვისტურ ძიებებს“, „იბერიულ-კავკასიური ენებში“ ბგერათა შესატყვისობების კვლევას (არ. ჩიქობავა, მ. ქურდიანი, მ. ჩუხუა, ც. ბარამიძე, ვ. შენგელია და სხვ.). სწორედ ეს კვლევები იყო ამოსავალი ნინო მაისურაძისათვის, როცა ამ ურთულეს და მრავალწახნაგოვან პრობლემას – ქართულ-ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ურთიერთმიმართებისა და მათი ერთობის კვლევას შეუდგა. მრავალწლიანი დაკვირვების შედეგად ავტორი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ისე როგორც ამ ხალხთა ენებში დასტურდება თანხვედრები, ასევე დასტურდება მუსიკალური მონაცემების თანხვედრაც. მოვიტან ამონარიდს მისი ნაშრომიდან, რომელიც ეხება ქართული და აფხაზური მუსიკალური ენების რეტროსპექტული ანალიზის შედეგებს:

„ვფიქრობ, ანგარიშგასაწევია მუსიკალური მონაცემები, რომლის მიხედვითაც აფხაზური მუსიკალური ენა, განვითარების უძველეს ეტაპებზე ორგანულად იყო დაკავშირებული საერთო-ქართველურ მუსიკალურ ენასთან. საგულისხმოა რომ საერთო-ქართველური მუსიკალური ენიდან თავდაპირველად იგი მუსიკალური დიალექტის დონეზე განცალკევდა. ამავე დროს, აფხაზური და ადიღური მუსიკალური მასალა, გარკვეულწილად, მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებს, თუმცა ორივე მათგანში ჰარმონიული აზ-

როვნების საფუძველი ქართველურია (მათ შორის კადანსები, მრავალხმიანობის ფორმები, კერძოდ, ბურღონული მრავალხმიანობა, როგორც მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა). მუსიკალური მასალის ანალიზი მოწმობს, რომ ჰარმონიულ ელემენტთა განვითარების პროცესში, აფხაზური ასრულებდა შუალედურ როლს ქართულსა და ადიღეურს შორის. იქნებ ამით აიხსნას ის გარემოება, რომ აფხაზური მუსიკა ქართველურთან ნათესაობის სრულ სურათს იძლევა... განსხვავებით აფხაზურისაგან ადიღეურში, ხშირ შემთხვევაში, წყვეტილი ჩნდება, რომლის ტიპოლოგიური შევსება აფხაზური სიმღერების საშუალებით ხერხდება...“.

დღეს სამეცნიერო ლიტერატურაში განსხვავებულ შეხედულებებია გამოთქმული ეთნონიმ „აფხაზზე“. ზოგიერთი მათგანის მიხედვით აფხაზ//აბხაზ-ი დასავლურქართველური ტერმინია. ეთნონიმი აფხაზ- და შესაბამისად მისი ბერძნული ექვივალენტი აბასგ-ი თავდაპირველად დასავლურ ქართულ ტომს აღნიშნავდა (თ. გამყრელიძე, დ. მუსხელიშვილი). რაც შეეხება ქართულ-აფხაზურ მუსიკალურ მონაცემებს, რომელზეც საუბარია ნ. მაისურაძის ნაშრომში აფხაზები დასავლეთ საქართველოს ისტორიულ ტერიტორიაზე ქართველური კულტურის მატარებელ ერთერთ ქართველურ ტომად მოიაზრება. დამეთანხმება მკითხველი, რომ აღნიშნულ დებულებას უადრესად პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ქართველი და აფხაზი ხალხის გენეტიკური კავშირ-ურთიერთობის, უფრო მეტიც, საერთო ძირების დასადგენად, ზოგადად კავკასიის ხალხთა ეთნოგენეზის კვლევისათვის. და კიდევ ერთიც, აფხაზურთან ერთად ქართულ-ჩრდილოკავკასიური (ადიღეური, ოსური, ჩაჩნურ-ინგუშური და ნაწილობრივ დაღესტნური) მუსიკალური მონაცემებით ნინო მაისურაძემ დაადგინა ოდესღაც საერთო მუსიკალური კულტურის არსებობა, რომლის შექმნაში კავკასიის ადგილობრივ, ძირძველ მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა. მან გვიჩვენა ქართველურ ტომთა არსებითი როლი ამ კულტურის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში. მუსიკალური მონაცემებით გამოთქვა მოსაზრება უძველეს ხანაში ქართველურ ტომთა ფართო ტერიტორიაზე განფენის შესახებ, რომელთა გავრცელების

არეალი თანდათან იზღუდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ ზემოხსენებულ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ ხაზს მკვლევრის დაკვირვებით, მხოლოდ ქართული მასალა იძლევა, რომელთანაც მჭიდროდაა დაკავშირებული ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები, როგორც გენეტიკურად, ისე კულტურულ-ისტორიული კავშირებით.

ყველა ეს მოსაზრება ნინო მაისურაძეს სადოქტორო დისერტაციაში აქვს თავმოყრილი, უხვი მუსიკალური მასალის ანალიზით დასაბუთებული. ამიტომ სამართლიანად თვლიან, რომ **ნ. მაისურაძე არის ქართული ხალხური მუსიკის ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ერთ-ერთი მესაძირკვლე.**

და ბოლოს, ვითვალისწინებთ, რა თემის აქტუალობას, მინდა კიდევ ერთხელ აღვნიშნო, რომ შესაძლოა, დღეს, მეცნიერების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, ვინმემ სადავოდ მიიჩნიოს ან უფრო მეტიც, იკამათოს ე. წ. „კავკასიური ცივილიზაციის“ (როგორც კავკასიის ხალხთა კულტურული ერთიანობის) თაობაზე, მაგრამ ფაქტი ერთია, ნ. მაისურაძე სრულიად მიუკერძოებლად, დამოუკიდებელი კვლევის საფუძველზე მივიდა მნიშვნელოვან დასკვნამდე ოდესღაც ერთიანი კავკასიური კულტურული სივრცის არსებობის შესახებ და ამ დასკვნას აქვს არსებობის უფლება.

ნინო მაისურაძეს, როგორც ეთნოლოგ მკვლევარს, ნამდვილად მოუხდა ყამირის გატეხვა ეთნოლოგიის ამ მიმართულების – მუსიკალური ეთნოლოგიის (ეთნომუსიკოლოგიის) განვითარებისათვის. მან შეიმუშავა კვლევის თავისებური მეთოდოლოგიური პროგრამა, რომელმაც შემდეგ გზა გაუხსნა ამ მიმართულებით მომუშავე მომავალ თაობებს. მისი უშუალო ხელმძღვანელობით და კონსულტაციით ეთნომუსიკოლოგიაში დაცულია საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციები (ქ. ნაკაშიძე, ქ. ჭითანავა, ა. პეტრიაშვილი, ბ. კაგაზეჟი (ადიღე), გ. სულაბერიძე, მ. ხაშბა). წარმატებით დაცვა სადოქტორო დისერტაცია მ. შილაკაძემ („ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი“); საკრავების ხაზით საყურადღებო ნაშრომები შექმნა ნ. ბედოშვილმა.

1980-90-იან წლებში ნინო მაისურაძის მიერ პირველად იქნა წაკითხული ლექციები (სპეციალური კურსი) ეთნომუსიკოლოგიაში ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და სულხან-საბა ორბელიანის სახ. თბილისის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, რევაზ ლაღიძის სახ. კათედრაზე (დღეს ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი); წლების მანძილზე იყო კათედრის გამგე თბილისის დამოუკიდებელ უნივერსიტეტ – „გეორგიაში“, სადაც თავის დროს ლექციებს კითხულობდნენ ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის, არქეოლოგიის ცენტრის და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მაღალკვალიფიცირებული მეცნიერ-თანამშრომლები. მის მიერაა შედგენილი პროგრამა მუსიკალურ ეთნოლოგიაში; ავტორია მონოგრაფიების და მრავალი სტატიის, მათ შორის – „აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა“ (თბ., 1971), «Древнейшие этапы развития грузинской народной музыки» (Тб., 1989); „ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები“ (თბ., 1990); „ეს სიმღერაა საქართველოსი“ (თბ., 2010); „ქართული ხალხური მუსიკა და ქართველთა ეთნოგენეზი“ // ქართული ხალხის ეთნოგენეზი (თბ., 2002); „მუსიკალურ-ეთნოლოგიური მონაცემები ქართულ და წინააზიურ ურთიერთობათა შესახებ // ოჩხარი თბ., 2002; „ქართული კულტურა აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა კონტექსტში // ლოგოსი, №5 თბ., 2008; „ქართული ჰიმნოგრაფია და ეროვნული ცნობიერება“ // ანალები, №3, თბ., 2008; „ქართული ხალხური მუსიკა და ეროვნული ცნობიერება“ // ანალები, №6, თბ., 2010; Georgian Culture in the Oriental and Western Cultural Contexts (Musical Ethnological Data) // Dialogue of Civilizations, New York, 2010; „იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური ენების შესახებ“ // ანალები, №7, 2011 და სხვ. ქნი ნინო არის რედაქტორი და რეცენზენტი არაერთი ნაშრომის, მათ შორის თანარედაქტორია ვ. ბარდაველიძის წიგნის „აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, თუშეთი, II“ (თბ., 1985); ენციკლოპედიური განმარტებების ერთ-ერთი ავტორია წიგნში „ივ. ჯავახიშვილი. ენციკლოპედიური ლექსიკონი“, მთავარი რედაქტორი აკად. რ. მეტრეველი. თბ., 2002.

ნინო მაისურაძე წლების მანძილზე იყო ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მთავარი მეცნიერი თანამშრომელი, ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოს წევრი; ამავე ინსტიტუტთან არსებული სამეცნიერო ხარისხების მიმნიჭებელი საბჭოს (შემდგენი არქეოლოგიის ცენტრთან არსებული სამეცნიერო ხარისხების მიმნიჭებელი საბჭოს) წევრი; აგრეთვე – საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტთან და ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიასთან არსებული ხარისხების მიმნიჭებელი გაერთიანებული სამეცნიერო საბჭოს წევრი. წარმატებით უწევდა ოპონირებას და რეცენზირებას ეთნოლოგებს, მუსიკისმცოდნეებს, ფოლკლორისტებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, კულტუროლოგებს... 1990 წლიდან არის ევროპის ეთნომუსიკოლოგთა საერთაშორისო სემინარის (ESEM) წევრი; ხშირად მონაწილეობდა საერთაშორისო კონფერენციებში, კონგრესებსა და სიმპოზიუმებში, მაგრამ ძირითადი სამყარო, სადაც მან შემოქმედებითი ცხოვრების დიდი გზა განვლო ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტია. აქ ჩამოაყალიბა მან და ხელმძღვანელობდა ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის საინსტიტუტო საპრობლემო ჯგუფს 2006 წლამდე, განყოფილების დონეზე, ვიდრე მეცნიერებათა აკადემიაში და, შესაბამისად, ისტორიის და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში რეორგანიზაცია არ ჩატარდა.

ნინო მაისურაძე ავტორია მუსიკალური კომპოზიციების, რომლებიც შესრულდა საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ (კრ. „ის ვინც მიყვარდა“, თბ., 2003).

იუბილარი შესანიშნავი ქართული ტრადიციული, ინტელიგენტური ოჯახის წარმომადგენელია. ვიცნობ 1976 წლიდან, მას შემდეგ, რაც ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში მივედი სამუშაოდ. მოწმე ვარ და თვითმხილველი მკვლევარის შემოქმედებითი წარმატებებისა. როგორც ადამიანი ნინო მაისურაძე ყოველთვის გამოირჩეოდა და გამოირჩევა განსაკუთრებული გულისხმიერებით, კეთილგანწყობით, კოლეგიალობით, ჭირსა და ღხინში თანადგომით, წინაპართა ხსოვნის პატივისცემითა და მადლიერებით. ვიცნობდი მის მეუღლეს, უადრესად

კეთილშობილ პიროვნებას – დემირ ნოზაძეს, რომელიც მუშაობდა უმაღლეს სახელმწიფო სამთავრობო სტრუქტურებში და იყო ადამიანი, რომელსაც შეეძლო სრულიად უცნობისათვის ხელის გაწოდება და დახმარება. ქნი ნინო შესანიშნავი დედაა, ღირსეული შვილის აღმზრდელი და ორი შვილიშვილის ბებია. ის დღესაც წარმატებით აგრძელებს მეცნიერულ მოღვაწეობას საქართველოს ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრში.

შინაარსი

წინათქმა.....	5
I. მუსიკალური ეთნოლოგია//ეთნომუსიკოლოგია.....	6
II. საერთო-ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენა და მისი განვითარების გზები (მუსიკალური მასალის ანალიზი).....	19
III. ქართული ხალხური მუსიკის ჰარმონიის ზოგიერი საკითხი.....	120
IV. მუსიკალური და პოეტური მეტრის და რიტმის ურთიერთმიმართების საკითხი.....	136
V. კილოების შესახებ ქართულ ხალხურ სიმღერებში.....	143
VI. მრავალხმიანობის ორი ძირითადი ფორმა.....	156
VII. მუსიკალური დიალექტები.....	170
VIII. ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ ენათა ურთიერთმიმართება და მათი ერთობის პრობლემა.....	183
IX. ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოლოგიური ასპექტები.....	281
Грузинская традиционная музыка и национальное сознание.....	359
Georgian Traditional Music and National Awareness.....	371

გამოსმაურება

ნინო მაისურაძე
ნ. ღამბაშიძე. „მზე შინა და მზე გარეთა“
(ეთნოლოგიური ძიებანი).....378

გიორგი გოცირიძე
ქართული ხალხური მუსიკის ეთნოლოგიური
კვლევის სათავეებთან.....383

დაიბეჭდა საგამომცემლო სახლში ემ-პი-ჯი
ტელ: (+995 032)180332
Ltdmpg@gmail.com