

სვანური საკულტო რიტუალის მუსიკოლოგიურ- ანთროპოლოგიური ასპექტები

ნანა მჭავანაძე

სადისერტაციო ნაშრომი წარდგენილია ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტის მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მინიჭების
მოთხოვნების შესაბამისად

სოციალური და ჰუმანიტარული მეცნიერებების
ინტერდისციპლინური პროგრამა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: თამაზ გაბისონია, ასოცირებული პროფესორი
თანახელმძღვანელი: ელგუჯა დადუნაშვილი, ასოცირებული პროფესორი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი, 2018

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების
ფაკულტეტის დეკანს
ბატონ გიორგი გვალას
ამავე ფაკულტეტის
დოქტორანტის -
ნანა მჭავანაძის

გ ა ნ ა ც ხ ა დ ი

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

ნანა მჭავანაძე

30.12. 2017

მ ი ძ ჳ ნ ა

ემღვნება ჩემი ბებია-ბაბუების, ქართული სიმღერის ოსტატების:

მარიამ ჭყონიას, გრიგოლ მჟავანაძის,
ჟენია ქუტიძისა და მოსე მჟავანაძის, აგრეთვე, სვანური სიმღერისა და ენის
თაყვანისმცემლის, ჩემი უდროოდ გარდაცვლილი მეგობრის, ლინგვისტ
დავით (დეივიდ) თაგუელისა და ჩემი პედაგოგის, ლია ხუგაშვილის ძვირფას
ხსოვნას.



(თანდი თარინგუელის ტაძარი. კედლის მხატვრობა. ფრაგმენტი. მ. ჩამგელიანის ფოტო)

აბსტრაქტი

სვანური სიმღერის შესახებ მონოგრაფიული ნაშრომი არ არსებობს, თუმცა ცალკეული კვლევების საფუძველზე შემუშავდა სამეცნიერო აზრი სვანური მუსიკის მახასიათებლების შესახებ. ანალიზის შედეგად კი ჩანს, რომ აღნიშნული დასკვნები, საკვლევი მიზნებიდან გამომდინარე, ან სიმღერების რომელიმე ერთი ჯგუფის დაკვირვებას ეფუძნება, ანდა ზემო და ქვემო სვანური მუსიკალური ყოფის საერთო ჭრილში განხილვას, რაც უმართებულოა.

სვანური სასიმღერო რეპერტუარის დიდი უმრავლესობა სვანურენოვანია, მაგრამ გვხვდება ქართულენოვანიც. თუმცა არამარტო სიტყვიერი ტექსტები, არამედ მუსიკალური ენა, მეტადრე, საშემსრულებლო სტილის რიგი თავისებურებანი, რომლებიც გარკვეული ჯგუფის სიმღერებში გვხვდება, შესაძლებელს ხდის საკითხის დასმას სვანების ბიმუსიკალობის, ან მუსიკალური მიგრაციის შესახებ.

სვანური სიმღერის კვლევის პრობლემებისა და საკითხების სპექტრი მრავალფეროვანია: კერძოდ, რას წარმოადგენს სვანური მუსიკალური რეპერტუარი? არსებობს თუ არა სვანური მუსიკალური სუბ-კულტურა და როგორია იგი? როგორია სვანური სასიმღერო პოეზია და რა კორელაციაშია სიმღერის მუსიკალური და ვერბალური ტექსტები? რამდენად მრავალფეროვანია სვანური სასიმღერო რეპერტუარი და რა თვისებებით გამოირჩევა ერთი ჟანრისა თუ ფორმის სიმღერათა ჯგუფი მეორისაგან? რა სოციო-კულტურული და ისტორიული ფაქტორები განაპირობებს სვანური სიმღერის თავისებურებებს? როგორია სვანური სიმღერის მრავალხმიანობის ტიპი და შესაძლებელია თუ არა მისი გენეზისის გამორკვევა? საერთოდ, რა თავისებურებებით ხასიათდება სვანური სიმღერა, რითაც იგი განირჩევა სხვა ქართული მუსიკალური დიალექტებისაგან?

პრობლემების მასშტაბურობიდან გამომდინარე კომპლექსური კვლევის მიზნით გამოვყავით რამდენიმე ძირითადი ასპექტი:

- სვანური სიმღერის სარიტუალო კონტექსტი;
- სვანური რეპერტუარის საშემსრულებლო ფორმები;
- სვანური მრავალხმიანობის არსი და გენეზისი;
- მელოსი vs ლოგოსი? — ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთმიმართება;

- მუსიკალური მიგრაციის საკითხი.

მოცემული ასპექტების შესწავლისას შეგნებულად შემოვიფარგლეთ ზემო სვანეთით და შევარჩიეთ რეპერტუარი, რომელიც მოიცავს სვანური სიმღერის თითქმის ყველა სარიტუალო ფორმას. წინამდებარე კვლევა კომპლექსური, ინტერდისციპლინურია და მასში წარმოდგენილია ანთროპოლოგიური, სოციოლოგიური, ლინგვისტური, ეთნოლოგიური მონაცემების შეჯერებისა და მუსიკოლოგიური ანალიზის შედეგად მიღებული ჰიპოთეზები.

კერძოდ:

- სვანური სასიმღერო რეპერტუარი, ძირითადად, სარიტუალო კონტექსტის ნაწილს წარმოადგენს;
- საშემსრულებლო ფორმები განპირობებულია სარიტუალო მიზნებითა და ამოცანებით;
- სვანური მრავალხმიანობა ბუნებითა და სამხმიანობა მისი სუბსტანციური თვისებაა;
- სვანური ასემანტიკური ტექსტები სინამდვილეში ფორმისშექმნელი და/ან შინაარსის მქონე მარცვლებისა და სეგმენტებისაგან შედგება და მნიშვნელოვან ჟანრულ კუთვნილებას ამჟღავნებს;
- სვანური ინტონაციური ფონდი კონკრეტულ რიტმულ-მელოდიურ მოდელებს მოიცავს. ესა თუ ის მოდელი, ჟანრულ კუთვნილებას, აგრეთვე, სიმღერის ფუნქციური დატვირთვიდან გამომდინარე ავლენს;
- სიმღერების გარკვეული ჯგუფი, რომელიც წმინდა სვანურად მოიაზრება, სინამდვილეში ჰიბრიდულობის ნიშნებს ამჟღავნებს და მუსიკალური მიგრაციების პროდუქტია;
- სვანური სიმღერა, მისი საშემსრულებლო თავისებურებები მჭიდრო კავშირშია სვანების კოსმოგონიასა, რელიგიურ წარმოდგენებსა და კოლექტივისტური ცნობიერების გამომხატველ ყოფასთან და მის მუსიკალურ ანარეკლს წარმოადგენს.

იმედია, წინამდებარე კვლევის შედეგები მოკრძალებულ წვლილს შეიტანს სვანების მუსიკალური იდენტობის გამოვლენასა და საერთოქართულ კულტურულ და მუსიკალურ ცხოვრებაში მისი ადგილის გამორკვევაში. აგრეთვე, წარმოდგენილი ჰიპოთეზები სტიმულს მისცემს საკითხის გარშემო დებატებსა და შემდგომ კვლევებს.

საკვლევი თემა განსაკუთრებით აქტუალურია დღეს, როდესაც სარიტუალო პრაქტიკა თანდათან სუსტდება, რაც იწვევს სვანური სიმღერის ავთენტიკურ სივრცეში

გაქრობის საფრთხეს. გარდა ესთეტიკური მნიშვნელობისა, სვანური მუსიკის საფუძვლიან შესწავლასა და გააზრებას შეუძლია არსებითი როლი შეასრულოს სვანების ანთროპოლოგიური, ისტორიული, სოციოლოგიური, ლინგვისტური პრობლემატიკის კვლევაში.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: სვანური მუსიკალური ანთროპოლოგია, მრავალხმიანობის გენეზისი, სარიტუალო კონტექსტი, სიტყვა და მუსიკა.

Abstract

It is true to say that no monographic research in relation to Svan music currently exists. What do exist, having evolved over time, are specific studies of related scientific issues out of which have emerged a general academic understanding of Svan music. Though our own analysis reveals this line of academic thought, however forms conclusions in relation to findings created by other research goals. These conclusions also tend to be based either on the study of a group of songs, or fall within broader discussion of the musical soundscape of Upper and Lower Svaneti as a homogeneous entity. Our research suggests these perspectives are therefore inherently erroneous.

Most of the Svan singing repertoire is in the Svan language but songs with Georgian texts are also found. However the many peculiarities of performance style, found in songs of certain groups, together with verbal texts and musical language, point to the question of bi-musicality or musical migrations.

The spectrum of research challenges in the study of the Svan repertoire is diverse. What is the Svan Musical repertory? Is there a Svan musical subculture and what is it? What exactly is Svan singing poetry and what is the correlation between verbal texts and musical language? How diverse is the song repertoire of the Svan people and what qualities distinguish songs of one genre or form from another?

In addition, what socio – cultural and historical factors condition the unique peculiarities of Svan Song? What is the actual type of polyphony inherent in Svan song and can we possibly discover its genesis? And in general – what are the factors present in this form of musical expression which distinguish it from other Georgian musical dialects?

The combination of these challenges provided a backdrop for our research in which the following key factors emerged:

- Ritual Context of Svan Song
- Performance forms of the Svan singing repertoire
- Essence and genesis of Svan Polyphony .
- Melos vs Logos –Text and Music interaction,
- Issues of musical migration.

In the exploration of these aspects, we deliberately limited our study to Upper Svaneti and selected a repertoire which contains almost all of the ritual forms of Svan song. This complex research therefore represents an interdisciplinary hypothesis derived from anthropological, sociological, linguistic, ethnological data and musical analysis. Some of these hypotheses and conclusions reveal the following:

The Svan singing repertoire is fundamentally ritual in nature:

Performance forms are therefore based on ritual goals and objectives:

- Svan polyphony is ontological and 3 part singing is its substantive quality;
- Svan asemantic texts are form – making, and /or meaningful syllables and segments of texts. These often exhibit genre assignation;
- The Svan soundscape includes specific rhythmic – melodic models. Whatever model this happens to be, itself dictates the genre assignation, based on the socio- ethnological function of a specific song;
- A group of songs hitherto considered to be pure Svan in origin actually show signs of hybridity and are a likely product of musical migrations;
- The Svan songs and their unique performance peculiarities are closely related to the Svan collective consciousness, cosmogony, and religious beliefs all of which serve to shape its musical manifestation.
- We hope that the results of this research will contribute to the identification of the true musical identity of the Svan people and help to correctly position it in the cultural and musical life of Georgia. We hope too, that our hypotheses will stimulate debate and subsequent research into this long misperceived musical treasure trove.

We believe that the topic of this research is especially relevant today at a time when ritual practice is gradually weakening to the extent where it could lead to the disappearance of Svan music in its authentic context.

For besides its obvious aesthetic significance, a meticulous study, exploration and understanding of Svan music can, we believe, play a vital role in deepening our response to the unique anthropological, historical, linguistic and sociological challenges currently facing modern day Svaneti.

Key words: Svan musical anthropology, genesis of polyphony, ritual context, word and music.

მადლობა

განსაკუთრებულ მადლობას ვუძღვნი ჩემს ხელმძღვანელს თამაზ გაბისონიას კვლევის პროცესსა და ნაშრომის მომზადებაში გაწეული დახმარებისათვის. აგრეთვე, თანახელმძღვანელ ელგუჯა დადუნაშვილს — რჩევებისა და საექსპედიციო ჩანაწერების დაარქივებაში გაწეული ღვაწლისათვის.

მადლობას ვუხდი ასევე:

- პოტსდამის უნივერსიტეტის პროფესორს, ფრანკ შერბაუმს — სამეცნიერო პროექტში ჩემი მოწვევის, თანამშრომლობისა და საველე საქმიანობაში ხელშეწყობისათვის; ასევე, კომპიუტერულ ანალიზსა და ნაშრომის გაფორმებაში გაწეული დახმარებისათვის;
- ეთნოლოგ მადონა ჩამგელიანს — უანგარო დახმარებისა და კვლევაში შეტანილი წვლილისათვის. აგრეთვე, მის ოჯახს სვანეთში, რომელიც ჩემს მეორე ოჯახად იქცა ბოლო ექვსი წლის განმავლობაში;
- მარჯორი ბრეის, რომელმაც ფასდაუდებელი სამსახური გამიწია კვლევის ინგლისური თარგმანების მომზადებასა და საველე საქმიანობის წარმართვაში;
- ვალენსიის უნივერსიტეტის პროფესორ ბლას პაირს ამ უნივერსიტეტში ჩემი 6-თვიანი მივლინების განმავლობაში გაწეული თანადგომისათვის;
- კონსულტაციებისათვის: იენის უნივერსიტეტის პროფესორს ფლორიან მუჰლფრიდს; პროფესორებს: ქევინ ტუიტს, ქეთევან მარგიანსა და თამარ ბარბაქაძეს, ასევე, აწ განსვენებულ აპოლონ სილაგაძეს;

მადლობას ვუხდი ბრიტანულ სამეცნიერო ფონდს FaRiG, რომლის მიზანია საქართველოსთან დაკავშირებული ჰუმანიტარული და კულტურული კვლევების

ხელშეწყობა და რომელმაც დააფინანსა ჩვენ მიერ წარდგენილი სამეცნიერო-კვლევითი პროექტი სვანური სიმღერის შესახებ.

დიდი მადლობა ჩემს მშობლებს, მეუღლესა და შვილებს თანადგომისა და გაწეული დახმარებისათვის. განსაკუთრებული მადლობა ჩემს მეგობარსა და კოლეგას ქეთევან მათიაშვილს; აგრეთვე: კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრის თანამშრომელს ნინო ნაკაშიძეს; ფოლკლორის ცენტრის თანამშრომლებს ნანა კალანდაძესა და ნინო შველიძეს; ასევე: ლევან ხიჯაკაძეს, ტომ ანდერსონს, მერი ელენ ჩათვინს, ბეატა მიზხერლიხს, მირეი დიუკასს.

მადლობა ჩემს პედაგოგებს: დოდო გაბუნიას, ნინო (ფრინა) ბეჟუაშვილს, აწ განსვენებულ ნანა კილაძეს, რომელიც ყოველთვის თვლიდა, რომ უნდა გამეგრძელებინა კვლევითი საქმიანობა.

საგანგებო მადლობა ყველა ეთნოფორს, რომელმაც უშურველად გაგვიზიარა ცოდნა და გამოცდილება საველე ექსპედიციების დროს; მათ შორის აწ განსვენებულ: სონია წერედიანს, ისლამ ფილფანსა და ტრისტან პაკელიანს.

განსაკუთრებულ მადლიერებას გამოვხატავ ყველა იმ ავტორის მიმართ, ვინც ნაშრომის ბიბლიოგრაფიის ნუსხაშია წარმოდგენილი, რადგან სწორედ ამ კვლევებმა მოუშადა საფუძველი წინამდებარე დისერტაციას.

სარჩევი

შესავალი	1
სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა	18

თავი პირველი

სვანური კალენდარული რიტუალი. საშემსრულებლო და ჟანრული ფორმები; ნიმუშების კომპლექსური ანალიზი.

1. საკულტო რიტუალური პრაქტიკა სვანეთში. კალენდარული რიტუალის აღწერილობა. დღეობა „ლითნადილ“..... **55**
2. საშემსრულებლო ფორმების საკითხისათვის სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში; შედგენილი ფორმები: ჰიმნური სიმღერა და ფერხული.....**69**
3. რესპონსორული ფორმები — „დიადებ“.....**77**
4. მეორე ჯგუფის ჰიმნური საგალობლები — „ბარბალ დოლაშ“.....**89**
5. საფერხულო სიმღერები (მუსიკოლოგიური, ეთნოლოგიური და ლინგვისტური დაკვირვება ზოგიერთი ნიმუშის მიხედვით)..... **108**

თავი მეორე

სვანური სარიტუალო სიმღერების მუსიკალური ენის თავისებურებანი: მრავალხმიანობის გენეზისის პრობლემა; დიალექტური ურთიერთგავლენების ნიმუშები.

1. მრავალხმიანობის სათავებთან: ჯგუფური ლოცვის ფენომენი.....**151**
2. სვანური მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხი: ჰიმნი „ზჳრ“ და ობერტონული მრავალხმიანობა
3. ჰიბრიდული სიმღერები, ინტერდიალექტური ნიმუშები: დიალექტური (სუბ-ეთნიკური) და ინტერ-დიალექტური მახასიათებლები

თავი მესამე

სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართება სვანურ რიტუალში.

1. სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების პრობლემატური საკითხები ეთნომუსიკოლოგიურ და მუსიკოლოგიურ დისკურსში:
1.1. ლოგოსი vs მელოსი **257**
1.2. სვანური ლექსი. სვანური სიმღერის მეტრი და რიტმი **270**
1.3. სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართება სვანურ სიმღერაში;
 ზოგიერთი ნიმუშის ანალიზი**280**

2. ასემანტიკური ტექსტები სვანურ სიმღერაში..... **293**

3. ზოგიერთი მოსაზრება სვანური სასიმღერო არტიკულაციის შესახებ
3.1. თანხმოვნების გამარცვლიანაბა**318**
3.2. ერთი საკადანსო არტიკულაციის შესახებ.....**330**

4. სიტყვა და მუსიკა: მრავალჯერადი გამოყენების ჰანგები**338**

ზოგიერთი დაკვირვება 356

დასკვნები 360

მომავალი კვლევების მიმართულებები და რეკომენდაციები376

ბიბლიოგრაფია378

დანართები:

დანართი 1: ფოტოები&დიაგრამები

დანართი 2: ხმოვანი (აუდიო) ჩანაწერები

დანართი 3: ვიდეო ჩანაწერები (იენის უნივერსიტეტის არქივი: <https://lazardb.gbv.de/>)

დანართი 4: ნოტირებული ნიმუშები

შესავალი

... რელიგიისაგან იშვა ყველაფერი ის, რაც მნიშვნელოვანია საზოგადოებაში,
რადგანაც საზოგადოების იდეა რელიგიის სულს წარმოადგენს.

ემილ დურკჰეიმი

საკვლევი პრობლემა და კვლევის მნიშვნელობა.

სვანური სიმღერა ამ კუთხის არამატერიალური კულტურული საგანძურის გამორჩეული ნაწილია და სვანური კულტურული იდენტობის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი მახასიათებელია ზოგად-ქართულ კულტურულ კონტექსტში.

აქ, საქართველოს ერთ-ერთ ყველაზე ძირძველ რეგიონში, შემორჩენილია ქართული იდენტობის უძველესი შრეები, რომლებიც, ძირითადად, დაცულია რელიგიურ-საკულტო რიტუალებში. სვანური რიტუალის სინკრეტული იერი და მისი კომპონენტების უმეტესობა არქაულობის ნიშნითაა აღბეჭდილი. ამავე დროს, სვანეთში უხვად შემორჩენილი ქრისტიანული ტაძრები და ატრიბუტიკა (ხატი, ფრესკა, ხელნაწერი და ეპიგრაფიკული ძეგლები და ა.შ.) ადასტურებს საუკუნეების განმავლობაში ქრისტიანული ცხოვრების ფაქტობრივ უტყუარობას ამ რეგიონში.

ეთნოგრაფიულ ჩანაწერებსა და სვანურ სასიმღერო პრაქტიკაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ სვანური სასიმღერო რეპერტუარის მრავალფეროვანი ფორმები მეტწილად რთული სარიტუალო კონტექსტის შემადგენელი ნაწილი და მისი ერთ-ერთი წამყვანი კომპონენტია. სვანების მსოფლალქმა, კოსმოგონია, ეთიკური და კულტურული ფასეულობები მკვეთრად რელიგიზირებულია და ასახვას პოვებს სვანური ყოფის ყველა დონეზე. მხოლოდ კალენდარული საწესო დღეობების რიცხვი ზემო სვანეთში 160-ს აღწევდა, რომელთაგან გარკვეული ნაწილი დღემდე აღინიშნება (ბარდაველიძე 1939:x). არაკალენდარული საწესო რიტუალები: ქორწინება, გლოვა და მასთან დაკავშირებული წესების ფართო სპექტრი, აგრეთვე, წარმოადგენდა კოლექტიურ, სათემო აქტივობას, რომელიც სრულდებოდა გარკვეული რეგულაციების მიხედვით. შესაბამისად, რიტუალი, როგორც კულტურული აქტი, ასახავდა და ნაწილობრივ დღესაც ასახავს, ერთი მხრივ სვანის კულტურულ იდენტობასა და მის უნიკალობას, ხოლო მეორე მხრივ, ავლენს მის გარემოსთან,

მეზობელ ხალხებთან ინტერაქტიურ (ასეთის შემთხვევაში) ბუნებას და ურთიერთგავლენების ხარისხს.

დიდი ხანია სვანური მუსიკის სხვადასხვა ასპექტი მკვლევართა ყურადღებას იპყრობს, თუმცა, მიუხედავად სვანური სიმღერის შესახებ არსებული მდიდარი ეთნოგრაფიული მონაცემებისა და კვლევებისა, დღემდე არ გამოცემულა მონოგრაფიული ტიპის ნაშრომი, რომელშიც თავმოყრილი, აღწერილი და განხილული იქნებოდა სვანური სარიტუალო მუსიკის ყველა პლასტი, ეთნოლოგიური კონტექსტი და მისი ცალკეული ასპექტები. ამასთან, რომელშიც განიმარტებოდა სვანური მუსიკის არსი და ბუნება. შესაბამისად, გაზვიადებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ სვანური მუსიკა კვლავაც რჩება ერთგვარ ეთნომუსიკოლოგიურ terra incognita-ად.

სვანური სიმღერით დაინტერესება ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის ბოლოდან იწყება და მისი ჩაწერის პირველი მცდელობებიც ამავე პერიოდს უკავშირდება. ძველი და ახალი თაობის მუსიკოლოგების მიერ შესრულებული მნიშვნელოვანი კვლევებისა და საგულისხმო დასკვნების მიუხედავად, ობიექტური გარემოებები და საკვლევი ამოცანების ლოკალურობა არ იძლეოდა სვანური სამუსიკო რეპერტუარის სრული სურათის გადმოცემისა და გააზრების საშუალებას.

სვანური სასიმღერო მეტყველებისა და თავისებურებების შესწავლას, სვანური მუსიკალური იდენტობის გამოვლენასა და გააზრებას ხელს უშლის შემდეგი მიზეზები და გარემოებანი:

- საკითხისადმი ერთგანზომილებიანი, არაკომპლექსური მიდგომა. კერძოდ, არ ჩატარებულა სარიტუალო კონტექსტის საფუძვლიანი კვლევა დიაქრონული და სინქრონული მონაცემების შეჯერების მეშვეობით; არ მომხდარა მუსიკოლოგიური ანალიზის შედეგების გააზრება რიტუალის არამუსიკალური ასპექტებისა და მექანიზმების შესწავლისა და არსებული მონაცემების გათვალისწინებით;
- მუსიკალური და ლინგვისტური მოვლენების იდენტიფიკაციისა და მათი კომპლექსური, ინტერდისციპლინურ ჭრილში კლასიფიკაციის პრობლემა. ამგვარი კლასიფიკაციის საფუძველზე შესაძლებელია ამა თუ იმ მუსიკალური მოვლენის სისტემური გააზრება და მისი ადგილის განსაზღვრა სვანების მუსიკალურ-კულტურულ ყოფაში. მაგალითად, მიჩნეულია, რომ სვანური სასიმღერო

ტექსტების გაუგებარი სეგმენტები, რომლებიც რეფრენების, მარცვლების, ხმოვნების სახით გვხვდება და რომლებიც ზოგჯერ რომელიმე სიმღერის მთლიან ვერბალურ ბაზას წარმოადგენს, შინაარსსმოკლებული ენობრივი სეგმენტები ან ე.წ. გლოსოლალიები, გაქვავებული მოდელებია, რომელთაც მნიშვნელობა დაუკარგავთ დროთა განმავლობაში. თუმცა, კომპლექსური, სტრუქტურული ანალიზის შედეგად შესაძლებელია აღნიშნული მეცნიერული აზრის გადასინჯვა;

- ზემო და ქვემო სვანეთის საერთო ჭრილში განხილვა ართულებს შედეგების სისტემატიზაციას და ზრდის დასკვნების ცდომილების ხარისხს, რადგან ის, რაც სიმპტომატურია, მაგალითად, ქვემოსვანური სიმღერის ან სიმღერათა ჯგუფისათვის, ზოგჯერ ატიპურია ზემო სვანეთისათვის; ამგვარად, დასკვნების განზოგადება ერთიანი გეოგრაფიული სვანეთის მასშტაბით უმართებულოდ გვეჩვენება;
- ერთი და იგივე თემის, საკითხის შესახებ ეთნოგრაფიული მონაცემები და ემიკური გაგება ხშირად განსხვავებულია, რადგან ესა თუ ის მოვლენა არასადაამწერლო სოციუმში, იქ, სადაც ინფორმაციის, ცოდნის გავრცელების ტრადიცია ზეპირსიტყვიერია, სუბიექტური ინტერპრეტაციის მდიდარ წყაროს წარმოადგენს; მოქმედებს, აგრეთვე, დაძველების ფაქტორიც. რაც უფრო ძველია მოვლენა, მით უფრო მრავალფეროვანი და ფართოა მეცნიერული და სამოყვარულო სპეკულაციების სპექტრი;
- ის ჩანაწერები, რომელთაც ყველაზე ადრეული კვლევები ეყრდნობა, დაკარგულია ან ფრაგმენტებადაა შემორჩენილი. ფრაგმენტულობა და ჩანაწერების დაბალი ხარისხი და სმენადობა ართულებს და ამცირებს მის ეფექტურობას და სამეცნიერო მიზნებით გამოყენების შესაძლებლობებს;
- ხშირად ხარვეზიანია და, ამასთან, სუბიექტურაც (რაც ბუნებრივია) სანოტო ჩანაწერებიც, რომლის გამოც სუსტდება მათი სანდოობის ხარისხი, რაც მათი შესაბამის აუდიო ჩანაწერებთან და, აგრეთვე, სხვადასხვა ვერსიის შედარებისას დასტურდება;
- ერთი რომელიმე ჟანრისა თუ ფორმის სიმღერათა ჯგუფის მახასიათებლების განვრცობა მთელ სვანურ რეპერტუარზე ასევე შეიძლება გახდეს მადეზორიენტირებელი. მაგალითად, კონკრეტული მუსიკოლოგიური დასკვნების

განზოგადება იმ სიმღერათა მაგალითზე, რომელთაც, ჩვენი დაკვირვების საფუძველზე, ვერ განვიხილავთ როგორც ონტოლოგიურად სვანურ მოვლენას და რომლებიც მიგრაციების შედეგად მიღებულ ინტერდიალექტურ, ან ადაპტირებულ პროდუქტად მიგვაჩნია;

- ათეული წლებია აკადემიური ინტერესის საგანს წარმოადგენს სვანური სასიმღერო მეტყველება და მისი არქაული ფორმები. გავრცელებული მეცნიერული აზრის თანახმად, სვანური მრავალხმიანობა უძველეს პლასტებს შეიცავს და დასავლეთ საქართველოს ბარის მრავალხმიანობის ადრეულ, ბაზისურ არქეტიპს წარმოადგენს. თუმცა მოცემული საკითხისადმი ოდენ ფორმალური მიდგომა ყოველთვის არ იძლევა სათანადო შედეგს. ამიტომ, სვანური მრავალხმიანობის გენეზისის პრობლემა კვლავაც აქტუალურია;
- მრავალხმიანობის გარდა, ნიშვნელოვანია, აგრეთვე, სვანური სიმღერის მუსიკალური ენის სხვა კომპონენტების — კილო, მელოდიკა, ჰარმონია, მეტრი და რიტმი, საშემსრულებლო სტილი და სხვ. განმსაზღვრელი ფაქტორების საკითხი, რაც განაპირობებს სვანური სიმღერის თავისებურებებსა და ააშკარავებს მის დიალექტურ და ინტერდიალექტურ ასპექტებს. ამ შემთხვევაშიც, მხოლოდ ფორმალური მუსიკოლოგიური ანალიზი არ იძლევა ობიექტურ შედეგს;
- ფენომენოლოგიური კვლევების კვალდაკვალ, აქტუალურია სვანური სიმღერის შედარებითი კვლევის პრობლემაც. ვგულისხმობთ სვანების მეზობელი სამუსიკო ტრადიციების, მათ შორის ყარაჩაი-ბალყარეთის სასიმღერო შემოქმედების გაცნობასა და სვანურთან შედარების აუცილებლობას. ჩრდილოკავკასიელ და სხვა მოსაზღვრე რეგიონებთან სვანების ინტენსიური ისტორიული სამეზობლო-სავაჭრო, ხშირად ნათესაური, ურთიერთობის კვალი აუცილებლად უნდა ასახულიყო სვანურ სიმღერაზე, თუმცა ეს კვალი დღემდე დაფარული ან ბუნდოვანია შედარებითი კვლევების შეუძლებლობის ან, უკეთეს შემთხვევაში, შეზღუდული შესაძლებლობების გამო.

გარდა წმინდა სამეცნიერო დატვირთვისა, სვანური სიმღერის არსისა და ბუნების გამორკვევასა და გააზრებას პრაქტიკული მნიშვნელობაც ენიჭება. ალბათ, არ იქნება გაზვიადებული თუ ვიტყვით, რომ სვანურ ენასთან ერთად, საერთოქართული კულტურული საგანძურის ეს უნიკალური მემკვიდრეობა დღეს ეგზისტენციალური პრობლემის წინაშე დგას. ვგულისხმობთ მის დაცვასა და შენარჩუნებას

(შემღებისდაგვარად) ავთენტურ გარემოში, რასაც, ერთი მხრივ, ხელს უშლის ისეთი ბუნებრივი და ობიექტური ფაქტორები, როგორცაა, მაგალითად თანამედროვე ტექნოლოგიების პირობებში ინფორმაციის ინტენსიური ექსპანსია, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ ხელშეუხებელი მემკვიდრეობის მნიშვნელობის გააზრება როგორც ადგილობრივ, აგრეთვე სახელმწიფოებრივ, ინსტიტუციურ დონეზე მიუხედავად იმისა, რომ სვანეთი მუსიკალური ტრადიციების შენარჩუნების თვალსაზრისით ლიდერია საქართველოს რეგიონებს შორის.

კვლევის მიზანი.

ზემოთაღწერილი პრობლემებიდან გამომდინარე, წინამდებარე კვლევის მიზანია სვანური სარიტუალო რეპერტუარის მუსიკოლოგიური, ანთროპოლოგიური და ეთნოლოგიური ასპექტების გამოვლენა, მათი ერთობლიობაში გააზრება და, შედეგად, სვანური სარიტუალო სიმღერის ბუნების გამორკვევა ინტერდისციპლინური, კომპლექსური კვლევის გზით.

სვანური სიმღერის რომელიმე ცალკეული ელემენტის კვლევა მნიშვნელოვანია, თუმცა მისი სისტემური შესწავლა და სამუსიკო მეტყველების სინტაქსის გამორკვევა აუცილებელია სვანური სიმღერის ფენომენის ასახსნელად და გასააზრებლად.

სვანური პოეზია სასიმღერო პოეზიად მიიჩნევა და, მიუხედავად იმისა, რომ თავდაპირველად სიმღერების ტექსტებს საგანგებო ანალიზის საგნად არ მივიჩნევდით, კვლევის პროცესში დავრწმუნდით, თუ რამდენად აქტუალურია სვანური სასიმღერო ტექსტებისა და მუსიკის ურთიერთობის საკითხი.

ამ მოცემულობიდან გამომდინარე, ფართო და მრავალფეროვანია სამეცნიერო პრობლემებისა და კითხვების სპექტრი, რომელთა შორის გამოვყოფთ რამდენიმეს. კერძოდ: რა თავისებურებებით ხასიათდება სვანური სიმღერა, რით განირჩევა იგი სხვა ქართული მუსიკალური დიალექტებისაგან და რა ფაქტორები განსაზღვრავენ მის თვითმყოფადობას? არსებობს თუ არა სვანური მუსიკალური სუბ-კულტურა და როგორია ეს სუბ-კულტურა? როგორია სვანური სასიმღერო პოეზია და რა კორელაციაშია სიმღერის მუსიკალური და ვერბალური ტექსტები? რამდენად მრავალფეროვანია სვანური სასიმღერო რეპერტუარი და რა თავისებურებით გამოირჩევა ერთი ჟანრისა თუ ფორმის სიმღერათა ჯგუფი მეორესაგან? რა სოციო-კულტურული და ისტორიული ფაქტორები განაპირობებს სვანური სიმღერის თავისებურებებს?

როგორია სვანური სიმღერის მრავალხმიანობის ტიპი და შესაძლებელია თუ არა მისი გენეზისის გამორკვევა? მრავალხმიანობის ფენომენი და მისი წარმოშობის საკითხი ზოგადად მუსიკოლოგიური და ეთნომუსიკოლოგიური მეცნიერების დღემდე ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ პრობლემას წარმოადგენს და სვანური მრავალხმიანობის ტიპისა და მისი ფესვების დადგენა იქნეს საერთაშორისო მნიშვნელობას.

პრობლემების მასშტაბურობიდან გამომდინარე გაფართოვდა საკვლევი ამოცანების სპექტრი, საიდანაც, მოცემული კვლევის ფარგლებში, რამდენიმე პრობლემაზე შევაჩერეთ ყურადღება:

- სვანური სიმღერის სარიტუალო კონტექსტი;
- სვანური რეპერტუარის საშემსრულებლო ფორმები;
- სვანური მრავალხმიანობის არსი და გენეზისი;
- მელოსი vs ლოგოსი? — ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთმიმართება;
- მუსიკალური მიგრაციის საკითხი: ინტერდიალექტური, ჰიბრიდული სიმღერები.

სვანეთი დასავლეთ საქართველოს მაღალმთიანი რეგიონია მკვეთრად გამოხატული სუბ-ეთნიკური თვითმყოფადობითა და კულტურით. გეოგრაფიულად იგი ორ, ზემო და ქვემო სვანეთად იყოფა. სვანური ენა ერთ-ერთია ოთხ (ქართული, მეგრული, ლაზური, სვანური) ქართველურ ენას შორის. ისტორიული და განსაკუთრებული გეოპოლიტიკური გარემოებების გამო სვანებმა დღემდე საკმაოდ მყარად შეინარჩუნეს კულტურული იდენტობა ენის, წეს-ჩვეულებებისა და სასიმღერო ტრადიციის მეშვეობით. სვანურ სიმღერაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ გეოგრაფიულ-ადმინისტრაციული დაყოფის გარდა, სვანური სასიმღერო რეპერტუარიც, შესაძლებელია ორ, ზემო და ქვემოსვანურ შტოდ დაიყოს.

აუცილებლად მიგვაჩნია თავიდანვე აღვნიშნოთ, რომ წინამდებარე კვლევა ზემოსვანურ მუსიკალურ ეთნოგრაფიას ეხება და ქვემოსვანურ სიმღერას გვერდს ვუვლით რიგი ობიექტური მიზეზების გამო, კერძოდ:

- საკვლევი პრობლემატიკის მასშტაბურობა და რეპერტუარის მრავალფეროვნება არ იძლევა ვრცელი გეოგრაფიული არეალის დაფარვის შესაძლებლობას. ამ შემთხვევაში თავს ვერ დავაღწევდით კვლევის ზედაპირულობას. შესაბამისად, რაოდენობას ხარისხი ვამჯობინეთ; ამ ამოცანის შესრულებას ხელი შეუწყო

სუბიექტურმა ფაქტორმაც, კერძოდ — ზემო სვანეთში ბოლო ექვსი წლის განმავლობაში ცხოვრების, ადგილზე დაკვირვებისა და საველე მუშაობის შესაძლებლობამაც;

- კომპლექსური კვლევა მოითხოვს ენობრივი, ისტორიული, ეთნოგრაფიული და სხვა მონაცემების გაცნობასა და გათვალისწინებას. ენისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების საკითხი ერთ-ერთი ცენტრალურია ჩვენს საკვლევ ამოცანებს შორის. ენათმეცნიერებაში აღიარებულია სვანური ენის — კერძოდ, ზემო და ქვემოსვანურ — კილოებს შორის, უფრო მეტიც, შიდა კილოური განსხვავებანი, რაც კიდევ უფრო გაართულებდა ჩვენს ამოცანას საკვლევ არეალის მოცულობის გაზრდის შემთხვევაში;
- ზემო სვანეთის თემი ადმინისტრაციული ერთეულებისა და მოსახლეობის რაოდენობის თვალსაზრისით უფრო მრავალრიცხოვანია ქვემოსვანურთან შედარებით და მასალის შეგროვება გაცილებით ფართო საკვლევ ამოცანების ფარგლებშია მიზანშეწონილი;
- სამაგიეროდ, ქვემოსვანური სასიმღერო რეპერტუარი მუსიკალურად უფრო ჭრელი და არაერთგვაროვანია. აქ, ზემოსვანურთან შედარებით, გაცილებით ვრცელია ქართულენოვანი და, საერთოდ, ე.წ. ჰიბრიდული სიმღერების რეპერტუარი. ფართოვდება ჟანრული საზღვრებიც. მაგალითად, ზემო სვანეთში შრომის პროცესთან დაკავშირებული სიმღერები არ დასტურდება მაშინ, როდესაც ქვემო სვანეთში გვხვდება ე.წ. „ნადურები“. გვხვდება, ასევე, სიმღერები „სუფრულის“, „სათამაშოს“ სახელწოდებით, რაც პირდაპირ მიუთითებს ქვემო სვანეთში ამ ტიპის რეპერტუარის სხვა კუთხეებიდან ადაპტირებაზე. ზ. ფალიაშვილი სვანურ სიმღერას „სარწმუნოებრივ, ისტორიულ, ყოფაცხოვრებისა და სააშვიკოდ“ ჰყოფს (ფალიაშვილი 1910:vii), თუმცა ზემო სვანეთის რეპერტუარში სატრფიალო ნიმუშები არ დასტურდება. სავარაუდოდ, ავტორი ქვემო სვანეთს გულისხმობს. სიმღერა „ვოი დი ვო“, აგრეთვე „სიყვარულმა დამწვა“, ან „ქალსა ვისმე“, რომლებიც კომპოზიტორს ქვემო სვანეთში ჩაუწერია, მართლაც სატრფიალო შინაარსისაა და იმერულ და რაჭულ სიმღერებთან ამჟღავნებს ინტონაციურ სიახლოვეს;
- ხშირად ერთი და იგივე სიმღერის ზემო და ქვემო სვანური ვარიანტები ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებულია;

- ქვემო სვანეთში ხშირად ვხვდებით, აგრეთვე, პერიფერიული ლექსიკის ისეთ ელემენტებს, რომლებიც, სავარაუდოდ, ასევე სხვა დიალექტებიდანაა ადაპტირებული. მაგალითად: „დიდავოი“, „ოი დილი“, „ოი არალო“,¹ „ოდელია ვადილა, დელის ოვდელი ოვდელა“² და სხვ.
- ქვემოსვანური რეპერტუარის მუსიკალური ენა ამჟღავნებს სიახლოვეს მეზობელ დიალექტებთან. ჯერ კიდევ ზ. ფალიაშვილი აღნიშნავს, რომ „სადადიანო სვანეთში სვანური სიმღერების სამუსიკო მხარე დაემორჩილა მეზობელ რაჭველთა ჰანგების გავლენას, სიტყვებიც თითქმის სულ ქართულია“ (ფალიაშვილი 1910:v);
- XIX-XX საუკუნეების ეთნოგრაფიული წყაროებიდან ჩანს, რომ ზემოსვანური თემის მოსახლეობა ჩამორჩებოდა ქართული ენის ცოდნის თვალსაზრისით ქვემო სვანეთის მცხოვრებლებს. ტეპცოვი აღნიშნავს, რომ „დადიანის სვანეთის მცხოვრებნი ახლოს არიან იმერლებთან. ლაპარაკობენ სვანურად, მაგრამ ბევრმა იცის ქართული, ისევე როგორც ზემო სვანეთის ბევრმა მცხოვრებმა იცის ყარაჩაული“ (Тепцов 1988:67 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.);
- ზემოსვანური სასიმღერო რეპერტუარი, აღნიშნული მიზეზების გამო, მარტივი და არქაული ფორმების სიუხვით გამოირჩევა და, შესაბამისად, სვანური სამუსიკო მეტყველების ანბანურ მონაცემებს ინახავს. ზ. ფალიაშვილი, რომელსაც 1903 წელს სვანეთში მოგზაურობისას „ცაგერიდამ ვიდრე ეწერამდე“ თითქმის ერთი სოფელიც არ დაუტოვებია კარგი მომღერლებისაგან რომ არ მოესმინა და ჩაეწერა სვანური სიმღერები, აღნიშნავს: „თავისუფალი სვანეთი შესდგება თერთმეტი სოფლისაგან. აი, სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ სვანების ნამყო ცხოვრების ნაშთი“ (ფალიაშვილი 1910: iv-v).

როგორც აღვნიშნეთ, ზემოსვანური სიმღერა სვანური სასიმღერო სინტაქსის ბაზისურ ელემენტებს შეიცავს და მის სათავეებთან მიყვავართ. როგორც იტყვიან, მდინარის შესწავლა მხოლოდ სათავის კვლევით შეიძლება დაიწყოს. ამიტომაც, არჩევანი ზემო სვანეთზე შევაჩერეთ.

¹ სიმღერა „თინა დათუნა“ — მ. ჟორდანიას მიერ ჩაწერილი ლენტეხის რაიონში 1967 წელს.

² „მაცრული“ — გრ. კოკელაძის მიერ ჩაწერილი სოფ. ჩოლურში.

ჩვენი აზრით, სვანური სიმღერის ორი განსხვავებული, ზემო და ქვემო სვანური შტოს ცალ-ცალკე კვლევაა საჭირო და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება ზოგადსვანურ მახასიათებლებზე მსჯელობა.

მოცემული ასპექტების შესწავლის მიზნით შევარჩიეთ ის რეპერტუარი, რომელიც მოიცავს სვანური სიმღერის თითქმის ყველა სარიტუალო ფორმას. ანთროპოლოგიური, სოციოლოგიური, ლინგვისტური, ეთნოლოგიური მონაცემების შეჯერებისა და მუსიკოლოგიური (როგორც თვისობრივი, აგრეთვე რაოდენობრივი) ანალიზის შედეგად მიღებული ჰიპოთეზები წარმოდგენილია წინამდებარე ნაშრომში.

საკვლევი საკითხები და ჰიპოთეზები.

2005 წელს გამოიცა ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სახელმძღვანელო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის. მასში, როგორც შემდგენლები წინასიტყვაობაში აღნიშნავენ, კონსპექტური სახით თავი მოიყარა იმ ცოდნამ, რომელიც ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრაზე დაგროვდა კონსერვატორიის დაარსების დღიდან (1917) მოყოლებული. სახელმძღვანელოში შეჯამებულია ქართული, მათ შორის სვანური, მუსიკალური დიალექტების ძირითადი მახასიათებლები და თავისებურებები.

ამგვარად, სვანური კულტურული ყოფის, კერძოდ სვანური რწმენა-წარმოდგენებისა და მუსიკალური მეტყველების შესახებ დღემდე არსებული ზოგიერთი აკადემიური მოსაზრების მიხედვით:

1. სვანური სარიტუალო პრაქტიკა ქრისტიანულთან ერთად წარმართული რწმენის გადმონაშთებსაც შეიცავს;
2. ქართული სალიტერატურო ენისაგან სვანურის განსხვავების მიუხედავად, სვანური სიმღერა ერთიანი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განუყოფელი ნაწილია;
3. სვანური სიმღერა, ძირითადად, სამხმიანია, ხოლო ორხმიანობა ორიოდ ნიმუშითაა წარმოდგენილი; ერთხმიანი ნიმუშები კი მხოლოდ აკვნის ნაწილისა და დატირებების სახით გვხვდება;

4. სვანური მრავალხმიანობა კომპლექსური და პარალელური მოძრაობით ხასიათდება, რასაც ზოგჯერ რეჩიტატიული ბურდონიც ენაცვლება;
5. სვანური სიმღერის კადანსის ძირითადი სახეობა I-VII-VI-I საფეხურების თანმიმდევრობას („სვანური კადანსი“) წარმოადგენს;
6. სიმღერა, როგორც წესი, უნისონით მთავრდება. კვინტური დასასრული იშვიათია;
7. სვანური აკორდიკა ვიწრო განლაგებითა და თანხმოვანებების მოკრძალებული სპექტრით ხასიათდება (კვარტკვინტაკორდი, კვარტსექტაკორდი და დიდი და პატარა ტერციების შემცველი სამხმოვანებები);
8. სვანური სიმღერის რიტმის მნიშვნელოვანი კომპონენტია სინკოპა;
9. სვანური მუსიკალური მეტყველება არქაული ელემენტების (მდორე მელოდიური მოძრაობა, ფერხულების სიმრავლე, გაუმღერებელი მარცვლები და ა.შ.) სიჭარბით გამოირჩევა, ხოლო ჰიმნური, ამალღებული ჟღერადობითა და სიდარბაისლით ქართულ-კახურ დიალექტს ენათესავება;
10. ჟანრული სპექტრი გამორიცხავს შრომის სიმღერებს;
11. სვანური ქალის დატირება „კვინტური ტირილის“ ტიპისაა და სხვ.

როგორც ვხედავთ, აღნიშნული მახასიათებლები განზოგადებულია როგორც ზემო, ასევე ქვემო სვანეთის სასიმღერო რეპერტუარსა და სარიტუალო პრაქტიკაზე. ზოგიერთი მუსიკალური თავისებურება (მაგ.: რეჩიტატიული ბურდონი) სვანური სიმღერის თავისებურებებს შორის იკავებს ადგილს, ხოლო დინჯი და დარბაისლური საშემსრულებლო მანერა ქართულ-კახურ სიმღერასთან ნათესაობის ინდიკატორად მიიჩნევა (მესხი ... 2005:80-84).

სვანური სამხმიანობის გენეზისის შესახებ არსებობს რამდენიმე თეორია, რომლის მიხედვით: ა) სვანური სიმღერა ერთხმიანობიდან ორხმიანობაში, ხოლო ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადაიზარდა მაღალი ბანის მეშვეობით; კერძოდ, ზედა ხმა (სვანურად: მეჭემ, კივან) ბანთან მიმართებაში პარალელური კვინტის დაშენების საფუძველზე წარმოიშვა და განვითარდა; შესაბამისად კვარტულ ორხმიანობაზე კვინტური ზედნაშენის შედეგად გაჩნდა ე.წ. ქართული სამხმოვანება: კვარტკვინტაკორდი (შ. ასლანიშვილი); ბ) შუა ხმა ბაზისური, კვინტური ორხმიანობის კვარტული (ბანთან მიმართებაში) შევსების შედეგად წარმოიშვა (ვ. გოგოტიშვილი);

სვანური სიმღერა, განსაკუთრებით საკულტო ჰიმნური რეპერტუარი, ასემანტიკური ტექსტების სიუხვით გამოირჩევა. ამგვარი ტექსტები სამეცნიერო

ლიტერატურაში განიმარტება როგორც გლოსოლალიები, შინაარსსმოკლებული მარცვლები და რუდიმენტები.

უახლეს კვლევებში გამოჩნდა მოსაზრებები იმის შესახებ, რომ სვანური ჰიმნური სიმღერა ქრისტიანული საგალობლის გასვანურებული, ერთგვარად დეგრადირებული ვარიანტებია, რომელთა კომპოზიციური აღნაგობა, ფრაზების აკინძვის პრინციპი ქართული საეკლესიო საგალობლის ფუნდამენტური, ბაზისური მახასიათებლებია თავისუფალ მეტრსა და რიტმთან ერთად. შესაბამისად, შინაარსსმოკლებული მარცვლები და ხმოვნები საგალობლების ქართულენოვანი ტექსტების ჩასანაცვლებლად გამოიყენება (თ. გაბისონია).

აღნიშნული სამეცნიერო აზრის კვალდაკვალ, საკუთარი სმენითი გამოცდილებისა და ბოლო წლებში სვანურ კულტურულ ყოფაზე დაკვირვების საფუძველზე არაერთი კითხვა გაგვიჩნდა, რომელთა გათვალისწინებითაც თანდათან საკვლევი საკითხების ნუსხაც გამოიკვეთა. კერძოდ:

- სვანური საკულტო რიტუალი და მუსიკის როლი რიტუალის კონტექსტში;
- სვანური სარიტუალო აქტის სისტემური გააზრება და მისი სტრუქტურული ანალიზი;
- ზემო და ქვემო სვანური სასიმღერო რეპერტუარის საერთო ჭრილში განხილვისა და მონაცემების განზოგადების მართებულობა;
- სვანური ასემანტიკური (პერიფერიული) სასიმღერო ლექსიკის რაობა და მისი როლი სვანურ სიმღერაში;
- სვანური მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხი და არსებული თეორიების გადახედვა;
- სვანურად მიჩნევის მართებულობა იმ მუსიკალური თავისებურებებისა, რომელთაც სვანურ (ამ შემთხვევაში ზემო სვანურ) სასიმღერო რეპერტუარში ფრაგმენტული ხასიათი აქვს;
- მუსიკალური მიგრაციების საკითხი და ამგვარი მიგრაციების მარშრუტის გამორკვევა (ასეთის არსებობის შემთხვევაში);
- სასიმღერო ტექსტების პრობლემა: სვანური პოეზიის ნიმუშებისა და სასიმღერო ტექსტების შეუსაბამობა იმ დროს, როდესაც სვანური პოეზია სასიმღერო პოეზიადაა აღიარებული. სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართება სვანურ სიმღერაში;

- ჯგუფური ლოცვა: სვანური რიტუალის თავისებური ფენომენი; შესაძლებელია თუ არა იგი განპირობებული იყოს სვანური სოციუმის კოლექტივისტური ბუნებით და შეიძლება თუ არა განვიხილოთ იგი როგორც მუსიკალური მოვლენა?
- სვანური ენის თავისებურებების გავლენის ხარისხი სასიმღერო მანერასა და არტიკულაციაზე.

აღნიშნული საკითხების კვალდაკვალ წინასწარვე გამოიკვეთა ზოგიერთი ჰიპოთეზაც, რომელთა შემოწმების მიზნით მოცემული კვლევის ფარგლებში ვაწარმოეთ სიმღერათა ჯგუფებისა და მათი კონტექსტის განხილვა და ანალიზი. აღნიშნული ჰიპოთეზებია:

- სვანური „ასემანტიკური“ ტექსტები, რომლებიც მოგვიანებით კვლევაში „ვოქაბელების“ „ქოლგა“ ცნების ქვეშ გავაერთიანეთ, რიტუალური დანიშნულებისაა და სიმღერაში კონკრეტული ფუნქცია ენიჭება;³
- სვანური ენის ფონეტიკური თავისებურებანი განსაზღვრავს სასიმღერო არტიკულაციის რიგ თავისებურებებს;
- სვანური სასიმღერო ტექსტები მუსიკალური მოთხოვნების კვალობაზე ზოგიერთი ჯგუფის სიმღერებში იმ დოზით განიცდის დეფორმირებას, რომ სიტყვიერი ტექსტების შინაარსი გაუგებარი ხდება;
- „ზარ“ წარმოადგენს მრავალხმიანი მუზიცირების ერთ-ერთ ერთ ყველაზე არქაულ ფორმას, რომლის ანალიზი შესაძლებელია გასაღები აღმოჩნდეს სვანური მრავალხმიანობის გენეზისის გამორკვევაში;
- სვანური ჯგუფური ლოცვა მრავალხმიანი მუზიცირების ერთ-ერთი მაპროვოცირებელი აქტივობაა;
- ჰიმნური სიმღერების ზოგიერთი სახეობა და ფერხულების გარკვეული ჯგუფი, რომლებიც დღეს ცალ-ცალკე სრულდება, მანამდე ერთი რთული, შედგენილი ფორმა უნდა ყოფილიყო.

აღნიშნული ჰიპოთეზების შემოწმების მიზნით საკვლევ მასალაზე დაკვირვებისა და კომპლექსური ანალიზის პროცესში არაერთი ახალი მიმართულება და ასპექტი გამოიკვეთა, რომლებმაც ჩვენი ყურადღება მიიპყრო. მათი დეტალური ანალიზი გახდა საფუძველი ახალი ჰიპოთეზებისა, რომლებიც წარმოდგენილია როგორც ცალკეული თავების შეჯამებისას, აგრეთვე ნაშრომის საბოლოო დასკვნებში.

³ „ვოქაბელების“ ქოლგა ცნების ქვეშ გავაერთიანეთ ის ვერბალური სემანტები, რომელთა ამოკითხვა-გამიფვრა რთულდება ან რომელთაც დაკარგული აქვს მნიშვნელობა და ევფონიური ფუნქცია გააჩნია (მაგ.: რეფრენები).

კვლევის მეთოდოლოგია.

საკვლევი ამოცანების სირთულიდან გამომდინარე, კვლევა წარიმართა ფართო მეთოდოლოგიური ინსტრუმენტების გამოყენებით. დასახული მიზნების მისაღწევად გარდაუვალი გახდა კომპლექსური მიდგომის გამოყენება და ინტერდისციპლინური კვლევა. კვლევის შერეული (თვისობრივი და რაოდენობრივი) მეთოდის გამოყენების მიუხედავად, საკვლევი საკითხების სპეციფიკის გათვალისწინებით, აქცენტი გავაკეთეთ თვისობრივ კვლევაზე.

სვანური სიმღერის არსის გასაგებად გამოვიყენეთ როგორც მუსიკოლოგიური, აგრეთვე ანთროპოლოგიური მიდგომები. გარდა ამისა, გარკვეულ შემთხვევებში მივმართავთ ლინგვისტური კვლევის ინსტრუმენტებს. ცალკეული საკითხების განხილვისას, აგრეთვე, ვიყენებთ შედარებითი კვლევის ანალიზს.

ანთროპოლოგიური განხილვა დაგვებმარა უკეთ გაგვეაზრებინა სვანების მუსიკალური ქცევის კონტექსტი და მისი მანიფესტაციის ფორმები. მეორე მხრივ, მუსიკოლოგიურმა ანალიზმა შესაძლებელი გახადა აგვეხსნა სვანური სოციუმის კულტურული ყოფის რიგი თვისებურებანი.

საბოლოოდ, დასახული ამოცანების მიღწევაში დაგვებმარა საკვლევი მეთოდების სხვადასხვა სახე:

- აღწერითი მეთოდი; საკვლევი მოვლენის შეძლებისდაგვარად დეტალური აღწერა ყველა თანამდევი კომპონენტის გათვალისწინებით, რამაც ხელი შეგვიწყო მრავალშრიანი საკვლევი ფენომენის კომპლექსურ გააზრებაში და მის შემდგომ ანალიზში;
- ინტერდისციპლინური კვლევა: მომიჯნავე დისციპლინებში (ეთნოგრაფია, ისტორია, რელიგია, სოციოლოგია, ლინგვისტიკა) არსებული ინფორმაციისა და ცოდნის შეგროვება ამა თუ იმ საკვლევი მოვლენის მრავალშრიანი სურათის შესაქმნელად და გასააზრებლად;
- სინქრონული და დიაქრონული კვლევა; კერძოდ, საკვლევი მასალის შერჩევა ყველა არსებული და ხელმისაწვდომი ფორმით: საარქივო ხმოვანი, ვიდეო, სანოტო ჩანაწერები და სინქრონული მასალა, რომლის დიდი ნაწილი მოვიპოვეთ საველე ექსპედიციებში. მუსიკოლოგიური ანალიზის დიდი წილი სწორედ აღნიშნულ საექსპედიციო მასალას ეფუძნება;
- ემიკური მონაცემების ეტიკური მიდგომებით დამუშავება და გააზრება;

- მუსიკოლოგიური ანალიზი. ანალიზის პროცესში გამოვიყენეთ როგორც ტრადიციული, მანუალური ტექნიკა, აგრეთვე კომპიუტერული ეთნომუსიკოლოგიური ინსტრუმენტები, რომლის შედეგადაც მინიმუმამდე შემცირდა ცდომილების ხარისხი;
- სტრუქტურული ანალიზი, რომელმაც გამოავლინა ამა თუ იმ მუსიკალური აქტივობის სისტემური ბუნება მოცემულ კონტექსტში;
- შედარებითი მეთოდი, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელი გახდა მსგავსება-განსხვავებების გამოვლენა სხვადასხვა დონეზე, როგორცაა: ჰანგები, ტექსტები, ფორმები, აგრეთვე, გარკვეულწილად — დიალექტებიც;
- შერჩეული მასალის მთლიანი მუსიკოლოგიური ანალიზი (целостный анализ);
- სისტემური დაკვირვება: დედუქციურიდან ინდუქციურისკენ და —პირიქით.

როგორც აღვნიშნეთ, კვლევის მიზნით შერჩეული მასალა ეყრდნობა როგორც საარქივო და გამოცემულ ხმოვან, ვიდეო და ნოტირებულ ჩანაწერებს, აგრეთვე საველე ექსპედიციებში შეგროვებულ მასალას ყველა ზემოაღნიშნულ ფორმატში.

ნაშრომის სტრუქტურა:

ნაშრომი შედგება შესავლის, ლიტერატურის მიმოხილვის, სამი თავისა და თორმეტი ქვეთავისაგან და დასკვნებისაგან.

შესავალი და ლიტერატურის მიმოხილვა:

შესავალი წარმოადგენს სადისერტაციო ნაშრომის კონსპექტურ ვერსიას (დასკვნების გამოკლებით). კერძოდ, მასში გადმოცემულია საკვლევი პრობლემა და მისი მნიშვნელობა, განხილულია კვლევის მიზანი და მეთოდოლოგია, თავმოყრილია საკვლევი საკითხები და ჰიპოთეზები. მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა საკვლევი თემის შესახებ არსებული აკადემიური ლიტერატურისა და წყაროების მიმოხილვას. კვლევის კომპლექსური ხასიათის გამო, ლიტერატურის მიმოხილვა დაყოფილია ქვეთავებად მომიჯნავე დისციპლინებში არსებული ცოდნის დიფერენცირებულად გადმოცემის მიზნით, რაც აადვილებს მასალის აღქმას.

თავი პირველი:

რამდენადაც სვანური სიმღერის სარიტუალო დანიშნულება მოითხოვს სვანური რიტუალის შესახებ ცოდნას, პირველ თავში წარმოვადგენთ ერთ კონკრეტულ დღეობას — „ლითნადილს“, რომელიც სვანური კალენდარული დღეობის სარიტუალო წესს ასახავს და რომლის ფორმა და შინაარსი შეიძლება მოდელად,

ბაზისურ სქემად განვიხილოთ. ეს შეუქმნის მკითხველს წარმოდგენას იმ მოცემულობასა და კონტექსტზე, რომელშიც ამა თუ იმ ფორმისა და ჟანრის სიმღერა თუ ჰიმნი სრულდება. აღნიშნული დღეობა შევარჩიეთ იმის გამო, რომ გვქონდა მასზე დინამიკაში (უწყვეტად) დაკვირვების შესაძლებლობა რამდენიმე წლის განმავლობაში. ამასთანავე, დღეობის ძირითადი სტრუქტურა და სარიტუალო ქმედება შეიძლება ზემო სვანეთის პრაქტიკაში (დღევანდელი მონაცემებით) კალენდარული დღეობების ზოგად მოდელად მივიჩნიოთ.

აქვე განხილულია სვანური სიმღერის ის საშემსრულებლო ფორმები, რომლებიც ტიპურია ამ კუთხისათვის. კერძოდ: ჰიმნური სიმღერა და ფერხული, რომლებიც ხშირად ერთად სრულდება და შედგენილ ფორმას ქმნის.

თავი მეორე:

მეორე თავი ეთმობა ისეთ აქტუალურ პრობლემას, როგორცაა მრავალხმიანობის ტიპი და მისი გენეზისი. აქვე ვეხებით რიგ მუსიკოლოგიურ საკითხებს: ჰარმონია, კილო, მელოდიკა, მეტრი, რიტმი და ა.შ. იმისათვის, რომ გამოიკვეთოს სვანური სიმღერის ყველაზე ტიპური მახასიათებლები. ამის საილუსტრაციოდ გთავაზობთ სამგლოვიარო ჰიმნის — „ზარის“ დეტალურ ანალიზს. აქვე განვიხილავთ ისეთ უნიკალურ მოვლენას, როგორცაა ჯგუფური ლოცვა, რომელიც სვანური კოლექტივისტური ცნობიერებისა და პრაქტიკის ერთ-ერთ ბაზისურ მოდელად მიგვაჩნია და რომელიც მეტყველებასა და მღერას შორის გარდამავალ ფორმად შეიძლება ჩაითვალოს.

აქვე საგანგებო ყურადღებას ვუთმობთ სვანურ რეპერტუარში შემავალ ე.წ. ჰიბრიდულ სიმღერებს, რომლებიც ტიპურად არ მიგვაჩნია და რომლის მუსიკალური ენა, ისევე როგორც საშემსრულებლო ფორმები, ინტერდიალექტური გავლენების, მიგრაციების შედეგს წარმოადგენს.

საგანგებო ყურადღებას ვუთმობთ სვანურ რეპერტუარში შემავალ ე.წ. ჰიბრიდულ სიმღერებს, რომლებიც ტიპურად არ მიგვაჩნია და რომლის მუსიკალური ენა, ისევე როგორც საშემსრულებლო ფორმები, ინტერდიალექტური გავლენების, მიგრაციების შედეგს წარმოადგენს.

თავი მესამე

მესამე თავი მთლიანად ეთმობა სვანურ სიმღერაში ტექსტისა და მუსიკის ურთიერმიმართების პრობლემას. საკითხის მასშტაბურობის გამო, პირველი ქვეთავი

ეთმოზა აღნიშნული თემის შესახებ მეცნიერული დისკურსის მიმოხილვას ისტორიულ დინამიკაში, რაც წარმოაჩენს საკითხის გარშემო ხანგრძლივ, მწვავე და ინტენსიურ დისკუსიას.

აქვე განვიხილავთ სვანური სასიმღერო ტექსტების ვერსიფიკაციულ მოდელებს; აგრეთვე იმ პრობლემებს, რომლებიც ართულებს და აბრკოლებს კვლევის პროცესს. ამგვარად, ვცდილობთ წარმოვაჩინოთ ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთობის ტენდენციები სვანურ სიმღერაში და ა.შ.⁴

შემდგომი ქვეთავები ეთმოზა აღნიშნული ტენდენციების გამოვლინებების კვლევას, ერთი მხრივ, კონკრეტული მაგალითების ჩაღრმავებული ანალიზის მეშვეობით და, მეორე მხრივ, საკითხების დიფერენცირებული კვლევის მეშვეობით.

ცალკე ქვეთავი ეთმოზა სასიმღერო არტიკულაციის საკითხს, მრავალჯერადი გამოყენების ჰანგების თემას. აგრეთვე, ასემანტიკური ტექსტების პრობლემას.⁵

ცალკე გამოყვავით ერთი დაკვირვება, რომელიც დაკავშირებულია კილოს გამორკვევის საკითხთან, რადგან, მიუხედავად იმისა, რომ ნაშრომის ფოკუსს არ წარმოადგენს ცალკე აღებული რომელიმე მუსიკოლოგიური საკითხი, თითოეული მუსიკოლოგიური მოვლენა, მათ შორის კილო, რომელიც ერთ-ერთია საკვლევ პრობლემებს შორის, სვანური მუსიკალური რეპერტუარის ორგანულ საშენ მასალას წარმოადგენს და მისი რაობის დადგენა მნიშვნელოვანია. რამდენადაც აღნიშნული დაკვირვება მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშს ეყრდნობა, საჭიროდ მიგვაჩნია მისი შემოწმება უფრო ფართო რეპერტუარის ფარგლებში.

დასკვნებში შეჯამებულია კვლევის ძირითადი შედეგები და თეზისების სახით წარმოდგენილია ის ჰიპოთეზები და მოსაზრებები, რომლებიც საკვლევ მასალის კომპლექსური ანალიზის საფუძველზე შემუშავდა.

⁴ ობიექტური მიზეზების გამო, ხშირ შემთხვევაში ვერ შევძელით სვანური ტექსტების მართლწერის დაცვა, რისთვისაც ბოდიშს ვიხდით. შევეცდებით, წიგნად გამოცემის შემთხვევაში აღმოვფხვრათ აღნიშნული ხარვეზი.

⁵ ეთნომუსიკოლოგი კ. როსებაშვილი სვანური მუსიკალური დიალექტის შესახებ თავის უაღრესად საყურადღებო წლიურ ნაშრომში აღნიშნავს, რომ კვლევა, რომელშიც სვანების წეს-ჩვეულებებისა და რიტუალების აღწერით შემოიფარგლა და რომელშიც შეეცადა ამ რიტუალებთან დაკავშირებული, მის ხელთ არსებული, მასალების ილუსტრირებას, საერთო სვანური დიალექტის მხოლოდ ნაწილს წარმოადგენს. ბოლოს კი დასძენს: „შემდეგ ნაწილში შევა სვანთა ყოფის დანარჩენი, ჩვენთვის ცნობილი წესჩვეულებების აღწერა და მათთან დაკავშირებული სიმღერებისა და საერთოდ მუსიკალური მასალის ილუსტრაცია. განხილული იქნება სვანური სიმღერების: კილო-ჰარმონიული მხარე, მრავალხმიანობის საკითხი და, საერთოდ, ამ უკანასნელის, არქიტექტონიკის ჩამოყალიბების პროცესი“ (როსებაშვილი 1982:50). სამწუხაროდ, მეცნიერს არ დასცალდა და ვედარ მოასწრო ჩანაფიქრის შესრულება. წინამდებარე ნაშრომი სწორედ ამ მიზანს ეხმიანება და, იმედია, მცირე წვლილს შეიტანს სვანური მუსიკის შესწავლის საქმეში.

ნაშრომის ბოლოს, გთავაზობთ იმ საკითხების ნუსხას, რომელთაც შემდგომი დახვეწა, შევსება და კვლევა სჭირდება.

სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

შესავალი.

გეოგრაფიული სვანეთი საქართველოს კავკასიონის ჩრდილო-დასავლეთ კალთებზე მდებარეობს. თოფჩიშვილის მიხედვით, ანტიკურ წყაროებში სვანებს „მისიმინელების“ სახელით მოიხსენიებენ. „სვანების თვითსახელწოდება „მუ-შუან“ ბერძნულ ენაზე „მისიმინად“ გარდაიქმნა (თოფჩიშვილი 2002).⁶

სვანები ქართული ეთნოსის სუბ-კულტურულ ჯგუფს წარმოადგენენ საკუთარი ენითა და მრავალფეროვანი, არქაული სიძველეებით აღბეჭდილი კულტურული ყოფით, რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილი დღემდე შემორჩა ცოცხალ კონტექსტში. სვანურ სუბ-კულტურულ იდენტობას მკაფიოდ წარმოაჩენს:

1) სვანური ენა, რომელიც ქართველური ენის განშტოებად, ზოგიერთი, შედარებით ახალი გამოკვლევებით კი — დიალექტად მიიჩნევა და რომელმაც შემოინახა ქართული ენის რიგი არქაული მახასიათებლები;

ბ) სვანების კოსმოგონია და რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები, რომლებიც წინაქრისტიანული და ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ნაზავს წარმოადგენს და რომლის დასტურია დღემდე შემორჩენილი ნივთიერი და არანივთიერი კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლები;

სვანური კულტურული ყოფის ამსახველი შემოქმედება მრავალფეროვანია და მოიცავს:

- ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს, მათ შორის ქრისტიანულ ტაძრებსა და სვანურ კომპებს (სვანურად მურყუამ) და საცხოვრებელ სახლებს;
- სვანურ ქრისტიანულ მხატვრობას, ეპიგრაფიკულ ძეგლებსა და სხვა სახის ისტორიული შინაარსის საბუთებს;
- სვანურ კალენდარულ და არაკალენდარულ სარიტუალო რიგსა და წესს; სხვადასხვა სახის ეთნოგრაფიულ მონაცემებს, რომელთა ნაწილიც დღემდე მოწმდება კონტექსტში;
- მითებს, ლეგენდებს, ზღაპრებს, პოეზიას;

⁶ მოგვიანებით სტრაბონი კოლხეთის დაბლობზე მოსახლე ქართველობას აღწერს, როგორც მაღალგანვითრებულ და ეკონომიურად დაწინაურებულ ხალხს. ამავე დროს, მათ მეზობლად მოზინადრე ჰენიოხებსა და სვანებს ჩამორჩენილ და კულტურულად განუვითარებელ ტომებად განიხილავს. მისივე თქმით, სვანები ძირითადად ნადირობასა და მესაქონლეობას მისდევდნენ და მიწათმოქმედებას არ წყალობდნენ (ჯავახიშვილი 1979:71-72).

- სვანურ ტრადიციულ მუსიკას, რომელიც ჟანრებისა და საშემსრულებლო ფორმების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და რომელიც სვანური კულტურული ყოფის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს.

წერილობითი ცნობები სვანების ეთნოგრაფიული და კულტურული ყოფის შესახებ უხვად მოიპოვება. თუმცა მათი დიდი უმრავლესობა ბოლო ორი საუკუნის ამბებით შემოიფარგლება და, ხშირად, ნაკლულია. თითქმის უცნობია გვიანი შუა საუკუნეების სვანური ქრონიკა, რაც ართულებს ამ პერიოდის სვანური ყოფის გააზრებასა და რეკონსტრუქციას. მანამდელი სვანების საერთო ქართულ კონტექსტში ჩართვასა და მონაწილეობაზე მეტყველებს ზოგიერთი ისტორიული ცნობა და ნივთიერი საბუთი, რომელთა დიდი ნაწილი სვანეთის ტაძრებში იყო დაცული და რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობა X-XV საუკუნეებით თარიღდება.

ჩანს, გარკვეული პერიოდის წერილობითი დოკუმენტების სიმწირისა და, საერთოდ, ეთნოგრაფიული წყაროების წინააღმდეგობრივი შინაარსის გამო, აკადემიური კონსენსუსი სვანების ისტორიულ წარსულსა და მათ სოციალურ-კულტურულ ყოფაზე არ შემდგარა. მაგალითად, სვანეთთან დაკავშირებული ლიტერატურის უცხოელ (ამ შემთხვევაში რუს) ავტორებს ეგნატე გაბლიანი მკაცრად აკრიტიკებს უმეცრებისა და მიკერძოებისათვის და მხოლოდ თავისუფალი სვანის (ბესარიონ ნიჟარაძე) წერილებსა და რ. ერისთავის „Заметки о Сванетии“-ს მიიჩნევს ავტორიტეტულად. უეჭველად, ბ. ნიჟარაძისა და რ. ერისთავის ნაშრომები ძვირფას და მრავალფეროვან ცნობებს შეიცავს იმდროინდელი სვანეთის ყოფის შესახებ (გაბლიანი 1927:3).

თუმცა, მიუხედავად ინფორმაციის სიუხვისა და, რაც მნიშვნელოვანია, ნაშრომების აღწერითი ხასიათისა, ხშირად ამა თუ იმ მოვლენის გადმოცემისას არ ზუსტდება მოქმედების ადგილი, რაც ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ მოცემული რიტუალი, წესი ზოგადსვანურია და ზემო და ქვემო სვანეთში ერთნაირად სრულდება. მაგალითად, როდესაც რ. ერისთავი აღწერს ქორწინების რიტუალს და ამბობს, რომ ნეფე-პატარძალს ვაზის გვირგვინებს ადგამენ, არ აზუსტებს რიტუალის ადგილს (ერისთავი 1898:27). არადა, ძნელი წარმოსადგენია, მაგალითად, უშგულში ვაზის გვირგვინი სარიტუალო ატრიბუტი ყოფილიყო. იგივე შეიძლება ითქვას საშობაო რიტუაზეც, რომლის დროსაც, როგორც ერისთავი და „თავისუფალი სვანი“ აღწერენ, საშობაო „ალილო“ სრულდებოდა.

აღსანიშნავია, რომ სვანური პოეზია, რომელიც „სასიმღერო პოეზიად“ მიიჩნევა და დამოუკიდებლად არ არსებობს, მდიდარია ისტორიული შინაარსის მქონე ბალადებით, რომლებიც, ხშირად, ირიბი წყაროების მნიშვნელობას იძენენ, რამდენადაც პირდაპირი წერილობითი დოკუმენტაციის სიმწირის და/ან არარსებობის პირობებში, სვანური ქრონიკების ამა თუ იმ ისტორიულ მოვლენას ასახავს.

ერთი მხრივ სიმღერების ტექსტების შინაარსის, ხოლო მეორე მხრივ, მათი მუსიკალური გამომსახველი ენის ანალიზი საშუალებას იძლევა გავიაზროთ სვანური სოციუმის ისტორიული და კულტურული განვითარების ეტაპები და უკეთ ჩავწვდეთ სვანური კულტურული ფენომენის არსს.

სვანური სიმღერის კონტექსტი, ეთნოგრაფიულ ცნობებსა (დიაქრონულ) და ჩვენ მიერ დამოწმებულ (სინქრონულ) მონაცემებზე დაყრდნობით, მეტწილად, სარიტუალოა (აკვნის ნანების გამოკლებით).⁷ ზემოსვანურ სასიმღერო რეპერტუარში არ დასტურდება, მაგალითად, შრომის სიმღერები ან სუფრული სიმღერები (მაგ.: საქართველოს სხვა კუთხეებში გავრცელებული „მრავალჟამიერი“).⁸

საკვლევი საკითხის კომპლექსურობამ განაპირობა მიდგომების მრავალფეროვნება და, შესაბამისად, ნაშრომის რთული ფორმატიც. აუცილებელი გახდა ანთროპოლოგიური, ეთნოლოგიური, ლინგვისტური, მუსიკოლოგიური სამეცნიერო ლიტერატურის გაცნობა და ამ სფეროში მიმდინარე დისკურსის შეჯამება, ერთი მხრივ, ამ დარგებში არსებული ტენდენციებისა და დაგროვილი ცოდნის შესახებ ინფორმაციის მისაღებად და „ღია კარის მტვრევის“ თავიდან ასაცილებლად, მეორე მხრივ კი, სვანური სიმღერის არსის უფრო ღრმად გასააზრებლად, რადგან სვანური რეპერტუარი თითქმის მთლიანად სინკრეტულია და ხსენებულ დარგებთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ სვანეთის შესახებ მდიდარი ლიტერატურა არსებობს, წერილობითი პირველწყაროების სიმწირის გამო, სვანეთის სოციალური, კულტურული, ისტორიული განვითარების გზის მწყობრი,

⁷ ნ. კალანდაძე-მახარაძე თავის სადისერტაციო ნაშრომში აკვნის სიმღერებს სარიტუალო ფუნქციასაც ანიჭებს. მართალია, დიდი ხნის განმავლობაში განმეორებად ქცევას უკვე რიტუალის ხარისხი ენიჭება და ამ კუთხით დედის მიერ შვილის დამინების აქტიც რიტუალურია, თუმცა, ეს საკმარის საბუთად არ მიგვაჩნია იმისათვის, რომ სვანური ნანა საკულტო სარიტუალო სიმღერად განვიხილოთ, განსაკუთრებით, სინქრონული მონაცემების გათვალისწინებით.

⁸ თუმცა ჩვენ მიერ შეგროვებულ საქესპედიციო მასალებში მოიპოვება სუფრის წესთან დაკავშირებული ზოგიერთი სიმღერა, რომელსაც მოგვიანებით შევხებით.

რეტროსპექტული რეკონსტრუქცია და დინამიკაში განხილვა ჭირს. შესაბამისად, მეცნიერული დისკურსი განსხვავებულ ლოგიკურ ინტერპრეტაციებზეა აგებული და ზოგჯერ პოლარიზებულია დასკვნებიც.

ეთნოგრაფიული ლიტერატურა და პირველწყაროები.

სვანების რელიგიური რწმენა-წარმოდგენები. სვანური ეთნოსის კულტურულ-ეთნოლოგიური და ისტორიული ასპექტების მეცნიერულ კვლევებს გასული საუკუნის დასაწყისიდან ჩაეყარა საფუძველი. ი. ჯავახიშვილმა, პ. ინგოროყვამ, ა. შანიძემ, შ. ძიძიგურმა, ვ. ბარდაველიძემ, ვ. სილოგავამ, ი. არღვლიანმა, შ. ჩართოლანმა, გ. გასვიანმა, ი. კვიციანმა, და სხვებმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს სვანური კულტურის შესწავლასა და მისი თავისებურებების გამოვლენაში.

რამდენადაც ჩვენი კვლევის საგანი, სვანური მუსიკა დიდწილად სვანური სარიტუალო კონტექსტის განუყოფელი ნაწილია, სვანების სარწმუნოებრივი კუთვნილებისა და რწმენა-წარმოდგენების შესახებ ცოდნა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წინაპირობაა სვანური სამუსიკო შემოქმედების გასააზრებლად.

სვანების სარწმუნოებრივი კუთვნილების საკითხს მნიშვნელოვან ყურადღებას უთმობს ივ. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორიაში“, სადაც, ეთნოგრაფიულ და ისტორიულ მონაცემებზე დაყრდნობით, მეცნიერი საყურადღებო დასკვნებს აკეთებს სვანური მითოლოგიების წინარექრისტიანული წარმომავლობის შესახებ. მაგალითად, წმ. გიორგის, კვირიას კულტისა და მათი სარიტუალო კონტექსტის ანალიზის კვალდაკვალ, ისტორიკოსი აღნიშნულ ღვთაებებს წარმართული წარმოდგენების ქრისტიანულ მოდიფიკაციად განიხილავს, რომლის მიხედვით წმ. გიორგიმ მთვარის ღვთაება, ხოლო კვირიამ მორიგე ღმერთი ჩაანაცვლა (ჯავახიშვილი 1979:89-116).

ვ. ბარდაველიძის დისკურსში, რომელიც ვითარდება სარიტუალო წესის შესწავლის („სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი“), ეთნოგრაფიული, რელიგიური და ლინგვისტური მონაცემების შეჯერებისა („ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან...“) და გრაფიკული ხელოვნების სემიოტიკური ანალიზის მეშვეობით, სვანური კულტურული ფენომენის ქრისტიანული სიმბოლიკის მქონე საფარველის მიღმა წინარექრისტიანული მსოფლმხედველობის კვალი იკვეთება. ასე მაგალითად, ქალ-ღვთაება ბარბალ (ეპითეტები: ბარბალ

ღერბეთ, ბარბოლ ფუსდ და ბარბოლ ანგლეზ), რომელიც სხვა ქართველ ტომებში წმ. ბარბალედაა ცნობილი, ავტორის აზრით მზის ჰიპოსტასია (ბარდაველიძე 1941), ხოლო წმ. გიორგი — მთვარის ღვთაება „ჯგრაგის“ კულტის ქრისტიანული ვერსია (ბარდაველიძე 1953).⁹

დ. ბაქრაძე, ძველ გუჯარებზე დაყრდნობით, აცხადებს, რომ სვანეთზე ქართულ სამღვდლოებას გავლენა ჰქონია და მღვდლები უმეტესად ადგილობრივები ყოფილან. აქვე იმოწმებს პატრიარქ დოსითეოსს, ვისი თქმითაც, თურქი ოსმალების დროს, სვანები ქართველებთან ერთად ადიდებდნენ უფალს. ავტორის თქმით „სვანების გაველურება მას შემდეგ დაიწყო, რაც იმერეთში არეულობები გამძლიერდა... ნელ-ნელა ქრისტიანობა დაეცა. მაგრამ გაველურებული სვანებიც კი აქამდე ინარჩუნებენ უკუღმართად, მაგრამ მაინც, ღვთისმსახურების ძველ წესს, ჰყავთ საკუთარი ბაპები (ან პაპები, ანუ მღვდლები) და უფრთხილდებიან თავიანთ ეკლესიებსა და წმინდანებს“ (Бакрадзе 1877:34 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

აღნიშნული ცნობა ყურადსაღებია, თუმცა საეჭვო, რამდენადაც ავტორი „გაველურებაში“ მოიაზრებს ისეთ ტრადიციებს, როგორცაა, მაგ.: სისხლის აღება. თუმცა ჯერ კიდევ მე-11-12 სს-ის წერილობით ძეგლებში დასტურდება ვენდეტა სხვადასხვა, მათ შორის, რელიგიური მოტივით. ჩანს, სვანეთში ეკლესიური კანონები ადგილობრივი „რედაქციით“ აღესრულებოდა.

სწორედ ამის დასტურია გასულ საუკუნეში სვანეთის კომპლექსური შესწავლის კომისიის მიერ სვანეთის წარმართული ძეგლების („ვითინ“, „ლაგამ“, ეკლესიებში შეწირული ნანადირევი) შესწავლის საფუძველზე გამოტანილი დასკვნა ძველი სარწმუნოებრივი ელემენტების ქრისტიანობასთან სინკრეტიზმის თაობაზე.

⁹ პირველწყაროებში დაცული ინფორმაცია ხშირად პრობლემის გასაღებს შეიძლება ინახავდეს. მაგ. ვ. ბარდაველიძის „სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარში“ დაცულია ლოცვა, რომელიც ყურადღებას იპყრობს და რომელშიც მლოცველი ქრისტეს „ქალაქელის“ ეპითეტით მოიხსენიებს რაც, ვფიქრობთ, უაღრესად საყურადღებო ცნობას წარმოადგენს სვანური რელიგიური პანთეონის გენეზისის საკითხის კვლევის თვალსაზრისით (ბარდაველიძე 1939: 34, 46). ქრისტეს „ქალაქელის“ ეპითეტით ხმობის ორი შემთხვევა აქვს ბარდაველიძეს დამოწმებული. აქედან, ერთი ზემო სვანეთის სოფ. ეცერში საშობაო რიტუალის კონტექსტშია ჩაწერილი, რომელსაც ვცტირებთ: „დიდაბ აჯხად, მალდ აჯხად! ქრისდე ქალქიშ, ფიშირ ლადიმ ლადედ ხოჩა გუჟი ნაყრ, ხემა მიჟ ი ლადედ იცემ, ამჟი ლახცხამინ ნიშგე ლიზგე-ლირდეს“ (ბარდაველიძე 1939: 34). მეორე ლოცვა, რომელიც მეცნიერს ბალსქვემო სვანეთში, სოფ. ჩუბეხევი, ქრისდეშის რიტუალზე ჩაუწერია, მახვშის მიერ წარმოთქმულ ლოცვას გადმოგვცემს: „ა-ა- დიდებუ აიხედა, მალდოუ აიხედა, ქრისდე ქალქიშ დიდაბუ აიხედა! ქრისდე ქალქიშ მალდიან, ამ ლაზგაისგამ მერდე მარე ი ქუინლმგენე თერრე ნანგრჰან ანხიდ“ (ბარდაველიძე 1939:46). რას გულისხმობენ მლოცველები „ქალაქის ქრისდეში“ და ხომ არ შეიძლება, რომ „ქალაქი“, ამ შემთხვევაში, უცხოურის, არაადგილობრივის მნიშვნელობით იყოს ნათქვამი?

წინასიტყვაობაში აღნიშნულია, რომ „... ეკლესიებში და ნაწილობრივ ოჯახებში აღმოჩნდა სარიტუალო ანტროპომორფული და ზომომორფული ქანდაკებები, რომელთაც... ფუნქციები, თუ მთლიანად არა, ნაწილობრივ მაინც, შემორჩენილი ჰქონდათ (ლახვარი, მახადანა, ლედე, თვალ, ჩხუდანი და სხვ.) ხალხის ყოფაში ... სვანური სახლის კერპის ფუნქციების შესწავლამ გამოავლინა, რომ იგი უბრალოდ ქვის ფეტიში კი არაა, არამედ წარმართული სარწმუნოების განვითარებული ფორმაა. კერპთან დაკავშირებული რიტუალები ქრისტიანულ დღესასწაულებზე სრულდებოდა...“ (სვანეთი I, 1977:4).

მ. ჩართოლანი აღნიშნავს: „... წარმართული ხასიათის სურათებს ხალხი ხატავდა... 1130 წლამდეც და შემდეგაც. ადრე (ეკლესიებამდე) მათ ხატავდნენ სახლის კედლებზე, ტიხრებზე და ავეჯზე. ეს ტრადიცია არც შემდეგ შეწყვეტილა. ამას ადასტურებს ეთნოგრაფიული მასალა“ (ჩართოლანი 1977:7). აღსანიშნავია, რომ ავტორის ეს კომენტარი ეხება ნაკიფარის ეკლესიაში ფრესკული მხატვრობის ქვეშ მოქცეულ ნაკაწრს, რომელიც გამოხატავს ჯიხვზე მშვილდ-ისრით ნადირობის სცენას.

ანალოგიურია ბ. კოვალევსკის შეფასებაც, რომლის შთაბეჭდილებითაც „სვანები ალაღად და ღიად წარმართები არიან, ყოველგვარი შელამაზების გარეშე და ქრისტიანობა მხოლოდ თხელი ფენაა, რომელიც პირველყოფილ-წარმართულ კულტურაზეა დაშენებული“ (კოვალევსკი 1930:111 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). ავტორი აგრეთვე საუბრობს იმ რიტუალებზე, რომლებსაც ხალხი ასრულებდა არა ქრისტიანულ ტაძრებში, არამედ სხვა ტიპის სამსხვერპლოებსა თუ სამლოცველოებში, რომელთა ადგილსამყოფელის განთქმის უფლება არ ჰქონდათ. ხალხი უკმაყოფილებას გამოხატავდა სამღვდელოების მიმართ, რომლებიც ცდილობდნენ აღმოეფხვრათ ამ ტიპის ჩვეულებანი (იქვე 112-113).

საინტერესოა ივ. მარგიანის მიერ ჩრდილო კავკასიელებთან სვანების ინტენსიური სავაჭრო ურთიერთობის აღწერილობა: „...ზოგჯერ სვანი ორ-სამ წლობით აძლევს მაჰმადიანს თავის 13-18 წლის ვაჟსა მოჯამაგირედ, რომელიც სწავლობს თათრულს, იქაურ ზნე-ჩვეულებას ეჩვევა და იცვლება. ... სამშობლოში დაბრუნებული ამპარტავნობს თათრული ენის ცოდნით, ... აქებს „ნაფრაზს“ და ეკლესიაზედაც აცრუებული აქვს გული. ... არც ქრისტიანთა რიცხვში ურევია, არც მაჰმადიანებში...“ (მარგიანი 1973:149). თუმცა ავტორი ასევე აღნიშნავს, რომ „სვანს თავი უძველეს ქრისტიანად მიაჩნია, თავის ღმერთი კი უმაღლეს ღმერთად...“

ამიტომ... იგი სხვა სარწმუნოების კაცს კარგის თვალთ არ შეხედავს. სვანი სჯულის მხრით თავის თავს წინა აყენებს იმერელსა და მეგრელზედაც..." (იქვე, 151).

ივ. მარგიანი აქვე ამბობს, რომ სვანების პაპებმა არ გაამარჯვებინეს მაჰმადიანობას ქრისტიანობაზე და ხელი შეუშალეს მის შემოსვლას (იქვე, 164). ძალიან საინტერესოა პაპების მიერ წირვის ჩატარების წესის შინაარსიც, საიდანაც ჩანს, რომ აქაური წირვა დიდწილად პაპების თვითშემოქმედებას წარმოადგენს, რომლის ბოლოსაც მწირველები წყევლა-კრულვას უთვლიან ყველას, ვისაც ქრისტიანობა არ სწამს (იქვე, 170).

საერთოდ, ქრისტიანობის თამამი ინტერპრეტაცია სვანური კულტურული ყოფის ყველა დონეზე მოსჩანს. სვანური ეკლესიების საფასადო მხატვრობა, ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტების გარდა, საერო თემატიკასაც მოიცავს, რაც უნიკალურია ამ კუთხისათვის და სხვაგან არ გვხვდება, მაგალითად, ლაშთხვერის თარინგზელისა და ჩუაშის მაცხოვრის ეკლესიების საფასადო ფერწერა „ამირან-დარეჯანიანის“ ეპიზოდებს ასახავს (ყენია 2010:8).

ფასდაუდებელია ისეთი პირველწყაროების არსებობა, რომელთაც პირდაპირი ან ირიბი დოკუმენტის მნიშვნელობა აქვთ. ამ თვალსაზრისით უაღრესად მნიშვნელოვანია ვ. სილოგავას მიერ გამოცემული სვანეთის წერილობითი ძეგლების ორტომეული, სადაც არაერთი საყურადღებო ცნობაა დამოწმებული ისტორიული სვანეთის სინამდვილიდან, რომლის გათვალისწინებაც ჩვენს ამოცანად მიგვაჩნია.¹⁰

ეპიგრაფიკული დოკუმენტური მასალის ყურადღებით გაცნობა ზოგიერთი საკითხის გარკვევაში გვეხმარება. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება მე-12 საუკუნის უაღრესად საყურადღებო ცნობა, რომელიც დაცულია სვანურ პირველწყაროებში და რომელიც მოწმობს, რომ ამ პერიოდში „...მინაშენებში (სვანურად „ლადბაშ“) ცეცხლს

¹⁰ ზოგიერთი ისტორიული წერილობითი წყაროს მიხედვით, იმ პერიოდშიც კი, როცა სვანეთში ქრისტიანული აღმავლობა ფაქტობრივად დასტურდება, ეკლესიის სათემო ჩანაწერებში ფიქსირდება ხალხური და არაქრისტიანული (არაკანონიკური) აქტების შემუშავების პრაქტიკა. მაგ.: საინტერესოა სათემო ჩანაწერი, რომელიც დაცულია ლახამულის ოთხთავის ფურცლებზე სხვა საბუთთა შორის და რომელსაც იმოწმებს ა. გელოვანი თავის კვლევაში „ლახმლი და ლახმლელები“: „დაწერილი ლახმლელთა ხიდის მთავარმოწამისადმი: ქ. ღმრთისა, დედისა მისისა და ყოველთა წმინდათა მისთა თაუსდებობი. დღეს იქითა თავარმოწამესა ხიდისა ვინცა შესცოდოს, ერთისა საპატიოსა სვანესა სისხლი გარდინადოს; თუ არ შეძლოს — მოვარჩენათ, სახსარი ნუ იყოს“ (გელოვანი 2011:255). აღნიშნული წყარო საინტერესო მაგალითია სვანური ვენდეტას სიცოცხლისუნარიანობისა ქრისტიანული დოგმატური საეკლესიო პრაქტიკის კონტექსტში.

ანთებდნენ რელიგიური დღესასწაულების დროს ხორცის მოსახარშად, რიტუალური კვერების გამოსაცხობად და სხვ.“ (სილოგავა 1988:44-45).¹¹

მსგავსი მინაწერი ეხება მე-14 ს. ლაჰილის ოთხთავსაც, რომელიც მესტიის მუზეუმში ინახება და რომელიც მუხერის მთავარანგელოზთა ეკლესიისათვის გადაუწერია იერუსალიმში სვან ბერს. ვ. სილოგავას დასკვნით, სვანურ სიძველეთა კვამლისაგან დაზიანება ცნობილი ყოფილა, რასაც შორეულ იერუსალიმში შეუწუხებია ოთხთავის გადამწერი (იქვე, 45). ცხადია, ავტორი ხალხური დღეობების გამართვის პრაქტიკას გულისხმობს, რასაც ქრისტიანულ კანონიკური წესთან კავშირი არა აქვს.

ს. ანისიმოვი სვანების სარწმუნოებრივ კრედოს „ორიგინალურ ორმაგმორწმუნეობად“ აფასებს და ამბობს, რომ ქრისტიანობის საფარის ქვეშ სვანური ყოფა „წარმართობითაა გაჟღენთილი“ და მათი კულტი მიწათმოქმედი ხალხის რელიგიაა, რომელშიც დიდი ადგილი უჭირავს ციურ მნათობებს, განსაკუთრებით — მთვარეს (Анисимов 1940:93 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებაც, რომ ეთნოგრაფიული მონაცემების არათანმიმდევრულობა და ზოგჯერ წინააღმდეგობრიობაც, შესაძლოა გამოწვეული იყოს ავტორთა სუბიექტური დამოკიდებულებითა და, ზოგჯერ, კონიუნქტურითაც. მაგალითად, ა. გელოვანი იმოწმებს გაბრიელ ეპისკოპოსს, ვისი შეფასებითაც „ყველაზე უმშვენიერესი სვანეთში რელიგიური მდგომარეობაა“. ეპისკოპოსი მადლობას უხდის პაპებს, რომელთაც გადაარჩინეს სვანეთი ისლამის შემოტევებისაგან... და ამბობს, რომ სვანეთში ქრისტიანული რელიგია მტკიცე იყო და სვანები ...იყვნენ ნამდვილი ქრისტიანები (გელოვანი 2011:248). ამავე დროს, ნ. ჩიმაკაძის ცნობა, რომელიც კ. როსებაშვილს მოჰყავს თავის წლიურ ნაშრომში, გადმოსცემს გაბრიელ ეპისკოპოსის სტუმრობას სვანეთში, რომლის დროსაც ადგილობრივმა პაპებმა ეპისკოპოსს არ მისცეს ეკლესიაში პარაკლისის ჩატარების

¹¹ „ვინცა ამას ეკლესიასა შიგან მამასახლისი იყო, კვამლისაგან შეიკრძალებთ ხატული, რომელ ფერი არ დააკლოს“, ამბობს ერთ-ერთი მინაწერი.

საშუალება და იძულებული გახადეს ეკლესიის ეზოში ელოცა, რადგან თავად გადაწყვიტეს წირვის ჩატარება ტაძარში.¹²

საიტერესოა, რომ სვანების მიერ ქრისტიანული ტაძრები იმ ადგილთან განუყოფელ ერთობაში გაიაზრება, სადაც ეს კონკრეტული ტაძარი დგას. მათ წარმოდგენაში კონკრეტული ღვთაება, რომლის სახელსაც ეს ტაძარი ატარებს, ამ ადგილის ბატონ-პატრონია და ეს გაგება ტაძრის სახელწოდებებშიც აისახება. მაგ.: ლიჩანიშის ჯგრაგი, მხერის მთავარანგელოზი, თანდილის მთავარანგელოზი და ა.შ. უფრო მეტიც, ტაძარში „მოსახლე“ ღვთაება (წმინდანი) კონკრეტული ძალისა და თვისებების მატარებელია, რაც მას გამოარჩევს მისი სეხნია სხვა ტაძრისაგან. მაგალითად, სიმღერის სახელს ატარებს სოფ. ხაიშის ეკლესია — ლაღრაღამ თარგლეზერ (გელოვანი 1998:14-15).

წინააღმდეგობრივია აზრი სვანური საზოგადოების სოციალური ორგანიზაციის ტიპის შესახებ. გ. გასვიანი აჯამებს საკითხის ირგვლივ არსებულ აკადემიურ აზრს, რომელიც ორ ნაწილად იყოფა: ავტორი მ. ჯავახიშვილის, პ. ინგოროყვას, დ. ბაქრაძის, ე. თაყაიშვილის, ს. ჯანაშიას აზრს იზიარებს და ფიქრობს, რომ „...სვანეთი სოციალურად დიფერენცირებულ კლასებად იყოფოდა და ფეოდალიზმის მკვეთრ ნიშნებს ავლენდა ადრეული შუასაუკუნეებიდანვე...“, ხოლო სხვები (მაგ. ვ. სილოგავა) ზემო სვანეთს არქაულ გვაროვნულ, პრე-ფეოდალურ წყობის სოციუმად მიიჩნევენ (გასვიანი 1991:91).

სვანების სოციალური ორგანიზაციის ტიპი სასულიერო ინსტიტუტებისა და იერარქიის არსებობას, ან არარსებობასაც გულისხმობს, განსაკუთრებით ქრისტიანული ატრიბუტიკით მდიდარ გარემოში. მიუხედავად ეკლესიების სიუხვისა, სამონასტრო ცხოვრების შესახებ პირდაპირი ცნობები არ შემორჩენილა. თუმცა, ზოგიერთი ავტორის აზრით, სვანეთში არსებობდა სამონასტრო ცხოვრება (ბაქრაძე 1877:46). ამავე დროს ბ. კოვალევსკი, ადგილობრივი ეთნოგორების ინფორმაციაზე დაყრდნობით, აცხადებს, რომ ბერ-მონაზვნობა სვანეთში არასოდეს ყოფილა (კოვალევსკი 1930:46).

¹² როდესაც ეპისკოპოსმა სცადა პაპების შეჩერება, მათ მიუგეს: „...თუ თქვენი ლოცვა მოსწონს თქვენ ღმერთს, ჩვენი ლოცვა არ მოეწონება ჩვენ ღმერთებს თუ როგორ გგონიათ?... ჩვენ ჯერ კარგად შეგვიძლიან და არც ჩვენი ღმერთები წუნობენ ჩვენს სამსახურსო... განსვენებული გაბრიელი ზეზე წამოიჭრა და ჰკითხა: „რამდენია თქვენის ფიქრით ღმერთიო“, იმათ თითებზე დაიწყეს თვლა: „ლამარია, წმინდა კვირიკე“ და სხვანი... ამ პასუხით განსვენებული დიდხანს იყო განცვიფრებული, თითქოს გონს ვერ მოსულიყო; ბოლოს აი რა უთხრა პაპებს: „ამ წუთში თვით მთავარანგელოზი გაბრიელი რომ მოვიდოდეს და მახარებდეს თქვენ ცხონდებითო, მე ამ ხელებს იმ წამსვე მოვიჭრიო...“ (როსებაშვილი 1982:44).

სვანური სარწმუნოებრივი კუთვნილების საკითხს აგრეთვე ეხებიან სვანური საკულტო ჰიმნების მუსიკოლოგიური და ეთნოლოგიური კვლევისას. მკვლევრების ნაწილი მათ წარმართულ წარმოშობაზე მიუთითებს (ჯავახიშვილი 1979, არაყიშვილი 1950, ასლანიშვილი 1954), სხვები კი მათ ქრისტიანულ პანთეონს უკავშირებს.

მაგალითად, „კვირიას“ შესახებ თავის კვლევაში რ. გუჯეჯიანი ჰიმნის წარმართულ ღვთაებად მიჩნევის მიზეზად მე-19-20 სს-ის მიჯნის მეცნიერული კვლევის ევოლუციონისტურ მეთოდს მიიჩნევს, რომლის მიხედვითაც მოქმედი რომელიმე დღეობა ან რიტუალი გადმონაშთს წარმოადგენს (ანუ უკვე მოცემულობად აღიქმება) და რის საფუძველზეც ადგენენ და აღადგენენ მისი განვითარების ადრეულ სტადიებს (გუჯეჯიანი... 2011:62-70). სიმღერის შესრულების კონტექსტუალური და სათაურის ეტიმოლოგიური ანალიზის საფუძველზე ავტორი მას ქრისტიანული „კირიე ელეისონის“ ხალხურ ნაირსახეობად მიიჩნევს (იქვე, 67).

ეთნოგრაფებისა და ისტორიკოსების გარდა, სვანური კულტურული ყოფა, მათი რელიგიური წარმოდგენები და კუთვნილება მუსიკოს-ფოლკლორისტების ყურადღებასაც იპყრობს. სვანურ მუსიკაზე მსჯელობისას, მუსიკოლოგები გვერდს არ უვლიან სოციოლოგიურ, ეთნოგრაფიულ და ისტორიულ ასპექტებს და მათ მიერ გადმოცემული ცნობები ზოგჯერ ეთნოლოგებისთვისაც კი ერთადერთ წყაროს წარმოადგენენ.

სვანური მუსიკის პირველი მკვლევარი დ. არაყიშვილი სვანურ ყოფაში ხედავს წარმართობის კვალს, რომელიც წარმართული მსხვერპლშეწირვის რიტუალურ პრაქტიკაში ვლინდება. მეცნიერი სარიტუალო სიმღერებს „სიმღერა-გადანაშთებს“ უწოდებს (არაყიშვილი 1950:8). თუმცა ავტორის მიერ მოწოდებული ეთნოგრაფიული მონაცემები ყოველთვის ამომწურავი არაა, რაც განპირობებულია იმით, რომ არაყიშვილი ღრმად არ იცნობდა სვანეთის ეთნოგრაფიულ ყოფას.

მაგალითად, მეცნიერის თქმით, წარმართული ზეიმები და მსხვერპლშეწირვა მუხების ქვეშ იმართებოდა და ამ მსხვერპლშეწირვის დღეს ყოველთვის უკავშირებენ პეტრე და პავლეს მოციქულების დღესასწაულს, ზოგჯერ კი ამ დღის უახლოეს კვირას. ჩანს, ავტორი ერთი კონკრეტული სარიტუალო წესის შესახებ ცნობას განაზოგადებს და რჩება შთაბეჭდილება, რომ წარმართული ხასიათის რიტუალები მსხვერპლშეწირვით მხოლოდ ერთ კონკრეტულ დღეს იმართებოდა წელიწადში (არაყიშვილი 1950:8).

რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებსა და სვანების კოსმოგონიას განიხილავს სვანური მუსიკის შესახებ მსჯელობისას გრ. ჩხიკვაძეც, რომელსაც, მაგალითად, მიაჩნია, რომ სვანურ სიმღერებში როგორცაა, „ლემჩილიო-იაქაშ“, „დიდება თარგლეზერალს“ და სხვ. არეკლილია რელიგიური რწმენა ქართველი ხალხისა ქრისტიანობამდელ ეპოქაში და გადანაშთები მათი წარმართული სამუსიკო კულტურისა (ჩხიკვაძე 1948:15).

ცნობები რიტუალის შესახებ. ასევე მრავალფეროვანია სვანური ეთნოგრაფიის, მათ შორის რიტუალის შესახებ დაცული ლიტერატურა. სვანური რიტუალი არაერთი მკვლევრის თუ მოგზაურის ინტერესის საგანი ყოფილა, რომლებიც თავად ყოფილან სვანების სარიტუალო ტრადიციის მომსწრე და ზოგჯერ მონაწილეც.

სვანური კალენდარული რიტუალის შესახებ დეტალურ ცნობებს გვაწვდიან ვ. ბარდაველიძე და ნ. წერედიანი თავიანთ ნაშრომებში. ვ. ბარდაველიძემ დაწვრილებით აღწერა ახალწლის ხალხურ დღეობათა აღნიშვნის წესი სვანეთის ცალკეულ თემებში (ბარდაველიძე 1939), ხოლო ნ. წერედიანმა ლატალის სარიტუალო პრაქტიკა განიხილა დეტალურად თავის სადისერტაციო ნაშრომში (წერედიანი 2004).

ვ. ბარდაველიძის ცნობით, სვანების სარიტუალო ცხოვრება ფრიად დატვირთული და ინტენსიური ყოფილა. მეცნიერი აღნიშნავს, რომ სვანეთში „... კვირის ანუ შვიდეულის გარდა, რომელსაც ნაგზი ეწოდება, არსებობს ტერმინი მიშ... რომლითაც აღინიშნებოდა სამუშაო დღეები უქმე დღეებისაგან განსასხვავებლად. ასეთ სამუშაო დღეებად ძველად მიჩნეული იყო წლის განმავლობაში ყველა ორშაბათი, სამშაბათი, ოთხშაბათი და ხუთშაბათი. შვიდეულში ამ დღეებს... მიშ ეწოდებოდა... შვიდეულის დანარჩენი დღეები-პარასკევი, შაბათი და კვირა-უქმე დღეებად იყო მიჩნეული და ლისგურემ („ჯდომისა“) ერქვა. ამრიგად, წლის განმავლობაში 365 დღიდან 208 დღე იყო მიშ, ე.ი. სამუშაო დღე (თუ, რა თქმა უნდა, რომელსამე ამ დღეთაგანს დღეობა არ დაემთხვეოდა, რაც ძნელი წარმოსადგენია) და 157 დღე ლისგურემ, ე.ი. უქმე დღე“ (ბარდაველიძე 1939:5). სვანური სასიმღერო რეპერტუარის უდიდესი უმრავლესობა სწორედ სვანური კოლექტიური სოციუმის მიერ შესრულებული სარიტუალო აქტის კონტექსტში იშვა და განვითარდა. ეს გარემოება მოწმობს თუ რაოდენ დიდი ადგილი ეჭირა და რამდენად მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა სარწმუნოებრივი წესჩვეულებანი ძველად სვანის ცხოვრებაში.

ხშირად, ბარდაველიძე ასახელებს იმ საგალობლებსა და სიმღერებს, რომლებიც ამა თუ იმ დღეობის დროს სრულდებოდა, რაც იძლევა დინამიკაში შედარებითი სურათის წარმოდგენის საშუალებას. ჩანს, რომ ზოგი ჰიმნი თუ სიმღერა, რაც იმხანად სარიტუალო რეგლამენტის თანახმად აუცილებლად ითქმოდა, დღეს აღნიშნული წესით აღარ სრულდება. მაგალითად, ჰიმნი „ლილე“, ავტორის თქმით, ყველა დღეობაზე ითქმოდა „ჯგრაგის“ შემდეგ (ბარდაველიძე 1939:40). „ჯგრაგმა“ დღემდე შეინარჩუნა აღნიშნული ფუნქცია, თუმცა „ლილეს“ თქმა აუცილებლობას აღარ წარმოადგენს.

სვანური ეთნოგრაფიული ყოფისადმი ინტერესი მანამდეც არსებობდა, რასაც მოწმობს არაერთი ცნობა — მათ შორის, სვანური სარიტუალო წესების შესახებ — რომლებიც გაბნეულია XIX-XX საუკუნის ქართველი და რუსი ავტორების, კერძოდ: რ. ერისთავის, ივანე მარგიანის, დ. ბაქრაძის, ლ. დადუანის, ბესარიონ ნიჟარაძის (თავისუფალი სვანი), ექვთიმე თაყაიშვილის, ბორის კოვალევსკის, მაქსიმ კოვალევსკისა და სხვათა შრომებში.

განსაკუთრებით საინტერესოა რ. ერისთავის მიერ სხვადასხვა სარიტუალო წესის აღწერილობა, მათ შორის: ქორწინების (Эристов 1898:27), მიცვალებულის კულტის (ლაგვანის, ბაწხის, ლიფაანალის) (იქვე, 39-46), აღდგომის, ნათლისღების, ყველიერის, ხორციელის, თევდრობის, ბზობის (იქვე, 63, 88, 89, 90), და სხვა დიდი თუ პატარა კალენდარული და არაკალენდარული დღეობებისა და სარიტუალო ყოფის შესახებ.

საყურადღებოა, რომ ჩამოთვლილი რიტუალების უმეტესობა, მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტიანულ კალენდარულ დღეობებთანაა მჭიდროდ დაკავშირებული და ქრისტიანულ ატრიბუტიკას იყენებს (მაგ.: ბზობის კვირას უწმინდური ძალების განდევნის რიტუალი, სადაც წმ. გიორგი და ჯვარი ფიგურირებს) ფორმითა და შინაარსით არ ენათესავება ქრისტიანულ კანონიკურ სარიტუალო პრაქტიკას და მაგიური ლოცვისა და ქცევის ელემენტებს შეიცავს (იქვე, 91).

ძვირფას ცნობებს სვანების სარიტუალო ცხოვრებაზე გვაწვდის ლ. დადუანი. განსაკუთრებით საყურადღებოა მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული რიტუალების აღწერილობა, რომელიც მხოლოდ დაკრძალვის რიტუალს არ გულისხმობს. ავტორი აგრეთვე გადმოსცემს შობა-ახალწელიწადის, ნათლისღების აღნიშვნის წესს. თუმცა დასანანია, რომ დღეობებისა და წესების მუსიკალურ

ნაწილზე აღნიშნული ავტორები ყურადღებას არ ამახვილებენ, ან მხოლოდ გაკვრით ეხებიან.

საინტერესო ცნობას გვაწვდის ნ. ლოლობერიძე გვალვის საწინააღმდეგო რიტუალთან დაკავშირებით. ავტორის თქმით, საქართველოს სხვა კუთხეებისგან განსხვავებით, სადაც ხის ან თიხის თოჯინას ხან ტანსაცმელს ჩააცმევდნენ, ხან პატარძალივით შემოსავდნენ და კარდაკარ ჩამოატარებდნენ ქალები ბავშვებთან ერთად, სვანეთში ამის სანაცვლოთ „გამოჰქონდათ ხატი, სიმღერის თქმით ჩააბრძანებდნენ წყალზე, გაჰბანდნენ, მერე საყდარში შესაწირს შეიტანდნენ და ილოცებოდნენ ხოლმე. ამას ზოგი მთხრობელი „ხატლაბრალს“ უწოდებს, ზოგი კი — „ხატი ლიბარალს“ (ლოლობერიძე 1970:221).

სარიტუალო წესის შესახებ ცნობებს ვხვდებით ქართველი ეთნომუსიკოლოგებისა და მუსიკოლოგების ნაწერებშიც, რადგან შესრულების კონტექსტი და ფორმები სიმღერის განხილვისას მათი ინტერესის საგანს წარმოადგენს. შესაბამისად, მნიშვნელოვან ეთნოგრაფიულ ცნობებს ვხვდებით ზ. ფალიაშვილის (ფალიაშვილი 1910:v-vi), ვ. ახოზაძის (ახოზაძე 1952:7-21; ახოზაძე 1957), შ. ასლანიშვილის (ასლანიშვილი 1954, 1956), კ. როსებაშვილისა (როსებაშვილი 1982) და სხვათა შრომებში. ხშირად, მუსიკოლოგიურ შრომებში დაცული ინფორმაცია, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პირველწყაროს მნიშვნელობას იძენს (ფალიაშვილი 1910:v-vi; ახოზაძე 1954:11).

როგორც ვხედავთ, ეთნოგრაფიული მონაცემები სვანების ყოფაცხოვრებაზე მრავალფეროვანია, თუმცა მრავალფეროვნებისა და წინააღმდეგობრიობის გამო რთულდება მისი სისტემატიზაცია. ამის მიზეზი, ერთი მხრივ, ისაა, რომ სვანური რელიგიური ყოფა არადაამწერლურია და ზეპირსიტყვიერი პრაქტიკის პროდუქტს წარმოადგენს. შესაბამისად, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, დროთა განმავლობაში იცვლება და მოდიფიცირდება. გარდა ამისა, თავად ემიკური მასალა, გადმოცემული ადგილობრივი ეთნოგორებისა და მთხრობელების მიერ, განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მათთვის ცნობილი ინფორმაცია ან ნაკლებია, ანაც სუბიექტური აღქმების გამომხატველი. ეს განსაკუთრებით ეხება იმ თქმულებებს, სიმღერებსა და რიტუალებს, რომელთაც პირვანდელი იერი და შინაარსი დაუკარგავთ და ინტერპრეტაციებისთვის უხვი წყარო გამხდარა.

მეორე მხრივ, როგორც აღვნიშნეთ, ერთი და იგივე მოვლენის ინტერპრეტაცია დამოკიდებულია ავტორის სუბიექტურ აღქმაზე და, ზოგჯერ, კონიუნქტურაზე. ამიტომ, რუსიფიკატორული პოლიტიკის მხარდამჭერი, ან ეკლესიის ინტერესების დამცველი, ან, მოგვიანებით, საბჭოური პროპაგანდის მსახურნი განსხვავებულ აქცენტებს სვამენ და საკუთარი ათვლის წერტილიდან აფასებენ ფაქტებსა და მოვლენებს.

ამ ვითარებაში განსაკუთრებით ფასდაუდებელია ისეთი პირველწყაროების არსებობა, რომელთაც პირდაპირი ან ირიბი დოკუმენტის მნიშვნელობა აქვთ. მსგავს წყაროს წარმოადგენს სვანეთში უხვად შემორჩენილი ხუროთმოძღვრული, არქეოლოგიური, ეპიგრაფიკული ძეგლები, მითები და თქმულებები, სვანური პოეზია და სვანური მუსიკალური შემოქმედება, რომელთა კომპლექსური და შედარებითი ანალიზი არაერთი დასკვნის გამოტანის საშუალებას იძლევა.

ეთნოგრაფიული ცნობები სვანური მუსიკის შესახებ. იმ პირობებში, როდესაც სვანების სასიმღერო რეპერტუარისა და მისი თავისებურებების შესახებ ძუნწი მონაცემებია შემონახული, კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს თითოეული ასეთი ცნობა, რომლებიც, ძირითადად, დამოწმებულია სვანების სარიტუალო ყოფით დაინტერესებული მოგზაურებისა თუ მკვლევრების მიერ.

მაგალითად, დ. ბაქრაძე გაკვირვებულია სახალხო შეკრებებსა და დღესასწაულებში სვანი ქალების მამაკაცების თანასწორი მონაწილეობით და ამბობს, რომ ქალები „... ფერხულს ცალკე მამაკაცებისგან ჩააბამენ და მღერიან და ცეკვავენ ისე, რომ არ ერიდებათ არც თანამემამულეების და არც უცხოტომელებისო“ (Бакрадзе 1877:47 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

ავტორის ცნობით, პაპად გახდომის მსურველს თურმე პაპს მიაბარებდნენ წერაკითხვისა და საეკლესიო გალობის შესასწავლად. ბაქრაძე აღწერს პაპების მიერ ჩატარებული წირვის წესს, რომელიც ვრცელი საკითხავებისა და გალობისაგან შედგებოდა. საინტერესოა, რომ ავტორის შთაბეჭდილებით გალობა იმერულ „უფალო შეგვიწყალენს“ წააგავდა, რომელსაც ყოველთვის ეცვლებოდა ბერძნული „კირიე ელეისონი“ (იქვე 49). ჩანს, მხოლოდ აღნიშნული კვერექსების შესწავლით შემოიფარგლებოდა გალობის „კურსი“.

აქვე დ. ბაქრაძე გვაწვდის ცნობას იმის შესახებ, რომ რომ დაკრძალვის რიტუალი გალობისა და ზარის თანხლებით სრულდებოდა (იქვე 54). მიუხედავად წიგნში დამოწმებული ძვირფასი ცნობებისა, ავტორი განიცდის პროპაგანდის გავლენას, რაც მეფის რუსეთის პოლიტიკისადმი კეთილგანწყობილ რემარკებიდან ჩანს.

მუსიკის შესახებ ცნობები გვხვდება ბ. კოვალევსკის წიგნშიც. ზოგჯერ ავტორი დეტალურ ცნობებსაც კი გადმოსცემს სარიტუალო მუსიკის შესახებ. მაგალითად, „მურყვამობის“ დღეობაზე საუბრისას დაწვრილებით განიხილავს რიტუალის დრამატურგიას, მის შინაარსს და დეტალურად განმარტავს მთავარ, საფერხულო ნაწილს. აღნიშნული ცნობა ქვემო სვანურ რიტუალს აღწერს, რაც ჩვენი ნაშრომის შესაბამის თავში ინტერდიალექტური, ჰიბრიდული სიმღერების თემას ეხმიანება (Ковалевский 1930:22). კოვალევსკი სხვა სიმღერებსაც ახსენებს და ზოგჯერ მათ შინაარსსა და ისტორიულ წანამძღვრებსაც კი განიხილავს (მაგალითად „ყანსავ ყიფიანე“) (იქვე 62-63).

ავტორი სვანური სიმღერის თავისებურებებსაც ეხება და მათ მუსიკის უძველეს ნაშთებად მიიჩნევს. ამის ნიმუშად უსიტყვო, ხმოვნებზე გამღერებული სიმღერები მიაჩნია და ნიმუშად მოჰყავს „კვირია“, რომელიც იმღერება მხოლოდ ხმოვნებზე, თითქოს „მგლის ყმუილს“ წააგავს, მაგრამ ამავე დროს განსაკუთრებით ელასტიური რიტმი აქვს.

ავტორის თქმით, ამგვარი მღერა არ უნდა გავაიგივოთ ბევრ სხვა სვანურ სიმღერასთან, რომლებიც სავსეა გაუგებარი სიტყვებით, რადგან იქ მათი თავდაპირველი აზრი და მნიშვნელობა დაკარგულია. კოვალევსკი მიიჩნევს, რომ „ზარსა“ და სხვა სარიტუალო სიმღერებს არასოდეს ჰქონიათ სიტყვები და ერთმანეთისაგან რიტმული კომპოზიცია და ჰანგი განასხვავებს. მისი აზრით, უსიტყვო სარიტუალო სიმღერა ბუნებრივია ღმერთის შემეცნების უპირველეს სტადიაზე (იქვე 131). კიდევ ერთი საყურადღებო ცნობა უკავშირდება სამონადირეო სიმღერებს, რომელთა ტექსტები გაუგებარია. კოვალევსკი ამბობს, რომ ამგვარ სიმღერებს საფუძვლად უდევს სამონადირეო ჟარგონი-ენა, რაც ძველ მაგიურ ხერხს წარმოადგენს იმისათვის, რომ ნადირმა არ გაიგოს რაზე საუბრობენ მონადირეები (იქვე 144).

საინტერესოა ანისიმოვის დაკვირვება სვანურ სიმღერებსა და ფერხულებზე. ავტორს შეუძინევია, რომ სიმღერები ხშირად ფერხულებისა და ცეკვების თანხლებით

სრულდება და სინკრეტულ მოქმედებებს წარმოადგენენ, რომლებშიც მიმიკის, ქესტიკულაციის მეშვეობით ხდება სიმღერათა შინაარსის დრამატიზება საგუნდო აკომპანემენტის თანხლებით.

ავტორი კლასიფიკაციასაც ცდილობს და შინაარსისა და ხასიათის მიხედვით გამოყოფს: საომარ სიმღერებს, რომლებიც ფერხულის სახით სრულდება, სალაშქრო სიმღერებს (რომელთაც თავისებურ მარშებად მიიჩნევს და, რომლებსაც, მისი გადმოცემით, სვანები მთავარი ქედის გავლით აფხაზეთში გადასვლისას მღერიან), საკულტო ფერხულებსა და სიმღერებს, რომელთაც ეკლესიასთან ასრულებდნენ, სამონადირეო ფერხულებს, აკვნის ნანებს, საქორწილო სიმღერებს და ა.შ. მნიშვნელოვანია, რომ ანისიმოვის აზრით სვანური სიმღერების დიდი ნაწილი საყოფაცხოვრებო და საკულტო რიტუალების კონტექსტში სრულდება.

ანისიმოვი აგრეთვე აღნიშნავს, რომ სარიტუალო ცეკვებში ყველა მონაწილეობს, ქალებისა და ბავშვების ჩათვლით (Анисимов 1940:90-91). მართალია, ზემო სვანეთში არ დასტურდება სამკურნალო, ე.წ. ბატონების სიმღერები, რომლებიც დანარჩენ საქართველოში თითქმის ყველგან გვხვდება, თუმცა ანისიმოვის გადმოცემით, ჩანგი ნაღველის/სევდის საკრავია, რომლის თანხლებით სნეულის საწოლთან მის თავგადასავალს დაამღერებდნენ (იქვე 91).

მართალია, „მრავალჟამიერი“ სვანეთში არ დასტურდება, მაგრამ რ. ერისთავის გადმოცემით, იფარში მოსახლეობას სიკვდილით დაუსჯია გივო გულბანი, რომელმაც საკუთარ სახლში იფარზე ბატონობის მოსრუნე აზნაური დევდარიანი შეუფარებია. ავტორი გადმოსცემს, რომ ეს ამბავი სიმღერას შემოუნახავს, რომელიც სუფრაზე სრულდებოდა „მრავალჟამიერის“ დარად (Пристов 1898:2). საინტერესოა, რომ სუფრაზე „მრავალჟამიერის“ ტიპის სავალდებულო სიმღერა ლახუშდმიცაა შემორჩენილი ადგილობრივი გმირის კახანის მოსაგონებლად.

საერთოდ, სვანურ სიმღერას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ისტორიოგრაფიული მნიშვნელობა ენიჭება. საინტერესოა მუსიკის როლი ბაწხის (ბეწხ ქუნეგვემ) რიტუალში, რომელიც მიცვალებულის კულტს ეძღვნება. ავტორის გადმოცემით, ტრაპეზის დროს მღერიან და ფერხულებს ცეკვავენ (იქვე 45).

კიდევ ერთ ცნობას რ. ერისთავი გვაწვდის ბზობის კვირის რიტუალთან დაკავშირებულ სიმღერაზე: „მოზარდი გოგონები იკრიბებიან უპატრონო სახლში და

მდერიან ჰიმნისმაგვარ სიმღერას: „ლიგლოვი“-კირილეო. ქრისტე! შეუწდე ცოდვები ჩემს გარდაცვლილ ... (ჩამოთვლის ოჯახის გარდაცვლილ წევრებსა და ნათესავებს) და დღეგრძელობა მიეცი და ხელი მოუმართე ჩემს ნათესავებს (სახელები) და ოჯახის წევრებს (სახელები)...“ იგივე საგალობლებს მდერიან გოგონები ვნების კვირაში ოთხშაბათისა და პარასკევის გარდა, რადგანაც ამ დღეებში „მღერა შეუფერებელია“. ავტორის გადმოცემით, „ვნების შაბათ საღამოს ქალიშვილები იკრიბებიან უპატრონო სახლში და ელოდებიან გათენებას. დილით მიდიან ეკლესიაში, შორიახლოს სხდებიან მუხლებზე და არ ინძრებიან — გალობენ ცნობილ „ლიგლოვის“ მანამ, სანამ წირვა არ დასრულდება“ (იქვე 91, 92).

ბესარიონ ნიჟარაძის წერილების ორტომეული ძვირფას ცნობებს შეიცავს სვანეთის სარიტუალო ცხოვრების, აგრეთვე ისტორიის, ეთნოგრაფიის, არქეოლოგიის, ფოლკლორის, გეოგრაფიისა და ენის შესახებ, თუმცა მწირია ცნობები სვანების მუსიკალური ყოფის შესახებ (ნიჟარაძე 1962, 1964). ავტორი ხშირად დეტალურად აღწერს ამა თუ იმ რიტუალსა და წესს, რომელშიც, სავარაუდოდ, სიმღერასა და ცეკვას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, თუმცა მხოლოდ გაკვრით ეხება. მაგალითად, დაკრძალვის (გლოვის) წესის აღწერისას ავტორი ახსენებს გალობას (ლიგლობ) მისი დახასიათების გარეშე. შობის რიტუალის გადმოცემისას კი, მართალია, აღნიშნავს „ალილოს“ მდერიანო, მაგრამ უცნობი რჩება სიმღერის ტექსტიცა (მხოლოდ ზოგად შინაარსს გადმოსცემს) და მუსიკის ხასიათი (ნიჟარაძე 1964:53).

საინტერესოა ივ. მარგიანის მიერ სვანური „ხალხური“ წირვის რიტუალის აღწერილობა, რომელსაც პაპები ატარებენ და რომელიც ქრისტიანული ლიტურგიის ადგილობრივ, ხალხურ რედაქციას წარმოადგენს (მარგიანი 1973: 170). თუმცა ავტორი თითქმის არაფერს ამბობს მსახურებისას გალობის შესრულების შესახებ, უფრო სწორად, მას ერთი სიტყვით ახასიათებს და სვანების გალობას „ხრიალს“ უწოდებს (მარგიანი 1973:170).

ავტორის ეს შეფასება განსაკუთრებით საინტერესოა, რადგანაც, ცნობილია, რომ ივ. მარგიანს სვანური სიმღერის დაცვისა და პოპულარიზაციის საქმეში ფასდაუდებელი ამაგი მიუძღვის. სწორედ მისი ხელმძღვანელობით შეიქმნა სვანეთში 20-ან წლებში სვანური სიმღერისა და ცეკვის პირველი ანსამბლი. ცნობილია, რომ ივ. მარგიანმა გალობა ქართული გალობის ცნობილ მოამაგესთან,

რაჟდენ ხუნდაძესთან შეისწავლა რაც, სავარაუდოდ, მოწმობს იმას, რომ სვანები იმხანად აღარ გალობდნენ ღვთისმსახურებისას და, შესაბამისად, ვერც ივანე მარგიანი შეძლებდა გალობის შესწავლას სვანეთში. ამიტომაც დაემოწაფა რაჟდენ ხუნდაძეს და ამიტომაც დეტალურად არ განიხილავს გალობას პაპების მიერ აღვლენილი წირვის აღწერისას. თუმცა, ცნობა იმის შესახებ, რომ წირვის დროს, პაპების მიერ სრულდებოდა „შენ გიგალობთ“, „ღირს არს“ და „კირიე ელეისონ“, მნიშვნელოვანია, რადგან დღეს არცერთი მათგანი აღარ მოწმდება სვანურ სარიტუალო ყოფაში (იქვე).

ანთროპოლოგიური ლიტერატურა და რიტუალის თეორიები.

სვანების ყოფა, ყველა მონაცემით, მკვეთრად რელიგიზირებულია და, როგორც წესი, კოლექტიურ, ჯგუფურ აქტივობაზეა დაფუძნებული. რელიგიზირებული ქმედება, შესაბამისად, სარიტუალო, საწესო ქმედებაა და წარმოადგენს მრავალკომპონენტურ კომპლექსს, რომელშიც მუსიკას, კერძოდ, სიმღერას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სიტყვასა და ცეკვასთან ერთად.

სვანეთში ყველაფერი რიტუალიზებულია დაბადებიდან ვიდრე სიკვდილამდე. შესაბამისად, მისი ცალკეული კომპონენტის განხილვა სარიტუალო კონტექსტისაგან მოწყვეტით მაშინაც კი, როდესაც გაბუნდოვანებულია რიტუალის ნამდვილი რაობა, შეცდომად მიგვაჩნია.

სვანური მუსიკის რიგი ასპექტების, როგორცაა: მრავალხმიანობის ფორმები და მისი გენეზისი, შესრულების ფორმები (ფერხულით, ანტიფონური), სიტყვიერი ტექსტისა (მათ შორის შინაარსსმოკლებული ან ბუნდოვანი ტექსტები, ე.წ. ვოქაბელები) და მუსიკის კორელაცია, აგრეთვე მეტრი, რიტმი და მელოდიკის ტიპი, ვფიქრობთ, სარიტუალო-საწესო კონტექსტში განხილვისას ზოგჯერ ააშკარავებს სვანური სიმღერის რიგ თავისებურებებს, რაც მას გამოარჩევს სხვა ქართული მუსიკალური დიალექტებისაგან, ან პირიქით, ავლენს იმ მახასიათებლებს (მათ შორის ლინგვისტურს), რაც სვანურ სიმღერაში სხვა კუთხეებიდან მიგრაციის შედეგად ადაპტირდა.

თავისი მნიშვნელობის გამო რიტუალის, როგორც უნივერსალური ფენომენის, მიმართ მეცნიერული ინტერესი განსაკუთრებით გაძლიერდა მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული. ინტერესის კვალდაკვალ კი რიტუალის თეორიები წარმოიშვა.

ემილ დურკჰეიმში, რომელიც სოციო-ევოლუციური მიდგომის საფუძველზე სოციუმის განვითარების თეორიას ავითარებს, რელიგიას, როგორც სოციალური წარმოშობის კონცეპტს, განიხილავს, როგორც სოციალური ერთობისა და სოლიდარობის წყაროს. მისი აზრით, სწორედ რელიგიამ მისცა ადამიანს კოლექტიური ცნობიერების (collective consciousness) ყველაზე მძლავრი განცდა... და დროთა განმავლობაში, ემოციების სიმბოლიზება და ინტერაქტივობის რიტუალიზება მოხდა.

რიტუალი, თავის მხრივ, „კოლექტიური ცნობიერების“ ფუნდამენტს, წყაროს წარმოადგენს, რომლებიც ინდივიდებს სოციუმში, თემში (community) აერთიანებს. რიტუალში მონაწილეობა ინდივიდს სოციალური წესრიგის ჩარჩოში აქცევს როგორც „ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ ურთიერთობებში“, ასევე კოლექტიური აქტების შესრულებისას (which bind (one) to the social entity as a whole) (დურკჰეიმი 1995, თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). აღნიშნული დისკურსი ეხმიანება სვანების, როგორც კოლექტივისტური სოციუმის სარიტუალო პრაქტიკას, რომლის ბაზისი სწორედ რელიგიური წარმოდგენებია.

დურკჰეიმი სოციალურ აქტივობას იდეიზაციის ხორცშესხმად წარმოგვიდგენს, ხოლო სოციუმს, საზოგადოებას, როგორც გაზიარებული, საერთო იდეების ერთობლიობას. შესაბამისად, ჯგუფის, კოლექტივის ჩამოყალიბება იდეის/იდეების ფორმირების სახესხვაობაა. ამ იდეების ადამიანების ცნობიერებაში შენარჩუნებისა და განმტკიცების ტენდენციას დურკჰეიმი სარიტუალო აქტივობას უკავშირებს, რომლის მეშვეობითაც ხდება საზოგადოების იდეების ხორცშესხმა (Greenwald 1973:157).

ნებისმიერი განმეორებადი სოციალური ინტერაქტივობა რიტუალს წარმოადგენს, თუმცა ლიმინალობის (liminality-threshold) თეორიით, რომლის განვრცობა-დამუშავება ვიქტორ თურნერის (Victor Turner) სახელს უკავშირდება, ნებისმიერ კულტურულ კოლექტიურ აქტს ვერ მიენიჭება რიტუალის სტატუსი (შდრ. ნიშნობასა და ქორწილს შორის მდგომარეობას, ან გარდაცვალებას და დაკრძალვას შორის მდგომარეობას). მაგალითად, სვანური გლოვის რიტუალი უხვად მოიცავს ლიმინალურ ფაზებს. გარდაცვალებიდან დაკრძალვამდე მიცვალებული შუალედურ („in between“) ფაზაში იმყოფება და დაკრძალვის შემდეგ ჩვეულებრივი მოკვდავიდან განსაკუთრებული ძალისა და უფლებების მატარებლად იქცევა: მას შეუძლია დაიცვას და უზრუნველყოს მისი ოჯახის წევრების მომავალი ამქვეყნად და პირიქით,

შეუძლია შური იძიოს და უბედურება მოუტანოს ცოცხლებს. სწორედ ამიტომაცაა, რომ გარდაცვლილის კულტი და გლოვის წესი, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი ყველაზე მძლავრია და სვანური სარიტუალო პრაქტიკის მნიშვნელოვანი წილი სწორედ გლოვის რიტუალებზე მოდის. ამას მოწმობს ისიც, რომ გლოვის წესსა და რიგს სვანები დღემდე გულმოდგინედ იცავენ (დაკრძალვა, ლიფანალი და ა.შ.).

გეერცისა და თურნერის თეორიების გათვალისწინებით, მიუხედავად იმისა, რომ გლოვა დაკრძალვის დღემდე გრძელდება, რიტუალის ყველა ნიშნით მხოლოდ დაკრძალვის წესია აღბეჭდილი.

გეერცის მიხედვით კულტურა ბუნებით სემიოტიკურია და სიმბოლოების გასაგებად და გასააზრებლად საჭიროა მისი ელემენტების იზოლირება და მათ შორის შინაგანი ურთიერთმიმართების გარკვევა, რაც გვეხმარება მთლიანი სისტემის დახასიათებაში. ამ გზით შესაძლებელია სიმბოლოთა ძირითადი (მთავარი) ჯგუფებისა და მათი დაქვემდებარებული ელემენტების ან იმ იდეოლოგიური პრინციპების გამოვლენა, რომელსაც ის ეფუძნება (Geertz 1973:17 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). გეერცის ეს მიდგომა ეფექტური აღმოჩნდა სვანური სიმღერის ანალიზის დროს და ერთგვარად გააადვილა სვანური ვოკალური შემოქმედების სისტემური გააზრება.

„პერფორმანსის“ (წარმოდგენის) თეორიის ავტორი რიჩარდ შეტნერი (Richard Schechner) წარმოდგენას ფართო ჭრილში განიხილავს და მას გაიაზრებს, როგორც გაცილებით მეტს, ვიდრე თეატრს, როგორც ფენომენს, რომელიც მთელ სპექტრს მოიცავს ყოველდღიური ყოფიდან რიტუალამდე და ხელოვნებამდე. შეტნერი თეატრის განვითარების საწყის სტადიებზე მოიაზრებს პრეისტორიულ და ისტორიული ეპოქის შამანიზმსა და რიტუალებს (Schechner 2003:68-69). თუმცა ავტორი გართობას (Entertainment) რიტუალის თანამდევ ფუნქციად მიიჩნევს. ამ თვალსაზრისის დასტურად გამოდგება სვანური სარიტუალო წესი (სამგლოვიარო ფორმების გამოკლებით), რომელიც მართლაც ამჟღავნებს გართობის ელემენტებს, განსაკუთრებით მის შუა და დასკვნით ნაწილში, რომელიც გასართობი ხასიათის საფერხულო და საცეკვაო სიმღერებითაა გაჯერებული.¹³

¹³ ხშირად ლოცვითი ნაწილიც აღბეჭდილია სანახაობრივი მომენტებით. მაგალითად, ჩვენ მიერ დამოწმებული „ლიკურიელის“ რიტუალი, რომელიც იანვრის თვეში აღინიშნება სვანეთში, სოფლის, თემის მკვიდრთა სიხარულით აღსავსე წარმოდგენაა თეატრალური ატრიბუტებითა და მაყურებელ-მონაწილეებით.

დ. ჯანელიძე ქართული მისტიკის სტადიალურ ფენებს გამოყოფს და მისტიკის სანახაობის რელიგიურ პირველმიზეზად მიიჩნევს (მისტიკა++სანახაობა +დრამა) (ჯანელიძე 1948). თუმცა შეთნერი სანახაობის (რომელიც წარმოდგენის განუყოფელი ნაწილია) „გასართობ“ (entertaining) ხასიათს რიტუალის, მათ შორის რელიგიური მისტიკის თანდაყოლილ, ბუნებით თვისებად განიხილავს და ფიქრობს, რომ „პალეოლითის ხანაში...გართობა სარიტუალო წარმოდგენის ორგანულ ელემენტს წარმოადგენდა. ამის უარყოფა უფრო იუდაურ-ქრისტიანულ და ისლამურ ანტი-თეატრალურ ტენდენციებს უკავშირდება. დროსტარება (გართობა) ბევრი სარიტუალო, მათ შორის ქრისტიანული წარმოდგენების თანამდევია, რომლებზეც გავლენა არაქრისტიანულმა ტრადიციებმა და პრაქტიკამ იქონია“ (Schechner <https://ia802702.us.archive.org/18/items/pdfy-CsafpNwsgbUa0FVq/141228729-Schechner-Richard-Ritual-and-Performance.pdf> p.617 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

ქათრინ ბელს, რომელიც დურკჰეიმის სკოლის საპირწონედ გვთავაზობს „Theory of Practice“-ს, (პრაქტიკის თეორიას), შემოაქვს „რიტუალიზაციის“ ცნება და ახლებურად გაიაზრებს სარიტუალო პრაქტიკაში მონაწილე ადამიანს, როგორც „სოციალურ სხეულს“ (social body), რომელიც რიტუალის ლოგიკას ემორჩილება, რაც გამოიხატება ფიზიკურ აქტივობაში მაშინ, როდესაც შემეცნების მიღმა რჩება ამა თუ იმ ქმედების, აქტივობის მნიშვნელობა.

ბელის მიხედვით, რიტუალიზაციის დროს ადამიანი ვერ აცნობიერებს რიტუალის შინაარსს (Bell 2009:99). საინტერესოა, რომ რიტუალიზაციის ბელისეული გაგება აგრეთვე გვეხმარება ავხსნათ (ყოველ შემთხვევაში სინქრონული კვლევის მასალების საფუძველზე) ჩვენამდე მოღწეულ რიტუალებში მონაწილე სვანების მიერ ამა თუ იმ სარიტუალო აქტივობის (მათ შორის სიმღერის შინაარსის) ახსნის მცდელობისას მათ მიერ მოწოდებული ინფორმაცია და ინტერპრეტაცია, რომელიც, ხშირად, ბუნდოვანი და წინააღმდეგობრივია.

კულტურული ანთროპოლოგიის საკითხებს ეხება მ. ჩიქოვანიც თავის ნაშრომში, რომელიც ფართოდ ეხება განსხვავებულ სკოლებსა და თეორიებს, ხოლო გენეზისის საკითხების განხილვისას, სინკრეტიზმის საფუძველად მიიჩნევს მოძრაობას მელოდიასთან ერთად, რომელთაც მოგვიანებით შემოუერთდა სიტყვა. შესაბამისად, ავტორის თქმით „... ენის წინსვლასთან ერთად ვითარდება და მრავალფეროვანი ხდება სასიმღერო ტექსტი. ქართული „დელა“, სვანური „ჰორირა“,

„ვოისა“ უძველესი სინკრეტული სიმღერების გადანაშთებს წარმოადგენენ, სადაც მთავარი კვლავ მოტივია, მელოდია და არა სიტყვა“ (ჩიქოვანი 1975:58). ფაქტობრივად, ავტორი გვთავაზობს ფოლკლორული ნიმუშის დინამიკაში რეტროსპექტული გააზრების, უფრო მეტიც, დათარიღების მეთოდს, რომელიც მხოლოდ ენობრივი მასალისა და შესრულების ფორმების განხილვას ეყრდნობა.

საინტერესოა მსჯელობა, რომელიც შრომისა და სატრფიალო სიმღერების მსგავსებას ეხება: „შრომის სიმღერების გარკვეული ნაწილი სატრფიალო ლირიკაში გადადის. ამის საუკეთესო ნიმუშია სამკალი სიმღერები და შაირები... მკის დროს სათქმელ კოლექტიურ გუნდურ შრომის სიმღერებს აშკარა სატრფიალო ხასიათი აქვთ ...“ (ჩიქოვანი 1975:444). როგორც აღვნიშნეთ, სვანებს არ აქვთ შრომის სიმღერები. არც სატრფიალო რეპერტუარი მოიპოვება სვანურში. შესაძლოა, ამის მიზეზი მართლაც იყოს საძიებელი ამ ორი ჟანრის სიმღერათა ნათესაობაში.¹⁴

ენა, სემიოტიკა, ლინგვისტიკა.

ეთნომუსიკოლოგია, რომელიც, საბოლოოდ, ანთროპოლოგიურ მეცნიერებად ჩამოყალიბდა, ინტერდისციპლინურ მიდგომებს გულისხმობს და ლინგვისტური, ან, უბრალოდ, ენის საკითხი, საკვლევი კომპლექსების შემადგენელი ნაწილი ხდება ვოკალური შემოქმედების შესწავლისას.

მუსიკისა და ენის ურთიერთობა რთული და მრავლისმომცველი პრობლემაა, იგი სცდება ვიწრო დისციპლინურ ჩარჩოებს და მოიცავს აკუსტიკას, მუსიკოლოგიას, ლიტერატურას, ფილოსოფიას, ფსიქოლოგიასა და ა.შ. ეთნომუსიკოლოგიაში ენისა და მუსიკის შესახებ მეცნიერული ინტერესი ოთხი ძირითადი მიმართულებით ვითარდება: მუსიკა, როგორც ენა, ენა მუსიკაში, მუსიკა ენაში და ენა მუსიკის შესახებ (Feld ... 1994:26).

მუსიკის, როგორც გამომსახველი ენისადმი ლინგვისტური მიდგომა კვლევის ერთ-ერთ მეთოდს წარმოადგენს. ლინგვისტური მეთოდის მიხედვით, მუსიკალური ენა ვერბალური ენის მსგავსად შეიძლება განიხილოთ როგორც კომუნიკაციის ფორმა, როგორც გრამატიკული კატეგორია, რომელსაც სემიოტიკური დატვირთვა ენიჭება.

¹⁴ რაც შეეხება „შაირებს“, ისინი სვანურში ძირითადად კალენდარული დღეობების ან სხვა ტიპის შეკრებების თანამდევია ხოლმე.

ადამიანური ენის მსგავსად, რომელსაც ბრუნო ნეთლი ხატოვნად სიმბოლოთა სისტემის „ინტელექტუალურ პაპას“ (Intellectual grandfather) უწოდებს, შესაძლებელი უნდა იყოს მუსიკის ანალიზიც, თუკი ნებისმიერ მუსიკას განვიხილავთ როგორც სიმბოლოთა სისტემას. ნეტლის აზრით, ლინგვისტური მიდგომა, სხვა სარგებლობასთან ერთად, ხელს უწყობს სიმღერის ჰანგსა და სიტყვებს შორის ურთიერთობის გამორკვევასა და გაგებას (Nettl 2005:338). ნიმუშად ნეთლს მოჰყავს აღნიშნული მეთოდით შესრულებული პირველი კვლევები, სადაც ავტორები მსჯელობენ მუსიკის, როგორც მეტა-ენის სემიოტიკური მნიშვნელობის შესახებ. მათ შორისაა Boiles-ის (1967) კვლევა Tepenhua people of Veracruz-ის რიტუალების შესახებ, რომელშიც ავტორი უსიტყვო სიმღერების ჰანგების მოტივებს კონკრეტულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

მუსიკის კვლევის ლინგვისტური მეთოდები ჯერ კიდევ ადრეულ შუა საუკუნეებში იღებს სათავეს, როდესაც მუსიკის თეორეტიკოსები ენის მოდელს მუსიკის ანალიზისათვის მიმართავდნენ.

მუსიკალური სტრუქტურა შესაძლოა ენის სტრუქტურის იდენტური იყოს ზოგიერთ კულტურაში, თუმცა სხვაგან მასზე შესაძლოა მეტი გავლენა ჰქონდეს ცეკვას, რიტუალს, ემოციას და ა.შ. რაც მუსიკის, როგორც ლოგოგენურ (სიტყვისგან შობილს) და პათოგენურ (ემოციისგან შობილს) კურტ ზაქსისეულ დიფერენციაციას ეხმიანება (Sachs 1943). აღსანიშნავია, რომ სტივენ ფელდი კრიტიკულად აფასებს ლინგვისტური მიდგომების ერთმნიშვნელოვან გამოყენებას, რადგან ამგვარი ანალიზის დროს არ ხდება იმ კულტურული კონტექსტის გათვალისწინება, რომელსაც მოცემული მუსიკა ეკუთვნის (Nettl 2005:340).¹⁵

ვოქაბელებით მდიდარი სვანური რეპერტუარის კვლევამ და ლინგვისტურმა ანალიზმა კონტექსტის გათვალისწინებით, მნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა და დაგვანახა სვანური სიმღერის ვერბალური და მუსიკალური ენის ღრმა და ზოგჯერ ურთიერთგანმსაზღვრელი კავშირი (მჭავანაძე... 2015).

¹⁵ ხაზგასასმელია, რომ წინამდებარე კვლევაში მოცემული სვანური რეპერტუარის ანალიზი სწორედ ლინგვისტური ასპექტების გათვალისწინებით წარიმართა. თუმცა ერთი რომელიმე მიდგომა არ მიგვიჩნევია კვლევის უცვლელ მეთოდად, რადგან საკვლევი მუსიკალური მასალა ერთმანეთისაგან განსხვავდება სოციო-ფსიქოლოგიური კონტექსტის და, ზოგჯერ, ისტორიული წანამძღვრების თვალსაზრისით. შესაბამისად, ერთი რომელიმე მოდელის მექანიკური გამოყენება ავტომატურად გამორიცხავდა ამ განსხვავებების გათვალისწინებას და გაზრდიდა ცდომილების ხარისხს.

საკითხის შემდგომმა, ჩაღრმავებულმა კვლევამ გაგვაცნო თანამედროვე სამეცნიერო მიღწევები აღნიშნულ სფეროში. მათ შორისაა პათელის, პალმერისა და ქელის კვლევები, სადაც იკვეთება ვერბალურ და მუსიკალურ ენას შორის მჭიდრო და ღრმა კავშირი მანამდე გავრცელებული სამეცნიერო აზრის საპირწონედ, რომლის მიხედვითაც სიტყვიერი და მუსიკალური ენა დამოუკიდებელი ნეიროპროცესების შედეგია.

პალმერისა და ქელის კვლევებიდან ჩანს, რომ შედგენილი სიტყვის წესი და ლოგიკური მახვილის (nuclear stress) წესი — ინგლისური ფონოლოგიური სტრუქტურის ეს ორი ქვაკუთხედი — ემთხვევა მეტრული მახვილის მუსიკალურ წესს ორივე კატეგორიაში: ანუ, ერთი მხრივ, ჰანგის მეტრული და რიტმული სტრუქტურა ემთხვევა მისსავე ტექსტს და, მეორე მხრივ, თანხვედბა გამომსახველი აგოგიკური, ანუ დინამიკური მახვილი (Palmer&Kelly 1992).

პათელი თავის ფუნდამენტურ კვლევაში მუსიკისა და ენის ურთიერთობის შესახებ საყურადღებო და თამამ დასკვნებს გვთავაზობს. აღსანიშნავია, რომ ავტორი, მაგალითად, უნგრულ სიმღერებში მუსიკალური და პოეტური ტექსტების მახვილების თანხვედრას სრულიად ბუნებრივად მიიჩნევს იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ ეს სიმღერები ხალხურია და, შესაბამისად, ტექსტი განსაზღვრავს ჰანგის მეტრულ მახვილებს. უფრო მეტიც, მართებულად მიიჩნევს ცდებს იმის გამოსავლენად, რომ ვერბალური, სამეტყველო ენის მახვილი გავლენას ახდენს ამა თუ იმ ხალხის ინსტრუმენტულ მუსიკაზე და გასული საუკუნის მიჯნის ფრანგული და ინგლისური ინსტრუმენტული მუსიკის ემპირიული კვლევის საფუძველზე ასკვნის, რომ სამეტყველო რიტმი აირეკლება მუსიკალურ რიტმში (Patel 2008:160-165).

მუსიკალური და ლინგვისტური სტრუქტურების ურთიერთგავლენების საკითხს სვამს ცნობილი მეცნიერი უილიამ ბრაითიც და ამბობს, რომ ზოგჯერ შეუძლებელია იმის თქმა, თუ რომელი სტრუქტურაა დომინანტი, რადგან ხშირად მუსიკალური და ლინგვისტური ფრაზა-სტრუქტურა ან სინტაქსი ერთმანეთს ემთხვევა. თუმცა, ზოგჯერ აშკარაა მუსიკის გავლენა ენაზე, ან პირიქით. მუსიკის გავლენა ენაზე აშკარაა, როდესაც მღერისას ენა განიცდის ფონეტიკურ მოდიფიკაციას. ავტორი აღნიშნავს დეფორმაციის იმ განსაცვიფრებელ ხარისხს,

რასაც ესპანური ტექსტები განიცდის ხალხურ სიმღერებში და ამბობს, რომ ამგვარი დეფორმაცია კულმინაციას აღწევს გარკვეულ ტონურ ენებში (Bright 1963:26).

ჩანს, არაერთ პირველყოფილ კულტურაში ხდება სიტყვის დამორჩილება მუსიკის, ჰანგისადმი და, შედეგად, სიტყვიერი ტექსტის დეფორმირება. თუკი, როგორც პათელი ასკვნის, „ენის რიტმი“ განსაზღვრავს მუსიკალურს და თუ ინსტრუმენტული მუსიკის შემთხვევაშიც კი მუსიკალური პროსოდია თანხვედრაშია ავტორის მშობლიური ენის სამეტყველო პროსოდიასთან, ეს ვოკალურ მუსიკაში კიდევ უფრო მკვეთრად უნდა გამოჩნდეს. თუ გვაქვს ტექსტი, რომელზეც იქმნება მელოდია, ასეთ დროს, პათელის მიხედვით, ჰანგის მეტრულ-რიტმული კონსტრუქცია უნდა დაემორჩილოს სიტყვისას.

ამ შემთხვევაში სიტყვა უნდა განსაზღვრავდეს ჰანგის სტრუქტურას. ხოლო, იმ შემთხვევაში, თუ ჰანგი არსებობს, როგორც მელოდიურ-რიტმული მოდელი და საჭიროა ტექსტის შეწყობა, ტექსტი ემორჩილება ჰანგს და განიცდის მოდიფიკაციას.¹⁶ უფრო მეტიც, პათელის დასკვნით, ენის მახვილი იმორჩილებს მუსიკალურ მახვილს იქამდე, რომ გავლენა შეიძლება იქონიოს ინსტრუმენტულ მუსიკაზეც კი (პათელი 2008). მართლაც, ჩვენ მიერ განხილულ სიმღერათა ზოგიერთ ჯგუფში აშკარად ვლინდება მსგავსი ტენდენცია. აღნიშნულ მოვლენას ფართოდ განვიხილავთ ნაშრომის თავში სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების შესახებ.

მუსიკისა და სიტყვის შესახებ კვლევები, აგრეთვე, მოიცავს მუსიკალური და ლინგვისტური პარამეტრების ინტეგრირებულ ურთიერთობას კონკრეტულ მოცემულობაში და განიხილავს საკითხების ისეთ სპექტრს, როგორცაა: მუსიკალური მეტყველების სუროგატები, შუალედური პოეტური და საშემსრულებლო ფორმები და ჟანრები, არტიკულაციის საშუალებები და სხვ.

სვანური მუსიკალური რეპერტუარის ზოგიერთი ნიმუში განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს იმ კუთხითაც, რომ მასში აკუმულირებულია მუსიკალური მეტყველების განსხვავებული ფორმები, მათ შორის, რეჩიტაცია, როგორც მეტყველებასა და მღერას შორის გარდამავალი ფორმა, ან ზღვარი, სადაც მოვლენის დეფინიცია რთულდება.

¹⁶ საინტერესოა, რომ ჰიმნოგრაფიული ტექსტების სემანტიკური მნიშვნელობის მიუხედავად, მაგალითად, გამშვენებული კილოს გალობის მოსმენისას რთულდება ტექსტის აღქმა.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა შრომები, სადაც განხილულია ამ ორი კატეგორიის მოსაზღვრე გარდამავალი ფორმები (რეჩიტატივი, sprechgesang (ლაპარაკით გამღერება), sprechstimme (დინამიკურად, რიტმულად ამღლებული მეტყველება), ქადაგება, დატირება და ა.შ.

სვანური ჯგუფური სარიტუალო ლოცვის ფენომენზე დაკვირვებამ ამგვარი შუალედური, გარდამავალი ფორმების არსებობაზე მიგვანიშნა, რომლის გაგებასა და გააზრებაში დაგვეხმარა ჯორჯ ლისტის კვლევა მეტყველებისა და მღერის გარდამავალი ფორმების შესახებ.

მკვლევარი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მეტყველების ორი სხვადასხვანაირი ტიპი არსებობს: ერთი, რომელიც ჩვეულებრივი, სასაუბრო ენაა, ხოლო მეორე — საგანგებო, „ამღლებული მეტყველება“. სწორედ ეს უკანასკნელი წარმოადგენს შუალედურ, გარდამავალ ფორმას მეტყველებასა და მღერას შორის (ლისტი 1963:3). ავტორი გვთავაზობს მეტყველებასა და მღერას შორის ამგვარი შუალედური ფორმების კლასიფიკაციას და გამოჰყოფს ხუთ სახეობას: მონოტონურობა, რეჩიტაცია, ინტონაციური რეჩიტაცია, სტაბილური ბგერა (სიმღლებრივი), ინტონაციური გამღერება (Intonational chanting) (ლისტი 1963:9).

აღნიშნული კლასიფიკაცია დაგვეხმარა სვანური სარიტუალო მეტყველების ზოგიერთი ფორმის განსაზღვრასა და სახელდებაში. თუმცა ლისტი ხაზს უსვამს, რომ ეს მეთოდი არ გამოდგება ტონური ენების შემთხვევაში, რადგან ტონი ცალკე აღებული ცვლადია, რომელიც სამგანზომილებიან დიაგრამას მოითხოვს.

აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად იმისა, რომ სვანური ენა არ ითვლება წმინდა ტონურ ენად (ისევე როგორც ქართული), ხმოვნების ჭარბი რაოდენობა, და, მათ შორის, დისტინქციური ხმოვნების არსებობა, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სვანურ სასაუბრო ენაში. განსაკუთრებით იმ პირობებში, როდესაც ხმოვნების რაოდენობა მკვეთრად განსხვავდება არათუ ზემო და ქვემო სვანეთს, არამედ ცალკეულ კუთხეებს შორისაც.

ქართული ლექსთწყობა. ვაჟა-ფშაველა თურმე ხშირად „აიღებდა ფანდურს, ლექსის მუსიკალობას შეამოწმებდა სიმღერით, თუ ლექსი არ იმღერებოდა, მაშინვე ბუხარს მისცემდა“, თ. ბარბაქაძეს აღნიშნული ამონარიდი მოჰყავს ქართველიშვილის ნარკვევიდან (ბარბაქაძე 2011:32). ასევე, „რ. ერისთავი ხშირად

თავის ლექსს ეპიგრაფად წარუმძღვარებდა ხოლმე სტროფს რომელიმე ქართული ხალხური სიმღერიდან და მერე ამ კილოზე მართავდა მას“ (ბარბაქაძე 2011:51-52).

სვანური პოეტური ნიმუშების ვერსიფიკაციული მოდელი საკმაოდ მარტივი და, ძირითადად, ერთგვაროვანია. სვანური პოეზიის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ძველ სიმღერებს გარდა აქვე მოვათავსეთ თანამედროვე სიმღერებიც. ადვილი შესამჩნევია, თუ რა დიდი განსხვავებაა ძველსა და ახალ ლექსებს შორის როგორც თემატიკის, ისე ლექსთწყობის მხრივაც. დღეს სვანი უმღერის ახალ ცხოვრებას, შექმნილს საბჭოთა ხელისუფლების მიერ. ქართულის გავლენით ახალ ლექსებში უკვე რითმებიც არის შემოღებული“ (შანიძე... 1939:18)

როგორც ამონარიდიდან ჩანს, რითმა ქართულენოვანი პოეტური ტექსტებისთვისაა დამახასიათებელი. რაც შეეხება სვანურენოვან ტექსტებს, მათი აბსოლუტური უმრავლესობა ურიტმოა. სვანური ლექსწყობის საკითხს დ. წერედიანმა მიუძღვნა ნარკვევი, რომელმაც მუსიკალურ ფრაზაზე დაკვირვებას საგანგებო მნიშვნელობა მიანიჭა. სწორედ მან შენიშნა, რომ „სვანური ლექსის სტრიქონი და მუსიკალური ფრაზა საგუნდო სიმღერებში არ ფარავს ერთმანეთს. მისამღერების გარდა ჩნდება აგრეთვე სიტყვებს შორის ჩართული მარცვლები, რომლებიც სტრიქონს სრულიად უცვლიან რიტმს“ (ბარბაქაძე 2011:246).¹⁷

წერედიანის დაკვირვებით, სვანურ ლექსში სიტყვების უმრავლესობას მახვილი ბოლო ან ბოლოსწინა მარცვალზე მოუდის და დაქტილურ მახვილზე აგებული საზომები იშვიათია. შესაბამისად, ქართული დაბალი შაირის შესატყვისი ზომა სვანურში არ არსებობს. აღნიშნული მოსაზრების შემოწმება აგრეთვე გახდა საჭირო კონკრეტული მუსიკალური ნიმუშების ანალიზის მეშვეობით. როგორც ა. სილაგაძე ჩვენთან საუბარში განმარტავს, ზოგადად, ლექსის წყობა შეიძლება განსხვავდებოდეს ენის წყობისაგან. შესაბამისად, ენის პროსოდია, შესაძლოა არ ემთხვეოდეს პოეტურისას, რომელიც ემორჩილება ვერსიფიკაციის კანონებს.

დ. წერედიანი აგრეთვე შენიშნავს, რომ ხმოვნების სიგრძე-სიმოკლეს, რაც სპეციფიკურია სვანური ენისათვის, სვანურ ლექსში გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს და სრულიად იგნორირებულია, საზომებს შორის კი, ყველაზე მეტად გავრცელებულია რვამარცვლიანი ლექსი. უპირატესია მაღალი შაირის ტიპის

¹⁷ თ. ბარბაქაძე თავის ნაშრომში ეყრდნობა დ. წერედიანის კვლევას, რომელიც გამოქვეყნდა 1969 წელს. სამწუხაროდ, ვერსად მივაგენით აღნიშნულ წერილს, რის გამოც ვცტირებთ თ. ბარბაქაძის წიგნიდან.

სტრიქონი, რომელსაც ცეზურა ოთხი მარცვლის შემდეგ მოუდის: „რვამარცვლიან ლექსზე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იგი სილაბურია“ (ბარბაქაძე 2011:247).

სვანური პოეზია არ იცნობს სტროფს ჩვეულებრივი გაგებით, რადგან რითმა მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება. ამ უკანასკნელის მოვალეობა კი ურითმო ლექსში რეფრენს აკისრია. წერედიანის აზრით ურითმობის მიზეზი ხმოვანთა სიმრავლე და მახვილის არსებობაა.

თამარ ბარბაქაძის შეჯამებით სვანურსა და ქართულ ვერსიფიკაციას ბევრი რამ აქვთ საერთო (ბარბაქაძე 2011:247), თუმცა ავტორი აღარ აზუსტებს, კერძოდ რა ტიპის თანხვედრას გულისხმობს.

ქართულ ლექსთმცოდნეობაში გაყოფილია აზრი სასიმღერო ლექსთან დაკავშირებით. თავის სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატში მიხეილ ქურდიანი გამოთქვამს უარყოფით თვალსაზრისს ხელოვნების სინთეტიკური ფორმების არსებობის შესახებ და ამბობს, რომ ლექსი არასოდეს ყოფილა სიმღერის ორგანული ნაწილი. მისი აზრით, ნებისმიერი შინაარსისა თუ ფორმის (ეპიკურიცა და ლირიკულიც) ლექსი, გამონაკლისის გარეშე, უკვე ლექსი იყო ლექსწყობის თვალსაზრისით და სიმღერა კი არ დაიშალა ლექსად და მუსიკად, არამედ პირიქით — ვერსიფიკაციულ მოდელს მიუსადაგა აკომპანიმენტი. შესაბამისად, მკვლევრის აზრით, სიმღერის შექმნისას მზა ვერსიფიკაციული მოდელის არსებობა უფრო უეჭველია, ვიდრე მელოდიის წარმმართველი როლი (ქურდიანი 1998:9).

აღნიშნული მოსაზრების საპირისპიროდ ჯ.ბარდაველიძე დარწმუნებულია ხალხური ლექსის სინკრეტულ გენეზისში და ხალხური ლექსების ვოკალურ ხასიათს მუსიკასთან მის თავდაპირველ მჭიდრო ურთიერთობას უკავშირებს და სტროფის წარმოშობის მიზეზებს უძველეს საცეკვაო ლექს-სიმღერებში ხედავს (ბარდაველიძე 1960:26).

„კალმასობაში“ ქართული ხალხური ლექსის შესახებ საუბრისას, იოანე ბატონიშვილი აღნიშნავს ხალხური ლექსის „თავისებურ, მწიგნობრული პოეზიისაგან განსხვავებულ“ აღნაგობას და მის მახასიათებლებად ასტროფულობას, არამყარ რითმას, აღრეულ საზომებსა და სხვ. მიიჩნევს (ბარდაველიძე 1979:8).

ზოგადად, ქართული ხალხური ლექსის ვერსიფიკაციის საკითხებით ინტერესდებოდნენ და სხვადასხვა დროს იკვლევდნენ: იოანე ბატონიშვილი, მამუკა

ბარათაშვილი, გ. იმედაშვილი, ს. გორგაძე, ა. ლლონტი, პ. ინგოროყვა და სხვები. საინტერესოა პ. ბერაძის მოსაზრებები ქართული ხალხური ლექსთწყობის შესახებ. მეცნიერის დასკვნით, უძველესი ხევსურული და სვანური ლექსსიმღერები ევქსტერფიანია და თითოეული ტერფი ძირითადად დაქტილურია, ხოლო მათი „სასიმღერო ფორმაც დაქტილური, ექვსტაქტიანია“ (ბერაძე 1948:144-145).

თ. ბარბაქაძის ნარკვევში ქართული ლექსთწყობის პრობლემებზე სამეცნიერო აზრის შესახებ, ავტორი ცალკე გამოჰყოფს პ. ბერაძის ნაშრომს „ძველი ბერძნული და ქართული ლექსთწყობის საკითხები“, სადაც შესწავლილია „ქართული ხალხური მუსიკისა და ცეკვის რიტმის საკითხები და ნაჩვენებია, რომ ქართული სიმღერის, ცეკვისა და პოეზიის ძირითადი რიტმი დაქტილურია“ (ბარბაქაძე 2014:31).

ჰიმნოგრაფიის მკვლევარი ნ. ნაკუდაშვილი ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში, პოეტურობის კრიტერიუმად სახეთა პარალელიზმს მიიჩნევს (ნაკუდაშვილი 1996:48-58).¹⁸

პ. ბერაძის მტკიცებით, უძველესი ქართული შაირი, ბერძნული ჰეგზამეტრის მსგავსად, დაქტილებსაგან შედგება, არ ახასიათებს რითმა, არც მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა, „რადგან მისი წარმოშობა იმ დროს განეკუთვნება, როდესაც ქართული ენისათვის დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე“ (ბარბაქაძე 2011). გამოდის, სვანური რვამარცვლიანი სილაბური ლექსი, ერთი მხრივ, არ ითვალისწინებს სვანური ენის ბუნებას, ანუ ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლეს, მეორე მხრივ, გვიანი მოვლენაა, რადგან სილაბურობა უფრო გვიანდელი მოვლენაა (პ. ბერაძის თეორიით), ვიდრე დაქტილური, ურითმო, არათანაბარმარცვლოვანი ლექსი. ვერსიფიკაციის საკითხებს შესაბამის თავში (სიტყვისა და მუსიკის უერთიერთმიმართება) უფრო ვრცლად ვეხებით და საკუთარ მოსაზრებებსაც იქვე ვრცლად გამოვხატავთ.

მუსიკოლოგიური და ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა.

ეთნომუსიკოლოგია შედარებით ახალი დარგია და მნიშვნელოვანია მსოფლიოს წამყვან ეთნომუსიკოლოგთა კვლევების გაცნობა. სხვადასხვა ეთნოსის ტრადიციული

¹⁸ ბერძნულად „პარალელიზმოს“ ნიშნავს პარალელს, ორი საგნის ერთად დაყენებას. ... ახლოს არის მხატვრულ შედარებასთან და მეტაფორასთან. პარალელიზმის დროს გამოყენებულია ორი ან მეტი თანაბარი და დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მოვლენა და მათი შეფარდების საშუალებით ავტორი აძლიერებს სახის სიცხოველესა და ემოციურობას („ვინ დასთვალს ზღვაში ქვიშა... ვინ შეამკოს ღირსეულად...“).

მუსიკის შესახებ ცოდნა, ფენომენოლოგიური კვლევის პარალელურად, შედარებითი განხილვის (ანალიზის) საშუალებას იძლევა, რაც, თავის მხრივ, გვეხმარება იმის გამორკვევაში, თუ რა არის ლოკალური (დიალექტური, ან ეთნიკური) მოვლენა და რა — უნივერსალური.

ამ თვალსაზრისით, ნაყოფიერი აღმოჩნდა ბ. ნეთლის, შ. ფრისბის, ი. ზემცოვსკის ნაშრომების გაცნობა. მაგ.: ბ. ნეთლისა და შ. ფრისბის მიერ ამერიკელ ინდიელთა ტრადიციული სარიტუალო მუსიკის თავისებურებების კვლევამ გამოავლინა ვერბალურ-მუსიკალური ენის გამოყენების უნივერსალური ფორმები და მახასიათებლები. ცნობილი ეთნომუსიკოლოგის, ი. ზემცოვსკის კვლევის საკითხები ფართო სპექტრს მოიცავს და, შესაბამისად, ამა თუ იმ ტრადიციაში არსებული მუსიკალური მოცემულობებისა და მოვლენების ახსნასა და დეფინიციებს გვთავაზობს, რაც აგრეთვე გვეხმარება მსგავსი მოვლენების გააზრებაში, ერთი მხრივ, ავტორისეული პარადიგმის ფარგლებში, მეორე მხრივ კი ახლებური გააზრების სტიმულს გვაძლევს.

დ. არაყიშვილი პირველია ქართველ მუსიკოლოგებს შორის, რომელმაც საგანგებო შრომა მიუძღვნა სვანურ მუსიკას და, ფაქტობრივად, იქცა ქართული ეთნომუსიკოლოგიური სკოლის პიონერად. თავის მცირეტანიან შრომაში, „სვანური ხალხური სიმღერები“ (1950) ავტორი განიხილავს და აანალიზებს სვანურ მუსიკალურ ენას (ჰარმონია, მელოდია, რიტმი), გვთავაზობს ჟანრების კლასიფიკაციას, გვერდს არ უვლის სიმღერების შესრულების კონტექსტს და ყოველივე ამის საფუძველზე ასკვნის, რომ სვანური მუსიკა არქაული, წინაქრისტიანული ქართული მუსიკალური აზროვნების ნიმუშს წარმოადგენს, რომელმაც საუკუნეები გამოიარა და დღემდე შეინარჩუნა მუსიკალური ენის უძველესი ფორმები. მიუხედავად იმისა, რომ პატივცემული მეცნიერის დასკვნები დღეს საკამათოდ მიიჩნევა, თუნდაც ყველაზე თამამი დასკვნები ყურადღებას იმსახურებს, რადგან ავტორისეული დისკურსის გაღრმავებამ შეიძლება დაადასტუროს კიდევ აღნიშნული ჰიპოთეზები. აღსანიშნავია, რომ არაყიშვილმა პირველმა მოგვცა სვანური სიმღერების ჟანრული კლასიფიკაცია, შეეცადა თითოეული ჟანრული ჯგუფის ეთნოგრაფიული და მსოფლმხედველობრივი კონტექსტის გადმოცემას, ყურადღება მიაქცია სიმღერების ტექსტებს, თუმცა მხოლოდ მათი შინაარსის გადმოცემით შემოიფარგლა.

გარდა ამისა, ავტორი ნაშრომში წამოჭრის მულტიდისციპლინური კვლევის აუცილებლობის საკითხს და სვანური მუსიკის რაობის უკეთ გასაგებად ეთნომუსიკოლოგიურ, ანთროპოლოგიურ მიდგომას გვთავაზობს: „მთელი თავისი მოცულობით რომ შევძლოთ მისი (სვანური მუსიკის, ნ.მ.) გადმოცემა, საჭიროა, ყოველი წვრილმანის აღწერით, ჩაიწეროს ყველა წეს-ჩვეულებები, რომლებიც ადგილობრივი მუსიკის თანხლებით სრულდება. საჭიროა უფრო დეტალური ცოდნა იმისა, თუ რომელ ღვთაებას რომელი საგალობელი მიეკუთვნება. ამისათვის საჭიროა არა ერთი თვე სვანეთში ყოფნა, არამედ — მთელი წლები, სვანური ენის შესწავლაც კი“ (არაყიშვილი 1950:44-45).

მანამდე სვანური მუსიკალური ყოფა კიდევ ერთი დიდი ქართველი კომპოზიტორის, ზ. ფალიაშვილის ყურადღების ცენტრში მოექცა. ფალიაშვილმა გასულის საუკუნის დასაწყისში იმოგზაურა სვანეთში, ჩაიწერა ძვირფასი ეთნოგრაფიული (რომელსაც ზოგჯერ პირველწყაროს მნიშვნელობა ენიჭება) და მუსიკალური მასალა. მათი ტრანსკრიფცია სანოტო კრებულში შეიტანა სხვა კუთხეების სიმღერებთან ერთად და თან დაურთო ვრცელი წინასიტყვაობა, სადაც ფაქტობრივ მონაცემებთან ერთად ზოგიერთ დაკვირვებასაც გვთავაზობს სვანების მუსიკალურ ცხოვრებაზე (ფალიაშვილი 1910). უფრო ადრე კი კომპოზიტორმა გაზეთ „ივერიაში“ გამოაქვეყნა სვანური მოგზაურობის შთაბეჭდილებები და აღნიშნა სვანური სიმღერის გასაგებად სვანების ყოფაზე დაკვირვებისა და ისტორიის შესწავლის აუცილებლობაზე (1903).

უაღრესად საყურადღებო და დღემდე აქტუალურია შ. ასლანიშვილის ფუნდამენტური ნაშრომი „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“, რომლის პირველ წიგნში ავტორი ვრცლად მიმოიხილავს სვანური სიმღერების მუსიკალურ ენას, ისტორიული და ეთნოლოგიური თავისებურებების გათვალისწინებით წამოჭრის რიგ საკითხებს და ამავე ჭრილში განიხილავს წმინდა მუსიკოლოგიურ პრობლემებს. შესაბამისად, ბევრი მისი მოსაზრება თუ ჰიპოთეზა საყურადღებო და ანგარიშგასაწევია (მაგ.: კვარტული ვერტიკალის უპირატესობა სვანურ სასიმღერო ტრადიციაში, მრავალხმიანობის წარმოშობის თეორია, საერთო ქართული მუსიკალური ენის არსებობა და ა.შ.) (ასლანიშვილი 1954, 1956).

აღსანიშნავია ვ. ახოზაძის სვანეთში ექსპედიციის ვრცელი ანგარიში (ხელნაწერის სახით), რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილი წინასიტყვაობის სახით

შევიდა ავტორისავე კრებულში „სვანური სიმღერები“. ახოზაძე საყურადღებო ეთნოგრაფიულ მასალებს გვაწვდის და სანოტო მასალას სიმღერების სვანურენოვანი ტექსტებითა და თარგმანებით ამდიდრებს. ახოზაძის ნაშრომს მნიშვნელოვანი საინფორმაციო ღირებულება გააჩნია. მკვლევარი თავს უყრის ინფორმაციას ზემო და ქვემო სვანეთში მანამდე წარმოებული საველე ექსპედიციების შესახებ და დაურთავს შენიშვნებს ხარვეზებთან დაკავშირებით. განსაკუთრებით ძვირფასია ეთნოფორებთან დამოწმებული ცნობები სიმღერების წარმომავლობაზე და მათ ფუნქციაზე (ახოზაძე 1952).

საყურადღებო მუსიკოლოგიურ დისკურსს გვთავაზობს ო. ჩიჯავაძე თავის წლიურ ნაშრომში „სვანური ხალხური სიმღერების ადგილი ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში“. ავტორი ირჩევს წმინდა მუსიკოლოგიურ მიდგომას იმისათვის, რომ განსაზღვროს სვანური სუბ-ეთნიკური ფენომენი ზოგადქართულ მუსიკალურ კონტექსტში. ამის მისაღწევად მკვლევარი განიხილავს სვანური სიმღერის, როგორც კომპლექსური მრავალხმიანობის ნიმუშს და კვლევის დასაწყისშივე გვთავაზობს სვანური სიმღერის მუსიკალური პარამეტრების ქრესტომათიულ დახასიათებას: „სვანური სიმღერა გარკვეულად გამოირჩევა მისთვის დამახასიათებელი ხმათა პარალელური მოძრაობის შემცველი კომპლექსური მრავალხმიანობით, კილოს მკვეთრად გამოხატული ცვალებადობით, ნაკლებად განვითარებული ჰარმონიული საწყისით, საკადანსო ფორმების შეზღუდული რაოდენობით, მოდულაციების უქონლობით“ და იქვე დასძენს, რომ „მიუხედავად ამისა, სვანური ხალხური სიმღერის შესწავლა ნათლად ადასტურებს მის ორგანულ კავშირს საერთო ქართულ სასიმღერო კულტურასთან“ (ჩიჯავაძე 1991:4). თუმცა ავტორი აღარ აზუსტებს, კონკრეტულად რა მახასიათებლებით მიაკუთვნებს იგი საერთო ქართულ სასიმღერო კულტურულ სივრცეს.

ჩიჯავაძე ეთანხმება მრავალხმიანობის სტადიალური განვითარების ასლანიშვილის მიერ შემოთავაზებულ თეორიას სვანურ სიმღერაში ერთხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლის შესახებ კვინტური გაორმაგების გზით მიუხედავად იმისა, რომ აქვე ეთანხმება არყიშვილის თეზას სვანურ სამხმოვანებაში ხმების თანასწორუფლებიანობის შესახებ (ჩიჯავაძე 1991:15-16).

საინტერესოა, რომ ჩიჯავაძე არ ადასტურებს სვანურ სიმღერაში კვარტკვინტაკორდების გარდა სხვა ტიპის არატერციული ვერტიკალის არსებობას,

რაზეც მანამდე არაყიშვილი მიუთითებდა. ამას ავტორი ბანის კვინტური გაორმაგების პრინციპით ხსნის. თუმცა, როგორც საარქივო (დიაქრონული), აგრეთვე თანამედროვე (სინქრონული) ხმოვანი მასალაიდან ჩანს, სვანური სიმღერების ინტონაციური დიაპაზონის ლიმიტის მიუხედავად, კვინტაზე ფართო ინტერვალური დამოკიდებულება განაპირა ხმებში საკმაოდ სიმპტომატურია (ჩიჯავაძე 1991:16). ჩიჯავაძე უყურადღებოდ არ ტოვებს შესრულების ფორმებს და მათ, სრულიად სამართლიანად, ეთნოგრაფიულ კონტექსტში განიხილავს, რაც განაპირობებს, ერთი მხრივ, საფერხულო შესრულების, მეორე მხრივ, რეჩიტატიული დიალოგის წყობას. თუმცა, გამოსარკვევი რჩება რა წარმოადგენს ლაბილური რიტმის მქონე რეჩიტატიული ფორმის ჰიმნებში იმ გამაერთიანებელ, მაკოორდინირებელ ელემენტს, ან ელემენტების ერთობას, რაც შესაძლებელს ხდის ერთობლივ, ჯგუფურ მუზიცირებას და მის სიმწყობრეს. მკვლევარი გვერდს არ უვლის სვანური სიმღერის ისტორიულ შეფასებას და რიგ მუსიკოლოგიურ და ლინგვისტურ მახასიათებლებზე დაყრდნობით მის არქაულ, წინაქრისტიანულ წარმოშობაზე მიუთითებს (ჩიჯავაძე 1991:18).

და ბოლოს, საინტერესოა, რომ ჩიჯავაძე, ისევე როგორც მანამდე ფალიაშვილი, არაყიშვილი, ასლანიშვილი და სხვები, მიუთითებს სვანური სიმღერის მსგავსებაზე ქართლ-კახურთან. მკვლევრები ამგვარ მსგავსებას ძველად ქართველი თემის ერთობის საბუთად მიიჩნევენ და ასკვნიან, რომ გარემოებათა გამო იგი სვანეთსა და რაჭაში შენარჩუნდა, ხოლო ზოგან (მაგალითად გურიასა და იმერეთში) სახე იცვალა (ჩიჯავაძე 1991:19-20). ამ დასკვნის საბუთად ჩიჯავაძე სვანური და ქართლ-კახური მრავალხმიანობის საერთო თავისებურებებს ჩამოთვლის, რომელთა შორის სარიტუალო სიმღერებში შინაარსსმოკლებული სიტყვების ადგილსა და შესრულების ფორმას, კადანსურ ნაგებობებში კომპლექსური მრავალხმიანობის კვალს, წმ. კვარტების სიმრავლესა და ორხმიან სიმღერებში კადანსის ტიპს ასახელებს. თუმცა მოცემული მახასიათებლები შესაძლებელია ნებისმიერი ეთნიკური ჯგუფის მუსიკაში იყოს წარმოდგენილი სხვადასხვა ინტენსივობით, რადგან მუსიკალური (და არამუსიკალური) პარამეტრების მხოლოდ ზოგიერთ ფორმალურ ასპექტს წარმოადგენს და არ ითვალისწინებს ისეთ ფუნდამენტურ კატეგორიას, როგორცაა მაგალითად, მელოდიის ტიპი, ხმათა ურთიერთობის პრინციპი, ტემპი და რიტმი.

სვანური მრავალხმიანობის გენეზისსა და ტიპს სხვა ქართველი მუსიკოლოგებიც განიხილავენ. ასლანიშვილისა და ჩიჯავაძის აზრს სვანური

მრავალხმიანობის კომპლექსური ბუნების შესახებ არ იზიარებს ვ. გოგოტიშვილი და მას „განვითარებული ჰეტეროფონიის“ პროდუქტად მიიჩნევს (გოგოტიშვილი 1994). ავტორი აგრეთვე უპირისპირდება ასლანიშვილის თეორიას სვანური მრავალხმიანობის ერთხმიანობიდან განვითარების შესახებ და თვლის, რომ ჰეტეროფონიული ორხმიანობა (ბანში კვინტური გაორმაგებით) იმთავითვე ახასიათებდა სვანურ სიმღერას და მოგვიანებით, შუა ხმის მიერ ვერტიკალის შევსების გზით გადაიზარდა სამხმიანობაში (გოგოტიშვილი 1994:29).

საერთოდ, ქართულ და, მათ შორის, სვანური მრავალხმიანობის სტადიალური (ერთხმიანობიდან სამხმიანობაში გადაზრდის) განვითარების თეორიას არაერთი მკვლევარი ემხრობა, მათ შორის: ასლანიშვილი (1954:95), ე. გარაყანიძე (1990:19), ე. ჭოხონელიძე (2002:195), მ. ერქვანიძე (2000:99), ი. ჟღენტი (2005:209) და სხვ. აღნიშნული თეორიის საპირისპიროდ, ზოგიერთი მკვლევარი მრავალხმიანობას სუბსტანციურად და მუსიკალური აზროვნების ნორმად მიიჩნევს (ი. ჟორდანი, რ. წურწუშია).

თ. გაბისონია სვანური მრავალხმიანობის ბუნების განსაზღვრისათვის „სინქრონული მრავალხმიანობის“ დეფინიციას გვთავაზობს ერთი მეტრის ფარგლებში ხმათა მსგავსი მოძრაობის აღსანიშნავად (გაბისონია 1994).

სვანურ სიმღერაში მრავალხმიანობის გენეზისის პრობლემას ყურადღებას ვუთმობთ ნაშრომის იმ თავში, სადაც სვანური დაკრძალვის რიტუალის ჰიმნს „ზარს“ განვიხილავთ.

სვანურ სამონადირეო ციკლის სიმღერებს მიუძღვნა თავისი სადისერტაციო მონოგრაფიული ნაშრომი მაკა ხარძიანმა, რომელმაც ცალკე გამოყო სამონადირეო თემატიკასთან დაკავშირებული სიმღერების ჯგუფი, როგორც სარიტუალო ჟანრის ერთ-ერთი მსხვილი მიმართულება და ფუნდამენტურად განიხილა ამ ჯგუფის სიმღერების სხვადასხვა ასპექტი. აღნიშნული შრომა საკმაოდ ინფორმაციულია და მოიცავს სვანური სამონადირეო ციკლის სიმღერებთან დაკავშირებულ ისტორიულ, ეთნოგრაფიულ ცნობებს, რომელთაც ავტორი სიმღერების ანალიზის საფუძველზე აღწერილი მუსიკალური ენის თავისებურებებით ავსებს (ხარძიანი 2009). თუმცა, სვანური რეპერტუარისა და ეთნოგრაფიული წყაროების გულდასმით შესწავლა არ ადასტურებს სვანური სამონადირეო სარიტუალო ჟანრის, როგორც ცალკე, დამოუკიდებელი ფენომენის არსებობას, რომელიც კონკრეტულ დროსა და ადგილას

სრულდება და რომელიც, სხვა კალენდარული თუ არაკალენდარული დღეობების მსგავსად, საგანგებო სარიტუალო აქტს წარმოადგენს სრული სარიტუალო წესრიგისა და რეგლამენტის დაცვით.

სვანური სამგლოვიარო „ზარის“ ზოგიერთ ასპექტს, ისევე როგორც სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის პრობლემას სვანურ სიმღერაში, საგანგებო კვლევა („ხმოვნები და აკორდები, სიმღერა ზემო სვანეთში“, 2001) მიუძღვნა ფრანგმა ეთნომუსიკოლოგმა სილვია ბოლ ზემპმა. „ზარი“, როგორც სვანური მუსიკალური იდენტობის გამორჩეული მოვლენა, მანამდე არ ყოფილა სპეციალური შესწავლის საგანი და სილვია ზემპმა პირველმა აწარმოა მასზე მეცნიერული დაკვირვება. „ზარის“ შემადგენელ ხმოვანთა ანალიზის მეშვეობით მეცნიერი ასკვნის, რომ ხმების მოძრაობა, ბგერების ხანგრძლივობა, დინამიკა, აკორდთა თანმიმდევრობა და კონსონანსებისა და დისონანსების ურთიერთდამოკიდებულება მნიშვნელოვნადაა განპირობებული მარცვლებსა და ხმოვნებზე, რომლებიც შეადგენენ ჰიმნის „სიტყვიერ“ მასალას. ავტორის მტკიცებით მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზაცია სწორედ ხმოვნებისა და აკორდების კოორდინაციით მიიღწევა. ბგერის წარმოების ინტენსივობა კი დამოკიდებულია კონკრეტული ფონემების გამოყენებაზე, რომელთა მეშვეობითაც ხდება ახალ ბგერაზე გადასვლა (სილვია ბოლ ზემპი 2000:292-298).

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს კვლევაში სვანურ სიმღერაში შინაარსსმოკლებული მარცვლებისა და ხმოვნების გამოყენების განსხვავებულ რაკურსს ვთავაზობთ და ე.წ. ვოქაბელურ მასალას ამ ტიპის სიმღერებში მათ სემანტიკურ მნიშვნელობას ვუკავშირებთ, სილვია ზემპის მიერ ვერბალური ტექსტის მნიშვნელობისა და მისი ანალიზის აუცილებლობა მუსიკალური ქსოვილის თავისებურებების ახსნის მიზნით მეთოდოლოგიურ სიახლეს წარმოადგენს ქართული მუსიკის კვლევაში და ამ მიმართულებით კვლევების გაგრძელება აუცილებელია.

ჟანრის საკითხს ეხება თ. მამალაძე თავის გამოკვლევაში „სვანური საწესო სიმღერების სტრუქტურა“. ავტორი აღნიშნავს სვანების ვოკალური და ინსტრუმენტული შემოქმედების მნიშვნელობას, რომელიც გამოირჩევა „თავისი განმასხვავებელი ფორმისა და სტილის თავისებურებებით...“ (მამალაძე 1972:195). ცოტათი ბუნდოვანია რას გულისხმობს ავტორი „განმასხვავებელში“ და რისგან განსხვავება აქვს მხედველობაში. ვფიქრობთ, მკვლევარი სვანური რეპერტუარის

გამორჩეულობაზე მიუთითებს, რითაც იმთავითვე მიუჩენს სვანურ სიმღერას განსაკუთრებულ ადგილს საერთო ქართული მუსიკალური ფოლკლორის კონტექსტში. ავტორი საუბრობს სვანური მუსიკის კლასიფიკაციის პრობლემაზე და ამის მიზეზად სვანების მუსიკალური ფოლკლორის სინკრეტული ბუნება — სიტყვის, მუსიკისა და მოძრაობის — ერთობლიობა, დაუნაწევრებლობა მიაჩნია (მამალაძე 1972:195). ავტორი გვთვავობს სვანური საწესო-საკულტო სიმღერების დაჯგუფების მეთოდს მათი დანიშნულების, შინაარსისა და შესრულების ფორმის მიხედვით და ჩამონათვალში ცალკე გამოჰყოფს სიმღერების იმ სახეობას, რაც საოჯახო-საწესო რიტუალთანაა მიბმული: ტირილები, საქორწილო სიმღერა და სხვ.

ამრიგად, სვანური სასიმღერო რეპერტუარის უდიდესი უმრავლესობა (აკვნის სიმღერების გამოკლებით, თუმცა არსებულ სამეცნიერო დისკურსში აკვნის სიმღერაც საწესო, განმეორებადი აქტის გაუყოფელი ნაწილია და ხშირად, მაგიური ამოცანების შესრულებას ემსახურება) სარიტუალო კონტექსტში სრულდება. მნიშვნელოვანია ცნობა იმის შესახებ, რომ სიმღერა-საგალობლების შესრულების უფლება, ავტორის თქმით, მხოლოდ საზოგადოების გარკვეულ წევრებს ჰქონდათ (მამალაძე 1972:197). თუმცა გვხვდება წინააღმდეგობრივი ცნობებიც (ისევე როგორც სხვა ავტორებთან). მაგალითად, „კვირიას“ შესახებ ცნობაში ნათქვამია, რომ ამ საგალობლის გარეშე სვანეთში არცერთი რელიგიური დღესასწაული არ სრულდებოდა, ამავე დროს, ავტორი იქვე მიუთითებს, რომ „კვირია“ სრულდებოდა „ბარბლამის“ დღესასწაულის დროს სოფ. ლაშთხვერში, როცა აქ ხალხი აგებდა თოვლის კოშკს (მამალაძე 1972:197). მკვლევარი არ აზუსტებს რას გულისხმობს, როდესაც ამბობს, რომ სიმღერა-საგალობლები „ამჟამად ქორეოგრაფიული ნაწილის გარეშე სრულდებიან...“ (მამალაძე 1972:197). აღნიშნული ცნობა განსაკუთრებით საყურადღებოა, რადგან ეხმარება საშემსრულებლო ფორმის საკითხს, რომელსაც ერთ-ერთ თავში განვიხილავთ.

როგორც აღინიშნა, სვანური რეპერტუარის წარმოშობისა და მისი რელიგიური კუთვნილების საკითხი მკვლევართა, მათ შორის, ეთნომუსიკოლოგთა ინტერესს იმთავითვე აღძრავდა. მათი უმრავლესობა იზიარებს აზრს, რომ სვანური სიმღერის ფესვები წინაქრისტიანულ ხანაშია საძიებელი (თუმცა ეთნომუსიკოლოგი თ. გაბისონია სვანურ ჰიმნურ სიმღერებს ქრისტიანული საგალობლების „დეგრადირებულ“ ვერსიებად მიიჩნევს (გაბისონია 2012).

კ. როსებაშვილი თავის წლიურ ნაშრომში ვრცლად განიხილავს სვანური რეპერტუარის ეთნოგრაფიულ კონტექტს და ასკვნის, რომ „სვანეთში ადგილი აქვს წარმართული და ქრისტიანული წესების მეტად ორიგინალურ სინთეზს, რომელსაც საქართველოს სხვა კუთხეებში არ ვხვდებით“ (როსებაშვილი 1982:48). განსაკუთრებით საინტერესოა მეცნიერის აღნიშნული დასკვნა იმ ფონზე, როდესაც საქართველოს (განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოს) სხვა კუთხეების რეპერტუარში ხშირად გვხვდება წინაქრისტიანული მოტივები. სამწუხაროდ, მკვლევარი არ აკონკრეტებს ამ მხრივ სვანური რეპერტუარის ორიგინალურობის გამომხატველ მახასიათებლებს.

სვანური დიალექტის ცალკეული ასპექტების შედარებით კვლევას ყურადღება ეთმობა მ. ჟორდანიას, ე. გარაყანიძის, ნ. კალანდაძის, ნ. მაისურაძის, ო. კაპანაძის შრომებში. სვანური სიმღერის მუსიკალური ენის კანონზომიერებები კი, სხვადასხვა დროს, ქართული მუსიკის თეორეტიკოსების შ. ასლანიშვილის, ე. ჭოხონელიძის, ო. ჩიჯავაძისა და სხვათა დაკვირვების საგნად იქცა.

გარდა ეთნომუსიკოლოგიურისა, თეორიული მუსიკოლოგიური საფუძვლებისა და აკადემიური ცოდნის ზედმიწევნით გაცნობა ასევე მნიშვნელოვანია მუსიკალური ენის თავისებურებების შესწავლისას და გამოკვლევისას. სვანურ სიმღერაში კილოს, მრავალხმიანობის, მელოდიის, ჰარმონიის საკითხები დღემდე მეცნიერული კვლევის საგანს წარმოადგენს. მათი რაობის, გენეზისის, ფორმების დადგენაში ასლანიშვილის ზემოხსენებულ ნაშრომთან ერთად დიდ დახმარებას გვიწევს მუსიკის თეორიაში რუსი და დასავლეთ ევროპელი მუსიკოლოგების: დ. ასაფიევის (Асафьев 1963, 1965), ლ. მაზელის (Мазель 1952, 1978), ი. სპოსობინის (Способин 1984), ი. ხოლოპოვის (Холопов 1982), ვ. ცუკერმანის (Цуккерман 1983), ჩ. სიგერის (Seeger 1977), ჟ. ნატიესა (Nattiez 1990) და სხვათა შრომები.

თავი პირველი

სვანური კალენდარული რიტუალი. საშემსრულებლო და ჟანრული ფორმები; ნიმუშების კომპლექსური ანალიზი.

1. საკულტო რიტუალური პრაქტიკა სვანეთში. კალენდარული რიტუალის აღწერილობა. დღეობა „ლითნალილ“.

მიუხედავად იმისა, რომ სვანეთში დღემდე მოწმდება ცოცხალი სარიტუალო ტრადიცია, მიზეზთა გამო თანდათან იკვეთება მისი ყოფნა-არყოფნის საკითხი. ამის თქმის საფუძველს იძლევა ის გამოცდილება, რაც სვანეთში ყოფნისა და რამდენიმეწლიანი დაკვირვების შედეგად დაგვიგროვდა.

საილუსტრაციოდ ერთი მაგალითიც კმარა: ჯერ კიდევ უახლოეს წარსულში ლატალელები აქტიურად აღნიშნავდნენ კალენდარულ რიტუალებს, რომელთა განუყოფელი ნაწილია სვანური სიმღერა. ორიოდ წლის წინ, ერთ-ერთი საველე ექსპედიციისას, ლატალის თემის სოფელ ლახუშდის თავზე გადმომდგარ თანლილის მთაზე მდგარ მე-10 საუკუნის მგქემ მთავარანგელოზის ეკლესიას მივაშურეთ და მონასტრის ბერებს გავესაუბრეთ. მანამდე გვსმენოდა, რომ სასულიერო პირებს სოფლის მცხოვრებთათვის ტაძრის ეზოში დღეობების გამართვა აეკრძალათ.¹⁹

ბერებს ამის მიზეზი ვკითხეთ, რაზეც მოგვიგეს (სამწუხაროდ ჩაწერის საშუალება არ მოგვეცა და ვერ ვცტირებთ), რომ მას შემდეგ, რაც კომუნისტებმა ხალხს წირვა-ლოცვა და ეკლესიური ცხოვრება აუკრძალეს, ღმერთთან კონტაქტი რომ არ დაეკარგათ, გამოსავალი მოძებნეს და თავისებურად, დღეობებისა და სახალხო რიტუალების გზით გადაწყვიტეს უფლის მსახურებაო. იქვე დააზუსტეს, რომ ეს დღეობები ძველი, საუკუნოვანი ტრადიცია არ არის და საბჭოთა პერიოდში იღებსო სათავეს.

ცხადია, პასუხი სვანური სიმღერისა და ტრადიციის არცოდნაზე მიუთითებდა. თუმცა არც გავუკვირებებართ, რადგან სვანური მუსიკის შესახებ არსებული ვაკუუმი ინტერპრეტაციებისა და სპეკულაციებისათვის ვრცელ ასპარეზს

¹⁹ თავდაპირველად აღნიშნულ ტაძარს მიქაელ მთავარანგელოზად მოვიხსენიებდით, ვიდრე ეთნოფორებმა არაერთხელ შენიშნეს, რომ სინამდვილეში „მგქემ თარინგზელი“ და არა „მიქაელ მთავარანგელოზია“. რამდენადაც ჩვენნი მიზანი არ ყოფილა მათთან დისკუსია და ამ საკითხის ცალკე კვლევა, ამიტომ გადავწყვიტეთ, ფორმა „მგქემ“ შემოგვეტანა მიქაელის ნაცვლად თუნდაც იმ მიზნით, რომ მკითხველისთვის გასაგები იყოს რას გულისხმობენ დღევანდელი სვანები.

ათავისუფლებს, რაც სრულიად კეთილი განზრახვის პირობებშიც კი შეიძლება საქმისთვის საზიანო აღმოჩნდეს. აღნიშნული ვაკუუმის აღმოფხვრის ერთ-ერთი საშუალება მისი შევსებაა პრობლემატიკის კომპლექსური გააზრებისა და შესწავლის გზით.

კალენდარული საწესო რიტუალების გარკვეული ნაწილი დღემდეა შემორჩენილი სვანეთში. არაკალენდარული საწესო რიტუალები — ქორწინება, გლოვა და მასთან დაკავშირებული წესების ფართო სპექტრი — აგრეთვე კოლექტიურ, სათემო აქტივობას წარმოადგენდა და რეგლამენტირებული იყო სარიტუალო რეგულაციებით.

შესაბამისად რიტუალი, როგორც კულტურული აქტი, ასახავდა და ნაწილობრივ დღესაც ასახავს, ერთი მხრივ, სვანის კულტურულ ყოფას და გამოხატვის უნიკალურ ფორმებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ავლენს მის გარემოსთან, მეზობელ ხალხებთან ინტერაქტიურ (ასეთის შემთხვევაში) ბუნებასა და ურთიერთგავლენების ხარისხს.

სვანური ხალხური სარიტუალო პრაქტიკა დაკავშირებულია კალენდარულ და არაკალენდარულ მოვლენებთან და მოიცავს:

1. კალენდარულ, ანუ ფიქსირებულ რელიგიურ სახალხო/სათემო დღესასწაულებს, რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობა ქრისტიანულ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირდება. ეს, ერთი მხრივ, გამოიხატება იმაში, რომ კალენდარულად მიბმულია ქრისტიანულ კანონიკურ სადღეობო ციკლთან და მისი გამოთვლა უკავშირდება საუფლო/საეკლესიო დღესასწაულებს: აღდგომა, შობა, ყველიერის კვირა და ა.შ. მეორე მხრივ, სარიტუალო ონომასტიკა (წმ. გიორგი, ღვთისმშობელი/ლამარია, მთავარანგელოზი, ქრისტე, წმ. ბარბარე და ა.შ.) და ტერმინები (მაგ.: „ამენ“) ძირითადად ბიბლიურია.²⁰ გარდა ამისა, დღეობების დიდი ნაწილი სწორედ ეკლესიებსა და მათ შემოგარენში აღინიშნება.
2. არაკალენდარულ წესს, რომელიც სრულდება ამა თუ იმ ყოფითი მოვლენის აღსანიშნავად. მაგალითად: ქორწილი, დაკრძალვა, ნათლობა და ა.შ.

²⁰ თუმცა, ზოგიერთი სიტყვა თუ სახელდება ბუნდოვანი რჩება და მეცნიერული კვლევის საგანს წარმოადგენს. მაგალითად: კვირია, ლილე, სადამ და ა.შ.

ჩვენ მიერ სვანური სიმღერების (საშემსრულებლო ფორმებისა და მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით) კლასიფიკაციამ გამოავლინა ვოკალური ინტონირების, მუზიცირების 5 ძირითადი ჯგუფი:

1. ჰიმნური ტიპის სიმღერა-საგალობლების ორი ჯგუფი;
2. ფერხულით სათქმელი სიმღერები;
3. სიმღერები ინსტრუმენტის თანხლებით;
4. სოლო (ინსტრუმენტით ან ინსტრუმენტის გარეშე) სიმღერები (მაგ.: აკვნის ნანები);
5. დატირებები.

აღნიშნული ფორმები შეადგენს მთელ სვანურ სასიმღერო რეპერტუარს და მათი დიდი წილი სარიტუალოა. ფაქტობრივად, არ გვხვდება შრომის პროცესში სათქმელი სიმღერები და სამკურნალო სიმღერები, ე.წ. ბატონები.²¹ ჩამონათვალში მოცემული სპექტრი თითქმის მთლიანად წარმოდგენილია და სრულდება კალენდარული სახალხო/სათემო დღეობების დროს (აკვნის ნანებისა და სამგლოვიარო ჟანრების გამოკლებით) და/ან მის წიაღშია აღმოცენებული.

პირველი მკვლევარი, რომელმაც სვანური საწესო რიტუალების სისტემატიზაცია და დოკუმენტირება დაიწყო, გახლდათ ვერა ბარდაველიძე, რომლის მიზანი, გამოქვეყნებინა სრული სახით სვანური საწესო კალენდარი, სამწუხაროდ, მიზეზთა გამო, ვერ განხორციელდა. მიუხედავად ამისა, მისი წვლილი სვანური სადღეობო კალენდრის კვლევაში განუზომელია.

მკვლევრის რამდენიმეწლიანი ძალისხმევის შედეგად სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოვიდა ნაშრომი: „სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი“ (ახალი წლის ციკლი), რომელშიც ავტორი აღნიშნავს, რომ სვანურ დღეობათა და საწესო რიტუალებათა რიცხვი 160-ს აღწევდა (ბარდაველიძე 1939:x). სვანური კალენდრის უახლესი მონოგრაფიული ტიპის ნაშრომი ეკუთვნის აგრეთვე ნინო წერედიანს, რომელმაც 120 სადღეობო რიტუალი აღწერა ერთი თემის, ლატალის მაგალითზე (წერედიანი 2004).

მიუხედავად იმისა, რომ დღეობათა შესრულების წესი, ფორმა და შინაარსი ნათლად მიუთითებს მათ კავშირზე ქრისტიანობამდელ რელიგიურ-სარწმუნოებრივ

²¹ ნ. ზუმბაძე აღნიშნავს, რომ სვანეთში ბატონების მოპატიჟებისას და გაცილებისას ჭუნირზე უკრავენ და მღერავენ (ზუმბაძე 2005:116), თუმცა დღეს ბატონების სარიტუალო პრაქტიკასა და მასთან დაკავშირებული სიმღერების არსებობას არ ადასტურებენ ზემო სვანეთში.

იდეალებთან, ამგვარი პაგანიზებული ელემენტები ფრაგმენტულად ვლინდება, ხოლო იმ რეგიონებში, სადაც პაგანიზმი აშკარად გამოხატულ სისტემურ მოვლენას წარმოადგენს (აღმოსავლეთ საქართველოს მთა), სახეზეა პაგანიზებული ქრისტიანობა (კიკნაძე 2008:59).

ჩვენ მიერ შერჩეული ერთი საწესო დღეობის „ლითნალილის“ მაგალითი გვაფიქრებინებს, რომ რწმენის გამოხატვის ქრისტიანული და წინაქრისტიანული ფორმები და საშუალებები იმთავითვე თანაარსებობდნენ ამ რეგიონში, როგორც ერთგვარი „modus vivendi“, რომლის შედეგადაც არაფორმალურმა, არაკანონიკურმა, ხალხურმა რიტუალებმა დღემდე მოაღწია ამ რეგიონში. უფრო მეტიც, დროთა განმავლობაში, ხშირ შემთხვევაში, მოხდა ამ ფორმების ერთგვარი ასიმილაცია, რის შედეგადაც მოიშალა საზღვრები მათ შორის (მარგიანი 1973:165).

ამის გათვალისწინებით, სახეზეა სვანური რიტუალის რთული, კომპლექსური, მონუმენტური ფორმა, სტრუქტურა და შინაარსი. ქრისტიანობის გავლენა რომ სვანების რელიგიურ ცნობიერებაზე საკმაოდ ძლიერი იყო, ამის დასტურია ქრისტიანული კულტურის ძეგლებით მდიდარი ზემო სვანეთი, რომელსაც „ბუნებრივ მუზეუმსაც“ უწოდებენ და რომლის ხალხური და კანონიზებული წარმართულ-ქრისტიანული ყოფა ნაკლებადაა შესწავლილი აღმოსავლეთ საქართველოს მთასთან შედარებით. სვანეთში დაცული მდიდარი საეკლესიო ძეგლები (ეკლესიები, ფრესკები, ხატები, წიგნები, გრაგნილები) ცხადყოფს, რომ ამ რეგიონში „ეკლესიური ქრისტიანობა მაღალ საფეხურზე იდგა“ (პაპუაშვილი 2008:30-31).²²

ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ეთნოგრაფიული, ისტორიულ-რელიგიური მასალები და კვლევები, სვანური რიტუალების ამსახველი ვიდეო-მასალები და აუდიო ჩანაწერები, აგრეთვე ჩვენ მიერ ჩატარებული საექსპედიციო მასალები და სვანურ სადღეობო რიტუალებში უშუალო მონაწილეობა ადასტურებს, რომ კალენდარული რიტუალის ზოგადი ფორმა, მუსიკალური რეპერტუარისა და შინაარსის მხრივ განსხვავებების მიუხედავად, ძირითადად ერთგვაროვანი და

²² საეკლესიო ნივთების მიმართ სვანების განსაკუთრებულ რიდსა და კრძალვაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ ეკლესიის მმართველი სიკვდილით ისჯებოდა (სიკვდილით მხოლოდ ორი დანაშაულისთვის სჯიდნენ). მიუხედავად ამისა, თითოეული რიტუალი, რომელიც სრულდება სვანური საწესო კალენდრის მიხედვით, წინარექრისტიანული რწმენებითა და წარმოდგენებით უხვადაა გაჯერებული და ფორმითა და შინაარსითაც კი საეკლესიო კანონიკის ჩარჩოებს არ ემორჩილება.

სტაბილურია, რაც იძლევა მისი დრამატურგიის სტრუქტურული გააზრებისა და განზოგადების საშუალებას. ამის გამო, მიზნად დავისახეთ ზემოსვანური საწესო კალენდრის ერთ დღეობაზე „ლითნალილზე“ დაკვირვება და მისი აღწერა და მთლიანი სარიტუალო დრამატურგიის გააზრება, რაც დაგვეხმარება საკვლევი მასალის ანალიზისას ამა თუ იმ სიმღერისა თუ მოვლენის კონტექსტში გააზრებაში.²³

„ლითნალილ“ წელიწადში ორჯერ აღინიშნება ლატალის თემის სოფ. ლახუმდში. დღეობის სახელწოდება მომდინარეობს სვანური სიტყვიდან „თანლილ“, ანუ „პატარა მთა“, ხოლო „ლითნალილ“ (სვანურ ენაში თავსართი „ლი“ შეესატყვისება ქართულ ბოლოსართ „ბა“-ს) იგივეა, რაც „თანლილობა“.²⁴ თანლილის მთავარანგელოზის ტაძარი მე-10 საუკუნისაა, სეფისკვერის ფორმა აქვს და ერთადერთი ტაძარია სვანეთში, რომელსაც ნაწილობრივ გუმბათოვანი ეკლესიის მოყვანილობა აქვს²⁵ (იხ. დანართი 1, N1).

„ლითნალილ“ თანლი (ან მგქემ) მთავარანგელოზის დღეობაა. თარიღის გამოთვლა ქრისტიანული კალენდრის მიხედვით ხდება. თანამედროვე სვანის ცნობიერებაში დღესასწაულების თარიღთან დაკავშირებული ორიენტირი, ჩანს, ქრისტიანული კალენდარია; მაგალითად, სვანები ამბობენ, რომ „ლითნალილ“ ორჯერ, „ხორციელის შაბათსა“ და „ახალი კვირის“ (კვირაცხოვლობის) მეორე დღეს (ორშაბათს) აღინიშნება.²⁶

²³ „ლითნალილ“ დღეობა შევარჩიეთ იმის გამო, რომ ამ რიტუალზე დაკვირვების საშუალება და გამოცდილება მოგვეცა ბოლო წლების განმავლობაში.

²⁴ საინტერესოა, რომ სვანეთში იმ ადგილს, სადაც ტაძარი დგას, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ამის დასტურია ის თქმულებები და ლეგენდები, რომლებშიც ამა თუ იმ ადგილზე მდგარი ტაძრის გასულიერება-გაადამიანურება ხდება, რაც, გარდა იმისა, რომ გამოიხატება ამ ტაძრების სახელწოდებებში (მაგ.: თანლილის მთავარანგელოზის ტაძარი, მხერის მთავარანგელოზის ტაძარი, უშგულის ლამარია და ა.შ.), აგრეთვე აისახება რიგ ლეგენდებსა და თქმულებებშიც (ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ლეგენდა მხერის მთავარანგელოზის ტაძარზე, რომელიც ენაშთან (იონა წინასწარმეტყველის ტაძარი) შეჯიბრის შედეგად მოიპოვეს ადგილს მხერის მთაზე) (აღნიშნული ლეგენდა 80 წლის ფიადორ წერედიანისაგან ჩაიწერა მ. ჩამგელიანმა). შესაბამისად, მართალია, საქართველოში ყველგან დასტურდება ტაძრების მსგავსად სახელების პრაქტიკა, მაგრამ სვანეთში ეს გაცილებით მაღალ ხარისხშია აყვანილი და ტაძრებს, როგორც ეს სვანურ მითოლოგიაში ჩანს, ისეთივე დამოკიდებულება და „ურთიერთობა“ აქვთ ერთმანეთთან, როგორც ცოცხალ ადამიანებს.

²⁵ ნ. წერედიანი თავის ნაშრომში წერს: „სეფისკვერ“— ქრისტიანული სეფისკვერის მსგავსია ფონეტიკურად, არსით კი — დამბადებელი. მასში ფიგურირებს საკრალური რიცხვი 4 ... ეს კი „შესაქმისეული“ მზის ღვთების რიცხვია, რომლის იდეური შემცველი ღვთაებათა სამეულში ფუსდი მგქემ თარინგზელია...“ (წერედიანი 2004:232, 234)

²⁶ აღნიშნული სიტყვის ეტიმოლოგიასა და კონტექსტთან დაკავშირებული ინფორმაცია ეყრდნობა ეთნოლოგ მადონა ჩამგელიანთან ჩვენს ინტერვიუს. 2012 წ., ივლისი.

სვანურ ტრადიციაში ამა თუ იმ ტაძრისა და ღვთაების სადიდებლად თუ სავედრებლად წლის განმავლობაში რამდენჯერმე აღესრულება წესი სხვადასხვა სახით. ასეა თანლილის მთავარანგელოზის ტაძრის შემთხვევაშიც. ვ. ბარდაველიძის მიხედვით, „იარუნენსგას“ ახალწლის ციკლში („იარუნენსგა“ ორჯერ აღინიშნებოდა წელიწადში, ერთხელ შობა-ახალწლის კვირაში და მეორედ, აღდგომა-ახალი კვირის შუა კვირაში), შობიდან ახალწლამდე კვირაში, რომლის თითოეული დღე ცალკეული წმინდანისა თუ ღვთაების სახელს უკავშირდებოდა,²⁷ კვირის ორშაბათს ქალები (ორშაბათი თანლი თარინგზელისთვის იყო განკუთვნილი)²⁸ თანლი თარინგზელში მიდიოდნენ და ხატს ვაჟს შესთხოვდნენ (იხ. დანართი 1, N2).

„თავისუფალი სვანის“ (ბ. ნიჟარაძის) გადმოცემით, ახალკვირის დღესასწაული „უფლიშის“, ან „ხომა თანაფის“ სახელითაა ცნობილი და 3 კვირას გრძელდებოდა (ნიჟარაძე 1962:62). ლატალში ამ დღეს მკქემ მთავარანგელოზის დღეობას ეძახიან. მკქემ გამრავლებას ნიშნავს და, შესაბამისად, მლოცველები გამრავლებას შესთხოვდნენ მთავარანგელოზს. ტრადიციულად, აქ უშვილო წყვილები (ბარდაველიძის მიხედვით, ვაჟის მსურველი დედები) ამოდიოდნენ მოსალოცად და შესავედრებლად.

კვირის ცალკეული დღეებისთვის საკრალური მნიშვნელობის მინიჭებასა და მათ დაკავშირებას ამა თუ იმ წმინდანისა თუ ღვთაების სახელთან რომ დიდი ადგილი უჭირავს, თითქმის ყველა ეთნოგრაფიული თუ ისტორიული წყარო მიუთითებს.

საგანგებო ყურადღება ეთმობა ამ საკითხის განხილვას ნ. წერედიანის ვრცელ სადისერტაციო ნაშრომშიც, რომელშიც დეტალურადაა აღწერილი თითოეული ღვთაებისა (წმინდანის) და მისდამი განკუთვნილი კვირის დღის ფუნქცია და მნიშვნელობა (წერედიანი 2004:234-239).

გარდა იმისა, რომ თანლი თარინგზელის ტაძრის მოსალოცად უფრო დიდი სადღესასწაულო ციკლის ფარგლებში აღავლენდნენ რიტუალს, როგორც აღვნიშნეთ, წელიწადში ორჯერ საგანგებოდ იმართებოდა ამ ტაძრის დღეობა (პირველად

²⁷ ორშაბათი — მთავარანგელოზი, სამშაბათი — მაცხოვარი, ოთხშაბათი — ლამარია, თითოეულ ხატთან მოილოცებდნენო (ბარდაველიძე 1939:78)

²⁸ „პარაკლიტონის“ გიორგი მთაწმინდელისეულ თარგმანში 1 ხმის მთავარანგელოზთა საგალობლები სწორედ ორშაბათისთვისაა განკუთვნილი (გაბიძაშვილი 2011:69)

ხორციელის აღების მეორე კვირის ორშაბათს, ხოლო მეორედ – ახალი კვირის, ანუ „უფლიშის“ ორშაბათს).

რიტუალის წინააღმდეგ დღეობის სამზადისს ეთმობა. როგორც წესი, შესაწირ საქონელს ტაძარში ან მის შემოგარენში არ კლავენ. ლატალის თემი 9 სოფლისგან შედგება და თითოეულ სოფელს კონკრეტული ფუნქცია ეკისრება. მაცხვარიშს ევალება ხორცის შეგროვება, იფხს და სიდიანარს კი —სასმელის (რახი — სალოცავად ვარგისი პურის არაყი. ხილის არაყი არ გამოდგება სალოცავად). დანარჩენი სოფლები აგროვებენ ფქვილს.

ამგვარად, დაკეპავენ ხორცს, მოამზადებენ ცომს და გამთენიისას ააქვთ თანლილის მთაზე მდებარე მკქემ მთავარანგელოზის ტაძარში. სამკვეთლოში (ლამარია²⁹, ან ლადბაში სვანურად, ადგილი ტაძრის შესასვლელთან, გადახურული და მიბმული ტაძარზე) აცხობენ ლგმზირებს (სეფისკვერებს, ანუ სალოცავ პურებს³⁰ და კუბდარს — სტუმრებისთვის).

მზადება იწყება გამთენიისას. სამზადისში მონაწილეობენ ქალებიც, რომელთა მოვალეობა სწორედ პურისა და კუბდრის გამოცხობაა. დღეობას მასპინძლობს სოფელი, რაც იმას ნიშნავს, რომ მხოლოდ ლახუმდის მცხოვრებნი მონაწილეობენ სამზადისში და მხოლოდ ლახუმდელები ადავლენენ ლოცვას. თემის დანარჩენი სოფლების მოვალეობა პროდუქტით მომარაგება და ტაძარში სალოცავად ასვლაა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თანლილის მკქემ მთავარანგელოზი უშვილო წყვილთა მფარველად და შემწედ ითვლება. ამიტომ, ხშირად სხვა თემებიდანაც მოდიან მავედრებელნი. რაკი მათ არ შეუძლიათ წვლილის შეტანა წინასწარ და პროდუქტის შეწირვა, ასეთ დროს თანხით შეეწევინ (იხ. დანართი 1, NN3-5).

²⁹ ლამარია — სვანების აღქმით ღვთისმშობელს ნიშნავს; გარდა ამისა, სვანურ ენაში სიტყვა ლიმპრე არის „მზადების“ აღმნიშვნელი ზმნა; აქედან გამომდინარე, სვანები სამზარეულოს ეძახიან „ლიმპრალ“ (ლიმპრე — მზადება; ლიმპრალ — სამზარეულო), რასაც კავშირი არ აქვს ღვთისმშობელთან (როლანდ თოფჩიშვილი, ნინო წერეთიანი, მადონა ჩამგელიანი). ბარდაველიძის მიხედვით, ტაძრის მინაშენს, სადაც მზადდებოდა სადღეობო შესაწირი ლგმზირები და კუბდრები, „ლადბაშ“ ერქვა (ბარდაველიძე 1939:23).

³⁰ ლგმზირი (ლგმზრ-სვანურად ლოცვას ნიშნავს) იყო სალოცავი პური, რომელსაც ჯვრის ფორმით აცხობდნენ. ყოველ კომლზე ცხვებოდა 3 ცალი ლგმზირი და 1 კუბდარი.

დილით, ცხოვის დასრულებისთანავე იწყება ლოცვა. მიუხედავად იმისა, რომ თანდღის ტაძარს ვერა ბარდაველიძე იარუნენსგას დღეობის კონტექსტში მოიხსენიებს, მკვლევარი არ აღწერს (ისევე როგორც სხვაგან) დღეობის მუსიკალურ შინაარსს. ნ. წერედიანი ვრცლად მიმოიხილავს რიტუალებს და გვთვაზობს საკრალურ-სპირიტუალურ პარადიგმას, თუმცა რამდენადაც მკვლევრის ინტერესის საგანს არ წარმოადგენს დღეობების მუსიკალური კონტექსტი, შესაბამისად, არ ეხება დღეობების, მათ შორის ლითნადილის რიტუალის, მუსიკალურ რეპერტუარს.

ამდენად, ჩვენი დაკვირვება, მუსიკალური თვალსაზრისით, მთლიანად ეფუძნება საკუთარ გამოცდილებას და ლითნადილის დღეობის განხილვას იმ სახით, როგორადაც ის შემოინახა დღევანდელმა თემმა (სამწუხაროდ, ჩვენ ხელთ არსებული ეთნოგრაფიული მასალებისა და წყაროების სიმწირე არ იძლევა დღეობის მუსიკალური კონტექსტის ონტოგენეტური და შედარებითი კვლევის საშუალებას).

„ლითნადილის“ რიტუალის დრამატურგიული ქარგა რთული და კომპლექსურია. შესრულების ფორმებისა და შინაარსის მიხედვით იგი პირობითად ოთხ ნაწილად შეიძლება დაიყოს:

1. სამზადისი — საკლავის დაკვლა, ლგმზირების გამოცხობა და ა.შ. (იხ. დანართი N1; ფოტო NN 6-7);
2. ტაძარში მსახურება, რომლის შესრულება მინდობილია თემის საგანგებო წარმომადგენლებისათვის³¹ და რომლის დროსაც ხდება შესაწირი ძღვენის (ზედაშე არყისა და „ლგმზირების“, ანუ წმინდა პურის კვერების) კურთხევა; რიტუალის ამ ნაწილში მომლოცველთა როლი პასიურია;
3. ტაძრის გარეთ, ეზოში სათქმელი ღვთის სადიდებელი და სხვა ფერხულები, რომლებშიც „ღვთისმსახურნი“ და თემის წევრები მონაწილეობენ. როგორც

³¹ შესაძლოა წინათ ეს „პაპების“ ან „ბაპების“ (ბერძნულად მღვდელს ნიშნავს) ფუნქციაში შედიოდა. პაპების შესახებ საგულისხმო ცნობებს გვაწვდის ივ. მარგიანი (მარგიანი 1973). მის მიერ აღწერილი წირვა, რომელსაც პაპები ადავლენდნენ, განსხვავებულია „ლითნადილის“, როგორც ხალხური რიტუალისაგან და, ფაქტობრივად, ლიტურგიული კანონიკური წესის სუროგატს წარმოადგენს. ამიტომაც აქ პირობითად ვიყენებთ „პაპას“ (ბაპის) ცნებას, რადგანაც ეს საკითხი შემდგომ კვლევას მოითხოვს. გარდა ამისა, ჩვენ მიერ დოკუმენტირებული დღეობის დროს ტაძარში მლოცველთა და მგალობელთა სტატუსი არ განისაზღვრება ამ ტერმინით. ისინი სოფლის უხუცესი წევრები, ტრადიციის მცოდნე სვანი მომღერლები არიან, რომელთა მეხსიერებასაც მეტნაკლებად შემოუნახავთ (შესაძლოა ფრაგმენტული სახით) რიტუალის შესრულების წესები.

ჩვენი ინფორმანტები ამბობენ, ზოგან ფერხულთა სავალდებულო რაოდენობა შვიდია, აქედან პირველი ორი ფერხული შინაარსობრივად სავალდებულოა, ხოლო დანარჩენს სურვილისამებრ ირჩევენ;

4. ტრაპეზი (ნადიმი), რომელიც რიტუალის დასკვნით ნაწილს წარმოადგენს და რომელსაც, რეგლამენტირებული ფორმა და შინაარსი აქვს, რაც გამოიხატება როგორც ლოცვა-სადღეგრძელოების ფიქსირებულ რაოდენობასა და რაობაში, ასევე სავალდებულო სიმღერა-ჰიმნების შესრულებაში. ტრაპეზის ბოლოს სრულდება მეშვიდე, უკანასკნელი ფერხული;

ნაწილი I — სამზადისი/მსხვერპლშეწირვა: ამ დროს ამზადებენ სამსხვერპლო ძღვენს: იკვლება საკლავი; გულ-ღვიძლს შამფურზე აგებენ და აკურთხებენ; შესაწირ ღვინოს და კუბდარს (ან ხაჭაპურს) საგანგებოდ აცხობენ და საზედაშე არაყს ამზადებენ;³²

ნაწილი II — ლოცვა/ზიარება: მსახურთა³³ განსაზღვრული რაოდენობა (სამი ან შვიდი) იკრიბება საკურთხეველის წინ³⁴ და ადავლენს ლოცვას თითოეული კომლის სახელზე. აკურთხებენ „წმინდა ძღვენს“ (ზედაშე არყისა და ღვინოს სახით), რომელსაც ეზიარებიან მომლოცველები. დღეობის თითოეულმა მონაწილემ, ვისი სახელითაც შეიწირება ძღვენი, უნდა იხმოს მცირეოდენი ამ ძღვენისა. როგორც ვხედავთ, ტაძარში აქტიური როლი ღვთისმსახურს ენიჭება, ხოლო თემის წევრები შედარებით პასიური თანამონაწილენი არიან (დანართი 1, N8)

ტაძარში ღვთისმსახურების აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს ლოცვის ორი ტიპი:

³² შესაწირი პურისა და კუბდრისთვის სვანები საგანგებოდ გადარჩეულ საუკეთესო ხორბალს ფქვავენ და სპეციალურად მისთვის განკუთვნილ სკივრში ინახავენ მთელი წლის განმავლობაში სარიტუალო კვერების მოსამზადებლად. ასეთივე გადარჩეული ხდება საზედაშე არყისა და სანთლების მომზადებაც.

³³ ბ. კოვალევსკის ცნობით, კვირიკობის დღესასწაულზე, ლაგურკაში პაპები ადავლენდნენ წირვას, რომელსაც მრევლი არ ესწრებოდა. სანაცვლოდ, ხალხი ტაძრის შემოგარენში ასრულებდა საკუთარ წესს, რაც გულისხმობდა მსხვერპლის შეწირვას, ქვის აწევაში შეჯიბრს, ტრაპეზსა და „წარმართული“ სიმღერებისა და ცეკვების გუნდურ შესრულებას (Ковалевский 1930:108)

³⁴ ბ. ნიჟარაძის ცნობით, წირვისას (იგულისხმება ქრისტიანული კანონიკური ღვთისმსახურება), ზოგჯერ, ტაძარში 30-მდე პაპიც შეიკრიბებოდა, ერთ-ერთი მათგანი მღვდლის როლს ასრულებდა და „წირავდა“, ხოლო დანარჩენები ლოცვას ადავლენდნენ (ნიჟარაძე 1962:74). ივ. მარგიანის თქმით კი წირვას, ზოგჯერ, 10-20 პაპი ასრულებდა (მარგიანი 1973:170).

1. ჯგუფური ლოცვითი დეკლამაცია/რეჩიტაცია (Chanting)³⁵
2. ჰიმნური გალობა

ჰიმნური გალობა წარმოდგენილია რამდენიმე საგალობლით:

1. ქრისტე აღდგა (გაზაფხულის თანდილობაზე; ზამთარში არ სრულდება)—
ითქმის ქრისტიანული საადღვომო ტროპარის კანონიკური ტექსტით;
2. წმინდაო ღმერთო—საგალობელი სამებისადმი სავედრებელი (ტრისაგიონი)
კანონიკური ტექსტით. მუსიკალურად განარჩევენ ორი სახის „წმინდაო
ღმერთოს“: ერთი — სადღესასწაულო, ხოლო მეორე — სამგლოვიარო. ამ
შემთხვევაში სწორედ სადღესასწაულო ვარიანტს ამბობენ;
3. უფალო შეგვიწყალე — კანონიკური ქრისტიანული სავედრებელი ლოცვა
(კვერექსი). ჰანგი სადღესასწაულო „წმინდაო ღმერთოს“ ანალოგიურია.

ტაძარში მსახურებისას ჯგუფურ სავედრებელ ლოცვას პერიოდულად ენაცვლება ეს სამი საგალობელი. ზოგადად, ლოცვითი ნაწილის ხანგრძლივობა დამოკიდებულია მომლოცველების რაოდენობაზე, რადგანაც თემის თითოეული კომლი და სტუმარი ცდილობს შეავედროს თანდი თარინგზელს საკუთარი თავი და ოჯახი.

მლოცველთა რიგის ამოწურვის შემდეგ მსახურები ტოვებენ ტაძარს, დგებიან გარეთ ტაძრის შესასვლელთან პირით საკურთხევლისაკენ და იწყებენ გალობას, რომელსაც „დიადებ“ ეწოდება და რომელსაც, ტაძარში ნათქვამი საგალობლებისაგან განსხვავებით, სვანურად ამბობენ. საგალობელი შინაარსობრივად და სულისკვეთებით აუცილებლად თანდი თარინგზელის სადიდებელსა და ლახუმდის სავედრებელს წარმოადგენს. ამ წესის დაცვით წამყვან მგალობელს შეუძლია ტექსტის სურვილისა და შესაძლებლობისამებრ ვარირება. ნიმუშად მოგვყავს ერთ-ერთი ვარიანტი:

³⁵ ჯგუფური ლოცვა უაღრესად საინტერესო და უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს, რომელზეც მოგვიანებით საგანგებოდ შევჩერდებით.

ტექსტი (სვანურად)	თარგმანი
<p>დიადებ, დიადებ დიადებსივოი; დიადებ თანლი თაარინგზელს; ჩიაგ შდუე ჩიაგ უჩნა ყერუმ ისგვა მიე ნაწედა; მაგ ლგმზირე გირიმურგვალ სოფელ ლ ა ხ უ შ დ ი მ უ ძ ღ ვ ნ ი მ ო რ ე დიადებსივო“.</p>	<p>დიდება, დიდება, დიდება; დ ი დ ე ბ ა თ ა ნ ლ ი ლ ი ს მთავარანგელოზს; ყველგან თოვს და ყველგან წვიმს, შენს შარავანდედს (ყერ ქართულად ნათელს, შარავანდედს, ვარსკვლავს აღნიშნავს) მზე ანათებს. ყველა დაილოცოს ირგვლივ სოფელ ლ ა ხ უ შ დ ი ს მ ო მ ძ ღ ვ ნ ე ლ ი კ ა ც ი დიდება!</p>

აღსანიშნავია, რომ „დიადებ“ ლახუმდურ ჰიმნად ითვლება და ამ სოფლის საკუთრებადაა მიჩნეული. საერთოდ, სვანეთში დამახასიათებელია რომელიმე სიმღერის (ან სიმღერების) ამა თუ იმ სოფლის, თემისათვის მიკუთვნების ტენდენცია. მაგალითად, ითვლება, რომ „ბარბალ დოლაშ“ ბალსქვემო სოფელ დოლს ეკუთვნის და იქედან გავრცელდა დანარჩენ სვანეთში; „ელია ლგრდე“ ლენჯერელების საგალობელია და ამიტომაც იქ სრულდებოდა, ხოლო „რიჰო“— უმგულურია. შესაბამისად, ეს საგალობლები ითქმის ამავე სოფლების დღეობებზე, ისევე როგორც, მაგალითად, „დიადებ“, რომელიც სოფ. ლახუმდში, თანლი თარინგზელის ტაძრის დღეობებზე სრულდებოდა.

ნაწილი III- ფერხულები:

„ლითნადილის“ დღეობაზე, ჩვენი ინფრომანტების გადმოცემით, შვიდი სავალდებულო ფერხული სრულდებოდა. წარმოშობით ლატალელი, ეკომიგრანტი გუნტერ ფირცხელანის (74 წლის) თქმით „ლითნადილის“ დროს ითქმოდა: 1) ლაჟღვაში; 2) ლაგუმედა; 3) დიდებათა; 4) ბაილ-ბეთქილ; 5) შილაშედა (შიშადა გერგილ); 6) ვიცბილ მაცბილ და 7) იავ ქალთი.³⁶

ლახუმდელი მომღერლების: მურად ფირცხელანის, გივი ფირცხელანისა და გიგო ჩამგელიანის გადმოცემითაც იგივე ფერხულებს იტყოდნენ აღნიშნულ დღეობაზე, ოღონდ „ვიცბილ მაცბილის“ გამოკლებით, რომლის ადგილი ლახუმდელების ჩამონათვალში „მურზა ი ბექსილმა“ დაიკავა. თუმცა, გუნტერის მსგავსად, ლახუმდელებიც ადასტურებენ, რომ ჩამონათვალში პირველი სამი ფერხული უპირობოდ სავალდებულო გახლდათ. რიტუალის საფერხულო ციკლის

³⁶ თუმცა, მკაცრად სავალდებულოდ პირველი სამი მიიჩნეოდა, დანარჩენები შესაძლოა სურვილისამებრ შეერჩიათ, მაგრამ ძირითადად მაინც ეს შვიდეული ლიდერობდა.

(შუა ნაწილი) პირველი სამი ფერხულის შესრულების ვალდებულება შეიძლება სვანური სუფრის წესის ფორმისა და შინაარსის ანალოგად ჩაითვალოს.

დანარჩენი ფერხულები შინაარსით სხვადასხვაგვარია და სურვილისამებრ შეირჩევა. „ლითნაღილის“ დროს საფერხულო ციკლში შემდეგი სიმღერებია, ძირითადად, წარმოდგენილი:

- 1) ლაჟღვაშ (საწინამძღვრე) — ფერხულთა თავი, მარტივი საფერხულო სვლა;
- 2) დიდებათა — სადიდებელი;
- 3) ლაგუშედა (სვ. შეწევნა);
- 4) შიშადა გერგილ (სამონადირეო ეპოსი);
- 5) მურზა-ბექსილ — ისტორიული ბალადა;
- 6) ბაილ-ბეთქილ — რელიგიურ-სამონადირეო ეპოსი;
- 7) იავ ქალთიდ — სუფრის დასრულების შემდეგ.

თემი რიტუალის საფერხულო ნაწილში აქტიურად მონაწილეობს. ბოლო ფერხული რიტუალის მეოთხე ნაწილში, ტრაპეზის ბოლოს სრულდება.

მოცემულ ჩამონათვალში პირველი ექვსი სიმღერა სვანურენოვანია, ხოლო „იავ ქალთიდი“ — შერეულენოვანი.

შინაარსობრივად „ლაჟღვაშთან“ განსაკუთრებით ახლოს დგას დანარჩენი ორი სავალდებულო ფერხული „დიდებათა“ და „ლაგუშედა“.

იმის გამო, რომ ჩვენი კვლევის ფორმატი არ იძლევა სათითაოდ ყველა ფერხულის განხილვის საშუალებას, ფერხულების შესახებ თავში, სარიტუალო რიგის ფერხულებს შორის ყურადღებას შევაჩერებთ „ლაჟღვაშზე“, რომელიც შვიდი ფერხულიდან სამ სავალდებულო ფერხულში შედის და რომლითაც, საერთოდ, იწყებოდა დღეობების საფერხულო ციკლი ზემო სვანეთში, კერძოდ, სოფელ ლატალში. „ლაჟღვაშ“ ერთგვარი კვინტესენციაა ე.წ. „ლამურგვალაშის“³⁷ ტიპის ფერხულებისა და ის ნიშან-თვისებები, რითიც აღნიშნული ფერხული ხასიათდება, შეიძლება ტიპურად ჩაითვალოს სხვა მსგავსი ფერხულებისთვისაც.

ნაწილი IV — სუფრა/ტრაპეზი.

³⁷ გ. ფირცხელანის განმარტებით, „ლამურგვალაშის“ წრემეკრულ ფერხულს აღნიშნავს.

ტრაპეზის (სუფრის) წესი:³⁸

ტრაპეზის დროს ტაძრის შემოგარენში (ეზოში) იშლება იმდენი სუფრა, რამდენი სოფელიცაა ლატალის თემში. წინასწარ იგეგმება რომელ სუფრასთან რომელი სოფლის წარმომადგენლები დასხდებიან. მაგალითად, ეკლესიის წინ, კედელთან ადგილი მაცხვარიშისა და კვანჭიანარის სოფლებისთვისაა განკუთვნილი. ტრადიციულად სუფრის თამაძობა ევალება მაცხვარიშის წარმომადგენელს. ადგილობრივთა განმარტებით, რაც წინაპრების გადმოცემას ეყრდნობა, ამის მიზეზი ისაა, რომ თანლილის ტაძრის მშენებლობისას პირველი ძღვენი მაცხვარიშს შეუწირავს.

ბოლოში სხდებიან მასპინძლები, ანუ ლახუმდელები. სწორედ მათ ევალებათ მერიქიფეობა და სტუმრის პატივისცემა.

ტრაპეზს უძღვება თამადა და სადღეგრძელოების დადგენილ მიმდევრობას მკაცრად მიჰყვება. სადღეგრძელოთა რიგი, სვანი ეთნოფორების გადმოცემით (და ჩვენი დაკვირვებითაც), შემდეგნაირია:

- 1) პირველი სადღეგრძელო ეძღვნება მაღალ ღმერთს, რომელსაც სვანები „ხომა ღერმეთს“ უწოდებენ;
- 2) მას მოსდევს მგქემ თარინგზელის სადღეგრძელო, რომლითაც მთვარანგელოზს გამრავლებას შესთხოვენ და რომელსაც საგალობელს — „ცხაუ ქრისდეშ“ — მოაყოლებენ;
- 3) მესამე სადღეგრძელო აუცილებლად ჯგრჯგს (სვანების გაგებით წმ. გიორგის) ეძღვნება. ამ დროს ყველა ქუდოსანს ლოცავენ და ავედრებენ წმ. გიორგის. სადღეგრძელოს აუცილებლად წმ. გიორგის სადიდებელს („ჯგრჯგიშ“) მოაყოლებენ, რომელსაც ფეხზე წამომდგარი და ქუდმოხდილი მამაკაცები ასრულებენ დიდი მოწიწებით. უნდა აღინიშნოს, რომ „ჯგრჯგიშ“ აუცილებლად ითქმის, მაშინაც კი, თუკი გამოცდილი მომღერალი არ ურევია;
- 4) მეოთხე სადღეგრძელოს ეწოდება „სარვამ-საყან“, რომელიც მითოლოგიურ გმირს კახანს ეძღვნება და მისი მოსაგონარია და რომლის მნიშვნელობა

³⁸ სუფრის წესის ლახუმდში გავრცელებული მოცემული აღწერილობა ჩვენი ინფორმანტების ცნობებს ემყარება.

დღემდე არაა გამოკვლეული.³⁹ ამ სადღეგრძელოს შემდგომ მოჰყვება სიმღერა „ნომ ჯაჟარებ მესყანიელა“ და „ხაირილი“. ამით სრულდება სავალდებულო სადღეგრძელოების ციკლი და თამადას უფლება ეძლევა საკუთარი სურვილისამებრ გაუძღვეს სუფრას.

ძველად ამ ოთხი სადღეგრძელოს შემდეგ დასრულებულად ითვლებოდა სუფრა და იწყებოდა ბოლო სავალდებულო ფერხული „იავ-ქალთიდ“.⁴⁰ ჯერ კიდევ უახლოეს წარსულში სრულდებოდა ეს ფერხული. ბოლო რამდენიმე წელიწადია, რაც შეწყვიტეს ლახუშდელეებმა მისი შესრულება.

ძველად, ზამთრის ლითნადილობისას, ტრაპეზის შემდეგ მლოცველები ბრუნდებოდნენ სოფელ ლახუშდში. სოფლის თავში წინა დღეს აშენებდნენ თოვლის კოშკს, მლოცველებს გამოეყოფოდა ახალგაზრდების ჯგუფი ლატალის თემის ყველა სოფლიდან და იმართებოდა შეჯიბრი კოშკის დასაპყრობად. სოფელი, რომლის წარმომადგენელიც ამ კოშკის თავზე აღმართულ ჯვარს პირველი ჩამოხსნიდა, გამარჯვებულად ითვლებოდა. ხალხის რწმენით, გამარჯვებულ სოფელს მომავალ წელს ხვავიანი მოსავალი ექნებოდა. ასე სრულდებოდა დღეობა.

რიტუალის სამივე ბლოკის მუსიკალური მასალა ერთმანეთისაგან განსხვავდება შესრულების ფორმებით, კომპოზიციური აღნაგობით, მუსიკალური ქსოვილის

³⁹ როგორც მადონა ჩამგელიანი განმარტავს, სიტყვა-სიტყვით „სარვამ-სწყან“ მიტევება-შერიგებას ნიშნავს. თანლილის ტაძარში ოდითგანვე ინახებოდა ხის პატარა კათხები. ამ კათხებს აიღებდნენ ლახუშდელნი და ჩამოარიგებდნენ 4-4 ცალს ყოველ სუფრაზე. სადღეგრძელოს იწყებდნენ თამადას ანუ მაცხვარიშელთა სუფრის წევრები. 2 კაცი წამოდგებოდა ფეხზე, დაიჭერდნენ ორივე ხელში თითო კათხა არაყს და იწყებოდა სადღეგრძელო: „დღეისა და ამ სადღეგრძელოს დაწესების დროიდან, ვისაც ეს სადღეგრძელო წაღმა წასვლოდეს, ყველაზე წაღმა ჩვენ წავგვსვლოდეს დღევანდელი ლოცვა-დიდება. ღმერთს დიდება! კაცს მშვიდობა! კვხანს შენდობა!“ (სვანურად: ღერბათ დიდაბ, მაარა შიღბა, კვხანს შენდბა). ლეგენდის მიხედვით კვხანი იყო გმირი, რომელმაც ჰაარაშის მთაში მოკლა გველაშაპი და გადაარჩინა ლატალისა და ლენჯერის მოსახლეობა. ამ სიტყვების წარმოთქმა აუცილებლად უშეცდომოდ უნდა მოეხერხებინათ სადღეგრძელოს მთქმელებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში საჯარიმო „ჩანჩალაი“ უნდა შეესვათ. სიტყვების წარმოთქმის შემდგომ ჯერ მარჯვენა მკლავებს გადააჯვარედინებდნენ (ვახტანგურად), შემდეგ მარცხენას, სანამ ორივე კათხას არ გამოცლიდნენ. შემდგომ გადაულოცავდნენ სხვა წყვილს. სანამ მეორე წყვილი სადღეგრძელოს იტყოდა, ერთმანეთს გაებასებოდნენ: „როგორი გზებია? — კარგი, გაკვალულია, მზიანია და შეგიძლიათ გაიაროთ“. სანამ მომდევნო წყვილი არ მისცემდა დასხდომის უფლებას, ფეხზე მდგომთ არ შეეძლოთ დაჯდომა. არც კათხები უნდა დაბრუნებოდა მაგიდას მანამ, სანამ სუფრის ყველა წევრი არ იტყოდა ამ სადღეგრძელოს. კათხები ხელიდან ხელში უნდა გადასულიყო და აკრძალული იყო ამ რიტულის დასრულებამდე მისი მაგიდაზე დადგმა (<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etca/cauc/svan/sc/sc1148.htm>).

⁴⁰ ამ საფერხულო სიმღერის ტექსტის პირველი ნაწილი ქართულ-სვანურია, ხოლო მეორე ნაწილი სვანურად ითქმოდა. „ფერხულის დროს ქალები განზე გადიოდნენ და მამაკაცებიც ტაძრიდან მოშორებით ჩააბამდნენ ფერხულს, რადგან ფერხულის მეორე ნაწილი უწმაწურია. მათი აზრით ეს არის გამრავლების სიმღერა და თანლილის მთავარანგელოზიც უშვილოთა მფარველი გახლდათ“ (მთხრობელი მ. ჩამგელიანი).

თავისებურებებითა და ვერბალური ტექსტების შინაარსობრივი და ფონეტიკურ-მორფოლოგიური შემადგენლობით, რაც საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს.

განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა ვერბალური ენისა და მისი გამომხატველი მუსიკალური საშუალებების ურთიერთობის პრობლემა. აღნიშნული საკითხების გამოსარკვევად რეპერტუარიდან შევარჩიეთ გარკვეული რაოდენობის მუსიკალური მასალა ერთმანეთთან მსგავსებისა და განსხვავებულობის ნიშნით და ვაწარმოეთ მუსიკოლოგიური ანალიზი, ვერბალური ტექსტის, ეთნოგრაფიული კონტექსტისა და ისტორიული მონაცემების გათვალისწინებით, რამაც საინტერესო შედეგები გამოავლინა.

2. საშემსრულებლო ფორმების საკითხისათვის სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში

შედგენილი ფორმები: ჰიმნური სიმღერა და ფერხული

„ ... ღმერთო, როგორ მალე დაეცა ჩვენი ახალგაზრდობა!

რა დროება მოვიდა და რას მოვესწარიო?

აფსუსი არ არის, ჩვენი ძველი მამა-პაპების სიმღერა მიატოვეს

და რაღაც ახალ მოდის უაზრო სიმღერები შემოიღეს...“

(ლაზარე დადუანი 1973:34)

დაახლოებით 150 წლის უკან, ავტორი ამ სიტყვებისა, რომელიც ლაზარე დადუანს ჩაუწერია სვანეთში, იმდროინდელ ახალგაზრდობას, ანუ მეოცე საუკუნის სვანური სიმღერის ოსტატებისა და მოამაგე გადრანების, ფალიანების, დადვანების, მარგიანების, ფილფანების, ჩამგელიანების, ფირცხელანების, გურგულიანებისა და სხვათა წინაპრებს უწუნებდა სიმღერას და მამა-პაპური კილო-ჰანგების შერყვნასა და დავიწყებაში ამხელდა. ნაცნობი მოტივია და დღესაც — აქტუალური.

ჩვენი თაობა, ვფიქრობ, ამ მოხუცი სვანის დაწუნებულ, დროთა განმავლობაში გადააზრებულ და ტრანსფორმირებულ მემკვიდრეობას ვებლუჭებით დიდი

პასუხისმგებლობით. თითოეულ ბგერას, მუხლს, მოძრაობას, დეტალს ვაკვირდებით და მისგან გადახრას არ ვპატიობთ. არადა, ცვლილება შეუქცევადი, ისტორიული განვითარებით განპირობებული პროცესია. მომავალი თაობები ჩვენს ნამღერს გაიხდიან თაყვანისცემის საგნად და ასე გაგრძელდება მანამ, სანამ კონტექსტი, ასე თუ ისე, იარსებებს. სიმღერა, განსაკუთრებით ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის პირობებში, მგრძნობიარე ორგანიზმია და ცოცხალ დამოკიდებულებაშია ცვლადი კონტექსტის რხევებთან, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ერთგვარი „მუდმივებიც“ (კონსტანტები) კონკრეტული ტრადიციის ფარგლებში (მაგ.: ვოქაბელები, ბგერათრიგი, ჰარმონიული ფაქტურა და ა.შ.) რომელთა ალტერაციის ხარისხი ზოგჯერ უმნიშვნელოა.

შესწავლა სვანური სიმღერისა, რომელიც დღემდე ცოცხალი ტრადიციის ნაწილს წარმოადგენს, ადასტურებს საშემსრულებლო ფორმების ტრანსფორმაციას კონტექსტის ცვალებადობის კვალდაკვალ, რასაც ჟანრის გადააზრებამდეც მივყავართ.

წინამდებარე თავში შევეცდებით ვერბალურ და მუსიკალურ ტექსტებზე, აგრეთვე ეთნოგრაფიულ მონაცემებზე დაკვირვებით გამოვავლინოთ საშემსრულებლო ფორმების მოდიფიკაციის ნიმუშები და გავიაზროთ ცვლილებების კორელაცია კონტექსტთან.

ჟანრული კლასიფიკაციის საფუძვლად ავიღეთ ძირითადი მუსიკალური მახასიათებლები: ინტონაციური (მელოდია, ჰარმონია) ენა, შესრულების ფორმა (ფერხულით, ცეკვით, ან მის გარეშე) და, ცხადია, შესრულების კონტექსტი და ფუნქცია (სად, როდის, რატომ).⁴¹

პირველ კატეგორიაში გავაერთიანეთ საწესო-სარიტუალო სიმღერები, რომლებიც, თავის მხრივ, ორ ქვეჯგუფად დავყავით. პირველ ჯგუფში მოვათავსეთ ე.წ. ჰიმნური სიმღერები, რომლებსაც საერთო რიტმულ-ინტონაციური და კომპოზიციური წყობის, სიტყვიერი ტექსტების სიახლოვისა და შესრულების კონტექსტის გათვალისწინებით მკვლევრები საგალობლის ტიპის საწესო სიმღერათა ჯგუფს მიაკუთვნებენ (არაყიშვილი, 1950:21; ფალიაშვილი 1910:7; ასლანიშვილი,

⁴¹ ამგვარი მიდგომა ეყრდნობა ჟანრის ზემოცვისეულ (ბაზისურ) ფორმულას (ჰანგი-ტექსტი-ფუნქცია) და ნაწილობრივ მის სოციოლოგიურ ასპექტს (შემსრულებელი, შესრულება, შესრულებული), რამდენადაც ჩვენ მიერ განხილული ყველა წყარო ერთი სიმღერის განსხვავებულ ვარიანტებს წარმოადგენს (ზემცოვსკი 1983:61-65).

1954:87; ახოზაძე 1957:14; გაბისონია 2012).⁴² მეორე კატეგორიაში გავაერთიანეთ სიმღერები, რომლებიც გარდა ჰიმნური წყობისა, საფერხულო სეგმენტსაც შეიცავს და ფერხულით, ან ფერხულითა და ცეკვით სრულდება.

სტრუქტურის მიხედვით ჰიმნური სიმღერები ორ ქვეკატეგორიად დავყავით:

- 1) ჰომოგენური — სარიტუალო ფუნქციის სიმღერა-ჰიმნები; ერთი მხრივ საგალობლის ტიპის, ხოლო მეორე მხრივ — ფერხულით სათქმელი;
- 2) ჰეტეროგენური (შედგენილი)—სარიტუალო ფუნქციის მქონე საგალობლები, რომელთაც მოსდევთ ფერხული და ცეკვა.

აღნიშნულ სასიმღერო რეპერტუარზე დაკვირვების შედეგად შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სასიმღერო ფორმების ტრანსფორმირების პროცესი ვითარდებოდა არა მარტივი, ჰომოგენური ფორმებიდან რთული, პოლითეტური კომპლექსებისაკენ, არამედ — პირიქით: გარკვეულ ეტაპზე სწორედ ჰეტეროგენული საშემსრულებლო ფორმები უნდა დანაწევრებულიყო და საწესო კონტექსტიდან სხვა, სასცენო-ესთეტიკურ სივრცეში გადაენაცვლებინა.⁴³

ჰეტეროგენული ჯგუფის სიმღერების კომპოზიციურ კონსტრუქციასა და მუსიკალურ-ვერბალურ ტექსტებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ამ ჯგუფის სიმღერები საწესო-სადღეობო სარიტუალო აქტის განუყოფელი ნაწილია და ერთ კომპლექსს აერთიანებს. ამგვარ სიმღერათა რიგს განეკუთვნება მაგალითად: „დიდებათა“, „შგარიდა ლაშგარ“, „მურზა ი ბექზილ“, „ლაჟღვაშ“, „დიადებ“, „რაილი“, „შეხე აბრამ“ და სხვ. (იხ. დანართი 2, N1; დანართი 3; N1 https://lazardb.gbv.de/ Title: MurzaIBeksil_TsalkaVillage_TsalkaPeople_20160909_VSOAX4.mov).

ეს სიმღერები ძირითადად საწესო-სადღეობო რიტუალების დროს სრულდება და ზოგიერთი („ლაჟღვაშ“, „დიადებ“, „დიდებათა“) მათგანი სავალდებულოც კია. ამიტომ, ვფიქრობთ, მათ თავიდანვე სარიტულო დანიშნულება უნდა ჰქონოდათ.

⁴² ჰიმნური სიმღერების მუსიკალური მახასიათებლებია: „ხშირი კადანსირება, შესრულების მედიდური, საზეიმო, დინჯი მანერა, შენიღბული აქცენტუაციის მეტრი, გამჭოლი დრამატურგიული პრინციპი, შეყოვნებული ჟღერადობა“ და ა.შ. (გაბისონია 2012); ჩვენ მეორე ტიპის ჰიმნურ სიმღერებსაც გამოვყოფთ, რომელთაც მკაფიო მეტრი და რიტმი ახასიათებთ და მდიდარია შინაარსის მქონე ტექსტებით.

⁴³ ცხადია, შეუძლებელია იმის თქმა, რომელი იყო არქეტიპული ფორმა. აღნიშნული ვარაუდები ეყრდნობა ჩვენ მიერ განხილულ ნიმუშებს და იმ კონტექსტს, რომელთა აღწერილობაც დღეს ხელმისაწვდომია და/ან ჯერ კიდევ ცოცხალ ტრადიციას წარმოადგენს.

რთული ფორმის სადიდებელი სიმღერის „დიდებათას“ ორივე ნაწილი (საგალობლის ტიპის შესავალი, რომელსაც საფერხულო ნაწილი მოსდევს) ერთად სრულდება და ამ ერთობას სიტყვიერი ტექსტის ერთგვაროვნებაც განამტკიცებს (დანართი 3, N2; <https://lazaradb.gbv.de/> title: Didebata_UdabnoVillage_Kasletila_20160922_VSOAX4.mov) კომპოზიციურადაც — ერთი ნაწილიდან მეორეში გადასვლა ორგანულად ხდება კადანსური საქცევისა და საშემსრულებლო ხერხების მეშვეობით. ამგვარი კადანსი ყოველთვის არა, მაგრამ ხშირად სწორედ მომდევნო ნაწილის დაწყებას მოასწავებს და გამოცდილ მსმენელს ფერხულის მოლოდინს აღუძრავს.⁴⁴

საგულისხმოა, რომ ეს კადანსური ფორმულა რიტმულ-მელოდიკურ და ვერბალურ ერთობას ქმნის და სხვადასხვა ჰიმნური სიმღერის ნაგებობაში განუყრელი წყვილის სახით წარმოგვიდგება (იხ. დანართი 4, NN-1-3).

მეორე მხრივ, ზოგიერთი სიმღერა, როგორცაა მაგალითად: „ლილე“, „შიდა ლილე“, „ლაგუმედა“, „რიჰო“, და ა.შ., ჰომოგენური ფორმის კომპოზიციებს წარმოადგენს არსებული საშემსრულებლო პრაქტიკის მიხედვით და მკვლევართა მიერ ბუნებრივად განიხილება, როგორც დამოუკიდებელი ერთეულები (ასლანიშვილი 1954:35; არაყიშვილი 1950; ახოხაძე 1957:7-22; ბარდაველიძე 1939; თათარაძე 1976:11,44; ხარბიანი 2009:154; კაპანაძე 2014).

თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, როგორც სიტყვიერ, ასევე მუსიკალურ ტექსტებზე დაკვირვება ადასტურებს თემატურ ნათესაობას ცალკეულ სიმღერებს შორის, რომლებიც დღეს ცალ-ცალკე, განმხოლოებით სრულდება.

აღნიშნული საწესო-სარიტუალო სიმღერების ანალიზმა ცხადყო, რომ ზოგჯერ ერთი და იგივე სახელწოდებით ან მისი სახესხვაობით გვხვდება სიმღერები, რომელთაც თითქოს არაფერი აქვთ საერთო და საშემსრულებლო რეპერტუარის ცალკე ფორმებს წარმოადგენენ. ასეთია მაგალითად, „ლილე“ და „შიდა ლილე“.

„ლილე“ ჰომოგენური ჰიმნ-საგალობლების ტიპს განეკუთვნება, ხოლო „შიდა ლილე“ მესამე, ფერხულით სათქმელ სიმღერათა ჯგუფში შედის. სახელწოდების გარდა, ამ სიმღერებს ხშირად საწესო-სარიტუალო დანიშნულებაც აკავშირებთ და

⁴⁴ სვანურ სიმღერაში ვოქაბელების კვლევისას გამოვლინდა რიგი ვერბალურ-მუსიკალური ფორმულა წყვილებისა, რომელთა ერთ-ერთ ნაირსახეობასაც სწორედ კადანსურ საქცევებში ვხვდებით (მჭავანაძე... 2016)

როგორც ეთნოგრაფიული მონაცემები, ასევე სიტყვიერი ტექსტები მათ რელიგიურ-საკულტო წარმოშობაზე მეტყველებს.⁴⁵

ზ. ფალიაშვილი აღნიშნავს: „... სვანი სალაშქრო სიმღერას ამბობს და მტერზედ გამარჯვებული ღვთაებას სამადლობელს უძღვნის, ანუ მოხდენილ ფერხულს დასძახებს...“ (ფალიაშვილი 1910:5). ლოცვის ფერხულით შესრულების ფორმა დღემდეა შემონახული სვანეთში და ფერხულების დათქმული რაოდენობაც⁴⁶ ამის დასტურია. „შიადა ლილე“ საფერხულო სიმღერაა, ხოლო „ლილე“ დამოუკიდებლად სრულდება, როგორც ჰიმნური საგალობელი.

ვფიქრობთ, ფერხულით სათქმელ სიმღერებს წინ უძღოდა ჰიმნური ტიპის საგალობლები, განსაკუთრებით, საწესო-სარიტუალო სიმღერებში. ასეთი უნდა ყოფილიყო უმრავლესობა იმ სიმღერებისა, რომლებიც სრულდებოდა დღეობებზე ტაძრის შემოგარენში.⁴⁷ ამის ირიბ საბუთად, ერთი მხრივ, მიგვაჩნია ის სიმღერები, რომლებიც ორ-სამ ნაწილად სრულდება და რომელთაც საერთო ვერბალურ-მუსიკალური შინაარსი, სახელწოდება და შესრულების კონტექსტი აერთიანებთ.

საყურადღებო დეტალს გადავაწყდით „ქალთიდის“ ერთ-ერთ ვარიანტში, რომელიც ადასტურებს ჩვენი ჰიპოთეზის საფუძვლიანობას.

სიმღერა თავიდან ბოლომდე ჰიმნური ტიპის საგალობელია ყველა მახასიათებლით, მაგრამ ბოლოსწინა მუხლის კადანსური ნაგებობის ბოლოს იცვლება მეტრულ-მელოდიური და რიტმული სურათი და იწყება საფერხულო წყობის კონსტრუქცია, რომელიც მხოლოდ ერთი მუხლის განმავლობაში გრძელდება, რის შემდეგაც ანსამბლი კვლავ უბრუნდება საგალობლის „კალაპოტს“ და დამაბოლოებელ მუხლს ამბობს ჰიმნისთვის დამახასიათებელი ტიპური კადანსით (იხ. დანართი 2; 2:12-2:25 წმ; დანართი 4, N4; აგრეთვე: <https://www.youtube.com/watch?>

⁴⁵ აქვე განვიხილავდით „ქალთიდისა“ და „იავ ქალთის“ შესაძლო ერთობასაც, თუმცა „იავ ქალთის“ საშემსრულებლო კონტექსტი და ეთნოლოგიური მონაცემები, ისევე როგორც მუსიკოლოგიური ანალიზი, ართულებს მისი ონტოგენეზის დადგენას. საკითხის კომპლექსურობის გამო აღნიშნულ ფერხულს ვეხებით თავში ჰიბრიდული სიმღერების შესახებ და აქვე გთავაზობთ ზოგიერთ დაკვირვებას.

⁴⁶ როგორც აღვნიშნეთ, ბოლო დრომდე ლატალის სოფ. ლახუშდში შემონახული იყო დღეობებზე შვიდი სარიტუალო ფერხულის შესრულების ტრადიცია, რომელთაგან პირველი ორი ყველგან სავალდებულო იყო, დანარჩენი ხუთი — შერჩევითი.

⁴⁷ ტაძარში შესასრულებელი ჰიმნური სიმღერებიდან მხოლოდ ერთი-ორი საგალობელი შემორჩა. მათ შესახებ იხილეთ თავში ლიტნადის სადღეობო რიტუალის შესახებ.

v=6hGQIEsp9IU), რომელიც შესაბამისი ვოქაბელური⁴⁸ თანამეწყვილის თანხლებით ჟღერს. სწორედ ეს საფერხულო ჩანართი მიგვაჩნია „ქალთიდის“ თავდაპირველი ვერსიის (ჰიმნურ-საფერხულო კომპლექსური ფორმის) რუდიმენტად.

კიდევ ერთი ასეთი ნიმუში, ჩვენი აზრით, უნდა იყოს „რიჰო“ და „ლაგუშედა“. არაყიშვილი თავის გამოკვლევაში „რიჰოს“ რელიგიური ხასიათის სიმღერათა ჯგუფში განიხილავს და ამბობს, რომ საგალობლის ორი ვარიანტი არსებობს: „რიჰა ლაგუშედა“ და უბრალოდ „რიჰა“ (არაყიშვილი 1950:21). როგორც მის მიერვე სიმღერების მოტანილი ტექსტიდან ჩანს, „რიჰა“ უშგულის ტაძრის სადიდებელია. სიმღერის შინაარსი მოგვითხრობს ოსებთან⁴⁹ სვანების ბრძოლაზე.

ახობაძეც, „რიჰოზე“ საუბრისას, გვიზიარებს გადმოცემას ამ სიმღერის წარმოშობასა და შესრულების ფორმაზე (ახობაძე 1957:12) და ამბობს, რომ „რიჰოს“ ეკლესიის გარშემო შემოვლით ასრულებდნენ „ლამარიას“ დღესასწაულზეო. ოსებთან ბრძოლაში დაღუპული სვანების პატივსაცემად და მოსაგონებლად კი ერთადერთი გადარჩენილი სვანის, დათა ხაჭვანის ეზოში ყოველწლიურად იკრიბებოდნენ და „რიჰოს“ ფერხულით აბამდნენო.

ახობაძე არაფერს ამბობს სიმღერის შინაარსზე, მაგრამ საფიქრებელია, რომ „რიჰო ლაგუშედას“ ტექსტი და ჩრდილოელ მეზობლებთან ბრძოლაში დაღუპული სვანების აღსანიშნავად ფერხულით ნათქვამი „რიჰოს“ მსგავსი შინაარსისა უნდა ყოფილიყო. შესაძლოა „რიჰოს“ გავრცელებული ვარიანტი სიმღერის პირველი

⁴⁸ ტერმინში ვგულისხმობთ სვანურ ჰიმნურ სიმღერაში ჩვენ მიერ გამოვლენილ ვერბალურ-ინტონაციურ ფორმულას, რომლის სიტყვიერი ტექსტი ლოცვითი ბუნების „ასემანტიკურ“ ერთეულს წარმოადგენს.

⁴⁹ ოსებს სვანები მეზობელ ჩრდილოკავკასიელ ტომებს ეძახდნენ და არა ოსების სახელწოდებით ცნობილ ეთნიკურ ერთობას.

(ჰიმნური) ნაწილი ყოფილიყო⁵⁰, ხოლო „ლაჟღედა“ — მისი საფერხულო გაგრძელება.

ჰიმნური (სადიდებელ-სავედრებელ-სამადლობელი) საწესო სიმღერის კომპლექსური ფორმის არსებობისა და დროთა ვითარებაში მისი დანაწევრების საილუსტრაციოდ, ვფიქრობ, გამოდგება სიმღერა „შეხე აბრამ“. სავარაუდოდ, სწორედ „შეხე აბრამს“ უნდა გულისხმობდეს დ. არაყიშვილი, როდესაც ამბობს, რომ რაჭაში სვანებისგან ჩაუწერია სიმღერა, რომელსაც მკვლევარი „სუფრულის“ სახელწოდებით მოიხსენიებს. მეცნიერის გადმოცემით, სიმღერა ორი ტექსტით სრულდებოდა: ერთი ბიბლიური აბრაამის, ხოლო მეორე „ვეფხისტყაოსნის“ გმირის, ავთანდილის შესახებ⁵¹ (არაყიშვილი 1950:20).

ორივე შემთხვევაში შინაარსის ტექსტი ერთ სიმღერაშია გაერთიანებული და სწორედ კომპლექსური კომპოზიციური ფორმითაა წარმოდგენილი. სვანები მიწა-წყლის, თემისა და ოჯახისათვის ბრძოლას საღვთო საქმის დარ მნიშვნელობას

⁵⁰ ეთნოგრაფიული მონაცემების მიხედვით, თავად „რიჰოც“ ფერხულით სრულდებოდა, თუმცა „რიჰოს“ ფერხული ჰიმნური გალობის მეტაენასთან შეწყვილების იშვიათი ნიმუშია და, ვფიქრობთ, სარიტუალო ფერხულის სტადიალური განვითარების ადრეულ ეტაპს წარმოადგენს. საფერხულო მოძრაობების სტადიებზე მიუთითებს ლუკინა თავის სადისერტაციო ნაშრომში (ლუკინა 2005). ვფიქრობთ, რომ ფერხულის ჩასახვის ეტაპს წარმოადგენს „ლაჟღედაში“ მეტაენა (ე.წ. საფერხულო მოძრაობა), რომელიც კიდევ ერთი ნათელი ნიმუშია იმისა, თუ როგორ რეფორმირდება და რეკონსტრუირდება საშემსრულებლო ფორმა სიმღერის (ან ცეკვის) პირველადი ფუნქციის მოშლის შემთხვევაში. ცნობილია, რომ ცეკვა რიტუალური აქტის უძველესი ფორმაა, რასაც უძველესი მსოფლიოს შესახებ არაერთი რქეოლოგიური მონაპოვარი და კვლევები ადასტურებს (ჰაიუოთერი 1992:39-127). „ლაჟღედაში“, როგორც საწინამძღვრე ფერხული (ფუნქციურად იგი სხვა მოვლენას აღნიშნავს, ვიდრე არაყიშვილის მიერ აღწერილი „წინამძღოლა“, ანუ ლიდერი, რომელიც წარმართავს კოლექტიურ მუზიციურებას, ინიცირებს და კარნახობს კომუნიკაციის კინესიკურ (ქორეოგრაფიულ) „ტექსტს“. „ლაჟღედაში“ სარიტუალო მისტერიის მეორე, საფერხულო ნაწილის დასაწყისის მომასწავებელია და, ჩვენი აზრით, ტამარში მიმდინარე მსახურების ეფექტურობის გაძლიერებას ემსახურება. შესაბამისად, იგი დღესასწაულზე გასართობად სათქმელი სიმღერა კი არა, საკრალური მნიშვნელობის სინკრეტული, რელიგიური აქტია, რომელიც სიტყვის, მოძრაობისა და მუსიკის ერთობით სრულდება. იმას, რომ ფერხულები დღესასწაულის შემდეგ ეკლესიის შემოგარენში გასართობად და სალაღობოდ იქმნებოდა და სრულდებოდა, აბათილებს დღეობებზე შვიდი (მათ შორის, ორი სავალდებულო) ფერხულის შესრულების ტრადიცია, რომელიც დღემდე შემორჩა ლატალის თემის სოფელ ლახუშდში. დროთა განმავლობაში „ლაჟღედაში“ დაკარგა პირველადი დანიშნულება და საბოლოოდ სხვა ესთეტიკურ სივრცეში, კერძოდ, სცენაზე გადაინაცვლა, სადაც ახალი სიცოცხლე და ფორმა შეიძინა და ამჟამად ჭუნირის თანხლებით სრულდება. იმაზე, რომ ჭუნირის თანხლებით ბევრი, მანამდე ორპირულად სათქმელი საფერხულო სიმღერის შესრულება უფრო გვიანი მოვლენა უნდა იყოს, საუბრობს მაკა ხარძიანიც თავის დისერტაციაში (ხარძიანი 2009:128, 138).

⁵¹ ცხადია, მხოლოდ სიტყვიერ ტექსტზე დაყრდნობით ჟანრის განსაზღვრა შეუძლებელია. მაგალითად, შესრულების ფორმის გათვალისწინებით ასლანიშვილი ადგენს, რომ „ხევსურული საგმირო სიმღერები ოდესღაც საკულტო სიმღერებს წარმოადგენდნენ... მაგრამ სავარაუდოდ წყობის გაქრობასთან დაკავშირებით, ისინი ჰკარგავენ საკულტო ხასიათს და საგმირო ან ისტორიულ ხასიათს იღებენ“ (ასლანიშვილი 1954:214).

ანიჭებდნენ. ბრძოლის წინ შემწეობას ლოცვით (გალობითა და ფერხულით) ითხოვდნენ.

საბრძოლო და საგმირო მოტივები სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში უხვადაა და შინაარსობრივად ამ ტიპის სიმღერებს ორ ნაწილად ვყოფთ: საწესო (საბრძოლო) ჰიმნ-ფერხულები და საგმირო ბალადები. „შეხე აბრამ“ სწორედ პირველ ჯგუფს განეკუთვნება და, შესაბამისად, საგალობელ (სადიდებელ) შესავალსაც შეიცავს ფერხულთან და ცეკვასთან ერთად.⁵²

ამ ფონზე სრულიად ლოგიკური და გასაგებია სიმღერა „ლილეს“ ცნობილი სვანი ლოტბარისა და ქორეოგრაფის, მაჰარბი გურგულიანისეული ვერსია, რომელშიც ჰიმნური საგალობელი „ლილე“ და საფერხულო სიმღერა „შიადა ლილე“ ერთად სრულდება. ჩანს, სვანურ ტრადიციებზე აღზრდილი გამოცდილი ოსტატი გრძნობდა ამ ორი ფორმის გაერთიანების აუცილებლობას, რაც ამ სიმღერაში განახორციელა კიდეც.

შედგენილი ფორმების ტრადიციის კიდეც ერთ არგუმენტად უნდა ჩაითვალოს თ. მამალაძის ცნობა, სადაც მეცნიერი ამბობს, რომ სიმღერა-საგალობლები „...ამჟამად ქორეოგრაფიული ნაწილის გარეშე სრულდებიან,...“ (მამალაძე 1972:197). ვფიქრობთ, მკვლევარი სწორედ იმას გულისხმობს, რომ ჰიმნებისა და ფერხულების ერთდროული შესრულების პრაქტიკა მინელდა ან მივიწყებულ იქნა.

ამგვარად, შემოთავაზებული დისკურსი და არგუმენტები იძლევა საგულისხმო დასკვნების გაკეთების საშუალებას; კერძოდ:

- სვანური სასიმღერო რეპერტუარის დიდი ნაწილი საწესო რიტუალის მთავარ მიზანს ემსახურება და სინკრეტული სარიტუალო წარმოდგენის (პერფორმანსის) ერთ-ერთი წევრი და მონაწილეა; შესაბამისად, ისეთი საშემსრულებლო ფორმები როგორცაა, ჰიმნური კომპოზიცია და ფერხული, სარიტუალო მსახურების ფორმებს წარმოადგენს;
- ზოგიერთი ფერხული და ჰიმნი, როგორცაა მაგალითად „რიჰა“ და „ლაგუშედა“, „ლილე“ და „შიადა ლილე“, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ცალ-ცალკე სრულდება, ვფიქრობთ, გარკვეულ ეტაპზე ერთ კომპლექსს წარმოადგენდა და

⁵² აღსანიშნავია, რომ სწორედ გურგენ გურჩიანის მიერ აღდგენილ ნიმუშში ჩანს ნათლად სიმღერის თავდაპირველი ფორმა. ამავე ტიპის სიმღერებს მივაკუთვნებთ „შგარიდა ლაშგარს“.

კონტექსტის ცვალებადობის კვალდაკვალ ცალკე საშემსრულებლო ფორმებად იქცა; კონტექსტის ცვალებადობა უნდა ასახულიყო აგრეთვე სიმღერაზე „მეხე აბრამ“, რომლის საფერხულო ნაწილის სიტყვიერი ტექსტი ჰიმნური შესავლის ტექსტთან შეუსაბამო ტექსტით ჩანაცვლდა;

- რამდენადაც დასკვნების გამოტანისას სიტყვიერი ტექსტი ყოველთვის ვერ იქნება ერთადერთი დასაყრდენი წყარო, საჭიროა შესრულების კონტექსტისა და მუსიკალური მონაცემების გათვალისწინება, რომელიც ხშირად ინახავს დალექილ ინფორმაციას და გასაღებს გვთავაზობს საკითხის გასარკვევად რუდიმენტის სახით; ამის მაგალითია „ქალთიდის“ „რიჰოსეული“ ვერსია;
- კონტექსტის გაბუნდოვანებისა და ბუნებითი, პირველადი დანიშნულების დაკარგვის ნიმუშია აგრეთვე „ლაჟღავში“, რომლის კომპლექსური ანალიზი ავლენს მის ცალსახად საკრალურ ბუნებას; უფრო მეტიც, საფერხულო მოძრაობებზე დაკვირვება ამჟღავნებს საფერხულო-ლოცვითი წარმოდგენის სტადიალური განვითარების უადრეს ფორმებს.

მრავალპლანიანმა დისკურსმა საშუალება მოგვცა გამოგვეთქვა ზოგიერთი მოსაზრება საშემსრულებლო ფორმების ტრანსფორმაციასა და მის შესაძლო მიზეზებზე. ვფიქრობთ, შემდგომი ღრმა, კონტექსტუალური კვლევები ამ მიმართულებით შესაძლებელს გახდის ჟანრულ კლასიფიკაციასა და საშემსრულებლო ფორმებთან დაკავშირებული სვანური სასიმღერო რეპერტუარის პრობლემების გადაწყვეტას.

3. რესპონსორული ფორმები – „დიადებ“

სარიტუალო ჰიმნების კიდევ ერთი ნიმუშია „დიადებ“, რომელიც საინტერესოდ მივიჩნიეთ რამდენიმე ფაქტორის გამო: ა) დატვირთულია შინაარსის მქონე ტექსტით; ბ) კომპოზიციური აღნაგობითა და შესრულების ფორმით გამოირჩევა დანარჩენი სარიტუალო ჰიმნებისაგან; გ) ეს ჰიმნი დამოწმებულია მხოლოდ ლატალის თემის სოფ. ლახუმდში და ინფორმაცია მის შესახებ სხვა წყაროებში არ მოიპოვება.

თუმცა სიმღერის — „ნომ ჯაჟარებ მესყანიელა“ — ჰანგი, ფორმა და რიტმულ-მელოდიკური ქარგა ისე ემსგავსება „დიადებისას“, რომ მთქმელებმა, ყურადღების

მოდუნების შემთხვევაში, შეიძლება შეუმჩნევლად ერთმანეთს გადააბან ეს ორი სიმღერა.⁵³ მიუხედავად იმისა, რომ ჰიმნებს ძირითადად ერთმანეთისაგან ტექსტი განასხვავებს, ეთნოფორები მათ სხვადასხვა სიმღერებად მიიჩნევენ, რაც ტექსტის უპირატეს მნიშვნელობაზე მეტყველებს.⁵⁴

სვანური სიმღერების დიდი ნაწილი ანტიფონურად, ორ გუნდად (ორბუნად) სრულდება, რაც შეეხება „დიადებს“ და „ნომ ჯაჟარებ მესყანიელას“, ისინი ზემოსვანურ რეპერტუარში რესპონსორული შესრულების შედარებით იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს რამდენიმე სხვა ჟანრის სიმღერასთან (მაგ.: შაირ/ლიმგლდან) ერთად. ჯგუფური ლოცვის სპეციფიკის გათვალისწინებით, რომელიც გუნდური პასუხით — „ამენ“ — გვირგვინდება, სოლო შესავლის ნაცვლად გვაქვს პოლიფონური დეკლამაცია; „დიადებში“ კი ვრცელი, რეჩიტაციული სოლო იცვლება გუნდის სამხმიანი კომპოზიციით, რომელიც სრულყოფილ რიტმულ-მელოდიურ ნაგებობას წარმოადგენს და კადანსით ბოლოვდება.

იმის გამო, რომ აღნიშნული ჰიმნის კომპოზიციური ფორმა იშვიათია სვანურ ჰიმნურ სასიმღერო ტრადიციაში, მისი წარმომავლობა კითხვებს ჰბადებს და ინტერესს აღძრავს.

ვფიქრობთ, მნიშვნელოვანია ჰიმნის შესახებ არსებული ინფორმაციის თავმოყრა და გათვალისწინებაც; კერძოდ ის, რომ:

1. ადგილობრივი ცნობებით, ჰიმნის სამშობლოდ ლატალი, კერძოდ, სოფ. ლახუშდი ითვლება;
2. ამავე ჰანგზეა გაწყობილი კიდევ ერთი ჰიმნი, რომელსაც ეწოდება „ნომ ჯაჟარებ მესყანიელას“ (ქართულად ნიშნავს: არ მოიწყინოთ), რომელიც ლეგენდარული პერსონაჟის, ლახუშდელი კახანის სახელთან დაკავშირებული რიტუალის

⁵³ ასეთივე მგავსებაა „ცხატ ქრისდეშსა“ და „ჴო ქრისდეშს“ შორის.

⁵⁴ ექსპედიციებში ეთნოფორები ხშირად ამბობდნენ, რომ მხოლოდ მათ იცოდნენ ესა თუ ის სიმღერა, როდესაც ვეკითხებოდით რეპერტუარის შესახებ. მოსმენისას ირვეოდა, რომ სიმღერის ჰანგი კარგად იყო ცნობილი, თუმცა სიტყვიერი ტექსტი განსხვავდებოდა. ჩანს, სვანის წარმოდგენაში სიმღერებს ერთმანეთისაგან, ხშირად, ტექსტის მიხედვით განარჩევენ. ასე მოხდა „ლატლარ ცხმრალ“-ის შემთხვევაშიც. მომღერლებმა გვითხრეს, რომ სრულიად უცნობ სიმღერას გვიმღერებდნენ. მოსმენისას აღმოჩნდა, რომ „დიადებს“ ვარიანტს მღეროდნენ, ოღონდ განსხვავებული ტექსტით. ამის აღიშვნისას, კატეგორიულად იუარეს, ეს სულ სხვა სიმღერაა.

განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს; ლეგენდა კახანზე, შინაარსის გათვალისწინებით, ვერ ჩაითვლება ქრისტიანულ პროდუქტად;⁵⁵

3. ქართულენოვანი საგალობლებისაგან („ქრისტე აღდგა“, „წმინდაო ღმერთო“) განსხვავებით, რომლებიც ტაძრის შიგნით ითქმის დღეობების დროს, „დიადებ“ ეკლესიის კარიბჭესთან იგალობება მას შემდეგ, რაც მლოცველები ტოვებენ ტაძარს;
4. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გალობა რესპონსორულად სრულდება: სოლისტის რეჩიტატივს ენაცვლება გუნდის პასუხი.

ცნობილია, რომ საეკლესიო ღვთისმსახურებაში რესპონსორიუმი წინ უძღოდა ანტიფონურ შესრულებას. „ხანმეტ ლექციონარში“ ჰიმნოგრაფიული მასალა წარმოდგენილია მხოლოდ ფსალმუნური გალობით და რამდენიმე ისეთი საგალობლით, რომლებიც ღვთისმსახურებაში გალობათა უძველეს ფენას შეადგენს. კრებულში დასტურდება გალობის უძველესი ფორმის — რესპონსორული ფსალმოდის არსებობა, რაც მგალობლისა და მრევლის მონაცვლეობით (ხმათა მიმოგდებით) გალობას გულისხმობს. იერუსალიმურ „ლექციონარში VII საუკუნისა“, ასახულია გალობის ფორმების განვითარება, კერძოდ, რესპონსორულიდან

⁵⁵ სააყანი არის სადღეგრძელო გმირზე, რომელსაც კახანი ერქვა და რომელმაც სოფელი ვეშაპისაგან გაათავისუფლა. სიმღერის ტექსტი სვანურად: შემდეგნაირია: ნომ ჯაჟარეხ მესყანიელას. ღერბათ დიდაბ, მაარა შიდაბ, კახანს შენდაბ (ღმერთს დიდება, კაცს მშვიდობა, კახანს-შენდობა). რაც ქართული თარგმანით ნიშნავს: არ მოიწყინოთ. ღმერთს დიდება, კაცს მშვიდობა, კახანს - შენდობა.

ანტიფონურ გალობაზე გადასვლა” (მ. სუხიაშვილი 2002).⁵⁶

დაკვირვება მოწმობს, რომ სვანეთში დაცულია რესპონსორული შესრულების ორი ფორმა:

1. ღვთისმსახურებისას: ჯგუფური დეკლამაციური ლოცვა, რომლის დროსაც ადგილი აქვს მსახურთა პოლი-ფონურ დეკლამაციას, რომელსაც მრევლი პასუხობს შეძახილით (ან გამღერებით) სიტყვაზე: „ამენ!“;
2. ღვთისმსახურებისას: მსახურის რეჩიტაცია (იმპროვიზირებული ლოცვა), რომელსაც მოსდევს დანარჩენების სამხმიანი პასუხი („დიადებ“);
3. კალენდარულ და არაკალენდარულ დღეობებსა და შეკრებებზე — საცეკვაო სიმღერები, ე.წ. შაირ და ლიმგლდან, რომელთა შესრულებისას სოლისტს ენაცვლება გუნდი რეფრენული ტიპის მისამღერით.

ყოველივე ამის გათვალისწინებით, „დიადების“ საშემსრულებლო ფორმის არსებობა შეიძლება უკავშირდებოდეს:

- 1) ქრისტიანული ღვთისმსახურების გავლენას; კერძოდ, ღვთისმსახურის (მღვდლის ან დიაკვნის) რეჩიტაციას, რომელსაც პასუხობს გუნდი;

⁵⁶ თავის ნაშრომში, რომელიც იუდეველთა ეკლესიაში გალობის როლსა და ფუნქციას ეხება, რ. ს. ლეონარდი აღნიშნავს: „ტამარში მუსიკის ფუნქცია იყო „დიდებით მსხვერპლშეწირვა“ ანუ, მსხვერპლშეწირვა გალობის თანხლებით“ (“sacrifice of praise”), (Leonard: <http://www.laudemont.org/a-mawitb.htm> თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). რაც შეეხება მუსიკის სტილსა და ფორმებს, უკანასკნელ კვლევებზე დაყრდნობით, ავტორი ამბობს, რომ ებრაული და ადრეული ქრისტიანული ფორმები მსგავსი ყოფილა და საერთო ნიშან-თვისებები ჰქონიათ. კერძოდ:

- მონოფონურობა, ერთხმიანი ჰანგის გამოყენება, თუმცა ორნამენტულობა და ინსტრუმენტული თანხლება ჰარმონიის პრიმიტიულ ფორმებს წარმოქმნიდნენ;
- მოდალობა—სხვადასხვა ჰანგისა და მოტივისთვის კონკრეტული ბგერათრიგის გამოყენება, რომელთაგან თითოეულს თავისი მნიშვნელობა და ფუნქცია ჰქონდა;
- ორნამენტულობა — შემსრულებლის ოსტატობის შესაბამისად;
- რიტმი—სემიტური მუსიკა არ იყენებს თანამედროვე მუსიკისთვის დამახასიათებელ რეგულარულ მეტრს და მეტრული სტრუქტურული მოდელები გაცილებით რთული ბუნებისაა;
- წყობა—სემიტური მუსიკა ძირითადად დიატონური ჰანგითაა წარმოდგენილი, თუმცა გვხვდება მეოთხედი, ისევე როგორც მთელი და ნახევარი ტონებიც;
- იმპროვიზაცია, რომელიც გულისხმობს შესრულების პროცესში მუსიკის ქმნადობას და დამოკიდებულია შემსრულებლის ოსტატობასა და გამოცდილებაზე;
- ანტიფონი—ანტიფონურ მუსიკაში შემსრულებლების ჯგუფები მონაცვლეობენ კითხვა-პასუხის ფორმატში. ამის მაგალითი მოიპოვება ფსალმუნებში (ფსალმუნი 24, 118) და „წმინდაო, წმინდაო, წმინდაო“ ისაიას სერაფიმი (ისაია 6:3). ... ჩანს, რომ მრევლი, ისევე როგორც პროფესიონალი მუსიკოსები, აგრეთვე მონაწილეობდნენ მსახურებაში როგორც მოპასუხეები (Leonard: <http://www.laudemont.org/a-mawitb.htm>).

ენციკლოპედია „ბრიტანიკას“ მიხედვით, შესრულების რესპონსორულ და ანტიფონურ ფორმებს შორის ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი ისაა, რომ პირველი სოლისტსა და გუნდს შორის მონაცვლეობას გულისხმობს (განსაკუთრებით ლიტურგიკულ გალობაში), ხოლო ანტიფონური შესრულებისას ორი გუნდი ენაცვლება ერთმანეთს. ენციკლოპედიის მიხედვით ფსალმუნები რესპონსორულად და ანტიფონურად სრულდებოდა როგორც უძველეს ებრაულ, აგრეთვე ადრექრისტიანულ ტამარში (Britannica: <https://www.britannica.com/art/antiphonal-singing>)

2) წინაქრისტიანული საღვთისმსახურო პრაქტიკის გავლენას; კერძოდ: ძველი აღთქმის ეკლესიის რესპონსორულ გალობას;

მიუხედავად ფორმის მსგავსებისა, რის გამოც „დიადების“ განხილვას თავიდან ჰიბრიდული სიმღერების ჯგუფში ვგეგმავდით, ჰიმნის მუსიკალური მახასიათებლები ავლენს მის კავშირს სვანურ სასიმღერო მეტყველებასთან, რასაც დეტალური ანალიზი ადასტურებს.

1. სოლო: დიადებ, დიადებ დიადებ (სია ჰოი)

გუნდი: დიადებ სი (ჰო)/ დიადებ სი / ჭოი ჰაი)თანდილს (იჭო)/ თარნგგზელს (ჰო)

2. სოლო: ჯაჭ ლაგუმედა ყერუმში მიჩე/ დიადებ (სია ჰოი)

გუნდი: ჯაჭ (ი ჭოი)/ ლაგუმედა (ი-ი)/(ჭოი ჰაა ი) ყერუმში (იჭო)/ მი(ი)ჩემ (იჰო)

3. სოლო: ჩიღ შდუე ჩიღ უჩხე/ ყერუმ ისგუჷ მიჟ ხაწედა/ დიადებ(სია ჰოი)

გუნდი: ჩიღ შდუე(ი)/ ჩიღ უჩხე (ი/ჭოი ჰა ი) ყერუმს ისგუჷმ/მიჟ ხაწედა (ი ჰო)

(იხ. დანართი 3, N3; <https://lazardb.gbv.de/> Title: Diadeb_LakhushdiVillage_MuradGigo-Romeo_20160731_VSOAX4.mov).

ვოქაბელები: ჰიმნის ვოქაბელური ჯგუფი დანარჩენი სარიტუალო ჰიმნების ვოქაბელთა იდენტურია: სი ჰო, იჭოი, ჭოი ჰა ი, იჭო, იჰო.

ვერტიკალური (ჰარმონიული) მარაგი: 3, 5, 4/5, 3/5. ორხმიანი სეგმენტი შეადგენს ჰიმნის ნახევარს და ზოგჯერ ზედა ორ ხმას შორის, ზოგჯერ კი — ბანსა და შუა ხმას შორის ჟღერს. ამდენად, ორხმიანი სეგმენტების რაოდენობით, ჰიმნს გამორჩეული ადგილი უკავია სამხმიანი სვანური სიმღერების რეპერტუარში.⁵⁷ ვერტიკალური ჩარჩოს დიაპაზონი კვინტას არ აღემატება.

⁵⁷ ხაზს ვუსვამთ, რომ არ ვგულისხმობთ არც იმ იშვიათ ორხმიან ნიმუშებს, როგორცაა, მაგალითად, ორხმიანი „კვირია“, რომელიც მხოლოდ სანოტო ჩანაწერის სახით შემორჩა, ან ჭუნირზე ორხმიანად შესრულებული სამხმიანი სიმღერები, რაც გამოწვეულია მოცემულ მომენტში შემსრულებლის არყოფნით.

მელოდია: ჰიმნი იწყება ვრცელი შესავლით, რომლის ტექსტი თანდლის მთავარანგელოზისადმი აღვლენილ სადიდებელ ლოცვას წარმოადგენს. სიტყვა „დიადებ“ შუა ხმის მიერ ორჯერ წარმოითქმის/გამღერდება კვარტული ჩარჩოს ბგერებზე დადმავალი კვარტული ნახტომითა და ხაზგასმულად საზეიმო, სინკოპური ინტონირებით. მესამე გამეორებისას დადმავალი მოძრაობით ეშვება საყრდენ ბგერაზე, სადაც უერთდება დანარჩენი ხმები რესპონსორულად. შეიძლება ითქვას, რომ ესაა ერთადერთი შემორჩენილი ნიმუში, რომელიც რესპონსორული ინტონირების სრულყოფილ ფორმას წარმოადგენს სოლისტისა (მსახურის) და მოპასუხე გუნდის (მრევლის) მონაწილეობით.

სოლისტის პარტია რეჩიტაციულ ფორმას იძენს ჰიმნის დანარჩენი შემობრუნების დროს, რაც გამოწვეულია ტექსტის (ლოცვის) განვრცობითა და გამრავალფეროვნებით.

მუსიკალური პარამეტრების თვალსაზრისით, საგუნდო პასუხი უცვლელი რჩება. იგი სრულდება ნელი, დინჯი ტემპითა და ოთხწილადი მეტრით და წარმოადგენს ოთხი მცირე (ძირითადად, ორტაქტიანი) მოტივის თანმიმდევრობას, რომელთაგან ბოლო კადანსურ სვლას წარმოადგენს: შესავალი + A (a1+a2) + B+ C (c1+c2) + D + დასკვნითი უნისონი.

მდორე, საფეხურებრივი მოძრაობის მიუხედავად ჰიმნი ემოციურად დინამიკურია, რაც მიიღწევა არამარტო მკვეთრი, ხმამაღალი, ინტენსიური ინტონირებით, არამედ საყრდენებისა და მელოდიური კონტურის აღმავალი მიმართულებით გადანაცვლებების ინტენსივობით ყოველი ახალი მოტივის დაწყებისას:

e | -f-g

დინამიკა კულმინაციას აღწევს g საყრდენზე, რომლის დროსაც ხდება სამხმოვანების პედალირება სინკოპური რიტმის გამოყენებით და ჰიმნის რეგისტრულად ყველაზე მაღალი ბგერით (d) ზედა ხმაში. საინტერესოა, რომ კულმინაციის ვერბალური ტექსტი „იქვას“ ფორმულის ნაირსახეობას წარმოადგენს.⁵⁸

მელოდიური ინტერვალების დიაპაზონი კვარტას წვდება. საინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაში, კვარტული მელოდიური დიაპაზონი მოტივის შიგნით გვხვდება (შუა ხმაში) და არა გამყოფი ცეზურის წინ ან შემდეგ.

⁵⁸ იხ. ჩვენი სტატია სვანური ასემანტიკური ტექსტების პრობლემის შესახებ, სადაც აღწერილია „იქვას“ ფორმულა და მისი რაობა.

ერთ-ერთ განსაკუთრებულობად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ ჰიმნში არ გვხვდება სვანურ რეპერტუარში, განსაკუთრებით ჰიმნურ სიმღერებში, გავრცელებული ხიდი-ვოქაბელი „ი“ (ქართულად: „და“) რომელიც ჰანგის რიტმულ-მელოდიური მოდელის რეპეტიციული განმეორებების ზღვარზე ჟღერს, რაც ბუნებრივად აკავშირებს ყოველ მომდევნო სტრიქონს/ფრაზას წინასთან. ეს, უპირველეს ყოვლისა, განპირობებული უნდა იყოს სოლისტისა და გუნდის რესპონსორული ფორმის თავისებურებით. ჰანგის კადანსური დაბოლოების შემდეგ გუნდს კვლავ სოლისტი ჩაანაცვლებს.

სოლისტის ფუნქცია არის ყოველ ჯერზე ახალი ლოცვითი გზავნილის ინიცირება და არა ძველის გაგრძელება. ყველა სხვა სარიტუალო ჰიმნში სოლისტის შესავალი ერთჯერად აქტის სახით წარმოგვიდგება და, მისი ერთ-ერთი მთავარი ფუნქციაა გუნდისათვის ნიშანის მიცემა. კერძოდ, სოლისტის შესავალი ფრაზა შეიცავს კონკრეტულ ინფორმაციას ჰიმნის შესახებ: სიტყვები/ვოქაბელები მიაწინებენ ჰიმნის/სიმღერის აზრობრივ შინაარსს, ინტონირების ტიპი (მოტივი, რიტმი, ტემპი) აგრეთვე წარმოადგენს მნემონიკურ საშუალებას იმისათვის, რომ გუნდი (ან მსმენელი) მიხვდეს, რომელ ჰიმნს/სიმღერას სთავაზობს დამწყების სოლო.

დამწყების ერთ-ერთი უმთავრესი ფუნქცია, აგრეთვე, არის ჰანგის რეგისტრული, ბგერათსიმალეობრივი პარამეტრების, აგრეთვე რიტმისა და ტემპის ფიქსაცია და მისი განმტკიცება. ვიდრე დამწყები ინტონირებს შესავალ ფრაზას, დანარჩენ ხმებს ეძლევათ მომზადების საშუალება გაიაზრონ საკუთარი ადგილი სიმღერაში და დაუბრკოლებლად ჩაერთონ მუზიციერების პროცესში.⁵⁹

ამგვარად, ჰიმნის პირველი სტროფის კადანსის ბოლოს, იმისათვის, რომ უზრუნველყოფილ იქნას დამწყების დაბრუნება პროცესში, გუნდი ასრულებს კადანსს ჩაკეტილი ფორმით და გზას უთმობს დამწყებს, რომელიც ახალ ლოცვას ინიცირებს განსხვავებული ტექსტით, რომლის დასრულების შემდეგ, სოლისტს კვლავ გუნდი ჩაენაცვლება და ა.შ. (იხ. დანართი 4, N5).

ამ შემთხვევაში ყურადსაღებია ჰანგის კომპოზიციური ფორმა, რომელიც ორნაწილიანია: ა) რეჩიტაციული, რომელსაც დამწყები ასრულებს; ბ) სტროფული, რომელიც გუნდის მიერ სრულდება:

A+B+A1+B1+A2+B2 და ა. შ.

⁵⁹ სოლისტისა და გუნდის რესპონსორული ფორმა გვხვდება სვანური რეპერტუარის განსხვავებულ ჟანრში, რომლის ნიმუშს წარმოადგენს „შპირ“და „ლიშგლდან“, რომლებსაც ქვევით განვიხილავთ.

ანტიფონური შესრულებისას, როდესაც ორი გუნდი მონაცვლეობს, ხიდი-ვოქაბელების როლი მნიშვნელოვანია, რამდენადაც ორივე გუნდის რიტმულ-მელოდიური ფორმულა ერთნაირია. იგივე შეიძლება ითქვას ერთგუნდიან ჰიმნზეც, როგორცაა, მაგალითად, „ბარბალ დოლაშ“. მართალია, ამ შემთხვევაში ორი გუნდის მონაცვლეობა არ ხდება, მაგრამ სახეზეა ერთი მუსიკალური მოდელის რამდენჯერმე გამეორება:

$A+A1+A2+A3$ და ა.შ.

შესაბამისად, ორნაწილიანი მელოდიური კონსტრუქტის შემთხვევაში ხიდი-ვოქაბელების როლი მცირდება, ხოლო ერთნაწილიანი (ერთგუნდოვანი და ანტიფონური შესრულების შემთხვევაშიც) კონსტრუქტის გამეორებისას ხიდი-ვოქაბელების ფუნქცია აქტიურდება.

უნდა აღნიშნოს, რომ ხმათა მოძრაობა ჰიმნში, სხვა ჰიმნების მსგავსად, სინქრონულია. ინტონირება — სილაბური, ხოლო მელოდიური ხაზი სამივე ხმაში ვითარდება. თუმცა შუა ხმის უპირატესობა რამდენადმე გამოკვეთილია.⁶⁰

კადანსი: ჰიმნში შიდა-კადანსირება, ბევრი სხვა სარიტუალო ჰიმნის მსგავსად, ხდება მცოცავი საყრდენების მეშვეობით. ჰანგის ფინალური კადანსი აქაც უნისონით სრულდება. ჰანგი ბოლოვდება მეორე ტიპის კადანსით, რაც განაპირა ხმების საწინააღმდეგო მოძრაობაში გამოიხატება.

წყობა, საყრდენი: როგორც აღვნიშნეთ, პოლიფონიური ქსოვილი მცოცავი საყრდენების მეშვეობით იკვრება, რასაც დინამიურობას სძენს სამივე ხმის საფეხურებრივი, აღმავალი კომპლექსური მოძრაობა. შესაბამისად, საყრდენი ბგერები იცვლება მოტივის კვალდაკვალ:

$g-e \text{ } \flat -f-g-a$

ცალკეული ხმის დიაპაზონი მერყეობს კვარტისა და სექსტის ფარგლებში. ჰიმნის მუსიკალური კონსტრუქტის მონაწილე ბგერათა დაღმავალი რიგის დიაპაზონი სეპტას აღწევს:

$d \text{ } \flat -c-b(\text{ } \flat)-a-g-f-e \text{ } \flat$

⁶⁰ ძნელი სათქმელია, შეიძლება თუ არა ჰანგის მელოდიური ქარგა, რომელიც ცალ-ცალკე ხმებშია გადმოცემული პარალელურად, განვიხილოთ, როგორც ერთგვარი „cantus firmus“, რამდენადაც აღნიშნული ცნება, რომელიც პოლიფონიური მუსიკის ჩასახვასთან ერთად გაჩნდა, აღნიშნავს მელოდიის ფუნქციის მქონე ხმას მრავალხმიან ქსოვილში. ამ შემთხვევაში, ისევე როგორც ზევით განხილულ ჰიმნებში, მიუხედავად იმისა, რომ ჰანგის კონტურები უფრო მკაფიოდ შუა ხმაშია გადმოცემული, სამივე ხმას შეიძლება მივანიჭოთ „cantus firmus“-ის, უფრო სწორად, „cantus firmi“-ის სტატუსი.

მუსიკალური მახასიათებლები ცხადად ჩანს აგრეთვე კომპიუტერული ანალიზის შედეგებშიც.

რიტმი: ჰიმნის სიტყვიერი ტექსტი შინაარსის მქონე სიტყვების გარდა შეიცავს ვოქაბელებსაც. სასიმღერო ტექსტის ტაქები, ვოქაბელებისგან განთავისუფლების შემდეგ, ავლენს ასიმეტრიულობას და მეტრულ არაერთგვაროვნებას:

1. დიადებ! დიადებ თანლილ თარნგზელ (11 მარცვალი)
2. ჯაჲ ლაგუშედა ყერუშშ მიჩემ (9 მარცვალი)
3. ჩიჲ შდუე ჩიჲ უჩხე, ყერუშს ისგჲჲმ მიჲ ხაწედა (16 მარცვალი)⁶¹

რაც შეეხება დამწყების შესავალს, რომელიც საგუნდო რეფრენის ყოველ შემობრუნებას უძღვის წინ, იგი წარმოადგენს რეჩიტაციულ მონოლოგს, რომელიც ბოლოვდება დადმავალი სილაბური ინტონირებით და ეშვება ბოლო ვოქაბელურ მარცვალზე, რომელიც მოტივის საწყის ბგერასთან სეპტიმურ თაღს ქმნის. ყოველი შემობრუნებისას სოლისტის (დამწყების) სიტყვიერი ტექსტი, რომელიც არ წარმოადგენს პოეტურ ტაქს, იცვლება და შესაბამისად, მარცვალთა რაოდენობაც იზრდება, ან — პირიქით. ინტონაციურად ჰიმნი ახლოს დგას სამეტყველო პროსოდიასთან და ამის გამო ტექსტში შენარჩუნებულია ბუნებრივი ენობრივი მახვილები, რაც აიოლებს ტექსტის სემიოლოგიურ აღქმას.

რეჩიტაციული სოლო ყურადღებას იქცევს იმდენად, რამდენადაც ამგვარ ინტონირებას ანალოგი არ აქვს ზემოსვანურ რეპერტუარში, რომელიც დღესაა ჩვენთვის ხელმისაწვდომი. რეჩიტაციის ეს ფორმა, მარცვლების ერთ ბგერაზე გაბმული სწრაფი ვოკალიზაცია, დამახასიათებელია ქრისტიანული ღვთისმსახურებისათვის, როდესაც მღვდელი ადავლენს ასამაღლებელს, ან მგალობელი ასრულებს ლოცვას წართქმით.

ამგვარი რეჩიტაციული ინტონირება არაა შეზღუდული რიტმული და მელოდიური ჩარჩოებით. სტრიქონში მარცვალთა რაოდენობის მიუხედავად,

⁶¹ საინტერესოა, რომ ეს სიტყვიერი კონსტრუქტი გვხვდება სვანური პოეზიის კრებულშიც (შანიძე, გუჯეჯიანი...) ისეთ სიმღერებში, როგორცაა, მაგალითად: „როსტომ ჭაბიკ, ჩიჲგ შდუე“ (ამ უკანასკნელში სათაურშივეა გამოტანილი სტრიქონის დასაწყისი სიტყვები) და რომელთაც იზოქრონული, რეგულარული რიტმული აღნაგობა აქვთ. ჩანს, ამ კონსტრუქტის მნიშვნელობა სცდება ერთი კონკრეტული სიმღერის შინაარსობრივ დატვირთვას, რაც მის სიმბოლურ ფუნქციაზე უნდა მიანიშნებდეს.

აიოლებს სიტყვის მუსიკალურ გადმოცემას ენობრივი მახვილების დაურღვევლად და ტექსტის სემანტიკური შინაარსის შესანარჩუნებას.

რაც შეეხება ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულებას გუნდის პასუხში, საინტერესოა, რომ მასში მუსიკალური და ენობრივი მახვილები ერთმანეთს ფარავს, რაც აგრეთვე აიოლებს ტექსტის შინაარსის აღქმას.

ქვევით მოცემულია სტრიქონები, სადაც დახრილი ხაზით გამოყოფილია მუსიკალური ტაქტები, ხოლო ფრჩხილებში მონიშნულია ვოქაბელური ჩანართები:

1. დიღებ სი(ჰო)/ დიღებ სი/ ჴოიჰაი)თანდილს (იჴო)/ თარნგზელს (იჰო)
2. ჯაჴ(ი ჴოი)/ ლაგუმედა (ი-ი)/(ჴოი ჰაა ი) ყერუმშ (იჴო)/ მი(ი)ჩემ (იჰო)
3. ჩიღ შდუე(ი)/ ჩიღ უჩხე (ი/ჴოიჰა ი) ყერუმს ისგჴამ/მიჟ ხაწედა (ი ჰო)

ამგვარად, ჩანს, რომ ტაქტის მუსიკალური მახვილი ემთხვევა სიტყვიერი მარცვლის მახვილს და ცეზურა სიტყვის ფრაგმენტაციის შემთხვევაშიც კი, არ ითხოვს ენობრივი მახვილის გადანაცვლებას მუსიკალურ რიტმთან ადაპტირების მიზნით.

უფრო მეტიც, მუსიკალური ხერხის გამოყენების მეშვეობით ზოგჯერ ხდება სიტყვიერი მახვილის პედალირებაც. მაგალითად: სიტყვა „დიღებ“ შეიცავს მარტივ გრძელ ხმოვანს „ღ“, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბუნებრივად ხდება მოცემული ხმოვნის აქცენტუაცია. ჯერ კიდევ სოლისტის შესავალში, „დიღებ“-ის გამღერებისას გვაქვს მისი მუსიკალური ექვივალენტი; კერძოდ, სინკოპური რიტმის მეშვეობით ხდება აღნიშნული ხმოვნის დაგრძელება: ♩ ♩ დი-ა-ღებ.⁶²

ამგვარი სინკოპა, ამ სიტყვის ინტონირებისას, გვხვდება გუნდის პასუხშიც. მსგავსი დამოკიდებულება სიტყვასა და მუსიკას შორის ვლინდება სხვა შემთხვევაშიც. მაგალითად: სიტყვა „ჩიღ“ ასევე წარმოითქმის გრძელი „ა“-თი. სოლისტის მიერ ამ სიტყვის ინტონირებისას გამოიყენება იამბის საზომი: ♩ ♩ (ჩი-ღ);

⁶² მიუხედავად იმისა, რომ არ ვფლობ სვანურ ენას, ჰიმნის ანალიზისას, ამ სიტყვის ინტონირების მოსმენისას, მადონა ჩამგელიანს მივმართე კითხვით, ხომ არ იყო ეს გრძელი ხმოვანი ან გრძელი უმლაუტი; მადონამ მიპასუხა, რომ კი. ბალსზემო სვანეთში ამ სიტყვას გრძელი „ა“-თი წარმოთქვამენო.

ეს ორი მაგალითი კარგად უჩვენებს მუსიკალური რიტმის შესაძლებლობების გამოყენებას სიტყვიერი ტექსტის მუსიკალური განხორციელების მიზნით. კერძოდ: სამმარცვლიანი სიტყვა „დიადებ“, სადაც ხდება გრძელი მეორე მარცვლის პედალირება გრძელი მარტივი ხმოვნის წარმოსათქმელად, მუსიკალურად გამოიხატება სინკოპური რიტმის მეშვეობით; ხოლო ორმარცვლიანი „ჩიჯ“-ის მახვილის ასახვა, რომელიც სიტყვას მეორე მარცვალზე მოუდის, ხდება იამბური საზომის გამოყენებით.

მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალური მახვილი ზედმიწევნით ასახავს ენობრივ მახვილს, მართებული არ იქნება იმის მტკიცება, რომ ამ შემთხვევაში მუსიკა დაემორჩილა სიტყვის მოთხოვნას. მუსიკის სამეტყველო ენის აბსტრაქტული ბუნება იძლევა მისი შესაძლებლობების თავისუფალი გამოყენების საშუალებას. მუსიკალური გამომსახველობის ფართო არსენალი სწორედ ამისთვის არსებობს.

ამის გათვალისწინებით, ბუნებრივად ისმის კითხვა: რატომ ხდება, სხვა ჰიმნების შემთხვევაში, სიტყვიერი ტექსტების ბუნებრივი პარამეტრების დარღვევა და მისი შინაარსის გაბუნდოვანება, ზოგჯერ— სრული ტრანსფორმაცია/დეფორმაციაც კი?

საინტერესოა, რომ ამ კითხვის პასუხს სიტყვიერ ტექსტებზე დაკვირვება იძლევა. როგორც დავინახეთ, ზოგიერთი ჰიმნური სიმღერის ტექსტი პოეტური ფორმითაა გადმოცემული და კონკრეტულ ვერსიფიკაციულ მოდელს წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში იგულისხმება თანაბარმარცვლოვანი ტაეპი, რომელიც შინაარსს გამოხატავს. ცალკე მოცემულია ჰანგი, რომელიც აგრეთვე განსაზღვრულ რიტმულ-მელოდიურ ჩარჩოს, მოდუსს წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში, პოეტური სტრიქონის მორგება ხდება „დედა-ჰანგზე“ და მზა მოდელი არაა საკმარისად მოქნილი საიმისოდ, რომ მოწესრიგებული პოეტური ტაეპის ადაპტირება მოხდეს ენობრივი მახვილების, სემანტიკური მნიშვნელობის გაფერმკრთალების გარეშე.

რიტმულ-მელოდიური მოდელი: „რიჰოს“ ანალიზისას აღმოჩნდა, რომ ჰიმნის ერთ-ერთი მიკრო-მოტივი გვხვდება „დიადებ“-შიც, რაც მიუთითებს სვანურ სასიმღერო მეტყველებაში კონკრეტული მიკრო-მელოდიური კონსტრუქტების არსებობაზე, რომლებიც ერთგვარ საშენ მასალას წარმოადგენენ დიდი ნაგებობების შესაქმნელად. უფრო მეტიც, ანალიზმა გამოავლინა ამა თუ იმ კონსტრუქტის ჟანრული კუთვნილებაც.

კერძოდ, სარიტუალო ჰიმნები კონკრეტულ რიტმულ-მელოდიურ ელემენტებს შეიცავს, რომლებიც ამა თუ იმ ჰიმნში შეიძლება გაჟღერდეს. მსგავსი კონსტრუქტები არსებობს საფერხულო სიმღერებშიც, შაირებში, ლირიკულ ბალადებში და ა.შ.

აქვე მოგვყავს „ნომ ჯაჟარეხ მესყანიელას“ ტექსტი, რომელიც მუსიკალური რიტმულ-მელოდიური მახვილების გადმოსაცემად დავყავით ხაზების მეშვეობით:

სოლისტი: ნღმ ჯაჟარეხ მესყანდელას ჴოიჰაა

გუნდი: ნღმ (ი)/ჴოდიჴო-ო-და/ჯაჟარეხ(ი)/ჴოიდა/მესყან(ი)/ე-ე-ლას (ი)/ჴო

სოლისტი: ფიშირ ამ დრეჴ ხოჩამ გუჴი გუშგჴედ ჩია ნაშდებოში ჴო ჰოი

ფიშირი/ჴოი/ ამ დრეჴჴოი/ჴოიჰააი/ გუშგჴედჴო-ოი/ ნაშდებომ (ი)/ ჰოო

ამ სიმღერის ანალიზისას საინტერესო მოვლენას გადავაწყდით: დასაწყისში, სოლისტის რეჩიტატიულ შესავალს მოსდევს გუნდის პასუხი, ტექსტის პირველი მუხლის სახით, რომელიც რამდენამდე განსხვავდება „დიადებისაგან“.

სმენითი შთაბეჭდილებით, ეს სეგმენტი რამდენამდე სხვა კუთხის, კერძოდ, იმერულ ნიმუშებს ჰგავს. ყურადღებით დაკვირვებამ კი კონკრეტულ რიტმულ-მელოდიკურ კონსტრუქტამდე მიგვიყვანა, რომელსაც მართლაც ვხვდებით იმერულ სიმღერებში.⁶³ თუმცა მუხლის შემდგომი შემობრუნებისას გუნდის პასუხი უკვე შორდება ამ კონსტრუქტს და უბრუნდება „დიადებს“.⁶⁴ (დანართი 3, N4; <https://lazard-b.gbv.de/> Title: NomjasharekhMesaqanielas_LakhushdiVillage_MuradGigo-Givi_20160819_VSOAX4.mov)

რა მსგავსებაა „დიადებსა“ და „ნომ ჯაჟარეხ მესყანიელას“ შორის? უპირველეს ყოვლისა, ესაა შესრულების რესპონსორული ფორმა, სოლისტის რეჩიტაციული კონსტრუქტის მუსიკალური ერთგვაროვნება (განსხვავებულია ტექსტი), რიტმულ-მელოდიკური საქცევები, იდენტური კადანსი. განსხვავებულია, როგორც აღვნიშნეთ ტექსტი, „იეჰას“ ფორმულის ჩათვლით, რომელიც გვხვდება „დიადებ“-ში და არ გვხვდება „ნომ ჯაჟარეხ მესყანიელა“ -ში. ჩვენ მიერ ჩაწერილი ნიმუშის პირველი

⁶³ საინტერესოა, რომ მუხლის სიტყვიერი (ვოქაბელური) და მუსიკალური მოდელი აგრეთვე ახლოსაა სიმღერასთან „ჰადა ჯუყვა“. ამ სიმღერის მუსიკალური ენა რამდენამდე განსხვავდება სვანური მუსიკალური მეტყველებისაგან. მისი მელოდიური და რიტმული ქსოვილი უფრო მოძრავი, მსუბუქი, ლირიკული შეფერილობისაა და მეზობელი კუთხეების (იმერეთი, სამეგრელო) გავლენა ეტყობა.

⁶⁴ ჩვენ მიერ ჩაწერილი ნიმუშის ბოლო მუხლის სიტყვები: -ამ ლგმზრე გირიმურგვალ სოფელ ლახუშდი მუძღვნი მარე ი ვოო..., როგორც ერთ-ერთმა შემსრულებელმა, მურად ფირცხელანმა საყვედურით შენიშნა, „დიადებისა“ და შეუმჩნევლად (შეცდომით) გადავიდნენ „ნომ ჯაჟარეხ“-დან „დიადებში“.

მუხლის (გუნდის პასუხში) რიტმულ-მელოდიური საქცევი და, რაც მთავარია, განსხვავებულია შესრულების კონტექსტი.

„დიადების“ უკეთესი ვიზუალიზაციის მიზნით N3 დანართში გთავაზობთ გრაფიკულ ილუსტრაციას (დანართი 1, N9), რომელშიც წარმოდგენილია სამივე ხმის განვითარება და ურთიერთდამოკიდებულება დინამიკაში. უნდა აღნიშნოს, რომ „დიადებ“-ის ჰანგი მეორადი გამოყენებისაგაა, რადგან მუსიკალურად ზუსტად მეორდება სხვა ტექსტისა და სახელწოდების მქონე ჰიმნში („ნომ ჯაჟარებ მესყანიელას“).

თუმცა, სწორედ იმის გამო, რომ ტექსტი არ წარმოადგენს ფიქსირებულ პოეტურ ფორმას და არ უდევს საფუძვლად რომელიმე ვერსიფიკაციული მოდელი, უფრო მოქნილია და ორგანული ადაპტირებისთვის მეტ შესაძლებლობას ამჟღავნებს.

მიუხედავად იმისა, რომ რიგი მუსიკალური მახასიათებლები (ჰანგი, სამხმიანი ვერტიკალის ხმათა შეწყობის პრინციპი, მეტრი და სხვ.) სვანური წარმოშობისაა, ჰიმნის რესპონსორული ფორმა, შესრულების კონტექსტი (ერთადერთი საგალობელია, რომელიც ტაძრის კარიბჭესთან ითქმის საკულტო დღეობის დროს), აგრეთვე ამ ფორმის იშვიათობა სვანურ რეპერტუარში, გვაფიქრებინებს, რომ იგი ქრისტიანული ღვთისმსახურების გავლენით ადაპტირდა სვანურ სარიტუალო ყოფაში. კერძოდ, იმეორებს ღვთისმსახურების დროს ეკლესიის მსახურისა და მგალობლების რესპონსორული მონაცვლეობის მოდელს.

3. მეორე ჯგუფის ჰიმნური საგალობლები – „ბარბალ დოლაშ“.

ჰიმნური საგალობლების ის ჯგუფი, რომლის საფუძველს „ზარის“ მუსიკალური ენა წარმოადგენს, თავისუფალი მეტრ-რიტმით, ვოქაბელური პერიფერიული ლექსიკის სიმდიდრით, ბუნდოვანი, დიფუზური მელოდიური კონტურებითა და ვერტიკალზე და ჰარმონიულ ინტერვალებსა და აკორდებზე ორიენტირებული ასიმეტრიული წყობით ხასიათდება.⁶⁵

გარდა ამისა, ტიპურია ხშირი შიდაკადანსირება, საფეხურებრივი, მდორე ინტონირება, რომელთა დინამიკური და აკუსტიკური დამუხტვა, დაძაბულობა

⁶⁵ პირველი ჯგუფის ჰიმნური საგალობლების მახასიათებლები დეტალურად აღწერილია შეგიძლიათ „ზარისადმი“ მიძღვნილ ქვეთავში, რომელსაც ამ ტიპის საგალობლების არქტიპად განვიხილავთ.

მიიღწევა მუსიკალური ასონანსების, რიტმული ხერხების (მაგ.: სინკოპა), შედარებით „დისონანსური“ ინტერვალებისა და აკორდების (მაგ.: კვარტა ან კვარტკვინტაკორდი), დინამიკური ხერხებისა (ინტენსიური, ხმამაღალი, დაჭიმული ბგერით ვოკალიზება) და განუწყვეტელი, მცოცავი აღმავალი გადანაცვლების (ტრანსპონირების) ხარჯზე.

მუსიკალური ხერხების ეს ერთი შეხედვით მინიმალური, მაგრამ მძლავრი არსენალი წარმოადგენს ჰიმნური საგალობლების ამ (პირველი) ჯგუფის ჰიმნების დრამატურგის ანის და ჰოეს.

მეორე მხრივ, სარიტუალო დანიშნულებისაა სიტყვიერი ტექსტების მქონე საგალობლები, რომელთა მეტრ-რიტმი და მელოდიური კონტური შედარებით გამოკვეთილია. პირველი ჯგუფის (მაგ.: „ზარი“) ჰიმნების ანალიზიდან ჩანს, რომ პოლიფონიური ქსოვილის კონსტრუირების პირველი ეტაპი, ძირითადად, ჰარმონიული ვერტიკალის წარმოებას ემყარება, რასაც „ზარის“ დღემდე შემორჩენილი ყველაზე სადა და მინიმალისტური ვარიანტები (მაგ.: კალა-უმგულის) მოწმობს.

თანდათან მელოდიური კონტურების გაფართოებისა და ვერტიკალური ჩარჩოების გარღვევისაკენ სწრაფვა ჩანს როგორც „ზარის“ უფრო დაწინაურებულ ნიმუშებში, აგრეთვე ამ ჯგუფში შემავალ სხვა ჰიმნურ საგალობლებშიც. ამ პროცესის შედეგები — შესაძლოა პარალელური, ან „ზარისაგან“ აღმოცენებული — კიდევ უკეთ ჩანს ისეთ, ერთი შეხედვით თვით-ავაჯ (დამოუკიდებელი ჰანგის მქონე) სარიტუალო სიმღერებში, რომელთაც განვითარებული პოეტური ტექსტები უდევთ საფუძვლად და, რომელთა მეტრი და რიტმი იძენს დამოუკიდებელი, შედარებით მკაფიო, დასრულებული ჩარჩოს ფორმებს.

სანიმუშოდ მოგვყავს ჰიმნური საგალობელი: „ბარბალ დოლაშ“. (იხ. დანართი 3, N5;https://lazardb.gbv.de/BarbalDolash_LakhushdiVillage_MuradGigoGivi_20160819_V-SOAX4.mov).

ხმოვან არქივში მოიპოვება „ბარბალ დოლაშის“ ერთი ნიმუში, რომელიც ვ. ახოზაძეს ჩაუწერია სოფ. ლანჩვალში 1950 წლის ექსპედიციისას ბესი, ანტონ, ბუჯა ხერგიანებისაგან. ჭუნირზე დაუკრავს მართა მუშკუდიანს. აღნიშნული ნიმუში განსხვავდება ჰიმნის პოპულარული ვარიანტისაგან.

სამწუხაროდ, სიმღერის ამ ვარიანტის მხოლოდ ფრაგმენტია შემორჩენილი და ტექსტიც გაუგებარია. საინტერესოა, რომ სვანური სიმღერების კრებულის

წინასიტყვაობაში ვ. ახოზაძეს მოჰყავს გაბრიელ ფილფანისაგან გადმოცემული ცნობა, რომლის მიხედვითაც „...ბარბალ დოლაშს“ ქალები ცალკე მღეროდნენ და მამაკაცები ცალკე. ქალები აღნიშნულ სიმღერას შელოცვის დროსაც მღეროდნენ თურმე“ (ახოზაძე 1959:11).

შესაძლებელია, სწორედ ქალების მიერ ჭუნირით გადმოცემული ვარიანტია დამოწმებული ვ. ახოზაძის მიერ, თუმცა, ამის დასამტკიცებლად საკმარისი ცნობები არ გაგვაჩნია, გარდა იმისა, რომ ჭუნირზე შემსრულებელი ქალბატონია.

გაუგებრობას კიდევ უფრო აღრმავებს ხარვეზი, რომელიც კრებულის დანართში ვლინდება. კერძოდ, NN88 და 89 წარმოადგენს „ბარბალ დოლაშის“ ორ განსხვავებულ ვარიანტს. საგალობლის დანართში მოყვანილი ტექსტები არასწორადაა დანომრილი, რადგან დაკვირვებისას ჩანს, რომ N88-ის ტექსტი სინამდვილეში N89-ს ეკუთვნის და — პირიქით. რაც შეეხება თანდართული ტექსტის ფრაგმენტულობას, ავტორი აღნიშნავს, რომ „დანარჩენი სიტყვები ფონოგრაფიდან არ ისმის“ (ახოზაძე 1957:173).

ამის გამო, მართალია, რთულია მოცემულ ვარიანტზე მსჯელობა, თუმცა, შეიძლება ვთქვათ, რომ კომპოზიციურად შედარებით მკაფიო კონსტრუქტს წარმოადგენს და რიტმულადაც მეტად ორგანიზებულია, ვიდრე, მაგალითად, „ზარი“.

ქვემოთ განვიხილავთ „ბარბალ დოლაშის“ ყველაზე გავრცელებულ ვარიანტს.

1.2.1 ბარბალ დოლაშ. აღწერილობა.

„ბარბალ დოლაშს“ და რიტუალს, რომელსაც აღნიშნული საგალობელი უკავშირდება, სხვადასხვა დროს არაერთი მკვლევარი და ეთნოგრაფი შეეხო (Пристов 1898:104-105; ნიჟარაძე 1962:60:62; ბარდაველიძე 1940, 1953).

ბ. ნიჟარაძის აღწერით, ლამპრობა თავდება უძღები კვირის წინა სამშაბათს, ხოლო ამ სამშაბათის შემდეგ პარასკევს იწყება დღესასწაული „ლიქვრაში“, რომელიც გრძელდება ხუთ დღეს, უძღები კვირის ოთხშაბათამდე.

„საბატონო სვანეთში, ბეჩოს საზოგადოებაში, არის ერთი სოფელი „დოლ“, სადაც დღემდინ დგას დანგრეული ეკლესია წმ. ბარბალეს სახელზედ, თაღ ჩამონგრეული, კედლების ამარა. ოდესღაც, ძლიერ ადრე, ამ სოფლითგან, სხვა და სხვა შემაწუხებელ გარემოებათა გამო, წამოსულა ორი კაცი, გვარად ქალდანნი და მეორე ჭელიძე, უშკულის საზოგადოებაში დასასახლებლად, რომელიც შორავს ბეჩოს ორმოცდა-თოთხმეტის ვერსით. უშკულლებს მიუღათ ეს ორი კაცი თავის მფარველობას ქვეშ და

სასოფლო ადგილებისაგან მიუჩენიათ მათთვის სახნავ-სათესი ადგილები, სათიბები და ტყე, მაგრამ იმ პირობით, რომ ამ ორს კაცს თავის სოფლის, დოლის, ეკლესიიდან მოეპარათ მაცხოვრის ხატი და მოეტანათ უშკულის წმ. ბარბალეში... ქალდანი და ჭელიძე დათანხმებულა... მოუპარავთ მაცხოვრის ხატი და უშკულის წმ. ბარბალეს ეკლესიაში დაუსვენებიათ, სადაც დღესაც არის. ამ ხატის მოგზაურობა ს. დოლიდგან უშკულამდე ძლიერ პოეტურათ არის გამოხატული ხალხურ სიმღერაში ... დიდება ბარბალს დოლაშის” (დიდება შენდა წმ. ბარბალე დოლისათ), რომელსაც მარტო ამ დღესასწაულებზედ მღერის ხალხი. როდესაც ამ ხატის მოპარვა შეუტყვია მთელს სვანეთს-მაშინვე საზოგადო ყრილობა მოუხდენია. ყრილობის მიზანი ის ყოფილა, რომ რამე შესაწირავით მეომადლიერებიათ დოლის წმ. ბარბალეს გული, რომელიც ხალხის აზრით იწყენდა მისგან ხატის წაღებას. ... სვანეთის ყრილობას გადაუწვეტია, დააწესონ ყოველ-წლობით ზემოაღნიშნულს დღეებში „ლიქვრაში“ წმ. ბარბალეს სადიდებლად, მაგრამ ეს დღესასწაული უნდა დარჩენილიყო იმ სოფელში და საზოგადოებაში, სადაც წმ. ბარბალე იპრიანებდა და ამის გასაგებად თვითოეულ სოფელს უნდა წაეღო...თვითო ბოჭკა (სვანურად ნეღარ) „მეზერის“ მთაზე, რომელიც ძვეს ბეჩოს საზოგადოებაში და რომლის კალთებზე დაშენებულია ს. დოლი წმ. ბარბალეს ეკლესიითურთ. მეზერის მთა სიმაღლით ორი ვერსია და ამის წვერიდან უნდა ჩამოეგორებია ყოველ სოფელს თავისი ბოჭკა. ვისი ბოჭკაც მთელი ჩმოგორდებოდა მთის წვერიდგან ძირამდე, იმ სოფელს და საზოგადოებას უნდა გადაეხადა ეს დღესასწაული ყოველწლივ ს. დოლის წმ. ბარბალეს სადიდებლად. როდესაც მთელი სვანეთის სოფლებს ... მოუტანიათ... ბოჭკები და ჩამოეგორებიათ ძრამდის, მთელად გამოსულან მარტო უშკულის, ს. მუჟალის და ს. დოლის ბოჭკები... ამიტომაც დღესასწაული „ლიქვრაში“ დარჩენილა უშკულის საზოგადოებაში და ორს სოფელს: მუჟალს... და ... დოლს...დღესასწაული ამავე რიგით იწყება და თავდება, როგორც ზემოთ აღწერილი „ლიმპარი“ (ნიჟარაძე 1962:60-61).

ხატის გატაცების ამბავს არ ეთანხმება ვ. ბარდაველიძე, რომლის ცნობით, ხატები უშკულში დოლის ბარბოლის ეკლესიის დანგრევის გამო გადაუტანიათ (ბარდაველიძე 1940:541).

გარდა ამისა, ბარდაველიძის ცნობით, მაცხოვრის კი არა, ბარბალეს (ავტორის მტკიცებით, უძველესი მზის ქალ-ღვთაება) მოგზაურობაა აღწერილი სიმღერაში.

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ საგალობლის არსებული ვარიანტებიდან (სტოიანოვის, ივ. ნიჟარაძის და ა. შანიძის, აგრეთვე 2 ხელნაწერი) ყველა ნაკლული და დამახინჯებული შინაარსისაა (იქვე გვ. 542). ბარდაველიძის ცნობით „უძლები კვირის კვირა დღეს უშგულში მისარბი მიშლადელ მისარბის კვირა ეწოდებოდა.

ამ დღეს დილით, სოფელ მურყმელის მოსახლეობა იკრიბებოდა აგარაის სახელწოდებით ცნობილ ადგილზე და იქ თოვლის „კოშკს“ (მუსი მურყუამ) აგებდნენ. ამ კოშკს შუაში ჩაატანდნენ მსხვილსა და გრძელ კეტს, რომლის წვერზე ხის ჯვარი იყო დამაგრებული. კოშკის აგების შემდეგ მის წინ მუხლს მოიყრიდნენ და ბარბალეს სახელზე ილოცავდნენ. ამ დროს ბარბალეს ევედრებოდნენ მოსავლის სიუხვესა და ყოველ საქმეში გამარჯვების მინიჭებას. ლოცვის შემდეგ კოშკის გარშემო ცეკვა-თამაშსა და სიმღერებს მართავდნენ.

ეს რიტუალი სადამომდე გასტანდა ხოლმე. პირველად შეასრულებდნენ ორ სავალდებულო ფერხულს — „რიჰოს“ და „უშგულა მახე ღუაჟარეს“, რომელთა შესრულებაში მხოლოდ მამაკაცები იღებდნენ მონაწილეობას.

დანარჩენ ფერხულებში ქალებიც მონაწილეობდნენ. მურყმელის ამ დღესასწაულზე სტუმრად მიდიოდნენ სხვადასხვა სოფლისა და თემის მცხოვრებნი, რომლებსაც მურყმელები სადამო ჟამს თავთავის სახლებში იწვევდნენ და ვახშმით უმასპინძლებოდნენ. ნავახშმევს ერთ-ერთი მოსახლის ოჯახში იმართებოდა ღამის თევა („ლირჰი“), რომლის დროსაც განუწყვეტელი ცეკვა-თამაში და სიმღერები იყო. ღამის თევაზეც პირველად „რიჰო“ და „უშგულა მახე ღუაჟარე“ სრულდებოდა და შემდეგ-სხვა საცეკვაოები“ (ბარდაველიძე 1941:28-29).⁶⁶

ახობაძის მიხედვით, იგი მეტწილად უშგულში, ლამარიას ეკლესიასთან სრულდებოდა ქალ-ღვთაება ბარბალესა და ლამარიას სახელზე. თუმცა მისი შესრულება სხვაგანაც შეიძლებოდა. სინქრონული კვლევის მიხედვით კი „ბარბალ დოლაშ“ დოლის წმ. ბარბალეს ეკლესიის საგალობელია და ამ კონკრეტულ ტაძარს ეკუთვნის. ამგვარი წინააღმდეგობრივი მონაცემები ართულებს მის წარმომავლობაზე ერთმნიშვნელოვან მსჯელობას.

ჩვენს ხელთ სიმღერის ტექსტის რამდენიმე ვარიანტია: ვარლამ თოფურიას მიერ უშგულში 1927 წელს ჩაწერილი (შანიძე... 1939:336), შ. ასლანიშვილის მიერ უშგულში

⁶⁶ როგორც ვხედავთ, ბარბარობის დღეობის ორი განსხვავებული აღწერილობა გვაქვს (ბ. ნიჟარაძის მიხედვით ბარბარობის აღნიშვნის წესი ლიქურაშის დროს ლამპრობის ანალოგიური იყო). ამგვარი განსხვავებული (წინააღმდეგობრივი) ეთნოგრაფიული მონაცემები ამცირებს ამა თუ იმ მასალის შესახებ დიასქრონული მონაცემებისადმი უპირობო ნდობას.

ჩაწერილი (ახობაძე 1957:112,173), ახობაძის მიერ ლანჩვალში (მესტია) ჩაწერილი (ახობაძე 1957:113, 173) და ჩვენ მიერ ლახუმდში ჩაწერილი (2015 წ.).

ხმოვან არქივში დაცული მასალებიდან შედარებით ხარისხიანია ო. ჩიჯავაძის მიერ 1959 წელს უცნობი შემსრულებლებისგან ჩაწერილი ვარიანტი, თუმცა, უცნობია შემსრულებლები და ჩაწერის ადგილი.⁶⁷ საარქივო და ჩვენ მიერ ჩაწერილი ვარიანტები მსგავსია გარდა ერთისა: როგორც აღვნიშნეთ, განსხვავებული ჩანს ახობაძის მიერ მესტიაში დამოწმებული „ბარბალ დოლაშ“.

ახობაძის კრებულში დამოწმებული ტექსტები არ ავლენენ ვერსიფიკაციის ნიშნებს, განსხვავებით სვანური პოეზიის კრებულში დაცული ნიმუშისა, რომელიც, ძირითადად, დაბალი შაირის საზომითაა გადმოცემული, თუმცა, გვხვდება მაღალი შაირისა და ასიმეტრიული სტრიქონებიც.

უცვლელი სახით მოვიყვანთ მოცემულ ნიმუშებს, მიუხედავად იმისა, რომ ახობაძის კრებულში დაცული ვარიანტები კორექტირებას საჭიროებს:

1) დიდებო ბარბალ დოლაშ ჰეი, ჰეია, ჰეი
დიდება ლამუსია უშგვლამ ხარჯს ხამდბენა

თარგმანი: დიდება ბარბალეს დოლიდან, ჰეი ჰეია ჰე,
დიდება წმიდა მარიამს უშგულისა...”
(ჩაწერილი შ. ასლანიშვილის მიერ, ახობაძე 1957:173)

2) დიდებო ბარბალ დოლაშ აჯკად,
იმეგ სგვეჯი, ლაშხრამ ჟიბენ,
ლიმზგრ ჯერის ზედაშ სოლომდ ლაჟძღვენ,
სეფსკვერ ლამარიად აჯკიდ,
ეჩნომ ლუმაზურევი დიდებოვი ოოი.
თარგმანი: დიდება ბარბალე დოლისას მოგივიდა
სად ასვენხარ-ლაშხრამს ზემოთ,
სალოცავი გექნებათ, ზედაშე სოლომმა მოგიძღვნა.
სეფისკვერი ღვთის მშობელმა მოგიტანა,
იმით დალოცვილ იყოს)
(ჩაწერილი ვ. ახობაძის მიერ, ახობაძე 1957:173)

⁶⁷ სმენითი შთაბეჭდილებით ბალსქვემოური შესრულება უნდა იყოს.

3) დიდება ბარბალ დოლაშის! ლიმზირ ჯაგადი ძღვდაში.

ლაფსყალდაში ჟბენ ანსგვეჯნი,

გეგულა(შ)ს ისგა ანსგვეჯნი.

ბარბალ, ისგვა კამშოშულვი

ლაშხრაში იბენ ანსგვეჯნი;

ბარბალ, ისგვა კამშოშულვი

კევიას ლეჟა ხათარაში;

ხითგში ვაჟილ-სიმგქას,

ტაბლაში ისგვა მგნაყას.

ჯვიჰიერისგა ანსგვეჯნი,

ქუნილდ ლაჯკანდა სარჯაში

ლამქრია ხარჯილს ხამდაბა.

ლალგანა მიჩა კანარე.

სუფილ მეტყვეფილ ხეროლე

ნამქანდერუ კანარეში.

ლაქვა ლახზაზა მაცვბაში,

ბარბალ ხარჯილსუ ხაბიშა.

წყილიან ზადაშინ გოშია

მეზრაში კეცილ უმდიხა

თარგმანი:

(დიდება ბარბალე დოლისას!

შესაწირი გმართებს დიდისა.

ლაბსყალდს ზემოთ მობრძანდება,

გეგულდაში მობრძანდება.

ბარბალე, შენი ძალით

ლაშხრამს ზემოთ მობრძანდები;

ბარბალე, შენი ძალით

სვანეთში (“ხევს ზემოთ”) დიდებით მოდიხარ;

ირჩევ ვაჟ-ქალიშვილებს,

შენი ტაბლის გამომცხოვლებს.

ჯვიჰიერში მობრძანდები,

სუნი გეცა სარაჯისა,

ღვთისმშობელი ხარჯს ამზადებს,
შეწირული მისი ხარები,
მოედანი გადატყაული აქვს
ხარების დაკვლით.
ქვემოთ შეჰგებებია მაცებაში,
ბარბაღე ხარჯს ართმევდა თურმე,
წმინდა ზედაშით სავსეა
სალოცავი ქვევრი ამოულეველი)

(ჩაწერილი ვ. თოფურიას მიერ უშგულში; შანიძე... 1939:336)

4) ჩვენ მიერ ჩაწერილი „ბარბაღ დოლაშ“-ის რამდენიმე ვარიანტიდან შევარჩიეთ ერთ-ერთი, რომლის სიტყვები მოგვყავს ისე, როგორც ეს საგალობელში ჟღერს, ანუ ვოქაბელური ლექსიკის დართვით:

ჴო დიდება (ღჴი ჴა) ი,

ბარ(ი)ბალ(სი)/დო(ი)ჴა/ლშშ(ი)ჴოი/აჯჯაღ(ი)ჴა ი

იმეგ(ი)/ სგჴე(ი)ჴა/ჯი (ჴოი)/ლშ შხრშ შ(ი)ჴა ი

ლშ შხრშ შ(ი)/ჴო(ი)ჴა/ბან(ს ი)ჴოი/ ლიმზგრ(ი)ჴა ი

ლიმზგრ(ი)/ჯა(ი)ჴა/დახ(ი)ჴოი/ ზე(ი)დაშ(ი)ჴაი

ზე(ი)დაშ(ი)/ სო(ი)ჴა/ლომდ(ი)ჴოი/ ლაჯდღჴენ(ი)ჴა ი

სეფისკჴერ(ი)/ ლა(ი)ჴა/მწრ (ი)ჴოი/ აჯჯიდ (ი)ჴაი

ეჩგნოშ(ი)/ ლგ(ი)ჴა/მზგრ (ი)ჴოი/ჴო დიდება (ღჴი ჴა)

თარგმანი: დიდება დოლის (სოფელი ბეჩოს თემში) ბარბაღეს; სადაა შენი სამყოფელი ლაშხრაშში (ადგილის სახელი)? — ლაშხრაშის ზემო ნაწილში. შენს სალოცავში სოლომონმა ზედაშე გიძღვნა და წმ. მარიამმა (ლამარიამ) წმ. პური გიძღვნა...

როგორც ვხედავთ, ტექსტში ჩართულია ვოქაბელები, რომლებიც ვერბალური და მუსიკალური ფრაზების კონკრეტულ მონაკვეთებში ჩაშენებული (როგორც შემავსებელი) მოწესრიგებული, რეგულირებული კონსტრუქტებია.

ჰიმნის ვოქაბელური ლექსიკა მოცავს შემდეგ ერთეულებს: ღჷი, ჴაი, იჴა, იჴოი, იჴა, სი, ს იჴოი, ი.

ტექსტი შედგება შესავლისა და ექვსი სტრიქონისაგან. ამათგან სამი ტაეპი 15-მარცვლიანია, ორი — 14 მარცვლიანი, ერთი — 17 მარცვლიანი და ერთიც —13 მარცვლიანი.

ტექსტში ფრჩხილებით გამოვყავით ის სეგმენტები, რომლებიც არ წარმოადგენენ მოცემული სიტყვების ორგანულ, მორფოლოგიურ, სემანტიკური მნიშვნელობის (ამ სიტყვების ფარგლებში) მქონე ნაწილებს. შესაბამისად, სტრიქონის მოცემული ვოქაბელური მასალის ჩათვლით წაკითხვა ან აბუნდოვანებს ტექსტის სემანტიკურ მნიშვნელობას, ანაც — საერთოდ გაუგებარს ხდის მას. იმ შემთხვევაში, თუ აღნიშნულ ვოქაბელებში ჩაქსოვილ მარცვლებს ამოვკრეფთ, მივიღებთ შემდეგ სურათს:

ბარბალ დოღჷშჷჯჷად

იმეგ სგჴეჯი ღჷშხრჷშ

ღჷშხრჷშ ჟობან ღიმზგრ

ღიმზგრ ჯჷდახ ჴედაშ

ჴედაშ სოლომდ ღაჯძღვენ

სეფსკჴერ ღამჷრიად აჯჷიდ

ეჩგნოშღიმზგრ დიდება

როგორც ვხედავთ, სტრიქონის სიგრძე, ვოქაბელებისგან განთავისუფლების შემდეგ საგრძნობლად შემცირდა, მარცვლების რაოდენობა ექვსს გაუტოლდა და ბოლო ორი სტრიქონის გარდა, თანაბარმარცვლიან ურითმო ტაეპებად დალაგდა.

ზოგჯერ, ხალხური სიმღერების ტექსტების სინტაქსი არ არის გამართული და მწყობრი, რაც, რიგ შემთხვევებში, მუსიკალური საწყისის ენობრივთან უპირატესობით უნდა აიხსნას, ანაც მისი ზეპირი გადაცემის ტრადიციით, რომლის დროსაც ხდება ინტერპოლაციები, ან შეკვეცა, ან დამახინჯება. შინაარსის გადმოცემის ფორმაც არაბუნებრივია და გრამატიკულ ნორმებს არ ემორჩილება.

მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადად აზრის გამოტანა შესაძლებელია, აქცენტი გადატანილია ცალკეულ სიტყვებზე და არა სიტყვების სინტაქსურ ერთობაზე. ამ შემთხვევაში, ვოქაბელებისაგან გათავისუფლებული ტექსტი სვანური სამეტყველო ენის კანონებს არ არღვევს და თითოეული ტაეპი სიტყვიერი სემანტიკის ლოგიკურ ერთობას წარმოადგენს.

ვოქაბელებისაგან თავისუფალი ტექსტის 6-მარცვლიანი ტაეპი ორ მუხლად შეიძლება დავეყოს, რომლის პირველი მუხლი ოთხი თანაბარი ტერფისგან (სპონდე) შედგება, ხოლო მეორე მუხლი ერთტერფიანია:

2+2/2 ან U U+U U/U U

რაც შეეხება მუსიკალურ კომპოზიციას, ტექსტის მსგავსად ისიც ორწილადი ზომითაა წარმოდგენილი და რვა ტაქტზე ნაწილდება, რომელსაც მოსდევს გარდამავალი, ხიდი-ვოქაბელი „ი“ (ქართული „და“ კავშირის ექვივალენტი), როგორც გაგრძელების მომასწავებელი.

ყოველ ასეთ დამაკავშირებელ ვოქაბელს („ი“) მოსდევს ახალი ტაეპი, რომელიც იმეორებს პოეტური სტრიქონის ვერსიფიკაციულ და მუსიკალურ მოდელს. მუსიკალური პროსოდის თვალსაზრისით შესაძლოა უფრო მართებული იყოს ოთხწილადი საზომის გამოყენება, რაც ამ შემთხვევაში კვეცს ტაქტების რაოდენობას რვიდან ოთხამდე. თუმცა, ტაეპებს შორის ცეზურა, რაც დამაკავშირებელი, ხიდი-ვოქაბელის საშუალებით ხორციელდება, აქაც ძალაში რჩება:

4+4 /4+4 ან:

♪ ♪ ♪ ♪ + ♪ . ♪ ♪ / ♪ ♪ ♪ ♪ / ♪ ♪ . ♪ ♪ //

ჰიმნის ტექსტი „სუფთა“ სახით დეკლამირებისას, ინარჩუნებს ენის ბუნებრივ მახვილებს (თუმცა, გრძელი ხმოვნების სპეციფიკა უგულვებელყოფილია) და

სემანტიკური მნიშვნელობაც არ იკარგება; ჰანგთან შეწყვილებისას კი, იმისათვის, რომ ტექსტი მოერგოს ჰანგის რიტმულ-მელოდიკურ ჩარჩოს, საჭირო ხდება პოეტური სტრიქონის გაზრდა ვოქაბელების ხარჯზე. შედეგად, ორმარცვლიანი სიტყვები გადაიქცევა ოთხმარცვლიანად, ერთგან კი — სამმარცვლიანად: ი-მე-გ(ი) („იმეგ“ ნიშნავს: სად). ითხწილად საზომზე ამ სიტყვის მორგება ხდება პირველი ხმოვნის (ი) შესაბამისი მუსიკალური ბერის გრძლიობის გაზრდით ორ თვლამდე.

— — U U

სვანურ ენაში, ხმოვნების მრავალფეროვნების გამო (განსაკუთრებით ბალსზემო სვანეთში), მახვილი (თუნდაც სუსტად გამოხატული) ბუნებრივად ემთხვევა გრძელ ხმოვნებს, აგრეთვე ნეიტრალურ ხმოვნიან, უმლაუტიან და გრძელ უმლაუტიან მარცვლებს. ვოქაბელების ჩამატების შედეგად კი ბუნდოვანდება ტექსტის შინაარსი. უფრო მკვეთრად იცვლის ფორმას სტრიქონის შუა ნაწილი, ხოლო კოდა უცვლელი რჩება, რადგანაც მას მხოლოდ ბოლოში მოებმის ვოქაბელი (ი^{ტო}).

გარდა ამისა, შუა ნაწილის (პირველი მუხლის დასასრული და მეორეს დასაწყისი) სიტყვიერი ტექსტის შინაარსის განსაკუთრებულ გაბუნდოვანებას იწვევს მუსიკალური და ენობრივი მახვილების აცდენა.⁶⁸

—————/დღ(ი^{ტა})/ღჳ შ(ი ^{ტო}ოი)/—————

—————/სგ^{ტე}(ი^{ტა})/ჯი(^{ტო}ოი)/—————

—————/ჟღ(ი^{ტა})/ზან(ს ი^{ტო}ოი)/—————

—————/ჯა(ი^{ტა})/დახ(ი^{ტო}ოი)/—————

—————/სღ(ი^{ტა})/ლომდ(ი^{ტო}ოი)/—————

—————/ღა(ი^{ტა})/მწრ (ი ^{ტო}ოი)/—————

—————/ღგ(ი^{ტა})/მზგრ(ი^{ტო}ოი)/—————

⁶⁸ დახრილი ხაზები წარმოადგენს მუსიკალურ ტაქტებს შორის გამყოფ საზღვრებს, (ტაეპისშიდა ცეზურას); ხაზგასმული მარცვლებით მონიშნულია მუსიკალური მეტრული მახვილი, ხოლო ფრჩხილებით ვოქაბელური ჩანართებია გამოყოფილი.

მუსიკალური ტაქტის პირველი თვლა, როგორც წესი, ძლიერ დროზე მოდის და მახვილიანია; შესაბამისად, მახვილიანია ამ დროზე გამღერებული მარცვალიც. ტაქტის ზემოთ მოყვანილი სეგმენტი შეიცავს ორ მუსიკალურ ტაქტს და ორ მუსიკალურ მეტრულ მახვილს.

ამრიგად, მოცემული სეგმენტის შვიდივე ტაქტის სიტყვას პირველ მარცვალზე მოუდის მახვილი პირველ ტაქტში, რაც ემთხვევა ენის ბუნებრივ მახვილს. მომდევნო ტაქტის პირველი მახვილიანი მარცვალი კი წინა სიტყვის გაგრძელებას, მეორე მარცვალს წარმოადგენს და მეტწილად (გარდა უმლაუტიანი მარცვლებისა), არღვევს ენის (სიტყვის) ბუნებრივ პროსოდიას. შინაარსის გაბუნდოვანებას განსაკუთრებით უწყობს ხელს მოცემულ ორ ტაქტს შორის არსებული ცეზურა, რომელიც ორნაწილიანი მუსიკალური ფრაზის შუაში გვხვდება, როგორც პირველი ნაწილის კადანსური დაბოლოებისა და მეორე ნაწილის დასაწყისის გამყოფი.

როგორც აღვნიშნეთ, ჰანგის პირველი ტაქტის სიტყვიერი ტექსტი შვიდივე სტრიქონში, შუა სეგმენტისაგან განსხვავებით, შედარებით ნაკლებ მოდიფიკაციას განიცდის და ვოქაბელურ ელემენტს წარმოადგენს მხოლოდ „ი“, რომელიც ემატება მარცვლებს ოთხწილადი მუხლის შევსების მიზნით.

რაც შეეხება დამამთავრებელ კადანსურ ნაგებობას, აქ სიტყვის მორფოლოგიური კონსტრუქტი არ ირღვევა და მხოლოდ ბოლოში ემატება ვოქაბელი „იჟა“, რაც არ იწვევს მნიშვნელობის გაბუნდოვანებას.

ამ შემთხვევაში საინტერესოა, რომ აქ, ოთხწილად ტაქტზე მორგების მიზნით ორმარცვლიანი სიტყვების ვოქაბელების შევსების ნაცვლად, თავს იჩენს მარცვლების დაგრძელების ხერხი მუსიკალური რიტმის (სინკოპის) გამოყენების საშუალებით:

♩ . ♩ ♩

ჰჯჯაღ იჟა

მსგავსი რიტმული კონსტრუქტი ♩ . . , რომელიც პოეტურ საზომს — იამბს — შეესაბამება, ფართოდ გამოიყენება სვანურ სიმღერაში, განსაკუთრებით — საკულტო ჰიმნებში. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ იამბური მუსიკალური საზომის გამოყენება, რომელშიც ხდება მეორე მარცვლის გამკვეთრება მისი დაგრძელების შედეგად, ხელს

უწყობს ენის ბუნებრივი მახვილების ასახვას ტექსტის ისეთ სიტყვებში, სადაც უმლაუტების, გრძელი ხმოვნებისა და გრძელი უმლაუტების შედეგად, ხდება შესაბამისი მარცვლების მახვილით გამღერება, მიუხედავად იმისა, რომ პედალირება ხდება ტაქტის სუსსტ დროზე; მაგალითად:

ა-ჯჯა-დიტა

ლა-მხრა-შიტა

ლი-მზგ-რიტა

რაც შეეხება მუსიკალური ფრაზის ბოლოს „ი“ კავშირის გამღერებას, როგორც აღვნიშნეთ, „ი“-ს სვანურში ქართული „და“ კავშირის დარი მნიშვნელობა აქვს და მას სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში, იქ, სადაც სიმღერის რიტმულ-მელოდიური კონსტრუქტი რამდენჯერმე მეორდება, სიმღერის გაგრძელებისაკენ მოწოდების — კიდევ ერთხელ — ფუნქცია ენიჭება. გარდა ამისა, ისევე როგორც კავშირი და ნაწილაკი „და“ ქართულ ფოლკლორში, სვანური „ი“ ფორმისშემქმნელი, მაკონსტრუირებელი ელემენტის როლსაც ითავსებს.

იამბისა და ტროქეს საზომიანი რიტმული ინტონირება ტექსტებისა, ვფიქრობთ, ხშირად გამოწვეული უნდა იყოს ტექსტში სამმარცვლიანი, დაქტილური მუხლების არსებობით. ასეთ დროს დაქტილური ტერფის თანაბარზომიერი გადანაწილება ოთხწილად ტაქტზე შეუძლებელია. შესაბამისად, ხდება დაქტილური სამმარცვლიანი ტექსტის მორგება ოთხწილად (ან ორწილად) მუსიკალურ მეტრზე, რაც იწვევს ერთი მარცვლის დაგრძელებას ორი ხერხით:

- 1) პირველი მარცვალია გრძელი და მეორე მოკლე: — U (♩ . ♩); ეს მუსიკალური რიტმული ფიგურა, პირობითად, პოეტური ტროქეს ანალოგია;
- 2) პირველი მარცვალი მოკლეა, ხოლო მეორე — გრძელი: U — (♩ ♩.); შესაბამისად, მოცემული მუსიკალური რიტმული ფიგურა პოეტური იამბის მსგავსია.

აღნიშნული მოვლენის მკაფიო მაგალითად გამოდგება გურული საწესო საფერხულო სიმღერა „მზე შინა“, რომლის ტექსტი მუსიკალურ რიტმულ ჩარჩოში გადანაწილებისას შემდეგნაირია:

მზე ში/ნა და/ მზე გარეთა// მზევ შინ/ შემო/დიო,

უყი/ვლია/ მამა/ლსაო//მზევ შინ/ შემო/დიო,

ჩვენ ვა/ჟი და/გვბადე/ზია// მზევ შინ/ შემო/დიო...

და ა.შ.

სიმღერის ტაეპი ორნაწილიანია, რომელთაგან პირველი წარმოადგენს სტროფს, ხოლო მეორე— რეფრენს. სტროფული ტაეპი რვა მარცვლისაგან შედგება და მაღალი შაირის ვერსიფიკაციულ მოდელს წარმოადგენს: 4+4, ხოლო რეფრენის ფორმულა ასიმეტრიულია: 4+2;

მოცემული ტექსტის ზომა გამოკვეთილად ოთხწილადია, ხოლო ჰანგის რიტმული ფორმულა — რეგულარული, სიმეტრიულად სამწილადი.⁶⁹

მელოდიური კონტური: ზემოთ გამოჩნდა ჰანგისა და პოეტური ტექსტის ურთიერთმიმართების შედეგად ამ უკანასკნელის ნაწილობრივ მუსიკალურ რიტმულ-მელოდიურ ჩარჩოზე დამოკიდებულება. თუმცა, ამავე დროს, გამოიკვეთა სიტყვათა პროსოდის მუსიკაში არეკვლის ნიშნებიც.

შესაბამისად, საინტერესოა როგორია ჰიმნის მელოდიური კონტური, რომლის მეშვეობითაც გადმოიცემა სარიტუალო ტექსტის შინაარსი, რომლის გარკვეული

⁶⁹ მიჩნეულია, რომ სამწილადი ზომა საფუძვლად უდევს ქართულ საწესო ფერხულებს. პანტელეიმონ ბერაძე აღნიშნავდა, რომ ქართული საფერხულო სიმღერები დაქტილურია. ასლანიშვილი საფერხულო მუსიკას „იავნანა“ ჰანგს უკავშირებს და ჰყოფს ორ ნაწილად მელოდიის კონტურული განსხვავებულობის საფუძველზე (ასლანიშვილი 1954:154). აღსანიშნავია, რომ ჩვენ მიერ შესწავლილი სვანური რეპერტუარის მაგალითზე აშკარაა, რომ სვანური სიმღერის მეტრული კონსტრუქტი, ძირითადად, ორწილადი (ან ოთხწილადაა). ეს ეხება სვანურ საწესო-სარიტუალო ფერხულებსაც, რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობა ორწილადი ზომისაა. ერთ-ერთ გამონაკლისს წარმოადგენს „თამარ მეფის“ რამდენიმე ნაწილიანი ფერხულიდან მხოლოდ ერთი, რომელიც სამწილადი ზომისაა. რაც შეეხება სამწილად მეტრს, როგორც გამოჩნდა, სამწილადობა ჟანრული კუთვნილებისაა სვანურ სიმღერაში და გვხვდება სვანურ აკვნის ნაწილებში. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც გვაქვს ოთხწილადი ნიმუშებიც. სვანური სიმღერის მეტრული ორგანიზება უპირატესად ორწილადი ზომით, ძირითადად სილაბური ინტონირების მეშვეობით ხდება. სვანური და მეგრული საფერხულო სიმღერების ორწილადობას ადასტურებს ო. კაპანაძე თავის დისერტაციაში, რომელიც ქართულ საფერხულო სიმღერებს ეძღვნება (კაპანაძე 2014).

ნაწილი სწორედ ამ რიტმულ-მელოდიური ქსოვილის თავისებურებების შედეგად დეფორმირდება და ბუნდოვანდება.

ჰიმნი იწყება სოლო შესავლით, რომელსაც ასრულებს შუა ხმა და რომელიც შედგება ორი მიკრო მოტივისაგან: ა) ჭო დიდება ბ) ღჭივო ი. (ა) „ჭო დიდებას“ მოტივი ერთბგერიანი სილაბური, ხმოებითი კონოტაციის მქონე რეჩიტატივია; (ბ) დაღმავალი კვარტული ნახტომით იწყება ასევე სილაბური ინტონირება სიტყვაზე „ღჭიჭო“, რომელსაც მოსდევს აღმავალი კვინტური ნახტომი ხმოვანზე „ი“, რომელიც სვანური სამეტყველო სინტაქსის ნაწილს წარმოადგენს (კავშირ „და“-ს ეკვივალენტი) და ამზადებს სამხმიანი გუნდის შემოსვლას.

სწორედ გუნდის მიერ სრულდება ჰიმნის ჰანგი, რომელიც, თავის მხრივ, ორი სიმეტრიული ორტაქტიანი ნაგებობისაგან შედგება. ორივე ნაწილში ჰანგი დაღმავალი მიმართულებისაა და საფეხურებრივად მოძრაობს სამივე ხმაში. მელოდიური ჩარჩოს დიაპაზონი სექსტას მოიცავს.

ჰანგის მეორე ნაწილის დასაწყისი ტერციულ (ზევით) დმოკიდებულებაშია პირველი ნაწილის დამაბოლოვებელ ბგერასთან, ხოლო პირველი სტრიქონის დამასრულებელი კადანსის შემდეგ ახალ სტრიქონზე გადასვლა ხდება ხიდი-ვოქაბელის („ი“) საშუალებით აღმავალი კვინტური ნახტომით შუა ხმაში.

ფორმალურად ჰანგის კომპოზიცია ორნაწილიანია: 2+2; ეს ორსეგმენტიანი მუსიკალური ნაგებობა წარმოადგენს მთელი ჰიმნის რიტმულ-მელოდიურ მოდელს, რომელიც მეორდება იმდენჯერ, რამდენი სტრიქონიც გვაქვს ვერბალურ ტექსტში.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰიმნი იწყება შუა ხმის შესავლით, ჰანგი გადმოცემულია სამივე ხმაში; შესაბამისად, ხმებს შორის კოორდინირება მეტწილად პარალელურია, ამავე დროს საყდრენი ტონის მუდმივი შეგრძნებით სამივე ხმაში.

კადანსი: კადანსური კონსტრუქტი ორხმიანია და ბოლოვდება უნისონით საყრდენ ბგერაზე. ბანი და შუა ხმა უნისონურად მოძრაობს, ზედა ხმასთან კვარტული თანაფარდობით და მასთან პარალელურ კოორდინაციაში. ამგვარი კადანსირება განსაკუთრებით დამახასიათებელია სარიტუალო ჰიმნებისთვის და

განსხვავდება მეორე ტიპის კადანსისაგან, როდესაც განაპირა ხმები საწინააღმდეგო მოძაობით ერთიანდებიან საბოლოო, საყრდენ უნისონში.⁷⁰

კილოური წყობა. საყრდენი ტონი.

წყობა დაღმავალია და მოიცავს ბგერების შემდეგ რიგს: d-c-b-b | -a-g-f-e | ; მათ შორის, როგორც ვხედავთ, „b“ არასტაბილურია და განსხვავებული გრადაციებით ჟღერს. საყრდენი ბგერა იცვლება მუსიკალური ფრაზის განვითარების კვალდაკვალ; პირველი ნაწილი კონსტრუირდება „სოლ“, ხოლო მეორე — „ფა“ საყრდენის გარშემო, ეს უკანასკნელი მთავრდება სწორედ „ფა“-ს უნისონში.

ამგვარად, ოთხტაქტიანი ფრაზის შიგნით ხდება „სოლ“ საყრდენიდან „ფა“ საყრდენზე სეკუნდით ქვევით გადანაცვლება. რამდენადაც ჰარმონიული ვერტიკალი არ ამჟღავნებს ფუნქციონალურ (ევროპულის მსგავს) ბუნებას და მოდალობის ჩარჩოებში რჩება, საყრდენი ბგერების ამგვარ გადანაცვლებას ვუწოდებთ „მცოცავ საყრდენებს/ცენტრებს“ და, შესაბამისად, „მცოცავ გადანაცვლებას“.

საყრდენი ტონების გადანაცვლებას შესაძლებელია ასევე ვუწოდოთ „მცოცავ ტრანსპოზიციას“, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში ამგვარი სახელდება არ გამოგვადგება, რადგან ვერ ასახავს მოვლენის ბუნებას. კერძოდ: ტრანსპოზიციად შეიძლება ჩაგვეთვალა ჰანგის წყობის ბგერების განსაზღვრული ინტერვალით გადანაცვლება მათი კილოებრივი მაჩვენებლების შეუცვლელად. მაგალითად: თუ გადავანაცვლებთ დაღმავალი ტეტრაქორდის ბგერებს: c-b | -a-g (დო-სი ბემოლ-ლა-სოლ) ერთი საფეხურით ქვევით კილოს შეუცვლელად, მივიღებთ: b | -a | -g-f-ს (სი ბემოლ-ლა ბემოლ-სოლ-ფა). ამ შემთხვევაში კი ჰანგი, რომელიც ორი მცირე მოტივისაგან შედგება, ორ სხვადასხვა ბგერით მოცემულობას შეიცავს. კერძოდ:

⁷⁰ საინტერესოა, რომ ასლანიშვილის კოლექციაში, რომელიც გაცილებით ადრეა ჩაწერილი, „ბარბალ დოლაშ“-ის კადანსურ ნაგებობაში ზედა ხმა, საყრდენ ტონზე დაღმავალი კვარტული ნახტომის ნაცვლად, მოძრაობს სეკუნდური სვლით და, შედეგად, ქმნის ტერციულ კადანსურ ინტერვალს, უნისონის ნაცვლად, საყრდენ ტონთან მიმართებაში. სამწუხაროდ, ჩანაწერი არ არის სრული და არ ვიცით, ჰიმნის დამაბოლოებელი კადანსიც მსგავსია თუ არა. შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ უნისონური ფინალური კადანსური ინტერვალის შემთხვევაში, შიდაკადასირებისას ტერციული ინტერვალის ფორმირება გასაგები იქნებოდა კომპოზიციური მთლიანობის მისაღწევად. კერძოდ, თითოეული სტრიქონის დასრულება ტერციული ჰარმონიული ინტერვალით ქმნის არასრულ კადანსს, რომელიც, თავის მხრივ, გაგრძელების მოლოდინს ადმრავს, ხოლო ფინალური კადანსის უნისონურ ბგერას ფორმის შემკვრელი ფუნქცია ენიჭება და ლოგიკურად ასრულებს განვითარების ხაზს.

მოტივი N1: c-b b -a-g (დო-სი ბემოლ-ლა-სოლ)

მოტივი N2: b b -a-g-f (სი ბემოლ-ლა-სოლ-ფა)

როგორც ვხედავთ, ეს ორი მოტივი ორ განსხვავებულ ემოციურ შეფერილობას იძლევა ტერციული ბგერის ორი განსხვავებული გრადაციის მეშვეობით.

საინტერესოა კიდევ ერთი დეტალი: ფრაზის ამგვარი „მცოცავი გადანაცვლება“ ერთი საყრდენის (სოლ) მეორეთი (ფა) შეცვლას იწვევს; რადგანაც ჰიმნის კომპოზიცია აგებულია ფრაზის რეპეტიციულ განმეორებაზე ტექსტის სტრიქონების რაოდენობის მიხედვით. ყოველი ახალი სტრიქონის დაწყებისას ხდება ჰანგის შემობრუნება.

შესაბამისად, ხდება „ფა“ საყრდენიდან „სოლ“-ში დაბრუნება., რომლის დროსაც გარდამავალი ხიდის ფუნქციას ასრულებს კავშირი „ი“-ს (ქართული „და“-ს ექვივალენტი) ინტონირება შუა ხმის მიერ კვინტური აღმავალი ნახტომით. ჩვეულებრივ, მუსიკალურ ნაგებობებს შორის ამგვარი გადასვლა ხდება კვარტული ნახტომის მეშვეობით. ამ შემთხვევაში „ფა“-დან „დო“-ზე კვინტური ნახტომი საჭირო ხდება იმისათვის, რომ მოხდეს „სოლ“ საყრდენში დაბრუნება, რაც „დო“-ს ანიჭებს ორ ნაგებობას შორის ორმაგ — მაკონსტრუირებელ და კილოური მედიატორის — როლს.

ჩანს, ამგვარი კვინტური ნახტომი სწორედ ჰანგის ორცენტრიანობითა და ორკილოურობითაა გამოწვეული. იმ ჰიმნებში, სადაც კილო და საყრდენი არ იცვლება, შუა ხმა ხიდის როლს ნაგებობებს შორის კვარტული ნახტომის მეშვეობით ასრულებს.

გარდა ამისა, ანალიზმა გამოავლინა, რომ ჯერ კიდევ ჰიმნური შესავლის სოლო პარტიაშია შესაძლებელი ჰანგის/ფრაზის სავარაუდო საყრდენი ბგერის (ცენტრის) გამოცნობა. აღმოჩნდა, რომ ხშირად ასეთ საყრდენს წარმოადგენს ის ბგერა, რომელიც კვარტული ნახტომის შედეგად მიიღება.

მეტრი/რიტმი/ტემპი:

ჰიმნის შესრულების ტემპი დინჯია, სტრუქტურა(ფრაზა) — არაკვადრატული, ხოლო ზომა — ოთხწილადი. ინტონირება სილაბურია, ანუ ტექსტის თითოეულ

მარცვალზე მოდის ერთი მუსიკალური ბგერა. რაც შეეხება მუსიკალური და პოეტური ტექსტის რიტმულ ურთიერთმიმართებას, მისი ანალიზი ზემოთ იხილეთ.

როგორც ვხედავთ, „ბარბალ დოლაშის“ მუსიკალური ენა და კომპოზიცია ახლოს დგას „ზარის“ ჯგუფში შემავალი საგალობლების მუსიკალურ ენასთან. თუმცა, მეტრულად და რიტმულად მეტი მკაფიოებითა და სმენისთვის უფრო აღქმადი კომპოზიციური ფორმა, მელოდიური კონსტური გააჩნია. კადანსური საქცევის მარტივ კონსტრუქტს სიძველის, არქაულობის ელფერი დაჰკრავს (იხ. დანართი 4, N6).

უნდა აღნიშნოს, რომ მოცემული მახასიათებლები ნიშანდობლივია სხვა ტექსტის მქონე ჰიმნებისთვისაც, როგორცაა, მაგალითად, „რიჰო“, „ლილე“. „ბარბალ დოლაშის“ მსგავსად, „რიჰოშიც“ ჰიმნის ტექსტისა და მუსიკის რიტმულ მელოდიური მახვილები ზოგჯერ ერთმანეთს ფარავს ვოქაბელების, სინკოპისა და სხვა მუსიკალური ხერხების მეშვეობით, რასაც ადასტურებს „რიჰოს“ სტრუქტურული ანალიზი. თუმცა მნიშვნელოვანი წილი მოდის იმ სეგმენტებზე, სადაც ლინგვისტური და მუსიკალური მეტრული მახვილები არ ფარავს ერთმანეთს, რაც ართულებს ტექსტის აღქმასა და შინაარსის გაგებას. ტექსტის „წაკითხვას“ ართულებს აგრეთვე „რიჰოში“ ვოქაბელური ჩანართების სიუხვეც.

კიდევ ერთი საგულისხმო დეტალი, რომელმაც ჩვენი ყურადღება მიიპყრო, ეხება მუსიკალური ფორმის თავისებურებას, რაც, აგრეთვე, სტრუქტურული ანალიზის მეშვეობით ვლინდება. ამგვარმა ანალიზმა შესაძლოა გამოავლინოს ის ინფორმაცია, რომელიც ან უარყოფს, ან დაადასტურებს სხვა დისციპლინური კვლევების ფარგლებში მიღებულ დასკვნებსა და შედეგებს. მაგალითად, „ბარბალ დოლაშისა“ და „რიჰოს“ მუსიკალურმა ანალიზმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა ჩვენი ვარაუდი იმის შესახებ, რომ სვანურ რეპერტუარში გარკვეული რიტმულ-მელოდიური კონსტრუქტები არსებობს, რომლებიც ერთი კონკრეტული ჟანრის ფარგლებში გვხვდება ყველაზე ხშირად.

ემიკური გაგებით, თანამედროვე სვანები „რიჰოს“ განთიადის საგალობლად უხმობენ, ერთი მხრივ, იმიტომ, რომ თავად სიტყვა „რიჰო“, უფრო სწორად „რჰჰი“, განთიადს ნიშნავს, ხოლო, მეორე მხრივ, იმის გამო, რომ მზისკენ მდგომნი ამბობენ განთიადისას. თუმცა არსებობს საწინააღმდეგო აზრიც, რომლის მიხედვითაც

„რიჰოს“ სინათლის კულტთან არავითარი კავშირი არ აქვს, ხოლო აღმოსავლეთისკენ პირშებრუნებით ლოცვა და გალობა სვანური საწესო რიტუალებისთვის დამახასიათებელი და აუცილებელი პირობაა. შესაბამისად, მათთვის სიტყვის სემანტიკური შინაარსი სუსტი, არასაკმარისი არგუმენტია იმისათვის, რომ „რიჰო“ განთიადის, სინათლისადმი აღვლენილ საგალობლად იყოს მიჩნეული.⁷¹

ჩვენი ინტერესი ამ საკითხმა მოცემული ჰიმნების ანალიზის დროს მიიპყრო მათი ეთნოგრაფიული წანამძღვრების გაცნობის ფონზე. როგორც ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, ლამარია, რომელიც ქრისტიანულ სვანეთში უკვე ღვთისმშობელ მარიამს განასახიერებს, ქრისტიანობამდელ სვანეთში ნაყოფიერების ღვთაება გახლდათ და ასახიერებდა ცისკრის ვარსკვლავს, რომელიც მზის ამოსვლის წინამორბედია (ბარდაველიძე 1941:63).

როგორც ზემოთ, ჰიმნის ისტორიული წანამძღვრებისა და ეთნოგრაფიული მასალების გაცნობისას აღინიშნა, „ბარბალ დოლაშ“ უშგულის ლამარიასთან დაკავშირებული საგალობელია. წყაროები, ზოგჯერ წინააღმდეგობრივი ინფორმაციის მიუხედავად, ადასტურებენ, რომ „ბარბალ დოლაშ“ უშგულში ითქმოდა ლამარიას სახელზე.

საინტერესოა, რომ ჰანგის, საერთოდ, ინტონაციური ნათესაობა გამოვლინდა „ბარბალ დოლაშისა“ და „რიჰოს“ მელოდიურ კონსტრუქტს შორის. „ბარბალ დოლაშის“ ჰანგის ერთი სეგმენტი მჭიდროდ ენათესავება „რიჰოს“ ჰანგისას. კერძოდ, რიტმული ფიგურა, დინჯი, საფეხურებრივი მოძრაობა, სამი ხმის ვერტიკალური დამოკიდებულება თითქმის ანლოგიურია:

ბალამური ჰასი ჰო = ბარიბალსი დოივა (4+3 = 4+3)

ეთნოგრაფიული მონაცემებითა და კვლევებით „ბარბალ დოლაშიცა“ და „რიჰოც“, ერთი მხრივ, სინათლის, განთიადის საწესო სარიტუალო საგალობელია, მეორე მხრივ, ორივე საგალობლის შესრულების პრაქტიკა უშგულს უკავშირდება.

იმის მიუხედავად, რომ ბეჩოელებისა და, საერთოდ, თანამედროვე სვანების რწმენით, „ბარბალ დოლაში“ დოლის წმ. ბარბალეს საგალობელია და მისი გენეზისიც

⁷¹ გ. გურჩიანი შენიშნავს, რომ „რიჰო უფრო საკრალური სიტყვაა, სხვა საგალობლებშიც ხშირად გამოიყენება და შეიძლება ნიშნავდეს ღვთიურ მადლს, ღვთიურ ნათელს“ (გურჩიანი 2012).

ამ სოფელს მიეწერება, მუსიკალური სტრუქტურული ანალიზი ავლენს საგალობლის მჭიდრო ნათესაობას „რიჰოსთან“, რომლის გეოგრაფიულ წარმოშობაზე ორაზროვანი შეხედულება არ მოგვისმენია. შესაბამისად, ვფიქრობთ, მუსიკალური ანალიზი მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებელია, რადგან მუსიკალური ენა არაერთ „დამარხულ“ საიდუმლოს ინახავს.

5. საფერხულო სიმღერები

(მუსიკოლოგიური, ეთნოლოგიური და ლინგვისტური დაკვირვება ზოგიერთი ნიმუშის მიხედვით)

შესავალი. იმ სიმღერებს შორის, რომელთაც გამოკვეთილი მეტრულ-რიტმული ფიგურა და სიმწყობრე ახასიათებთ, დიდი ადგილი უჭირავს საფერხულო სიმღერებს. როგორც აღვნიშნეთ, სვანური საფერხულო სიმღერები, ძირითადად, კალენდარული და სხვა საწესო და საერო რიტუალების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.

ხშირად, ეთნოფორები საფერხულო მოძრაობებთან დაკავშირებით საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდიან: „შიადა ლილეს“ და „გაულ გავხეს“ ფერხული ზუსტად ერთნაირია. საერთოდ, ეს ფერხულები ლამგრგჷალაშია. ლამგრგჷალაშია „ლაჟღვაშიც“, „შგარიდა ლაშგარი“,⁷² „რერი ოცამიო“. „ლამგრგჷალაშიად“ წოდებული საფერხულო ილეთები ერთი და იგივეა („ლაჟღვაშიც“ ასეთივეა, ოღონდ ნაკლებად მკვეთრი მოძრაობებით). „ბაილ ბეთქილის“ ფეხიც ლამგრგჷალაშია. განსხვავებულია „შიადა გერგილ“, რომელშიც მოძრაობა უახლოვდება შინაარსს —

⁷² ცალკე ამ სიმღერის კომპლექსური ანალიზი არ ყოფილა ჩვენი მიზანი და, შესაბამისად, არც საგანგებოდ განვიხილავს იგი. თუმცა იმ მეთოდოლოგიის გამოყენებით, რომელიც პრაქტიკული დაკვირვების შედეგად, თუ შეიძლება ითქვას, შევიმუშავეთ, კვლევის პროცესში გამიჩნდა გარკვეული მოსაზრება სახელწოდების ეტიმოლოგიაზე, რაც, ჩვენი აზრით, სწორედ სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობას უკავშირდება. კერძოდ, რამდენადაც მიგვაჩნია, რომ მრავალჯერადი გამოყენების ჰანგებში ხდება სიტყვის ადაპტირება არსებულ მუსიკალურ მოდელებთან და რამდენადაც კავშირი „და“, ზოგადად, არც მისი სემანტიკური და არც ევფონიური მნიშვნელობით არ გამოიყენება სვანურ სიმღერაში, ვფიქრობთ, შგარი და ლაშგარის ნაცვლად, უნდა იყოს შგარიდა, როგორც სიტყვის ფრაგმენტი. კერძოდ, „შგარი“, ჩვენი აზრით, „ლა-შგარი“-ს ფრაგმენტს (სლოვობრივს) წარმოადგენს, ისევე როგორც „გა-ბრილიდა“, ან „შიადა გერგილ“ (შილეშადა) და ა.შ. რაც შეეხება „დას“, მართალია ქართული კავშირის ასოციაციას აღძრავს, შესაძლებელია იყოს „ვოდა“-ს ფრაგმენტი (შდრ: ფრაგმენტი სიმღერის ტექსტიდან: „შგარი-ვოდა ლაშგარივო“). ამასთან, როგორც ცნობილია, დმანისის ანსამბლს გ. გურჩიანის ხელმძღვანელობით სწორედ „შგარიდა“ ეწოდება და არა „შგარი და“.

რამდენსაც წინ მიდიხარ, იმდენს უკანო. გარდა ამისა, არ იწყება შეკრული წრით და მოგვიანებით იკვრება წრე. ასევეა „მგრზა ბექსილიც“, რომელსაც აგრეთვე არ ეწოდება „ლამგრგჷლად“ (ინტერვიუ მურად და გივი ფირცხელანებთან და გიგო ჩამგელიანთან).⁷³

მიუხედავად სარიტუალო დანიშნულებისა, ფერხულები შინაარსობრივად განსხვავებულია, რაც ართულებს მათ ჟანრობრივ კლასიფიკაციას. თუმცა მართებულად მივიჩნიეთ შინაარსის მიხედვით განსხვავებული საფერხულო სიმღერების ჯგუფებიდან ნიმუშების ამოკრეფა და მათი ანალიზი, რადგან კვლევის მანუალური მეთოდი და საკვლევი რეპერტუარის მოცულობა არ იძლევა მათი სტატისტიკურად მაქსიმალური რაოდენობის დამუშავების საშუალებას.⁷⁴

ჩვენ მიერ აღწერილი „ლითნალი“-ის სარიტუალო წესის შემადგენელი საფერხულო სიმღერები, ტექსტის შინაარსისა და ციკლში მათი ადგილისა და დანიშნულების მიხედვით სხვადასხვა ჯგუფს წარმოადგენს:

1. ჰიმნური/სადიდებელი: „ლაჟღვაშ“ (საწინამძღვრე), „დიდებათა“ (დიდება თარინგზელარს) და „ლაგუშედა“ (შეგვეწიე);
2. სამონადირეო ეპოსი: „ბაილ ბეთქილ“ (მითოლოგიური/ტოტემური) და „შიშადა გერგილ“;

⁷³ აღსანიშნავია, რომ ლამგრგჷლადამ ფერხულად მოიხსენიებენ ჩვენი ეთნოგორები „ჩეყა რამსასაც“, თუმცა ა. თათარაძის ინფორმაციით, ეს ფერხული ნახევარწრეზე იცეკვება (თათარაძე 1976:122). თათარაძის აზრით, „მრგვალი ფეხი“ ახასიათებდათ იმ ფერხულებს, რომლებიც რის სახით სრულდებოდა, წრიული ფორმა ჰქონდათ და ჯერ კიდევ „მურგვალის“ სახელწოდებით არსებობდნენ“. ავტორი ამბობს, რომ სვანური ფერხულების ყველაზე ადრინდელ ფეხის მოძრაობათა ნაერთს, ე.ი. საფერხულო ფეხს „მურგვალ ჭშხ-ი“ ანუ „მრგვალი ფეხი“ ეწოდებოდა (თათარაძე 1976:6). როგორც ვხედავთ, „მურგვალაშის“ (მრგვალი ფეხის) ცნების გაგება, თანამედროვე სვანებისა და ლიტერატურაში მოცემულ განმარტებას შორის განსხვავებულია, რის გამოც, ვფიქრობთ, აღნიშნული საკითხი კვლევას მოითხოვს.

⁷⁴ თუმცა დაგეგმილი გვაქვს თანამედროვე, კომპიუტერული მუსიკოლოგიის (და ეთნომუსიკოლოგიის) მეთოდოლოგიის გამოყენებით კვლევის გაგრძელება საერთაშორისო კომპლექსური კვლევის პროექტში, რაც მწმუნელოვნად გაზრდის კვლევისა და შედეგების სანდოობის ხარისხს.

3. ისტორიული ეპოსი: „მურზა ი ბექსილ“ (მურზა და ბექსილი);⁷⁵

4. საწესო — „იავ ქალთი“;⁷⁶

თუმცა, ფერხულების სავალდებულო რიგის გარდა, დღეობებზე არაერთი სხვა ფერხული სრულდება და არჩევანი ფართო და თავისუფალია.

შინაარსის მიხედვით ფერხულების კლასიფიკაციისას ლ. გვარამაძე გამოჰყოფს: პატრიოტულ, სამხედრო ანუ საბრძოლო და საყოფაცხოვრებო ფერხულებს (გვარამაძე 1957), ხოლო ა. თათარაძე აფართოვებს ჟანრობრივ საზღვრებს და სვანურ ფერხულებს მონადირულ (ტოტემურ), რელიგიურ-რიტუალურ, საბრძოლო და მეომრულ-ლაშქრულ, პატრიოტულ და საყოფაცხოვრებო ჯგუფებად ჰყოფს (თათარაძე 1976:11).

ფერხულის წინამორბედად, მის გენეზისზე მსჯელობისას, მკვლევრებს სამონადირეო მეომრული ფერხული, ხოლო წრიული ფორმის ინსპირაციად მონადირეების მიერ მსხვერპლის ალყაში მოქცევა მიაჩნიათ (გვარამაძე 1957, თათარაძე 1976).

ლ. გვარამაძე რიტუალურ-საწესჩვეულებო ფუნქციის შეძენას ქართველურ ტომებში ასტრალური კულტის თაყვანისცემას უკავშირებს. მთვარის, როგორც

⁷⁵ ამავე სახელწოდების მქონე სიმღერა ვერ მოვიძიეთ ვერც სვანური პოეზიის კრებულში და ვერც ვ. ახოზაძის კრებულში. საფიქრებელია, რომ ამის მიზეზი სახელწოდების ცვლილებაა დროთა განმავლობაში, რისი თქმის საფუძველსაც იძლევა ის, რომ ხშირია შემთხვევა, როდესაც ერთი და იგივე შინაარსის (თემატიკის) მქონე სიმღერას ან განსხვავებული სახელწოდებები აქვთ, ან მიმსგავსებული (მაგ.: „ასლან-მგრზა“ და „ასლამაზი“). თავდაპირველად ვიფიქრეთ, რომ „მურზა ი ბექსილის“ ექვივალენტი „მურზაბეგი“ შეიძლება ყოფილიყო. თუმცა ვ. ახოზაძის კრებულის დანართში, სადაც მოცემულია თითოეული სიმღერის აღწერილობა რუსულ ენაზე, ნათქვამია, რომ სიმღერაში ცნობილი მონადირის, მურზაბეგის გმირობის ამბავია გადმოცემული, რასაც არ შეესაბამება ჩვენთვის ცნობილი ვარიანტის შინაარსი. ამასთანავე, სვანური პოეზიის კრებულში მოთავსებული „მურზაბეგის“ ტექსტი შეიცავს ვოქაბელს „საი ვოდი“, რომელიც ცალსახად ბალადური სიმღერის (მეტწილად ჭუნირით სათქმელი) კუთვნილებაა. მიუხედავად ამისა, შესაძლებელია, რომ მურზაბეგის თემა „მურზა ი ბექსილში“ ადაპტირდა. სხვანაირად, რთულია აიხსნას სიმღერის, ამ შემთხვევაში „მურზაბეგის“ სრული გაქრობა იქამდე, რომ მისი ხსენებაც კი არ იყოს წყაროებში და მუსიკოლოგიური ექსპედიციების ჩანაწერებში. გარდა ამისა, ის ფაქტი, რომ პოეზიის კრებულში მოცემული ტექსტი შეიცავს ვოქაბელს „საი ვოდი“, შეიძლება აიხსნას სიმღერის საჭუნირე ვარიანტის არსებობით. ამ მხრივ იგი შეიძლება შევადაროთ „ბეთქილის“ ბედს, რომლის ორი, საფერხულო და ჭუნირით სათქმელი ვერსიები არსებობს. ეს უკანასკნელი აგრეთვე შეიცავს ვოქაბელს „საი ვოდი“.

⁷⁶ მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევრები აღნიშნულ სიმღერას ნაყოფიერების კულტთან აკავშირებენ (თათარაძე 1976:61-62), მისი მუსიკალური არქიტექტონიკა, სიტყვიერი ტექსტისა და მუსიკის ანალიზი, საეჭვოს ხდის მის წმინდა სვანურ წარმომავლობას. სიმღერის მუსიკალური ენის პირველადი ანალიზი ამ ეჭვის საფუძველს უდავოდ იძლევა, თუმცა საბოლოო დასკვნების გამოტანამდე აუცილებელია საკითხის ღრმა კვლევა.

მთავარი ღვთაების მნიშვნელობა სამონადირეო საქმიანობაში მისი როლით იყო განპირობებული, რადგან სწორედ მთვარე უნათებდა ღამეს ნადავლის მოსანადირებლად გასულ მონადირეს. ამ აზრის საბუთად ავტორი სტრაბონს იშველიებს: „ღმერთებსავით სცემენ პატივს ისინი მზეს, ზევსსა და მთვარეს, ყველაზე მეტად კი მთვარეს. მისი ტაძარი იბერიის ახლოს არის“ (გვარამაძე 1957:6). ტოტემური ცეკვები მონადირული ცეკვების გაგრძელებად მიაჩნია ა. თათარაძესაც (თათარაძე 1976:13-14).

მიუხედავად მცდელობისა, აკადემიურ ლიტერატურაში ფერხულების ჟანრობრივი კლასიფიკაცია არაერთგვაროვანი და წინააღმდეგობრივია, რაც კიდევ უფრო ბუნდოვანს ხდის ამ ფერხულების მნიშვნელობასა და შინაარსს. მაგალითად, „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ ერთგან შეიძლება სამონადირეო ფერხულების ჯგუფს წარმოადგენდეს (თათარაძე 1976), ხოლო სხვაგან —სარწმუნოებრივს (შანიძე... 1939; ახოზაძე 1957), „რიჰო“ ვ. ახოზაძესთან სარწმუნოებრივი სიმღერების ჯგუფში შედის, ხოლო სვანური პოეზიის კრებულის შემდგენლებს მისთვის (სახელწოდებით „რიჰა“) ისტორიული სიმღერების გვერდით მიუჩენიათ ადგილი.

გარდა ამისა, ზოგიერთი სიმღერა ერთმნიშვნელოვნად განიხილება სვანურად, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ მუსიკალური ანალიზი განსხვავებულ სურათს იძლევა. მაგ.: „ამირანის ფერხული“ („სანადირო“), რომელსაც სვანურ სიმღერებს მიაკუთვნებენ, განსხვავდება იმ ვარიანტებისაგან, რომლებიც სინქრონული კვლევისას და შედარებით ძველ წყაროებში მოვიძიეთ.

საფერხულო სიმღერების მახასიათებლები მოიცავს შესრულების ფორმებს, მეტრ-რიტმის კონკრეტულ ტიპებს, კომპოზიციურ მოდელებს (კუპლეტური ფორმები, რეფრენები), კადანსის ჰიმნური სიმღერებისაგან რამდენადმე განსხვავებულ ტიპებს და ა.შ.

ფერხულები, როგორც წესი, ორპირულად სრულდება. ორი გუნდის მონაცვლეობა ორგვარი წესით ხდება:

1. დაუსრულებელი: ამ დროს პირველი გუნდი არ ასრულებს მუსიკალურ ფრაზას საყრდენ ტონში და ხიდი-ვოქაბელების მეშვეობით მეორე გუნდი აიტაცებს ფრაზას; ამავე წესით იწყებს პირველი გუნდი ახალ სტრიქონის გამღერებას და ა.შ. ამ ტიპის ფერხულებია: „ჩეყა რამსა“, „შაიდა ლილე“, „შგარიდა ლაშგარი“ და ა.შ.

2. დასრულებული, როდესაც თითოეული გუნდი ასრულებს ფრაზას საყრდენ ტონში გაერთიანებით: „უშგულას მახელვაჟარე“, „ლემჩილი, ლაჟღვაში“, „როსტომ ჭაბიგ“ და ა.შ.

მეტრი და რიტმი, ისევე როგორც სამეტყველო ენა და მისი პროსოდია, ლოკალური ბუნებისაა და ასახავს მოცემული ეთნიკური ერთეულის ფსიქო-ემოციურ ტიპს, ტემპერამენტსა და გარემოს მიმართ დამოკიდებულებას. მეტრისა და რიტმის შეგრძნებაცა და აღქმაც კულტურული კონტექსტიდან გამომდინარეობს და ამ კონტექსტში უნდა განიხილებოდეს.

ამის გამო, ვფიქრობთ, სვანური მეტრული საზომის ოთხწილადობა (ან ორწილადობა) დაკავშირებული უნდა იყოს სვანური ენის პროსოდიის თავისებურებებთან და, აგრეთვე, სვანური ზეპირსიტყვიერების ისეთ ჟანრთან, როგორცაა ეპოსი. ამბავი და მისი თხრობა ერთ-ერთი ცენტრალური, წამყვანი აქტივობაა, რომელიც მოიცავს სვანის ცხოვრების ყველა სფეროს: საწესო-სარიტუალო, გასართობი და ა.შ. თხრობის სალექსო ვერსიფიკაციულ მოდელს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძირითადად, მაღალი შაირი წარმოადგენს.

სვანური პოეზიის კრებულის დიდი ნაწილი მრავალსტრიქონიანი ეპიკური ბალადებისაგან შედგება. ცნობილია (და ამას ჩვენი ეთნოფორებიც გვიდასტურებენ), რომ „ლიფაანალის“ დღეობის დროს სწორედ ასეთი ამბების ჭუნირზე დამღერებით „ართობდნენ“ სულეთიდან დროებით დაბრუნებულ სულებს ზამთრის გრძელ დამეებში დღეობის დასრულებამდე, რომელიც ზოგჯერ რამდენიმე დღეს გრძელდებოდა.

სვანური სიმღერების მუსიკოლოგიურმა ანალიზმა ცხადჰყო, რომ იმ სიმღერების უმრავლესობას, რომელთაც გამოკვეთილი მეტრი და რიტმი გააჩნია, ორწილადი (ან ოთხწილადი) საზომი უდევთ საფუძვლად. ასეთ სიმღერათა რიგს განეკუთვნება საფერხულო და ინსტრუმენტული თანხლების მქონე სიმღერები, რომლებიც, ძირითადად, ბალადებს, ეპიკური ხასიათის სიმღერებს წარმოადგენენ.

თუმცა, როგორც მანამდე აღვნიშნეთ, სიმღერების გარკვეული ნაწილის ნოტირებული ნიმუშები სამწილადი, ხუთწილადი და შერეული საზომითაა ჩაწერილი. ჩვენ მიერ შესრულებული ტრანსკრიფციების უდიდესი უმრავლესობა ორწილადი და ოთხწილადი საზომითაა გადმოცემული. გამონაკლისს წარმოადგენს

„თამარ დედფალ რავექენსია“, რომლებიც უეჭველი სამწილადობითაა აღბეჭდილი. საგულისხმოა, რომ „რავექენსიას“ ყველა არსებული ნოტირებული ვარიანტიც ერთგვაროვანი, სამწილადი საზომითაა ჩაწერილი.

ქვევით განვიხილავთ ორ საფერხულო სიმღერას, რომელთაგან მეორე („ლაჟღვაში“) საკულტო რიტუალის წესის სამიდან ერთ-ერთ სავალდებულო ფერხულს წარმოადგენდა (მათ შორის „ლითნადილის“ საწესო დღეობის აღნიშვნისას). სხვა ფერხულების არჩევანი თავისუფალია. განხილულ ფერხულებში ჩანს რა ზეგავლენას ახდენს მუსიკალური ჩარჩო და მახასიათებლები ტექსტის ფორმასა და შინაარსზე და რა ინფორმაციის მატარებელია ფერხულების როგორც მუსიკალური ენა, აგრეთვე ვერბალური ტექსტები ცალ-ცალკე და ერთობლივად.

1. „ჩეყა რამსა“.

1.1. ანალიზის წყარო: ტექსტები, ნოტირებული ნიმუშები, ხმოვანი ჩანაწერები. სვანური პოეზიის ნიმუშებზე საუბრისას დ. წერედიანი აღნიშნავს, რომ ისეთი საგმირო ბალადური ტიპის სიმღერები, როგორცაა „ყანსავ ყიფიანე“, „ლებსუყ ჯაჭვილიან“, „ვიცბილ მაცბილ“, „ჩეყა რამსა“ და სხვები, შედარებით ახალი დროების სიმღერებია და ძირითადად მე-15 საუკუნის სვანური ბატალიების ამსახველ ქრონიკებს წარმოადგენენ (წერედიანი 1968:6-7). ა. თათარაძე „ჩეყარამსას“⁷⁷ პატრიოტული ჟანრის ფერხულებს მიაკუთვნებს. ვ. ახოზაძე კი აღნიშნულ ფერხულს საყოფაცხოვრებო ჟანრის სიმღერათა ჯგუფში მიუჩენს ადგილს.

საინტერესოა, რომ წყაროებში ამ ფერხულის მნიშვნელობა და შინაარსი განსხვავებული ინტერპრეტაციით გვხვდება.

სიმღერის ტექსტის ჩვენ მიერ ხელმისაწვდომი ვარიანტებია:

- 1) „ჩეყა სიო რამსას“, რომელიც დაცულია ვ. ახოზაძის კრებულში. როგორც ვ. ახოზაძე კრებულის წინასიტყვაობის რუსულ ვერსიაში გადმოსცემს, „ჩეყა სიო რამსას“ მოგვითხრობს მეფის შესახებ, რომელიც ბარგით ყოფილა დატვირთული. გზად მწყერების გუნდს გადაწყდომია, რომლსაც მეფისგან მარცხნივ ჩაუფრენიათ.⁷⁸ მეფეს ამისთვის ყურადღება არ მიუქცევია და გზა

⁷⁷ სიმღერის სათაურის მართლწერაც, ისევე როგორც მისი შინაარსისა და მნიშვნელობის გაგება, აგრეთვე განსხვავებულია სხვადასხვა წყაროში.

⁷⁸ ადგილობრივთა რწმენის მიხედვით, მარცხნივ ვინმეს ან რაიმეს შეხვედრა ცუდის მომასწავებელია.

გაუგრძელებია. უშგულს რომ მიაღწია, კიდევ ერთი ცუდის მომასწავებელი ნიშანი მოუცია განგებას: უკაცრიელი სახლიდან ხმა შემოესმა (ახობაძე 1957:32). კრებულში დამოწმებულია სიმღერის ტექსტიც:

ჩეყა სიო რამსას (სვანურად)	თარგმანი (მეფეს ბარგი ურაჩხუნებადა)
<p>ვოი და ჩეყასიო რამსასიო, ვოი და მეფესივო ბარგილდ ხოჩგრჩხგნე. ვოი და ლეჟაჯიო ონდრი ჟაბეშივო წევთე. ვოი და სგვებინ ლაჩხვიდ შყაჟვაშივო ქარვან, ვოი და ქავხოივო ქაბახ მირთვენ ფოყას, ვოი და ლეჟა ჯივიანდრინ უშგულ ლეჯა ვოი და ალაის ივო გუშგვეით მად მა ხოხალ. ვოი და სგამეჯდელიხ უშგულთეისგა ვოი და ბრიგ ლახსგმდახ უკვირხანქა</p>	<p>ვოი და ამოვდივარ ზემო ხევში, ვოი და წინ შეგხვდათ მწყერების ქარავანი, ვოი და გადაგვიარეს მარცხენა მხარეს ვოი და ამას ჩვენთვის მნიშვნელობა არა აქვს. ვოი და ამოდინარ უშგულში, ვოი და შესულხარ უშგულში, ვოი და ბრავუნი მოგესმათ უკაცურიდან.</p>

მუსიკალური ქსოვილის იდენტურობა გვაფიქრებინებს, რომ კალაში ჩაწერილი ვარიანტის ტექსტი დიდად არ უნდა განსხვავდებოდეს ზემოთ მოყვანილი ტექსტისაგან.

2) „ჩეყარამსა“, რომელიც დაცულია ა. თათარაძის წიგნში სვანური ფერხულების

შესახებ.⁷⁹ ავტორის მიერ დამოწმებულია ფერხულის ტექსტი და ნოტირებული ვარიანტი, რომელიც მეცნიერს მოწაფისთვის, სვანური სიმღერის ზედმიწევნით მცოდნე ლოტბარის, ი. ფილფანისთვის მიუწვდია (თათარაძე 1976:132-133).

ჩეყარამსა	თარგმანი
ოი და ჩეყასივო რამსაი ვო ჰო	ჩეყასივო რამსაი ვო
ოი და ემფისივო ბარგილოდივო ჰო	მეფის განძეულობა ვო
ოი და ხორჩილივო ჩხუნეხი ვო ჰო	ჩხრიალებს ვო
ოი და ეჩხენივო ამხანი ვო ჰო	იქიდან და აქედან ვო
ოი და აშესივო ღუდახივო ჰო	მიდიოდნენ ვო
ოი და კალასივო ჭალასივო ჰო	კალას სანაპიროზე ვო
ოი და სგვებინივო ლაჯხვიდხივო ჰო	წინ შემოგხვდათ ვო
ოი და შყაჟაშივო ქარვანივო ჰო	მწყერების ქარავანა ვო
ოი და ქავხოივა ქაბახი ვო ჰო	ჩაგიარეს გვერდზე ვო
ოი და ლერთანივო ფოყა სი ვო ჰო	მარცხენა მხარეს ვო
ოი და აშესივო ღურდახი ვო ჰო	უშგულში, შიგ სოფელში ვო
ოი და უშგულივო თესგაი ვო ჰო	
ოი და სოფელივო თესგაიო ვო ჰო	

3) „ჩეყა რამსა“ (ი. ფალიანისგან გადმოცემული თბილისში 1955 წელს; ნოტირებული ვ. მახარაძის მიერ)

⁷⁹ ავტორი განმარტავს: „ფერხული „ჩეყარამსა“ შექმნილია სოფელ უშგულში, თავისუფლებისმოყვარე სვანთა მიერ მოძალადე ბატონის, თავად ფუთა დადემქელიანის მოკვლასთან დაკავშირებით. ... ბალის ქედს ზემოთ უბატონო სვანეთი ყოფილა, ბალის ქვემოთ კი ბტონობდა დადემქელიანი... ფუთა ფალთა... ფუთა დადემქელიანის მიზანი იყო... ხელში ჩაეგდო თავისუფალი სვანეთის ნაწილი. ... თავისუფალი სვანეთის წარმომადგენლებს გადაუწყვეტიათ ფუთა დადემქელიანის თავიდან მოცილება. ... ფუთა თავისი ამალით მიიღეს უშგულელებმა, მიიწვიეს სუფრასთან და დაიწყო ღრეობა. გაისმა თამადის (მამასახლისის) წინასწარ დადგენილი ნიშანი — „მომართვით წითელი ღვინო“— და თოფიც გავარდა. ასე მოიშორა თავიდან თავისუფალმა უბატონო სვანეთმა მოძალადე თავადი. ფერხულში „ჩეყარამსა“ მოცემულია თავისუფლებისმოყვარე ხალხის ბრძოლის ერთ-ერთი ეპიზოდი, რომელშიც ნათლად ჩანს სვანი ხალხის ერთსულოვნება ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლაში. რაც შეეხება სახელწოდებას „ჩეყარამსა“ — მას თითქოსდა არავითარი საერთო არ გააჩნია ფერხულის შინაარსთან. ... ჩეყარამსა ნიშნავს ჩეყას ფეხს, სადაც ჩეყა მამაკაცის სახელია, რომელმაც შექმნა ამ ფერხულისათვის ფეხის მოძრაობათა კომპლექსი. ... თუ დავუჯერებთ ხალხურ გადმოცემას, XV საუკუნეში სვანეთს გაულაშქრებია ზემო რაჭის წინააღმდეგ და დაუმორჩილებია იგი. ამ ლაშქრობის მეთაურად კი ფუთა დადემქელიანი ყოფილა. ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ ფუთა დადემქელიანი სვანეთში ბატონობდა XV-XVI საუკუნეში და ფერხულ „ჩეყარამსასაც“ 400-500 წლის ისტორია აქვს“ (თათარაძე 1976:122-123).

ჩეყა რამსა

ო იდა, ჩეყასივო რა მსაადივო
ო იდა ქვესივო ბაიგილივო
ო იდა ხეჩურივო ჩხუნეევივო
ო იდა ეჩხენივო ამხეევივო
ო იდა ხვამაივა რალეიდივო
ო იდა ჟაბეშივო ქვეთეეჭივო
ო იდა ამესივო დურიადი-ვო
ო იდა ქალასივო ქალაასივო
ო იდა ლასგიდივო ლამსყაანივო
ო იდა უშგულივო თესგაალი ვო

5) „ჩეყასიო“ — ჩაწერილი დ. თორაძისა და შ. მილორაგას მიერ 1954 ქვემო სვანეთში. სოფ. ხელედში (გადმოცემული ცუცია, სოკრატი და ერმილე ჩანქსელიანებისაგან).

ოდი ჩეყასიო ნამცაში ოდი ო

6) „ჩეყასიო რამსა“ — გადმოცემული სონია წერედიაანის მიერ (სოფ. ლატალი; 2016 წლის ექსპედიცია ზემო სვანეთში)

ვოიდა ჩეყასიო რამსაი ვა
ვოიდა მეფესივო ბარგილდივო ჰო
ვოიდა მეფესივო ბარგილდივა
ვოიდა ხოჩხალივო ჩხანაარივო ჰო
ვოიდა ხოჩხალივო ჩხანაარივო
ვოიდა ეჩხანივო იამხაანივო

7) „ჩეყაშ ლამსა“ — გადმოცემული გ. ფირცხელანისგან (სოფ. ლახუშდი, ლატალის თემი, 2017 წელი)

ჩუყარამსა	თარგმანი
ოიდა ჩუყაშივო ლამსაივო ი	ოიდა ჩუყას თოფი (ლამსა სვანურად
ოიდა მეფაშივო ბარგიში ვოი	სვანურ კაჟიან თოფს ნიშნავს—გ.ფ.)
ოიდა მეღვეჭივო მეღვეჭი ვოი	ოიდა მეფეს ჯიხვთა ჯოგი
ოიდა ჭალასივო ჭალასი ვოი	ოიდა მდევარი მდევარი
ოიდა ესღრიივო ესღლიი ვოი	ოიდა ჭალას ჭალას
ოიდა სგავხაივოგენაადა ვოი	ოიდა მიდის მიდის
ოიდა კლოთხისივო კოჯასი ვოი	ოიდა მიადგა
ოიდა აღისივო ბარგისი ვოი	ოიდა მაღალ კლდეს
ოიდა სგვებინივო ესხვიდი ვოი	ოიდა ამ ჯიხვთა ხროვას
ოიდა ღვაშარივო ჟოხვიტა ვოი	ოიდა წინ დაუხვდა
	ოიდა ჯიხვები ამოწყვიტა

ფერხულის ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ნოტირებული ვარიანტებია:

1. ვ. ახოზადის მიერ სოფ. ხეში ჩაწერილი 1950 წელს (ახოზადე 1959);
2. ახოზადის მიერ სოფ. კალაში (ზემო სვანეთი) ჩაწერილი 1950 წელს (ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი) (იხ. დანართი 4, N7)
3. ვ. თორადისა და შ. მილორავას მიერ ჩაწერილი სოფ. ხელედში (ქვემო სვანეთში) 1954 წელს (ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი); (იხ. დანართი 4, N8);
4. ი. ფალიანისგან გადმოცემული და ვ. მახარადის მიერ ჩაწერილი 1955 წელს (ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი) (იხ. დანართი 4, N 9);
5. ი. ფილფანის მიერ ჩაწერილი ა. თათარადის 1976 წელს გამოცემულ წიგნში განხილული ფერხულების საილუსტრაციოდ (იხ. დანართი 4, N10).

ფერხულის ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ხმოვანი ჩანაწერებია:

1. ვ. ახოზადის მიერ ჩაწერილი სოფ. კალაში (კვირიკობის დღესასწაულზე) 1950 წელს; გადმოცემული ლუკა, გიორგი და ვასო გასვიანების მიერ;
2. ლენტეხის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი; 1985 წ. ეროვნული ბიბლიოთეკის მუსიკალური ფონდი (<http://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/7232?locale=ka>)

3. ჩვენ მიერ სოფ. ლეშგვანში (ლატალის თემი) ჩაწერილი სონია წერედიანისაგან (2016 წლის ზაფხულის ექსპედიცია);
4. ჩვენ მიერ სოფ. ლახუმდში მოსმენილი გ. ფირცხელანისაგან (2017 წლის ზაფხული).

ტექსტების შინაარსი და მნიშვნელობა. როგორც ტექსტების ჩვენ მიერ მოყვანილი ნიმუშებიდან ჩანს, ყველა მათგანი ერთმანეთისაგან რამდენადმე განსხვავებულია შინაარსით. ზეპირსიტყვიერებაში ერთი და იგივე ტექსტის განსხვავებული ვარიანტების არსებობა სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა, რომ არა რამდენიმე დეტალი, რომელიც ტექსტების შედარებისას გამოვლინდა. კერძოდ:

1. ტექსტების ნაწილის თარგმნა შესაძლებელია;
2. ზოგიერთი ტექსტი, როგორც ადგილობრივი სვანები იტყვიან, „ჩინურია სვანური ელემენტებით“ და, შესაბამისად, თარგმნა შეუძლებელია;

ამის გამო, არაერთგვაროვანია ფერხულის შესახებ არსებული ინფორმაცია. კერძოდ, მაგალითად:

1. ვ. ახოზაძის აზრით, ტექსტის შინაარსი მოგვითხრობს მეფის მოგზაურობაზე უშგულში და რაღაც ხიფათზე, რომლის შესახებაც განგება აფრთხილებს სხვადასხვა ნიშნის მიცემით;
2. ა. თათარაძის აზრით, სიმღერის შინაარსი დაკავშირებულია თავისუფლებისმოყვარე სვანების ბატონის, ფუთა დადეშქელიანის წინააღმდეგ გალაშქრებასა და მის მოკვლასთან უშგულელების მიერ; პატივცემული ავტორი კიდევ უფრო თამამ დასკვნებს გვთავაზობს: ჩეყარამსას საფერხულო მოძრაობა ვინმე ჩეყას დადგენილია, ხოლო სიმღერა მე-15 საუკუნით თარიღდება, რადგან სწორედ ამ დროს ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა ქვემო სვანეთის მთავარი ფუთა დადეშქელიანი;
3. გ. ფირცხელანის მტკიცებით კი ჩეყა სახელოვანი ვაჟკაცი და მონადირე ყოფილა, რომლის კაჟიანი თოფი არასოდეს აცდენდა მიზანს. გ. ფირცხელანის გადმოცემით, სიმღერაში სვანი მონადირე ჩეყას მიზანაუცდენელ თოფს ნატრობს, როდესაც ჯიხვების ჯოგს გადაეყრება სალ კლდეებთან. ეთნოგორის

აზრით, შეცდომაა „რამსა“ და უნდა იყოს „ლამსა“, რაც სვანურ თოფს ნიშნავს. სათაური კი „ჩეყაშ ლამსა“, ანუ „ჩეყას კაჟიან თოფად“ ითარგმნებაო;⁸⁰

ეთნოლოგ მადონა ჩამგელიანის აზრით, თათარადის ვერსია შესაძლებელია ახლოს იდგეს სიმართლესთან, რადგან სვანურში არსებობს ასეთი გამოთქმა: „რამსაალ ხაარ ლგჟმე“, ანუ მოძრაობა აქვს მოშლილი (დარღვეული), სვანები იტყვიან მთვრალზე. ამ გამოთქმის ქართული ექვივალენტიც გვაქვს: „რამსები აქვს არეულიო“ — ვამბობთ ზოგჯერ.

ამის გათვალისწინებით, მართლაც შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ „ჩეყას რამსა“ ჩეყას ფეხს ნიშნავდა, თუმცა ქართული ჟარგონის წარმომავლობის შესახებ მოკვლევას აღმოჩნდა, რომ „რამსი“, ქართულ ენაში მოგვიანებით შემოსული ჟარგონია, რომლის შესახებ მ. ერქომაიშვილი წერს: „...რამსი არის ბანქოს ერთგვარი თამაში, რომელიც ძალზე პოპულარული იყო მე-19 საუკუნის რუსეთში. მას ქალბატონების თამაშად თვლიდნენ. იგი ერთობ გავრცელებული იყო რუსეთის პროვინციებში. რუსულ ე.წ. ქურდულ ჟარგონში გვხვდება Рамсить, რაც ბანქოს თამაშს ნიშნავს (<http://www.zona.com.ru>). ჩვენი აზრით, რამსი ქართულ ჟარგონში სწორედ აქედან უნდა შემოსულიყო. მან ქართულ სინამდვილეში სემანტიკური ცვლილება განიცადა. თუმცა ძნელი სათქმელია, რა გზით და როდის ისესხა იგი ქართულმა და რამ განაპირობა სემანტიკური ცვლა“ (მ. ერქომაიშვილი <http://www.nplg.gov.ge/caucasia/messenger/Geor/N14/SUMMARY/62.HTM>).

სამწუხაროდ, ა. თათარაძე არ ასახელებს წყაროს, რომელსაც აღნიშნული დასკვნა (ჩეყას ფეხი, ანუ ფერხულის მოძრაობა, ილეთები) ეყრდნობა. სავარაუდოდ, ასეთ წყაროს რომელიმე ეთნოგორისგან მიღებული განმარტება წარმოადგენს, რომელსაც, ვფიქრობთ, „რამსა“, სწორედ მთვრალის არეული ფეხის მნიშვნელობით უნდა ჰქონდეს ნათარგმნი.

აღნიშნული განმარტება არ იქნებოდა ჩვენთვის მნიშვნელოვანი, რომ არა ორი გარემოება:

1. სწორედ ამ ფერხულის მაგალითზე ა. თათარაძე ასკვნის, რომ ფერხულებში ხშირად შემონახულია ამა თუ იმ საფერხულო მოძრაობის ავტორის სახელი და, რომ მსგავსად საგალობლებისა, რომელთაც პროფესიონალი მუსიკოსები

⁸⁰ კიდევ ერთი სიტყვა, რომელიც ბადებს კითხვებს, არის „მეფასივო“. ზოგან (მაგ.: ა. თათარაძესთან) მის ნაცვლად გვაქვს „ემფასივო“. მ. ჩამგელიანის აზრით, შესაძლებელია სინამდვილეში ეს იყოს „მემფის“, რადგან ადრე იფარს მემფისის რქმევია.

(მეხელები) ქმნიდნენ, არსებობდნენ პროფესიონალი ქორეოგრაფები, რომელთაც შესწავლილი ჰქონდათ ქორეოგრაფიული ილეთების „კანონიკა“, რომლის საფუძველზეც, შესაძლოა იქმნებოდა ამა თუ იმ საფერხულო მოძრაობის „პარტიტურა“. ცხადია, ამ მოსაზრებას აქვს არსებობის უფლება და შესაძლებელია, მართლაც ასე ყოფილიყო, თუმცა, „ჩეყა რამსა“, ვფიქრობთ, ვერ გამოდგება ამის საბუთად;

2. ა. თათარაძე, „ჩეყა რამსას“ განხილვისას მოგვითხრობს ერთ ეპიზოდს სვანების ცხოვრებიდან, რომელიც ფუთა დადემქელიანის უშგულში სტუმრობასა და უშგულელების მიერ მის მოკვლას უკავშირდება. რამდენადაც, გადმოცემის მიხედვით, ფუთა დადემქელიანი მე-15 საუკუნეში ცხოვრობდა და მართავდა ბალსქვემო სვანეთს, ავტორი ასკვნის, რომ „ჩეყა რამსა“ სულ ცოტა 400-500 წლის წინანდელი სიმღერა უნდა იყოს, რამდენადაც იმ პერიოდის მოვლენას ეხმიანება (თათარაძე 1976:130).

ეს თვალსაზრისი კი მიუთითებს იმაზე, რომ სვანების საფერხულო მუსიკალური ენა 500 წლის წინ დაახლოებით იმდაგვარი იყო, როგორც ის „ჩეყა რამსაში“ ჟღერს. მართალია, სიმღერის მუსიკალური ანალიზი (თუ გავითვალისწინებთ მუსიკოლოგიაში დამკვიდრებულ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ მუსიკალური ენა და გამოხატვის ფორმები უფრო მდგრადია, ვიდრე სამეტყველო ენა), მეტყველებს სიმღერის ხანდაზმულობაზე, თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ ამ მოსაზრებას სიტყვიერი ტექსტი უმაგრებს მხარს. ჩვენთვის ხელმისაწვდომ არცერთ ვარიანტში არ ჩანს ფუთა დადემქელიანის თავგადასავალი, მათ შორის ავტორისავე მოხმობილ ტექსტშიც, რომელიც დართული აქვს სიმღერის ნოტირებულ ვარიანტს.

კიდევ ერთი ვერსია სიმღერის შინაარსის შესახებ უკავშირდება სამონადირეო თემატიკას, ხოლო სიტყვა „ლამსა“ განმარტებულია, როგორც თოფი, თუმცა, გ. ფირცხელანის გარდა, სხვა ეთნოგორები უარყოფენ, რომ „ლამსა“ სვანურ კაჟიან თოფს აღნიშნავს და ამბობენ, რომ მათ ამის შესახებ არ სმენიათ.

საგულისხმოა, რომ სიმღერის ერთ-ერთ ვარიანტში, რომელიც 1954 წელს ჩაუწერია დ. თორაძესა და შ. მილორავას ქვემო სვანეთში, ტექსტში, რომელიც მხოლოდ ერთი ფრაზითაა წარმოდგენილი, ნათქვამია: „ჩეყასიო ნამცაში ვო“, ანუ „რამსას“ ან „ლამსას“ ნაცვლად, ნათქვამია: „ნამცა“, რაც სვანურად თოფს ნიშნავს. აქვე „ყანსავ ყიფიანეს“ გახსენებაც შეიძლება (ბარჯას ჯასდანდას ნამცა თოფარე — მხარზე გაგედოთ ნამცა თოფები) და სვანური პოეზიის კრებულში სხვა ლექსებიც გვხვდება

„ნამცა თოფის“ გამოყენებით. მაგ.: „გინდვრიშ დაშდვ“ (მინდვრის დათვი): „ნამცა თოფარ ბარჯას ხაზხ“ (ნამცა თოფები მხარზე აქვთ).

შესაძლოა „ლამსა“ თოფს მართლაც სწორედ ისეთივე მნიშვნელობა ჰქონდეს მოცემულ კონტექსტში, როგორც „ნამცა თოფს“, მით უფრო, რომ გ. ფირცხელანის მიერ გადმოცემული ტექსტის თემატიკა მონადირეულია, რადგან მისი მთავარი ფიგურანტები „სალი კლდეები“ და „ჯიხვების ჯოგია“ (გ. ფირცხელანის თარგმანით).

თუმცა საინტერესოა, რომ ვერსიების შესაბამისად ხდება არამართო „რამსას“, არამედ ტექსტის სხვა სიტყვების გაშიფვრაც. მაგალითად: სიტყვა „ბარგილდ“ ახობადესთან ნათარგმნია, როგორც „ბარგი“ (სვანურში „ბარგ“ მართლაც ქართულ „ბარგს“ ნიშნავს (მეფესივო ბარგილდ ხოჩგრჩხგნე, ანუ მეფეს ბარგი ურაჩხუნებდა); თათარადესთან კი „განძის“ მნიშვნელობითაა ნათარგმნი (ემფისივო ბარგილდივო, ანუ მეფის განძეულობა).⁸¹

ამგვარად, საინტერესოა, რამდენად ინფორმაციულია ფერხულის მუსიკალური ენა იმ პირობებში, როდესაც ტექსტი და მისი ინტერპრეტაციები არაერთ კითხვას აჩენს.

2.2. „ჩეყა რამსას“ მუსიკალური ანალიზი. ჩვენ მიერ მოპოვებული სანოტო (4) და ხმოვანი (4) ჩანაწერების შედარებისა და შეჯერების საფუძველზე ჩანს, რომ მოცემული ვარიანტები იდენტურია ან მჭიდროდ ენათესავება ერთმანეთს. რამდენადმე განსხვავებულია ვ. ახობადის მიერ ჩაწერილი ვარიანტები.

ჰანგი. მელოდიური კონტური. მუსიკალური ფრაზა (სტრიქონი). ფერხულის ყველა მოცემულ ნიმუშში (მათ შორის 4 მათგანის აუდიო ვერსიაც არსებობს) ჰანგი წარმოადგენს ოთხტაქტიან ნაგებობას, რომელშიც ტექსტი სილაბური ინტონირების მეშვეობითაა გადმოცემული. თუმცა მუსიკალური ფრაზის შესავსებად ხდება სიტყვიერი ჩანართების (ფილერ-ვოქაბელების, პროსოდიული ხმოვნების) გამოყენება. მაგალითად:

ვლიდა ჩეყას-ივლ (ან ჩეყა-შივლ) რამსა-სივლ,

ვლიდა მეფეს-ივლ ბარგილ-დივლ

და ა.შ.

⁸¹ აღვნიშნავთ, რომ ვერც სვანური პოეზიის კრებულში და ვერც ქართული ხალხური პოეზიის მრავალტომეულში ვერ მოვიძიეთ ტექსტი აღნიშნული სახელწოდებით.

ვოქაბელებისგან თავისუფალი ტექსტი მაღალი შაირის საზომით ლაგდება და მოწესრიგებულ სალექსო ფორმას იძენს:

ჩეყა(შ) რამსა ემფის ბარგილდ
ხორჩულ ჩხუნეხ ეჩხენ ამხან
აშეს ლუდახ კალას ჭალას
სგვებინ ლახჯვდის შყაჟამ ქარვან
და ა.შ.

ამგვარადვე, მაღალი შაირის ტაეპებად ლაგდება ვ. ახოზაძის კრებულში დაცული ვარიანტიც:

მეფეს ბარგილდ ხოჩგრჩხგნე
ლეჟაჯ ონთრი ჟაბემ ჳევთე
და ა.შ.

თუმცა ვ. ახოზაძის კრებულში გადმოცემული ფორმა არ მიესადაგება ამავე კრებულში დაცულ მუსიკალურ ვარიანტს:

ვოი და ჩეყასიო რამსასიო,
ვოი და მეფესივო ბარგილდ ხოჩგრჩხგნე.
ვოი და ლეჟაჯიო ონლრი ჟაბეშივო ჳევთე.
და ა.შ.

ამგვარად დალაგებული ტექსტის ტაეპი ვერ გადანაწილდება მუსიკალურ ოთხ ტაქტზე, რადგან ყოველი ტაეპის ბოლო სიტყვისთვის მუსიკალურ ფრაზაში ადგილი აღარ რჩება. ამიტომ, ვფიქრობთ, მოცემული ფორმით აღნიშნული ტექსტი არ შეესაბამება მისსავე მუსიკალურ ჩარჩოს. იმ შემთხვევაში, თუ ტექსტს გავაწყობთ სვანური წესისამებრ, ტაეპის ბოლო სიტყვები მუსიკალურ ფრაზაში შემდეგნაირად გადანაწილდებოდა:

ვოიდა ხოჩგ-ივო რჩხგნე-ივო ი
ოიდა ჟაბემ-ივო ჳევთე-ივო ი
და ა.შ.

საგულისხმოა, რომ ფერხულის ყველა ვარიანტი ერთნაწილიანია. გამონაკლისს წარმოადგენს ი. ფალიანის მიერ გადმოცემული ნიმუში, რომელიც ორნაწილიანია და რომლის მეორე ნაწილი ვოქაბელებზე გაწყობილი საცეკვაო დანართია, რაც ხშირად გვხვდება სვანურ ფერხულებში. თუმცა ამ შემთხვევაში საცეკვაო დანართი ი. ფალიანის ჩარევის შედეგი უნდა იყოს, რადგან სხვა ვარიანტებში არსად მოწმდება.

ფერხულის მელოდიური კონტური მცირე დიაპაზონითა და დაღმავალი საფეხურებრივი მოძრაობით ხასიათდება ყველა ხმაში.

ჰანგის რიტმული მახასიათებელია სინკოპური არტიკულირება თითოეული სტრიქონის მეორე სიტყვაზე, რაც საერთოდ, სვანურ მუსიკალურ მეტყველებაში ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ რიტმულ სახეობას წარმოადგენს.

რა -მსა -სი ვო



ბა-რგი-ლდი ვო



კა-ლა-სი ვო



და ა.შ.

ჰარმონიული ვერტიკალი და ხმათა შორის დამოკიდებულება. განაპირა ხმებს შორის ინტერვალური დამოკიდებულება ძირითადად კვინტურია. დიაპაზონი ვიწროვდება კადანსურ ნაგებობაში იმისათვის, რომ ხმები უნისონში გაერთიანდნენ. ბანსა და შუა ხმას შორის დამოკიდებულება კი კვარტა-ტერციულია. განსხვავებულია შებანების პრინციპი ს. წერედიანის მიერ გადმოცემულ ვარიანტში, სადაც ეთნოფორი სეპტიმურ დამოკიდებულებაშია შუა ხმასთან (მუხლის დაწყებისას), შემდეგ კვინტამდე ვიწროვდება (ამ დროს სეპტიმურია დამოკიდებულება ზედა ხმასთან) და საფეხურებრივი მოძრაობით უერთდება სხვა ხმებს უნისონში საყრდენ ბგერაზე. შედეგად, სხვა ვარიანტებისაგან განსხვავებით, სადაც ჰანგი ხმებს შორის პარალელური მოძრაობით ფორმირდება, ს. წერედიანის ვარიანტში ბანი და ზედა ხმა საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობენ.

ამგვარი დაწინაურებული ბანი შედარებით ახალი პერიოდის ჩანაწერებს ახასიათებთ და, ვფიქრობთ, ერთი მხრივ მელოდიური საწყისის ჰარმონიული ჩარჩოებიდან თანდათან გათავისუფლების, მეორე მხრივ კი, მეზობელი მუსიკალური დიალექტების გავლენის შედეგი უნდა იყოს. თუმცა ჰარმონიული ვერტიკალის ჩარჩოებიდან გასვლისაკენ სწრაფვაც შესაძლოა სწორედ დიალექტურ გავლენებს უკავშირდებოდეს.

იმისათვის, რომ შედარებით უკეთ ავსახოთ ხალხური სიმღერის შემადგენელი ბგერების დამოკიდებულება საყრდენ ტონთან მიმართებაში, გადავწყვიტეთ კლასიკური ჰარმონიის მართლწერისათვის თავი აგვერიდებინა და ფუნქციონალური (ტონიკა-სუბდომინანტა-დომინანტა) კავშირების გამომხატველი ნიშანთა სისტემა განსხვავებული მეთოდით ჩაგვენაცვლებინა.

მაგალითად, თუ კლასიკურ მუსიკაში IV 5/3 (სუბდომინანტური სამხმოვანება) აღნიშნავს ტონიკური ბგერიდან აღმავალ მეოთხე საფეხურს თავისი სუბდომინანტური ფუნქციით, რომელიც უცვლელი რჩება იმის მიუხედავად თუ რომელი ოქტავის ფარგლებში ჟღერს მოცემული ტონალობის დროს, ქართულ სიმღერაში, როგორც ვიცით, საყრდენი ტონის მარჯვნივ მეოთხე საფეხურზე მყოფი ბგერა თვისობრივად განსხვავდება იმავე დასახელების მქონე ბგერისაგან საყრდენი ტონიდან მარცხნივ.

ამის გამო, ნაცვლად ჩვეულებრივი რიგითობის გამომხატველი ციფრისა, მაგ.: IV, შევეცადეთ დაგვეზუსტებინა მოცემული საფეხურის მიმართულება საყრდენი ტონიდან. მაგალითად, +IV აღნიშნავს მეოთხე საფეხურს საყრდენი ტონიდან მარჯვნივ (ანუ აღმავალი მიმართულებით), ხოლო -IV ნიშნავს მეოთხე საფეხურს საყრდენი ტონიდან მარცხნივ (ანუ დადმავალი მიმართულებით), ხოლო მაჟორული და მინორული შეფერილობის აკორდების აღსანიშნავად აგრეთვე ვიყენებთ არაბულ ციფრებს პლუს (+ მაჟორული) და მინუს (- მინორული) ნიშნებთან ერთად.

ამგვარად, ჰარმონიული ვერტიკალი (ინტერვალური და აკორდული თანმიმდევრობის დაცვით) სხვადასხვა ვერსიების მიხედვით და ქრონოლოგიური მიმდევრობით შემდეგნაირია:

სათაური	ჩაწერის ადგილი	ჩაწერის თარიღი	ჩამწერი/ ნოტირების ავტორი	ჰარმონიული ვერტიკალის თანმიმდევრობა
ჩეყა სიორამსას	ხე	1950	ვ. ახოზაძე	I(-5/3) I(4) I(5/4) I(-5/3) -II(+5/3) -III(+5/3) -II(+5/3) -II(+3) საყრდენი
ჩეყა სიორამსას	კალა	1950	ვ. ახოზაძე	I(5/4) I(4) I(-5/3) I(5/4) -II(+5/3) -III(+5/3) -II(+5/3) -II(+3) საყრდენი
ჩეყასიო	ქვემო სვანეთი	1954	დ. თორაძე&შ. მილორაჯვა	I(+5/3) I(6/4) I(6/4) I(-5/3) -II(+5/3) -III(7/4) -III(6/4) -III(+5/3) -II(6/4) -II(+5/3) საყრდენი
ჩეყარამსა		1955	ვ. მახარაძე (ი.ფალიანის მიერ გადმოცემული)	I(-5/3) -II(+5/3) -III(+5/3) -II(+5/3) -III(5/4) -III(6/4) -II(+3) საყრდენი
ჩეყა სიორამსას		1976	ი. ფილოფანი	I(-5/3) -II(5/4) -III(5) -II(5/4) -IV(+7/5) -III(5/4) -III(+5/3) -III(6/2) -II(+3) საყრდენი
ჩეყა რამსა	ლენტეხის ანსამბლი	1985	ჩვენ მიერ ნოტირებული	I(-5/3) -II(-5/3) -III(+5/3) -III(6/4) -III(4) -III(5/4) -III(6/3) -(-3) საყრდენი
ჩეყასიო რამსა	ლატალი	2016	ჩვენ მიერ ნოტირებული (ს. წერედიანის მიერ გადმოცემული)	-V(9/6) -V(8/6) -V(8/5) -IV(7/5) -III(+5/3) -III(6/4) -II(+3) საყრდენი

როგორც ჩანს, ზემო სვანეთში ჩაწერილ ნიმუშებში დროთა განმავლობაში ფართოვდება ჰარმონიული ვერტიკალი და თუ ვ. ახოზაძის ყველაზე ადრეული ნიმუშების აკორდული ვერტიკალი არ ცდება სამხმოვანებისა (5/3) და კვარტკვინტაკორდის (5/4) ფარგლებს, გვიანდელ ჩანაწერებში თავს იჩენს სექსტის, სეპტიმის, ნონას დიაპაზონიც კი განაპირა ხმებს შორის. მართალია, ამ მხრივ ქვემო სვანური ვარიანტები არ გამოირჩევა სითამამით, თუმცა იქ სხვა ტიპის დევიაციებს (გადახრებს) აქვს ადგილი, რომელიც საგანგებო კვლევას საჭიროებს და რომელთაც აქ არ შევხებით.

კილო. ჰარმონიული ვერტიკალის ანალიზისას, ჩვენი ყურადღება მიიქცია ერთმა ტენდენციამ. მიუხედავად ჰანგის, კომპოზიციური აღნაგობის, კადანსური საქცევების, დამახასიათებელი რიტმული ფიგურაციის მსგავსებისა, რაც ჩვენ მიერ მოყვანილი ყველა ნიმუშის საერთო მახასიათებლებს წარმოადგენს, თვალმისაცემია მუსიკალური ნიშნების არაერთგვაროვნება, რაც მიუთითებს კილოს, სიმღერის

ხმოვანი ლანდშაფტის (soundscape) არაერთგვაროვან შეგრძნებასა და აღქმაზე, როგორც ჩამწერთა, ასევე შემსრულებელთა მიერ.

მეტი სიცხადისათვის განვიხილოთ ცალკეული ნიმუში. იმ შემთხვევაში, თუ ფერხულში შემავალი სამივე ხმის ბგერებს თანმიმდევრულად დავალაგებთ დაღმავალი მიმართულებით, მივიღებთ შემდეგ სურათს:

ჩაწერის ადგილი	ჩაწერი სთარიღი	ჩამწერი/ნოტირების ავტორი	ბგერათრიგი	შენიშვნა
ხე	1950	ვ. ახოზაძე	ფა ძიეზ - მი - რე - დო ძიეზ - <u>სი</u> - ლა - სოლ	აღნიშნულ ნიმუშში საყრდენი ბგერაა „სი“
კალა	1950	ვ. ახოზაძე	ფა ძიეზ-მი-რე-დო ძიეზ- <u>სი</u> -ლა-სოლ	იდენტურია ხე-ში ჩაწერილი ვარიანტისა. საყრდენი: „სი“
ქვემო სვანეთი	1954	დ. თორაძე&შ. მილორავა	ფა - მი - რე - დო ძიეზ - დო ბეკარ - სი - სი ბემოლ - <u>ლა</u> - სოლ - ფა	აღნიშნულ ნიმუშში საყრდენი ტონია <u>ლა</u> . სი ბეკარი იცვლება სი ბემოლით მაშინ, როდესაც ბანთან და ზედა ხმასთან ფორმირდება კწმ. ვარტა (ბანთან) და წმ. კვინტა (ზედა ხმასთან);
უცნობია	1955	ვ. მახარაძე (ი.ფალიანის მიერ გადმოცემული)	მი ბემოლ-რე-დო-სი ბემოლ-ლა-ლა ბემოლ- <u>სოლ</u> -ფა-მი ბემოლ	საყრდენი ტონია <u>სოლ</u> . ლა იცვლება ლა ბემოლით კვარტკვინტაკორდის საწარმოებლად ვერტიკალში (წმ. კვარტა შუა ხმასა და ბანს შორის).
-----	1976	ი. ფილოფანი	მი-რე-დო-სი-სი ბემოლ- <u>ლა</u> -სოლ-ფა	საყრდენი ტონია <u>ლა</u> . სი სი ბემოლით იცვლება კვარტკვინტაკორდის საწარმოებლად.
ლენტეხის ანსამბლი	1985	ჩვენ მიერ ნოტირებული	მი-რე-დო-სი ბემოლ- <u>ლა</u> -სოლ-ფა	საყრდენი ტონია <u>ლა</u> .
ლატალი	2016	ჩვენ მიერ ნოტირებული (ხ. წერედიანის მიერ გადმოცემული)	მი - რე - დო - სი - სი ბემოლ - <u>ლა</u> - სოლ - ფა	საყრდენი ტონია <u>ლა</u> . სი იცვლება სი ბემოლით იქ, სადაც იწარმოება წმ. კვინტა და კვარტა.

ჩაწერის ადგილი	ჩაწერი ს თარიღი	ჩამწერი/ ნოტირების ავტორი	ბგერათრიგი	შენიშვნა
ლატალი	2017	ჩვენ მიერ ნოტირებული (ბ. ფირცხელანის მიერ გადმოცემული)	მი-რე-დო-სი-სი ბემოლო- <u>ლა</u> -სოლო-ფა	საყრდენი ტონია <u>ლა</u> . სი იცვლება სი ბემოლით ვერტიკალში კვარტკვინტაკორდის ფორმირებისას.

როგორც ვხედავთ, ბგერათრიგის დიაპაზონი ვერტიკალის განაპირა ხმებს შორის ცვალებადია და ეს მელოდიური კონტურის გაფართოების ნიშანს წარმოადგენს. იმ ვერტიკალურ სეგმენტებზე დაკვირვებამ, როდესაც ზოგიერთი ბგერის ალტერაცია⁸² ხდება ჰანგის ლინეარული წარმოებისას, გამოავლინა, რომ მომდერალი ამ დროს ცდილობს წმ. კვარტისა და კვინტის კონსტრუირებას და, შესაბამისად, სწორედ იმ მელოდიური ინტერვალთა მოძრაობს, რომელიც ჰარმონიული წმინდა კვარტისა და/ან კვინტის ფორმირებისთვისაა აუცილებელი მოცემულ მომენტში.

ესაა პროცესი, რომელიც ამ დროს შემსრულებლის, ეთნოფორის მუსიკალურ ქვეცნობიერში (თუ ცნობიერში?) მიმდინარეობს და რომელიც ადასტურებს რამდენად მნიშვნელოვანია ვერტიკალური, ჰარმონიული, ანუ, პოლიფონიური, სამხმიანი აზროვნება ერთი შემსრულებლის მიერ მიუხედავად იმისა, რა ტიპის ჰორიზონტალური (მელოდიური) კონტური იქსოვება ერთ ხმაში მის მიერ. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში ცალკე აღებული ერთი ხმის ჟღერადობა დამოკიდებულია ვერტიკალში წმ. კვარტებისა და კვინტების წარმოებაზე.

„ჩეყა რამსას“ მუსიკალურმა ანალიზმა კიდევ ერთი დეტალი გამოავლინა. როგორც აქამდე აღვნიშნეთ, კილოს საყრდენი ტონის გამორკვევა ხშირად დამწყების სოლო ფრაზაშივცა შესაძლებელი, რომლის დროსაც მზადდება საყრდენი ტონი ბანში. საყრდენი ტონისკენ მუდმივი სწრაფვა ვლინდება დანარჩენი ხმების მოძრაობაშიც, რაც საბოლოოდ უნისონში გაერთიანებით გვირგვინდება. ცხადია, რომ სვანები მუზიციერებისას სწორედ საყრდენი ტონის გარშემო ტრიალებენ და სწორედ ისაა მთავარი მაროინტირებელი და მაკოორდინებელი მუსიკალური ნაგებობის კონსტრუირებისას.

⁸² ალტერაცია არასოდეს არის ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონიის მსგავსად ზუსტი და მკაფიო.

როგორც „ზარში“ გამოჩნდა, ორხმიანი სეგმენტები სწორედ საყრდენი ტონისაკენ და მის გარშემო „მოდრაობის“ მაჩვენებელია და არა ისტორიული განვითარების ევოლუციურ გზაზე თავდაპირველი ორხმიანობის არსებობის („ორხმიანობისდროინდელი გადანაშთის“) დამადასტურებელი არგუმენტი.

ამას მოწმობს როგორც საყრდენი ტონის, ასევე ობერტონული ინტერვალების მაკოორდინირებელი როლი, რაც კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება სწორედ იმ ხმოვან ჩანაწერებში, სადაც სამხმიანი ნიმუში ერთი მომღერლის მიერაა გადმოცემული ინდივიდუალურად შესრულებული ხმების სახით. ამ დროს აშკარაა, რომ მომღერალი თითქოს დეზორიენტირებულია საყრდენი ტონისა და წმინდა ინტერვალების გარეშე და მელოდიური კონტური, ანუ, მელოდიური ინტერვალები დეფორმირებულია იმდენად, რომ რთულდება მისი ზუსტი რეპროდუქცია (დანართი 3, N6; <https://lazardb.gbv.de/> Title: ZharedaTake2_Kutaisi_RubenCharkvian-i_20160710_VZOQ4H.mov). ასეთ დროს, საშველს საკრავი წარმოადგენს, რომელსაც საყრდენი ტონისა და მაკოორდინირებელი ჰარმონიული ვერტიკალის შესრულების, დანარჩენი ხმების ჩანაცვლების, შემაჯავებლის ფუნქცია ენიჭება.

კიდევ ერთი საგულისხმო მოვლენა, რომელმაც ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ჯერ კიდევ „ზარისა“ და ჰიმნური სიმღერების განხილვისას, ეხება ალტერაციის ნიშნებს შორის განსხვავებას ამჯერად მოცემულ საფერხულო სიმღერაში იქ, სადაც არ გვხვდება კვარტისა და კვინტის ინტერვალური ჰარმონიული დამოკიდებულება.

აღნიშულ მოვლენაზე დაკვირვებიდან ჩანს, რომ რაც უფრო ძველია სიმღერის ვარიანტი, უფრო ვიწროა სიმღერის დიაპაზონი (განაპირა ხმებს შორის) და ინტერვალური დამოკიდებულებაც შედარებით მჭიდროა. ვიწრო განლაგების აკორდული შეფარდებებისას ხშირად გვხვდება სამხმოვანება, ანუ ორი ტერციისაგან შემდგარი აკორდი.

საინტერესოა, რომ ამ მხრივ განსხვავდება ჩვენ მიერ განხილული ვარიანტები. ვ. ახოზაძის მიერ ნოტირებული ნიმუშები ორი საგასაღებო ნიშნითაა წარმოდგენილი, რაც მაჟორულ ჟღერადობას სძენს იმ სეგმენტებს, რომელთაც სხვა ვარიანტებში მინორული შეფერილობა აქვს. ასეთია, მაგალითად: ი. ფილფანის მიერ ნოტირებული ნიმუში. განსხვავებულია კადანსში, საყრდენი ტონისაკენ მიზიდულობის გამო ვერტიკალის დავიწროების შედეგად წარმოებული ტერციის ხარისხიც. ვ. ახოზაძესთან, ს. წერედიანთან და ი. ფალიანთან დიდი ტერციაა დამოწმებული,

ხოლო ი. ფილფანის ნოტირებულ ვერსიაში, აგრეთვე ლენტეხის ანსამბლისა და გ. ფირცხელანის მიერ გადმოცემულ ვარიანტებში, პატარა ტერცია ჟღერს. გაკვირვება გამოიწვია ვ. ახოზაძის მიერ ნოტირებული ვარიანტის შედარებამ ამავე სიმღერის ხმოვან დედანთან, რომელიც ცვილის ლილვაკებზეა დაცული. ერთი და იგივე ხმოვანი მასალის ორი ნოტირებული ვერსია (ვ. ახოზაძისა და ჩვენი ტრანსკრიფცია) არ დაემთხვა ერთმანეთს, განსაკუთრებით მეტრ-რიტმისა და საგასაღებო ნიშნების ასახვის თვალსაზრისით. ალტერაციის ნიშნებში აცდენა სწორედ იმ სეგმენტებს შეეხო, სადაც ჰარმონიული ტერცია ჟღერს.⁸³

აღნიშნულმა დაკვირვებამ კიდევ უფრო გაამყარა ჩვენი ჰიპოთეზები ხმათა წარმოებისა და მრავალხმიანი მუზიციერებისას წამყვანი ფაქტორების შესახებ. ჩანს ეს ფაქტორები მოქმედებს „ზარისა“ და ჰიმნური სიმღერების გარდა, მუზიციერების სხვა დონეებზეც. კერძოდ:

- ვერტიკალის წარმოებისას წამყვანი მნიშვნელობა კვარტა-კვინტური ჰარმონიული დამოკიდებულების ხარისხს ენიჭება. ეს იწვევს მელოდიური კონტურის შიგნით კორექტირების აუცილებლობას, რაც გამოიხატება ამ დროს მელოდიური ინტერვალების ინტონირების პროცესში წარმოქმნილ ალტერაციულ ნიშნებში;
- ტერციის გაგება და აღქმა სვანებში — კვარტას, კვინტასა და უნისონთან შედარებით — მეორეხარისხოვანი, ან თვისებრივად ნეიტრალურია, რის გამოც ტერცია ლაბილური და არასტაბილურია. შეიძლება შეგვხვდეს როგორც ე.წ მაჟორული, აგრეთვე მინორული მიხრილობის ჰარმონიული ტერცია;
- ამგვარი ლაბილური ტერციის აღქმა სუბიექტურია და ჩამწერნი, განსაკუთრებით არასვანური წარმოშობის მუსიკოსები თავისუფლად ინტერპრეტირებენ ხმოვანი ნიმუშების ნოტებზე გადატანისას. ამის გამო, ამგვარი ტრანსკრიფციებიდან სიმღერების შესწავლა სვანურ მუსიკაში ნაკლებად გათვითცნობიერებული ადამიანებისთვის არაა რეკომენდებული;

⁸³ ამის მიზეზად, ერთი შეხედვით, შეიძლება ჩაითვალოს ჩანაწერების სიძველით გამოწვეული ხარვეზი, რადგან შეუძლებელია ეჭვის შეტანა ვ. ახოზაძის პროფესიონალიზმში. ასე რომ ყოფილიყო, აღნიშნული აცდენა შეეხებოდა იმ სეგმენტებსაც, სადაც კვარტა, კვინტა, ან ოქტავა ჟღერს. უფრო სწორი იქნება ვივარაუდოთ, რომ მკვლევარი ტერციის მერყევმა შეფერილობამ არჩევანის წინაშე დააყენა და წმინდა თეორიული მოსაზრებების გამო ალტერაციის საკითხს თავისუფლად მიუდგა.

- ამ მხრივ საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება ი. ფილფანის მიერ გაშიფრულ სიმღერებს. სვანური სიმღერის შესანიშნავი ოსტატი მომღერალთა ტრადიციულ ოჯახში გაიზარდა, მომღერალი ბაბუს, ბიძისა და ნათესავების გარემოცვაში. მოგვიანებით მუსიკალური განათლება მიიღო და სიმღერების გარკვეული ნაწილი ნოტებზე გადაიტანა. მის მიერ შესრულებული სანოტო ტრანსკრიფციები, უდავოა, ყველაზე ახლოს დგას ხმოვან წყაროებთან. ამ შემთხვევაშიც, ი. ფილფანის მიერ გაშიფრული „ჩეყა რამსა“, რომელიც საგასაღებო ნიშნების გარეშეა ჩაწერილი, დედანთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს.

მეტრი და რიტმი: სვანების მუსიკალური მეტრი, როგორც ადრე აღვნიშნეთ, ორწილადი ან ოთხწილადია და სამწილადი ნიმუშები, ვფიქრობთ, მეზობელი დიალექტების, კერძოდ, რაჭის გავლენის შედეგი უნდა იყოს.

ჩვენ ხელთ არსებული ნოტირებული ნიმუშების შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ერთი და იგივე სიმღერის მეტრული და რიტმული აღქმადობის ხარისხი განსხვავებულია და, შედეგად, განსხვავებულია სანოტო ტრანსკრიფციებიც.

„ჩეყა რამსას“ ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ნიმუშების მოსმენისას ცხადი გახდა ფერხულის ორწილადობა (შესაძლებელია ოთხწილადი საზომით ჩაწერაც). შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ვ. ახოზაძეს ორივე ნიმუში სამწილადი ზომით ჩაუწერია, ვ. მახარაძეს ორწილადით (ი. ფალიანის გადმოცემული), დ. თორაძესა და შ. მილორაძეს ორწილადით, ხოლო ი. ფილფანის მიერ ნოტირებული ნიმუში ოთხწილადი საზომითაა ჩაწერილი.

ნოტირებული ვერსიების ამგვარ სიჭრელეში თავისთავად გაჩნდა სანდოობის ხარისხის პრობლემა. მეორე მხრივ, ამგვარმა მრავალფეროვნებამ შესაძლებელი გახადა ვარიანტების შედარებითი ანალიზი და დინამიკაში განხილვა.

მიუხედავად იმისა, რომ ექვს არ იწვევს ჩამწერთა მუსიკალური განათლება და პროფესიონალიზმი, ჩანაწერების შესახებ დამატებითი ცნობები ჩვენთვის გადამწყვეტი აღმოჩნდა დასკვნების გამოტანისას.

როგორც აღვნიშნეთ, „ჩეყა რამსას“ ნოტირებული ნიმუშის ერთ-ერთი ავტორია სვანური სიმღერის ცნობილი ოსტატი ი. ფილფანი, რომელსაც თავისი პედაგოგის, ა. თათარაძის თხოვნითა და დავალებით გადაუტანია ნოტებზე რამდენიმე ფერხული წიგნისთვის „ქართული (სვანური) ფერხულები“, რომელიც 1976 წელს გამოიცა.

წიგნში მოყვანილი ყველა ის საფერხულო ნიმუში, რომლის ნოტირებული ვერსია ა. ფილფანს ეკუთვნის, ოთხწილადი მეტრითაა გადმოცემული. გამონაკლისს წარმოადგენს „თამარ დედფალ რავექენსია“, რომელიც სამწილადი საზომითაა (6/8) ნოტირებული.⁸⁴ ორწილადი და ოთხწილადი საზომითაა აგრეთვე ე. სარიშვილის მიერ ნოტირებული ორი სიმღერა („უშგვლა ლასმა“ და „დიდებათა“), რომელიც ტრანსკრიპციის ავტორს ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა, ოცდახუთიოდე წლის ისლამ ფილფანისაგან ჩაუწერია სოფ. ლენჯერში.

ფოლკლორის ცენტრის სახელმწიფო არქივში დაცულ ნოტირებული ნიმუშების უმრავლესობა 1950 წელს ლენჯერში ჩაუწერია ვ. ახოზაძეს გაბრიელ, ალექსი, გიორგი, მათე, სოფერომ ფილფანისაგან, რომლებიც ისლამ ფილფანის ოჯახის წევრები, ახლო ნათესავები, მეზობლები ყოფილან, მათ შორის ყველაზე ასაკოვანი გიორგი (69 წლის) და გაბრიელ (71 წლის) ფილფანები იყვნენ იმხანად.

ისლამის ვაჟის, ვახტანგ ფილფანის გადმოცემით, ისლამის დიდი ბაბუა ხაზჯუ ფილფანი კარგი მომღერალი ყოფილა. ფილფანების გარდა, სოფელში კიდევ ყოფილან კარგი მომღერლები (მაგ.: ვ. ახოზაძესთვის სიმღერები ფილფანებთან ერთად, გაბილა უდესიანსაც გადმოუცია). მღვდელ ივანე მარგიანს, რომელიც ლენჯერში დასწრებია რომელიღაც დღეობას, მოსწონებია ლენჯერელების ლხინი და სიმღერა-თამაში და გასჩენია ანსამბლის ჩამოყალიბების იდეა. ისლამის ბიძა, ალექსი მიუწვევია, შემოუვლიათ მთელი ზემო სვანეთი, შეუკრებიათ ახალგაზრდები და ანსამბლიც ჩამოუყალიბებიათ, სადაც ალექსი ასწავლიდა თურმე წინაპრებისა და სოფლის სხვა განთქმული მომღერლებისგან ნასწავლ და გაგონილ სიმღერებს. ისლამის მამა, მაქსიმეც კარგი მომღერალი ყოფილა. 1948 წელს ანსამბლში მიუწვევიათ ჯერ კიდევ 14 წლის ისლამი იმ მიზეზით, რომ სიმღერასთან ერთად ჭუნირზე დაკვრის ოსტატი ყოფილა და მისი ბადალი არ მოიძებნებოდა თურმე გუნდში. იმხანად უკვე პლატონ დადვანი ყოფილა ანსამბლის ხელმძღვანელი. ალექსის უჩვენებია მისთვის პატარა ისლამი, ნიჭიერია და გამოგვადგებაო.

⁸⁴ სამწილადად შეიძლება აგრეთვე ჩაიწეროს ჰიმნური საგალობელი „ლილეც“, რომელიც, ვფიქრობთ, ისევე როგორც სხვა ჰიმნური საგალობლები, წინ უძღვის საწესო ფერხულებს. შესაძლოა სწორედ „ლილეც“ ჰიმნური ნაწილის ზეგავლენით აიხსნას ის ფაქტი, რომ ფერხული „შიადა ლილე“ (აგრეთვე გვხვდება „ლილეც“ სახელწოდებით) ასევე სამწილადი მეტრითაა ნოტირებული, მიუხედავად იმისა, რომ ჰანგის რიტმულ-მელოდიური ქარგა იგივეა რაც ფერხულებისა „ლაგუმედა“, „დიდება თარინგზელარის“ ერთ-ერთი ვარიანტი და „გაულ გავხე“.

ისლამის ბიოგრაფია ცხადყოფს, რომ ოსტატს წინაპრებისაგან მიუღია მემკვიდრეობად სიმღერის ნიჭი და ცოდნაც მათგან შეუძენია. თუკი 14 წლის ისლამი უკვე თავისუფლად ფლობდა იმ დროისათვის შემორჩენილ სიმღერებს, რომელთა ნაწილი დღეს უკვე მივიწყებულია, ეჭვგარეშეა ისლამის მიერ გადმოცემული სიმღერების ავთენტურობის მაღალი ხარისხი.

მოგვიანებით, ისლამმა მუსიკალური განათლება მიიღო თბილისში და შეისწავლა ნოტებზე ჩაწერის ხელოვნება. ასეთ პირობებში, სვანეთში გაზრდილ და ბუნებრივ გარემოში დაოსტატებულ მომღერალს მაქსიმალური სიზუსტით უნდა გადმოეცა თავისი ცოდნა. ამიტომ, ე. სარიშვილის მიერ ნოტირებული ორი სიმღერის ხარისხი, რომელიც ახალგაზრდა ფილფანს მანამდე გადმოუცია, ვიდრე ის თავად შეუდგებოდა მუსიკის თეორიის შესწავლას, უთუოდ მაღალი უნდა იყოს. ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო ამყარებს ამ სიმღერების იდენტურობა იმ ვარიანტებთან, რომლებიც დღემდე შემორჩენილი სოფ. ლატალში. შესაბამისად, ცხადია, რომ ისლამ ფილფანის მიერ მოგვიანებით ნოტირებული სიმღერებიც მაქსიმალურად ახლოსაა წყაროსთან და შეძლებისდაგვარად ზუსტად ასახავს სიმღერების მუსიკოლოგიურ ასპექტებსა და ნიუანსებს, მათ შორის, მეტრსა და რიტმს.

მეტი თვალსაჩინოებისთვის მოგვყავს ის ფერხულები, რომლებიც ისლამ ფილფანისაგან განსხვავებულად ჩაუწერიათ სხვადასხვა დროს. ცხრილში მოყვანილი მონაცემებიდან აშკარაა, რომ ი. ფილფანის მიერ ნოტირებული სიმღერები მკაცრად ორწილადი ან ოთხწილადია მაშინ, როდესაც სხვა ავტორები იგივე სიმღერებს სრულიად განსხვავებული, ხშირად შერეული საზომით გადმოსცემენ და უფრო მეტიც, უპირისპირდებიან ორწილადი მეტრის ბუნებას.

სიმღერა	ჩამწერი	მეტრი/ზომა
ჩეყასიო რამსა	ი. ფილფანი	4/4
	ვ. ანობაძე	3/4
შიშადა გერგილი	ი. ფილფანი	4/4
	მ. ბალანჩივაძე	3/8
იავ ქალთი	ი. ფილფანი	4/4
	ზ. ფალიაშვილი	6/8-7/8-6/8
სანადირო	ი. ფილფანი	4/4

	ზ. ფალიაშვილი	3/4
ყანსავ ყიფიანე	ი. ფილფანი	2/4
	ზ. ფალიაშვილი	6/8-2/4
	გრ. კოკელაძე	5/8
უმგულას მახელვაჟარე	ი. ფილფანი	4/4
	ვ. ახოზაძე	5/8
დიდება თარინგზელარს	ი. ფილფანი	4/4
	ზ. ფალიაშვილი	2/4-3/4

როგორც ვხედავთ, საფერხულო სიმღერების განხილვისა და ანალიზისას გამოიკვეთა რიგი პრობლემებისა, რომლებსაც ვაწყდებით ამა თუ იმ საფერხულო სიმღერის მნიშვნელობისა და რაობის განსაზღვრისას. კომპლექსური ანალიზის, ვარიანტების შედარებითი კვლევის, ჩაწერის პირობებისა და გადმომცემთა შესახებ დეტალური ინფორმაციის გარეშე ასევე შეუძლებელია მსჯელობა მუსიკოლოგიურ ასპექტებზეც. ამგვარად, „ჩეყასიო რამსას“ კომპლექსურმა კვლევამ გამოავლინა, რომ:

- აღნიშნული ფერხული შესაძლოა სულაც არ იყოს დაკავშირებული ფუთა დადემქელიანსა და უმგულელებს შორის დაპირისპირებასთან. შესაბამისად, საეჭვოა მისი წარმოშობის თარიღის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებაც;
- „ჩეყარამსა“, სავარაუდოდ, არ ნიშნავს ჩეყას ფეხს და, შესაბამისად, არ უკვდავყოფს ფერხულის შემქმნელის სახელს;
- საფიქრებელია, რომ ფერხულის „ჰანგი“ მეორადი, ან მრავალჯერადი გამოყენებისაა, რადგან ტექსტის შეწყობისას დეფორმირდება ლინგვისტური მახასიათებლები და მახინჯდება მისი შინაარსი;
- ტექსტის დეფორმირების შედეგად ჩანს მუსიკალური საწყისის დომინანტი როლი, რომელიც იმორჩილებს ტექსტს და ახდენს მის „კორექტირებას“;
- ფერხულის მუსიკალური ქსოვილი, მიუხედავად ჰიმნურ სიმღერებთან შედარებით დაწინაურებული და განვითარებული მელოდიური კონტურებისა თითოეულ ხმაში, ავლენს კვარტა-კვინტური ვერტიკალისადმი დამოკიდებულებას და საყრდენი ბერისადმი სწრაფვას. ამის ერთ-ერთი არგუმენტია ალტერაციის ნიშნები, რომლებიც ხმებში (განსაკუთრებით შუა ხმაში) ჩნდება მაშინ, როდესაც იწარმოება ჰარმონიული წმინდა კვარტა და/ან

კვინტა. გარდა ამისა, სამხმიანი სიმღერების ცალკეული, ინდივიდუალური ხმების გადმოცემისას ჩანს, რომ ეთნოფორს უჭირს პროექცია მაკოორდინირებელი ჰარმონიული ინტერვალების (კვარტებისა და კვინტების) გარეშე და, შედეგად, მელოდიური კონტური მერყევი, არასტაბილურია. შედარებით ვრცელი ჰანგის გადმოცემისას, ასევე რთულდება საყრდენ ღერძთან კავშირის შენარჩუნება და მასზე ორიენტირება;

- ნოტირებულ ჩანაწერებს შორის სხვაობა და ალტერაციის განსხვავებული ნიშნები იმ სეგმენტებში, სადაც ხდება არა ჰარმონიული კვარტისა და კვინტის, არამედ ტერციის წარმოება, ვფიქრობთ, მიუთითებს ტერციული ჰარმონიული ინტერვალის არასტაბილურობასა, ან მის ნეიტრალურ ბუნებაზე;⁸⁵
- „ჩეყასიო რამსას“ სხვადასხვა ვარიანტის რიტმისა და მეტრული ანალიზის შედეგად გამოჩნდა, რომ რიტმისა და მეტრის აღქმა და განცდა სუბიექტურია იმ ჩამწერთა მიერ, რომლებიც არ არიან სვანური კულტურული კონტექსტის ნაწილი. ამ თვალსაზრისით ფასდაუდებელი აღმოჩნდა ის ნოტირებული ნიმუშები, რომლებიც შესრულებულია სვანური სიმღერის ოსტატის ი. ფილფანის მიერ ან მისი გადმოცემის საფუძველზე. შედეგად, გამოვარკვიეთ, რომ სვანური საფერხულო სიმღერა ბუნებითად ორწილადაა (ან ოთხწილადა). შესაბამისად, ყველა ის ჩანაწერი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა (მაგ.: „თამარ დედფალ რავექენსია“, „ლილე“), რომელიც არ არის გადმოცემული ორწილადა ან ოთხწილადა საზომით, არ უნდა ასახვდეს რეალურ მეტრს და არ უნდა იყოს სვანური წარმოშობის.⁸⁶

2. „ლაჟღავამ“.

2.1. ტერმინოლოგია. შესრულების კონტექსტი და ფუნქცია. სავალდებულო საწესო ფერხულების უკეთ გასაგებად საჭიროდ მიგვაჩნია ზოგიერთი მათგანის, კერძოდ „ლაჟღავამის“ კომპლექსური ანალიზი, რომელიც ერთგვარი კვინტესენციაა

⁸⁵ ე.გარაყანიძე შენიშნავს ტერციისა და სექსტის ნეიტრალურობას, თუმცა, როგორც ჩვენი ანალიზიდან ირკვევა, ვფიქრობთ, ამგვარი ნეიტრალურობა სვანური სიმღერის მრავალხმიან ბუნებას უკავშირდება რაც კიდევ უკეთ ჩანს „ზარის“ მაგალითზე.

⁸⁶ ო.კაპანაძე დისერტაციის ავტორეფერატში აღნიშნავს კიდევ, რომ „რაჭული საფერხულოების უდიდესი ნაწილი სამწილადაა და მათი კომპოზიციური მოდელები აღმოსავლეთ საქართველოს ანალოგიურია; ორწილადა საფერხულოების რიცხვი მცირეა; ზოგჯერ ისინი მეზობელი კუთხეებიდან ნასესხების შთაბეჭდილებას ტოვებს“ (2014:19)

ე.წ. „ლამურგვალაშის“ ტიპის ფერხულებისა და ის ნიშან-თვისებები, რითიც აღნიშნული ფერხული ხასიათდება, შეიძლება ტიპურად ჩაითვალოს სხვა მსგავსი ფერხულებისთვისაც.⁸⁷

სვანების განმარტებით, სიტყვა „ლაჟღავშ“ საწინამძღვრეს აღნიშნავს და მომდინარეობს სიტყვიდან „მჟედვ“, რაც ქართულად „მძღოლს“ აღნიშნავს. წინსართი „ლა“ ქართული „სა“-ს ექვივალენტია. შესაბამისად, „ლა-ჟღავშ“ სიტყვასიტყვით ითარგმნება, როგორც „სა-წინამძღვრე“.

ე. სავიციის აზრით, ზოგიერთი სვანური ფერხული რაჭულის ანალოგიურია და განსხვავება იმაშია, რომ რაჭველები საფერხულო სიმღერებს მღერიან ტექსტებით, ხოლო იმავე მელოდიაზე სვანები გაუმიფრავ სიტყვებს წარმოთქვამენ. ავტორი იშველიებს დ. არაყიშვილს და ერთნაირად შესრულებულ ფერხულებს შორის ასახელებს „ფერხისას“ და „წინამძღოლას“ (თათარაძე 1976:20).

საინტერესოა „ფერხული-წინამძღოლას“ აღწერილობა, რომელიც დ. არაყიშვილს უნახავს და გადმოუცია და რომელსაც ა. თათარაძე იმოწმებს: „ფერხისასა“ და „წინამძღოლაში“ მონაწილეობენ ქალებიც. „სვანური (და რაჭული) „ფერხული-წინამძღოლას“ არსი გამოიხატება შემდეგით: დგას ვაჟთა მწკრივი, წი — წინამძღოლი (ვინც კარგად იცის სიმღერის მელოდია) წითელი ხელსახოცით, რომელიც საბრძოლო დროშის სიმბოლოა. ზოგჯერ ვაჟთა მწკრივში ქალებიც დგანან. წინამძღოლი ამავე დროს მოძახილია, მას მეორეს ეუბნება ფერხულის რომელიმე მონაწილე, დანარჩენები გუნდად მღერიან ხანის პარტიას. წინამძღოლი ერთ ადგილზე ტრიალებს, აკეთებს სხვადასხვა მოძრაობას, რასაც იმეორებენ დანარჩენები. ... ცეკვის ნახაზი დამახასიათებელია ფერხულისათვის — ხან შეკრული წრე, ხან კლაკნილი ჯაჭვი, ხან ხის ან რომელიმე საგნის გარშემო შემოვლა. სიმღერა, რომელზედაც „წინამძღოლა“ სრულდება, ორგუნდოვანია და ორი მოძახილი ჰყავს, მუსიკალური ზომა 3/4. ეს ფერხული-წინამძღოლა სხვა არა არის რა, თუ არ ვაჟთა ძველი რიტუალურ-საწესჩვეულებო ცეკვა ნაყოფიერების ღმერთის კვირიას პატივსაცემად და სვანებში ცნობილი იყო „მელია თელეპიას“ სახელწოდებით. როგორც ჩანს, ჩვენს დროში, როცა იგი დ. არაყიშვილს უნახავს, მასში მონაწილეობდნენ ქალებიც“ (თათარაძე 1976:20-21).

⁸⁷ ამ მხრივ „ლაჟღავშთან“ განსაკუთრებით ახლოს დგას დანარჩენი ორი სავალდებულო ფერხული „დიდებათა“ და „ლაგუმედა“.

ა. თათარაძე „ლაჟღავს“ რელიგიურ-სარიტუალო საფერხულო ჯგუფის სიმღერებს მიაკუთვნებს „ლილეს“, „დიდებათას“, „ადრეკილას“ გვერდით და განმარტავს, რომ სიტყვა „ლაჟღავში“ წინამძღოლს ნიშნავს და შექმნილია ღმერთების სადიდებლად (თათარაძე 1976:51). ავტორის აზრით, აღნიშნული ფერხულები წარმართული ეპოქის საგალობლებია და „ლილეს“ მსგავსად, „ლაჟღავსაც“ მზის სადიდებელ საგალობლად მიიჩნევს (თათარაძე 1976:44). შესრულების ფორმა წრიულია და ოთხწილადი ზომით ითქმის ორ გუნდად (იქვე, 1976:51).

მიუხედავად საინტერესო ეთნოგრაფიული წიაღსვლებისა და ფერხულების შინაარსისა და დანიშნულების შესახებ მსჯელობისა, მტკიცებითი ხასიათის ზოგიერთი ინფორმაციის სანდოობა ეჭვს ბადებს. მაგალითად, ავტორი ხაზს უსვამს ზოგიერთი სვანური და რაჭული ფერხულის („ფერხისა“ და „წინამძღოლა“) იდენტურობას და იმოწმებს ე. სავიცკისა და დ. არაყიშვილს. სვანური საფერხულო სიმღერების სინქრონული კვლევისას ზემო სვანეთში არსად დაგვიმოწმებია რომელიმე ფერხული ქართულენოვანი სახელწოდებებით („ფერხისა“ და/ან „წინამძღოლა“).

ფერხულ „წინამძღოლად“ „მელია თელეპია“ მიიჩნევა, რომელიც, მკვლევრების აზრით, ნაყოფიერების ღმერთის, კვირიას პატივსაცემად სრულდებოდა სვანეთში. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, საწინამძღვრეს მნიშვნელობა სწორედ „ლაჟღავს“ გააჩნია.

საინტერესოა, რომ ფერხული „იავ ქალთი“, რომელიც საწესო (სათემო) დღეობის რიტუალის ერთ-ერთ სავალდებულო ფერხულს წარმოადგენს (მაგალითად „ლითნალის“ დღესასწაულზე), რომელიც ასევე ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება და რომლის ტექსტი ძალიან ახლოსაა „მელია ტელეფიას“ ტექსტთან, ფერხულებს შორის ყველაზე ბოლოს სრულდება და დამაბოლოვებელი, დამაგვირგვინებელი ფუნქცია ენიჭება რიტუალის საერთო დრამატურგიაში.⁸⁸

როგორც ვხედავთ, ტერმინი „წინამძღოლა“ ორი განსხვავებული სიმღერის აღწერისთვის გამოიყენება. ჩანს, დ. არაყიშვილი მასზე საუბრისას „მელია ტელეფიას“ გულისხმობდა, რომელსაც სამწილადი მეტრით იტყოდნენ, შერეულად, მწკრივშიც და წრიულადაც. ხოლო „ლაჟღავში“, რომელიც ასევე რელიგიური, სარიტუალო

⁸⁸ ო.კაპანაძე შენიშნავს „იავ ქალთისა“ და „ლილეს“ ინტონაციურ კავშირს და ფიქრობს, რომ ეს ამ ორი სიმღერის სახეობრივ კავშირზე უნდა მიუთითებდეს (კაპანაძე 2014:119).

დანიშნულების ფერხულს წარმოადგენს და რომელიც „წინამძღოლას“ ნიშნავს, ა. თათარაძის განმარტებით, ოთხწილადი მუსიკალური საზომით იმღერება შესაბამისი საფერხულო მოძრაობებით.

ჩანს, „მელა ტელეფიას“ შემთხვევაში ტერმინი „წინამძღოლა“ გამოხატავს შესრულების ფორმას: წინამძღოლი უდგას სათავეში მეფერხულეთა მწკრივს და ინიცირებს და კარნახობს როგორც ტექსტსა და ჰანგს, აგრეთვე სხეულის მოძრაობებსაც, რომელსაც იმეორებენ დანარჩენები. ფერხულის ცენტრალური ფიგურა ერთი ადამიანია, რომელსაც ემორჩილებიან და მიჰყვებიან დანარჩენი მეფერხულენი. შესაბამისად, სწორედ ის არის ლიდერი, წინამძღოლი, რომლის ფუნქცია ფერხულის წარმართვაა. ამდენად, ტერმინი „წინამძღოლი“, ამ შემთხვევაში, ფერხულის საშემსრულებლო ფორმის თავისებურებაზე მიუთითებს.

რაც შეეხება „ლაჟღავს“, ეთნოფორების თქმით, იგი „სვანური სიმღერების წინამძღვარია“, ანუ, პირველი ფერხული, რომელიც წინ უძღვის დღეობის სხვა ფერხულებს საფერხულო ციკლში. „ლაჟღავსის“ დაწყებამდე, არცერთი ფერხული არ ითქმოდა თურმე. ჩვენ მიერ დამოწმებული საფერხულო „ლაჟღავსი“ სწორედ საფერხულო ციკლის უპირველეს სიმღერას წარმოადგენს, რომელსაც ღვთის სადიდებელი როლი და ადგილი აკისრია რიტუალის დრამატურგიულ ქარგაში.

თუმცა ამ სარიტუალო საფერხულო სიმღერას დღეს, მეტწილად, მხოლოდ ჭუნირისა და ჩანგის თანხლებით მღერიან ორპირულად და მისი საფერხულო შესრულება მივიწყებულია. უფრო მეტიც, ცოდნა იმის შესახებ, რომ „ლაჟღავსი“ საფერხულო სიმღერაა, დღეს პრაქტიკულად დაკარგულია.⁸⁹

2.2. „ლაჟღავსის“ არსებული აუდიო და ნოტირებული წყაროები. „ლაჟღავსის“ ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ყველაზე ძველი ვარიანტის ნოტირებული ვერსია, რომელიც პროფ. შ. ასლანიშვილს მესტიაში ჩაუწერია 1934 წელს, ფოკლორის სახელმწიფო არქივშია დაცული.

ჩვენთვის ხელმისაწვდომი აღმოჩნდა „ლაჟღავსის“ რამდენიმე ნოტირებული ვარიანტი, კერძოდ:

⁸⁹ „ლაჟღავსის“ საფერხულო ვარიანტი (ჰანგი და კომპოზიციური აღნაგობა იგივეა, რაც ინსტრუმენტული თანხლებით შესრულებისას) სოფ. ლახუშდში ჩავიწერეთ. გარდა ამისა, „ლაჟღავსის“ საფერხულო ილეთები ოთარ ფარჯიანმა შეგვისრულა საგარეჯოს რაიონის სვანურ ეკოსოფელ უდაბნოში.

1. შ. ასლანიშვილის მიერ მესტიაში ჩაწერილი 1934 წელს (დაცულია ფოლკლორის სახელმწიფო არქივში) (იხ. დანართი 4, N11);
2. გრ. კოკელაძის მიერ ნოტირებული. უცნობია შემსრულებელი, ჩაწერის ადგილი და დრო. სავარაუდოდ, სიმღერის ჩაწერის დრო 1939-დან 1949 წლამდე პერიოდში უნდა მერყეობდეს, რადგან გრ. კოკელაძის ის სვანური ჩანაწერები, რომელთა ჩაწერის დრო და თარიღი ცნობილია, სწორედ ამ პერიოდს განეკუთვნება. ამასთან, სვანური სიმღერების აბსოლუტური უმრავლესობა მუსიკოსს ქვემო სვანეთში ჩაუწერია. ერთადერთი სვანური სიმღერა (ცერული) ზემო სვანური გუნდის მიერაა გადმოცემული (იხ. დანართი 4, N12);
3. პ. დადვანის გადმოცემითა და მ. ჩირინაშვილის მიერ ნოტირებული (უცნობია დრო და ადგილი, თუმცა სავარაუდოდ, 1950-ან წლებში უნდა იყოს ჩაწერილი, რადგან მ. ჩირინაშვილის მიერ ნოტირებული სხვა მასალა სწორედ ამ პერიოდით თარიღდება). აღნიშნული ვარიანტი ა. თათარაძემაც გამოიყენა თავის კვლევაში საილუსტრაციოდ (იხ. დანართი 4, N13).

2.3. „ლაჟღავის“ შესრულების ფორმა. ზემო სვანეთში დღეს შემორჩენილი „ლაჟღავში“, ძირითადად, ერთნაირად ითქმის, რომლის შედარებით ძველი ნოტირებული ვარიანტი პ. დადვანის გადმოცემის საფუძველზეა შესრულებული. უნდა აღინიშნოს, რომ არცერთი საარქივო ნოტირებული ჩანაწერი არ შეიცავს ჭუნირისა და/ან ჩანგის პარტიას და არც სიტყვიერი ცნობებია დაცული სიმღერის საკრავის თანხლებით შესრულების შესახებ.

თუმცა ჩირინაშვილის მიერ პ. დადვანისაგან გადმოცემული ვერსიის ნოტირებული ვარიანტი, სავარაუდოდ, ინსტრუმენტულ თანხლებას უნდა გულისხმობდეს შემდეგი მიზეზით: მუსიკალური ფრაზა მთავრდება კადანსით, რომელიც ახალი სტროფის დასაწყისისგან გამოიყოფა ცეზურით. ჩვეულებრივ, „ლაჟღავის“ (ისევე როგორც სხვა ორპირული სიმღერების) საფერხულო შესრულებისას კადანსური ნაგებობის ბოლო ტაქტი წარმოადგენს ახალი სტროფის დასაწყისს და ორი გუნდის შეხვედრის ადგილს (ერთი გუნდის უნისონურ დასასრულს ემთხვევა მეორე გუნდის საწყისი აკორდი). სავარაუდოდ, აღნიშნული

ვერსია, რომელიც დღემდეა შემორჩენილი ჭუნირისა და ჩანგის თანხლებით, სასცენო კონიუნქტურის შედეგი უნდა იყოს.⁹⁰

როგორც ჩვენი ეთნოგორები განმარტავენ (და ეს მათ მიერ საფერხულო მოძრაობის შესრულების დროსაც ჩანს), „ლაჟღავში“ ფერხული, ფაქტობრივად, ადგილზე უკიდურესად ძუნწი და თითქმის შეუმჩნეველი მოძრაობაა. შესაძლებელია თითქმის შეუმჩნეველი გადაადგილება მარჯვნივ. იმის გამო, რომ „ლაჟღავში“, როგორც საფერხულო სიმღერა, მივიწყებულია სვანეთში, ვივარაუდებთ, რომ თავდაპირველად ფერხული უფრო კომპლექსური შეიძლება ყოფილიყო. თუმცა, ა. თათარაძის წიგნში „ლაჟღავში“ საფერხულო მოძრაობების შესახებ ვკითხულობთ: „... საცეკვაო ფრაზა ხან მარჯვენა ფეხით იწყება, ხან კი მარცხენათი. ასევე სხეული ოდნავ ხან მარჯვნივ გადაინაცვლებს, ხან მარცხნივ. ამიტომ შეიძლება ვთქვათ, რომ ფერხული „ლაჟღავში“ ადგილზე სრულდება; თუმცა გამორიცხული არ არის ფერხულის მარჯვნივ მოძრაობა“ (თათარაძე 1976:56).

შესაბამისად, მიზეზი მისი საფერხულო შესრულების მივიწყებისა, ვფიქრობთ, უნდა იყოს საკუთრივ საფერხულო მოძრაობების სისადავე, რაც სრულიად მისაღები, გასაგები და ორგანულია საწესო რიტუალის კონტექსტში, თუმცა სცენის ესთეტიკისათვის ნაკლებად მიმზიდველი და მომგებიანი.

როგორც აღვნიშნეთ, სარიტუალო საფერხულო შვიდეულში სამი სავალდებულო ფერხული უნდა შესრულებულიყო, დანარჩენი ოთხი კი რიტუალის მონაწილეთა სურვილსა და გემოვნებაზე იყო დამოკიდებული. „ლაჟღავში“ საფერხულო ციკლის ერთგვარი მესაჭე გახლდათ, რომლის ნელი ტემპს, დინჯ და ძუნწ საფერხულო ნაბიჯებს ტემპის თანდათან აჩქარება, მოძრაობების გართულება მოჰყვებოდა სხვა ფერხულების სახით, ხოლო სულ ბოლოს ყველაზე სწრაფი ფერხულით აგვირგვინებდნენ, ერთგვარ ტრანსში შეჭრილი მეფერხულენი. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ „ლითნაღილს“ „იავ ქალთით“ ასრულებდნენ ხოლმე, თუმცა,

⁹⁰ პ. დადვანი, რომელიც მესტიის სარაიონო ეთნოგრაფიული გუნდს ხელმძღვანელობდა 1938 წლიდან, აქტიურ სასცენო მოღვაწეობას ეწეოდა. სწორედ ამ ანსამბლში აიღვეს ფეხი 14 წლის ისლამ ფილფანმა და 13 წლის თაისავ ჩამგელიანმა, რომელთაგან პირველი „რიჰოს“ უცვლელი ხელმძღვანელი იყო ბოლო დრომდე, ხოლო თაისავ ჩამგელიანი ამ ანსამბლის განუმეორებელი ხმა და მშვენიერა, რომელიც უდროოდ გამოაკლდა და დააკლდა სვანეთსა და სვანურ სიმღერას.

გადმოცემის მიხედვით, „ამირანის ფერხულსაც“ („ამირან და ძმანი მისნი“) ხშირად აბამდნენ თურმე და მისი სული და გული თაისავ ჩამგელიანი ყოფილა.⁹¹

2.4. „ლაჟღავის“ ტექსტი და შინაარსი. როგორც აღვნიშნეთ, სიმღერის სათაური წინამძღოლს, საწინამძღვრეს ნიშნავს, რითიც ხაზგასმულია მისი ფუნქცია საწესო რიტუალში და პირდაპირი კავშირი არ აქვს შინაარსობრივად სიტყვიერ ტექსტთან.

ჩვენ მიერ მოძიებული საარქივო ნიმუშების ტექსტი, ფაქტობრივად, იდენტურია. ტექსტის შედარებით სრული ვარიანტი, თარგმანითურთ, დართული აქვს მ. ჩირინაშვილის მიერ ნოტირებულ ვერსიას (პ. დადვანის გადმოცემით), თუმცა მ ა რ თ ლ წ ე რ ა ხ შ ი რ ა დ ა რ ა რ ი ს ზ უ ს ტ ი და უ შ ე ც დ ო მ ო :

ტექსტი (სვანურად)	თარგმანი
ვოი დილი ოი სგვამიო დიდაბლიაოდა რილგოიო	დიდება შენდა ოქროს სამკაულო
შაიდილი ოდა რაიდილი ოდა	ხარები გყავდათ შესაწირავი
... ვოქვრაშიო სამკალ ლიაოდა რილგოიო ...	ეს ხარები იყვნენ ოქროს რქებიანი კუდები ქონდათ კაი მოყვანილი
... ხ ა ი ნ ა რ ი ო ჯ ი რ დ ა ხ ლ ი ა ო დ ა სგაშლაღგენაო...	ყოჩები გყავდათ შესაწირავი იმათაც რქები ქონდათ დაგრეხილი
... მ უ ჭ ვ ა რ ი ო , ხ ა გ ა ნ ხ ლ ი ა ო დ ა შემოქვრეშიო...	კუდები ქონდათ ჯიშისანი, მსუქანი
... ჰაკვდარიო, ხაგანხ ლიაოდა დიმ წოწდარეო ...	ხტოდნენ მთის წვერებზე სახლი გედგათ კომპიანი
... გიცრალიო, ჯირდახ ლიაოდა სგაშლაღგენაო...	ოქროს ზღუდით იყო გარშემორტყმული.
... მ უ ჭ ვ ა რ ი ო , ხ ა გ ა ნ ხ ლ ი ა ო დ ა შიმყორყვჯალეო...	
... ჰაკვდარიო, ხაგანხ ლიაოდა შიმ ხვარვზალეო ...	
... იკვაიო, ჩხალეხ ლიაოდა ზაგ-ზაგრიო...	
... ქოულდიო, ჯიგანხ ლიაოდა დიმ ლემურყვამიო ...	
... ძღვიდილიო, ჯეცხაჰხ ლიაოდა დიმ ოქვრაშიო ...	

⁹¹ საფერხულო ციკლის დასასრულს ყველაზე სწრაფი ფერხულის შერჩევა, როგორც ჩანს, გავრცელებული პრაქტიკა ყოფილა. სვანური პოეზიის კრებულში დაცულია ფერხულის „სანადიროს მივიდოდი“ („ამირანის ფერხული“) ტექსტი, რომელიც ა. შანიძეს ჩაუწერია ჩოლურში. ავტორი მინაწერის სახით გადმოგვცემს: „ეს არის ამირანის ლექსი, რომელსაც ჩოლურში მღერიან ფერხულის სიმღერების დასაბოლოვებლად. ეს სიმღერა უფრო ჩქარია და ცოცხალი, და ბოლოს იმიტომ მღერიან ხოლმე და ამით თავდება ფერხული“ (შანიძე... 1939:427).

როდესაც მოვიძიეთ „ლაჟღავის“ ტექსტი სხვა წყაროებში, ჩვენდა გასაკვირად, სიმღერა ამგვარი სათაურით არც სვანური პოეზიის და არც ვ. ახოზაძის სვანური სიმღერების კრებულებში აღმოჩნდა. სამაგიეროდ, იგივე შინაარსის ტექსტის რამდენიმე ვარიანტი სხვადასხვა სათაურითაა დამოწმებული: „ლილე“ (სამი ვარიანტი) და „დიდება თარინგზელარს ანუ ლოგუშედა“. ეს უკანასკნელი სვანურ რეპერტუარში ორი სხვადასხვა სიმღერის: „დიდებათა“ და „ლაგუშედას“ სახით არსებობს. გარდა ამისა, საინტერესოა, რომ მსგავსი ტექსტი (ხარებსა და ოქროს ზღუდეებზე) კიდევ ერთი სიმღერის ტექსტშია გაქდერებული: „დიდება ლამარია უშგვლამ“ (შანიძე ... 1939).

ნიშანდობლივია, რომ „დიდება თარინგზელარს“ (შ. ასლანიშვილის ნოტირებული) და „ლაგუშედას“ (არაყიშვილის ნოტირებული) სვანური სიმღერების კრებულში დამოწმებული ვარიანტები, ფაქტობრივად, ერთი და იგივე ჰანგითაა გადმოცემული. იგივე მელოდიური ქარგა უდევს საფუძვლად „შიადა ლილესა“ და „გაულ გავხეს“ ფერხულებს. ჩამოთვლილთაგან ოთხივე ფერხული დღემდე სრულდება სვანეთში, თუმცა, „დიდება თარინგზელარის“ ჰანგი განსხვავდება დანარჩენებისაგან. როგორც ჩანს, ამ ფერხულის კიდევ ერთი ვარიანტი სწორედ ისაა, რომელიც დღემდე შემოინახა სვანეთში. კრებულებსა და ხელნაწერებში დაცულ ვარიანტს აღარ მღერიან.

აღნიშნული ინფორმაციის კონსტატაცია შემდეგ სურათს იძლევა:

იგივე შინაარსის ტექსტების სათაურები	იგივე შინაარსის მქონე სიმღერების სათაურები
ლაგუშედა	ლაგუშედა
ლილე	ლილე & შაიდა ლილე
ლაჟღავშ	ლაჟღავშ
ლაჟღავშიმ დიადებ	ლაჟღავშის დიადებ
დიდება თარინგზელარს ანუ ლოგუშედა.	დიდება თარინგზელარს (დიდებათა)

როგორც აღვნიშნეთ, ჩამოთვლილთაგან „ლაგუშედა“ და „ლილე“ („შიადა ლილე“) საერთო ჰანგზეა გაწყობილი; „დიდება თარინგზელარის“ ვ. ახოზაძის კრებულში დაცული ვარიანტიც ამავე ჰანგითაა წარმოდგენილი (თუმცა,

განსხვავებული მეტრიტ), „ლაჟღვაშიშ დიადებს“ (ანუ ლაჟღვაშის სადიდებელი) განსხვავებულ ჰანგზე მღერის ანსამბლი „შგარიდა“ და ეს ჰანგი იგივეა, რაც „დიდება თარინგზელარის“ დღეს შემორჩენილი ვარიანტისა. რაც შეეხება „ლაჟღვაშს“, მისი ჰანგი განსხვავდება როგორც „ლილე“ — „ლაგუშედა“ — „დიდება თარინგზელარის“, აგრეთვე „ლაჟღვაშიშ დიადების“ საერთო ჰანგისაგან, აგრეთვე „დიდებათას“ (დიდება თარინგზელარს) დღეს შემორჩენილი ვარიანტისაგან.

ყველა მათგანს შინაარსობრივად ერთი გამჭოლი იდეა აერთიანებს: სადიდებელი (დიადებ) და სავედრებელი (ლაგუშედა — შეგვეწიე).

როგორც ვოქაბელების შესახებ კვლევაში აღვნიშნავთ, სვანური სასიმღერო ტექსტები ხშირად შეიცავს სიტყვის ფრაგმენტებს, რომელთაც მეტწილად ევფონიური ფუნქცია აქვთ და რომელთა გამოყენება მუსიკალური მოთხოვნებითაა განპირობებული. ამიტომ, ამგვარი სიტყვის ფრაგმენტები ხშირად რეფრენის სახით გვევლინებიან. სწორედ ამით უნდა იყოს განპირობებული ისეთი ვოქაბელური ერთეულის არსებობა, როგორცაა „შაიდილი“ — „ლაჟღვაშიშ“, „შაიდა ლილე“ — „ლილეში“, ხოლო „შედა“ — „დიდებათაში“, რომლებიც სწორედ „ლაგუშედა“-ს ფრაგმენტებია (ე.წ. სლოვობრივების მსგავსი სიტყვის ფრაგმენტები):

ლაჟღვაშ	ლილე	დიდება თარინგზელარს
შ ა ი დ ი - ლ ი ო დ ა რაიდილი ოდა ...	შაიდა ლილეო, ისგვამი დიდაბიო...	ბ ა თ ა დ ა რ ი ლ ი გ ო ო ა შედატო

ის გარემოება, რომ აღნიშნულ სიმღერებს სხვადასხვა სათაური აქვთ წყაროებში, სხვადასხვა მიზეზით უნდა იყოს განპირობებული:

სათაური „ლაჟღვაშ“, როგორც აღინიშნა, ფერხულის სარიტუალო წესში ფუნქციის მაჩვენებელია და არ წარმოადგენს ტექსტის ნაწილს.

„შაიდა ლილე“ (ან „ლილე“) ტექსტის რეფრენს იმეორებს სათაურში, რითაც ხაზგასმულია ფერხულის მუსიკალური მახასიათებელი, ხოლო „ლაგუშედა“ მიუთითებს სიმღერის როგორც მუსიკალურ, ასევე იდეურ შინაარსზე (შეგვეწიე).

იმის გამო, რომ შინაარსობრივად და მუსიკალურად „შაიდა ლილე“ და „ლაგუშედა“, აგრეთვე „დიდება თარინგზელარი“ და „ლაჟღვაშის დიადებ“ საერთო

ჰანგზეა გაწყობილი, მათ იგივეობაზე უნდა მიუთითებდეს, რომლებიც განსხვავებული სათაურებითა და ტექსტის ვარიანტებით ითქმის, რაც ბუნებრივია ხალხურ შემოქმედებაში. სვანეთშიც ამის არაერთი მაგალითი გვაქვს. თუმცა ადგილობრივი გაგებით, აღნიშნული ფერხულები სხვადასხვა სიმღერებად მოიაზრებიან მიუხედავად იმისა, რომ „შიადა ლილესა“ და „ლაგუმედას“ საფერხულო მოძრაობებიც კი იდენტურია.

ვფიქრობთ, შინაარსის იდენტურობით უნდა აიხსნებოდეს ის, ერთი შეხედვით უცნაური, ფაქტი, რომ სვანური პოეზიის კრებულში არ არის დაცული ტექსტი „ლაჟღვაშის“ სახელწოდებით. სასიმღერო ტექსტების ჩამწერნი, როგორც ცნობილია, ხშირად მხოლოდ ტექსტებს იწერდნენ (სიმღერის გარეშე) რითიც აიხსნება ის, რომ ტექსტები პოეტური ფორმებითაა გადმოცემული და ხშირად არაა გათვალისწინებული მუსიკალური მახასიათებლები (მაგ.: რეფრენები და ვოქაბელური ჩანართები). სიმღერის გარეშე გადმოცემული „ლაჟღვაშის“, „ლაგუმედასა“ და „დიდებათას“ ტექსტები კი, ფაქტობრივად, არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. შესაბამისად, ტექსტის მხოლოდ ორი ვარიანტია დაფიქსირებული სათაურებით: „ლილე“ და „დიდებათა“.

რაც შეეხება სვანური სიმღერების კრებულს, მიუხედავად იმისა, რომ მისი გამოცემის დროს არქივში უკვე ინახებოდა, მაგალითად, შ. ასლანიშვილის მიერ ჩაწერილი „ლაჟღვაში“, ვ. ახოზაძეს, რატომღაც, არ ჩაუთვლია საჭიროდ მისი კრებულში შეტანა.

თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, „ლაჟღვაშის“ ჰანგი, მიუხედავად ტექსტის იდენტურობისა და საფერხულო მოძრაობის საერთო ტიპისა, რამდენამდე განსხვავდება დარჩენებისაგან.

2.5. „ლაჟღვაშის“ მუსიკალური მახასიათებლები.

ფერხულის ჩვენს ხელთ არსებული სანოტო ვარიანტები და აუდიო ჩანაწერები არსებითად ერთნაირია, იმ განსხვავებით, რომ ძველი ჩანაწერები ინსტრუმენტული თანხლების გარეშეა წარმოდგენილი, ხოლო თანამედროვე შესრულება, ძირითადად, არაორპირულია ჭუნირისა და ჩანგის თანხლებით.

შესაბამისად, საფერხულ ვარიანტები სოლისტის შესავლით იწყება, ხოლო ინსტრუმენტული თანხლებისას სამივე ხმა ერთად შემოდის ინსტრუმენტული შესავლის შემდეგ.

ტექსტისა და ჰანგის რიტმულ-მელოდიური მახვილების ურთიერთმიმართება. ინტონირებისას, ძირითადად, დაცულია სიმღერის ტექსტი და მისი რიტმული მახვილები, რაც განაპირობებს შინაარსის აღქმასა და გაგებას.

ჩვენ მიერ ლახუშდში ჩაწერილი ტექსტის მაგალითზე მოგვყავს ტექსტისა და მუსიკის რიტმულ-მელოდიურ მახვილებს შორის ურთიერთმიმართების ამსახველი სურათი:

სასიმღერო ტექსტი	შინაარსის თარგმანი
<p>ჟოიდილი ჟღ-დი /ისგჟამ(ი) ჟო დიდჰ ლიაჟოდა რილიგჟაი ჟო ჟოიდილი ჟოდა რაიდილი ჟო ჰო ჰო</p>	<p>შენ გევედრებით ჩვენს შეწევნას. ხარებ გყავდათ შეწირულებისათვის (ვაჟებისთვის). რქები ჰქონდათ ოქროს რქიანი. სოფელი ლახუშდი და ადამიანები მოდიან ძღვნით.</p>
<p>ჟოიდილი ჟღ-დი/ლეღჯგ-ი ჟო რწლეღ ლიაჟოდა /ლი-ი-შედსგ გუშგჟ-ეღ ჟოიდილი ჟოდა რაიდილი ჟო ჰო ჰო</p>	
<p>ჟოიდილი ჟღ-დი /ვანწრ-ი ჟო /ჯირგდახგლიაჟოდა /სგეშღწლეღგენა ჟოიდილი ჟოდა რაიდილი ჟო ჰო ჰო</p>	
<p>ჟოიდილი ჟღ-დი მუ-ჭ-ვწრ იჟო ხწგწხ ლიაჟოდა შინ ი ჟოქჟრამი ჟოიდილი ჟოდა რაიდილი ჟო ჰო ჰო</p>	
<p>ჟოიდილი ჟღ-დი სოფელი ჟო ლახუშდი ლიაჟოდა მუ-ძღვნიმწრე ჟოიდილი ჟოდა რაიდილი ჟო ჰო ჰო</p>	

ვოქაბელებისგან გათავისუფლების შემდეგ ტექსტი შემდეგნაირად ლაგდება:

ისგჟამ დიდჰ რიღგჟა

ლეღჯგრწლეღ ლიშედსგგუშგჟეღ

ჯაინარ ჯირგდახგსგემ ლალგგენა

მუჟვარ ხანგანხ შინ ჟოჟჟრაშ

სოფელ ლახუმდ მუძღვნი მარე

როგორც ვხედავთ, პირველი სტრიქონის გარდა, ტექსტის ვერსიფიკაციული მოდელი მაღალ შაირს წარმოადგენს: 4+4.

ვოქაბელური ჩანართებია: ჟოიდილი ჟღ-დი, ი ჟო, ლიაჟოდა, რაიდილი, ჟო ჰო.

რაც შეეხება სიტყვას რილგჟა, მისი მნიშვნელობა აქაც, ისევე როგორც „ლილემი“, უცნობია. თუმცა შესაძლებელია „მურგვალ“-ის სახეშეცვლილი, დროთა განმავლობაში დეფორმაციის შედეგად მიღებული ფორმა და მუსიკალური „ტექსტის“ უპირატესობის შედეგად იყოს.

ამ პროცესის მომსწრე ჩვენც ვყოფილვართ ადგილობრივ ოსტატებთან მუშაობის დროს. სამაგალითოდ „ლაგუმედას“ შემთხვევა გამოდგება. სოფ. ლახუმდში ყოფნისას, თხოვნაზე ეკარნახათ „ლაგუმედას“ სიტყვები, კამათი გაჩაღდა. მ. ფირცხელანი ამტკიცებდა, რომ ერთ-ერთი სტრიქონის სიტყვებია: „სგემადა ლალგგენა“, ხოლო გ. ფირცხელანის აზრით უნდა ყოფილიყო „სგემა ლალგგენა“. თუმცა მ. ფირცხელანის თქმით, სწორედ „სგემადა ლალგგენა“ ერთადერთი სწორი ფორმა, რადგან დიდი ხანია სწორედ ასე გამოთქვამენ ანსამბლშიო.

ჩანს, მიუხედავად იმისა, რომ „სგემ“ და „ლალგგენა“ სრულიად გასაგები ლექსიკური ერთეულებია სვანურ ენაში („სგემ“ ნიშნავს ვაჟს, ხოლო „ლალგგენა“ უსისხლო მსხვერპლშეწირვის რიტუალს) და სხვა სარიტუალო სიმღერებში (მაგ.: „დიდებათა“, „ლაჟღვაში“ სწორედ ამ ფორმით იმღერება), ამის მიუხედავად, „სგემადა ლალგგენა“ დამკვიდრდა „ლაგუმედაში“ ისე, რომ სიტყვის დეფორმაციის შედეგად დაიკარგა მისი აზრი, რაც კამათის მიზეზად იქცა.

ამგვარი დეფორმაცია მუსიკალური ქსოვილის თავისებურებებით უნდა აიხსნას. არც „დიდებათას“ და არც „ლაჟღვაშის“ ჰანგი არ იძლევა მოცემული სტრიქონის თავისუფალი ვარიანტების საშუალებას, თუმცა „ლაგუმედას“ ჰანგს ამგვარი პოტენციალი გააჩნია და დროთა განმავლობაში, სავარაუდოდ, „სგემა ლალგგენა“ „სგემადა ლალგგენას“ ფორმით ჩანაცვლდა.

„ლაჟღვაშის“ ჰანგი. „ლაჟღვაშის“ ჰანგის რიტმულ-მელოდიური კონტური იდენტურია ჩვენ მიერ განხილულ ყველა ვარიანტში. კერძოდ:

- ჰანგი იწარმოება სილაბური ინტონირების მეშვეობით (ერთ მარცვალს შეესაბამება ერთი ბგერა);
- მელოდიური კონსტრუქტი შედგება შვიდი ტაქტისაგან შემდგარი ორი ნაწილისაგან: 4+4 (შეიძლება, აგრეთვე, დაიყოს უფრო მცირე ზომის მოტივებად: 2+2+3);
- მუსიკალური ზომა ოთხწილადია;
- რიტმული სურათი მყარი/მდგრადია:



- ჰანგი მოძრაობს საფეხურებრივად დაღმავალი მიმართულებით;
- ჰანგის მელოდიური კონტური ვითარდება სამივე ხმის პარალელური ან ნაწილობრივ პარალელური მოძრაობით;
- ჰანგის დიაპაზონი მოიცავს მელოდიურ კვინტას; შესაბამისად, ცალკეული ხმების ბგერათრივი არ აღემატება კვინტას, ბანში კი, ზოგჯერ, ტერციასაც (შ. ასლანიშვილის მიერ ჩაწერილ ვარიანტში, რომელიც ყველაზე ძველია და 1934 წლით თარიღდება);

მიუხედავად მსგავსებისა და საერთო მუსიკალური მახასიათებლებისა, საინტერესო აღმოჩნდა ის განსხვავებები, რომლებიც ანალიზის დროს გამოვლინდა. კერძოდ:

- იმ ვარიანტებში, სადაც ბანის დიაპაზონი აღემატება ტერციას, ხშირად ბანის გაფართოება ხდება არა ჰარმონიული ინტერვალის გაფართოების, არამედ პარალელიზმის ინტენსივობის ხარჯზე. მაგალითად, ჩირინაშვილის ის ვერსია, რომელიც, ჩვენი აზრით, უფრო ძველი და, აგრეთვე, საფერხულო ვერსია უნდა იყოს (ა. თათარაძის წიგნიდან), ბანი და შუა ხმა მოძრაობს მეტწილად პარალელური ტერციებით, ხოლო ბანი და ზედა ხმა — პარალელური კვინტებით (იხ. დანართი 4, N14, სადაც, მაგალითად სიტყვებზე „დიდაბლიაოდა“, ჩანს მთლიანი გამა სამივე ხმის, მათ შორის ბანის, დიაპაზონისა);
- გვაქვს ბანის გაფართოების მეორე ვარიანტიც, კერძოდ, ფართო ჰარმონიული ინტერვალები. მაგალითად, „რიჰოს“ ვარიანტში (რომელიც აგრეთვე ინსტრუმენტული თანხლებით სრულდება), მელოდიური კონტურის ჩარჩოებიდან გასვლა იწვევს ჰარმონიული ინტერვალების გაფართოებას (იხ. დანართი 2, N3; ფრაზის მეორე ნაწილი: „რაიდილი ოდა“);

- ჰარმონიული ვერტიკალი, ძირითადად, ვიწრო განლაგების აკორდულ მიმდევრობას წარმოადგენს. მაგ.: ასლანიშვილის ვარიანტში განაპირა ხმებს შორის დამოკიდებულება ვიწროა. საინტერესოა, რომ ჰარმონიული კვარტა გვხვდება ზედა ორ ხმას შორის. გარდა ამისა, ორხმიან სეგმენტებში გვხვდება ჰარმონიული კვინტა (იხ. დანართი 4, N11); კვინტური ორხმიანობა აგრეთვე გვხვდება ჩირინაშვილის მიერ (უცნობი გადმომცემისაგან) ნოტირებულ ვარიანტშიც (იხ. დანართი 4, N14; თათარაძის წიგნიდან: შესავლის ორხმიანი სეგმენტი);
- აკორდული ვერტიკალი ძირითად კვარტა-კვინტითა და, შედარებით ნაკლებად, სამხმოვანებითაა ნაშენი. გამონაკლისია შ. ასლანიშვილის ვარიანტი, რომლის ზედა ხმები მთლიანად ტერციულ დამოკიდებულებაშია (იხ. დანართი 4, NN11-14);
- საყურადღებოა აგრეთვე, რომ კადანსურ საქცევში უნისონში ჩამომავალი ზედა ხმა, საყრდენ ბგერაში მისვლამდე გაივლის მეორე საფეხურს (+II), რომელიც ყველგან დაბლდება (-2), გარდა შ. ასლანიშვილის ვერსიისა. შედეგად, უნისონის წინა ინტერვალი შეადგენს ამ უკანასკნელში დიდ ტერციას, ხოლო დანარჩენებში — პატარა ტერციას (იხ. დანართი 4, NN11-13);
- განსაკუთრებით ყურადსაღებია მოცემულ ვარიანტებში ალტერაციის ნიშნები და მათი თავისებურება, რაც კილოსა და მრავალხმიანობის პრობლემას უკავშირდება.

„ლაჟღავანის“ კილო და ბგერათრიგი. მიუხედავად ვარიანტების უეჭველი მსგავსებისა, მეტიც, იდენტურობისა, რაც მოცემული ნიმუშების ფორმალური ანალიზისას ჩანს, მათი გაჟღერების შემთხვევაში აშკარაა განსხვავებული ესთეტიკა, რაც მოსმენისთანავე ჭრის ერთ ვარიანტს შეჩვეულ ყურს. მიზეზის გამოსარკვევად, გადავწყვიტეთ თითოეული სიმღერის სამივე ხმის ჰანგისგან ბგერათრიგის შედგენა, რომლის შედეგად მივიღეთ:

ჩაწერი	ჩაწერის ადგილი	ჩაწერის დრო	ნიმუში
შ. ასლანიშვილი	მესტია	1934	დანართი 11, სანოტო ნიმუში 11
გრ. კოკელაძე	უცნობია	უცნობია	დანართი 11, სანოტო ნიმუში 12

ჩამწერი	ჩაწერის ადგილი	ჩაწერის დრო	ნიმუში
მ. ჩირინაშვილი (პ. დადვანის გადმოცემით; თათარაძის წიგნიდან)	უცნობია	უცნობია	დანართი 11, სანოტო ნიმუში 14
მ. ჩირინაშვილი (პ. დადვანის გადმოცემით)	უცნობია	უცნობია	დანართი 11, სანოტო ნიმუში 13
ჩვენი ნოტირებული („რიჰოს“ შესრულებით)	— —	— —	დანართი 11, სანოტო ნიმუში 15

ბგერათრიგში გამოვყავით საყრდენი ტონი, რომელიც უცვლელია ხუთივე შემთხვევაში.

როგორც დანართებიდან ჩანს, აშკარაა ხუთივე ნიმუშის მსგავსება, თუმცა, გვაქვს რამდენიმე გამონაკლისი, კერძოდ:

- ბგერათრიგის დიაპაზონი ყველაზე ვრცელია „რიჰოს“ ვარიანტში და მოიცავს ნონას;
- „რიჰოს“ ვარიანტში მეხუთე საფეხური (+V) ალტერირებულია (5 და +5);
- შ.ასლანიშვილის ვარიანტში კი მეორე საფეხური (+2) არაა ალტერირებული დანარჩენი ოთხისაგან განსხვავებით.

ზემოთ უკვე განვმარტეთ რა უდევს საფუძვლად დიაპაზონის გაფართოებას „რიჰოს“ ვარიანტში. რაც შეეხება ალტერაციას, დავინტერესდით რა შემთხვევაში იცვლება ბგერის ხარისხი და დაკვირვებამ გამოავლინა, რომ ალტერაციის ნიშნები, ისევე როგორც ადრე განხილულ ნიმუშებში, აქაც უმეტესწილად ჩნდება იქ, სადაც იწარმოება კვარტა ან კვინტა. ამ დასკვნის საფუძველს გვაძლევს ის ფაქტი, რომ აღნიშნული მოვლენა, მიუხედავად ზემოთ ნახსენები განსხვავებებისა, თავს იჩენს უკლებლივ ყველა ნიმუშში.

კერძოდ:

- გრ. კოკელაძის ნიმუშში ალტერაციის ნიშანი გვხვდება მეორე საფეხურზე (+II) შუა ხმაში სწორედ იქ, სადაც ბანთან მიმართებაში ჟღერს კვარტა. როგორც უკვე არაერთხელ აღინიშნა, კვარტა და კვინტა წმინდა ინტერვალებია და ასეთივე სუფთა სახით ჟღერს სვანურ სიმღერაში. შესაბამისად, კვინტა და კვარტა სვანურ სიმღერაში ყველაზე სტაბილური ჰარმონიული ინტერვალებია. სწორედ კვარტის

საწარმოებლად ჩნდება კოკელაძის ჩანაწერში ალტერაციის ნიშანი სიტყვაზე „ისგვამიო“ (იხ. დანართი 4, N12);⁹²

- მ. ჩირინაშვილის ორივე ნიმუშში ალტერაციის ნიშანი აგრეთვე ჩნდება შუა ხმაში ბანსა და შუა ხმას შორის წმ. კვარტის წარმოებისას სიტყვაზე „მაიდილი“ (იხ. დანართი 4, NN13,14);⁹³
- „რიჰოს“ ვარიანტში, შუა ხმაში ნოტირებულია ალტერირებული ბგერა იმისათვის, რომ წმ. კვარტა გაჟღერდეს შუა ხმასა და ზედა ხმას შორის (იხ. დანართი 4, N15);
- გარდა ამისა, „რიჰოს“ ვარიანტში ალტერირებულია მეხუთე საფეხურიც. ამ შემთხვევაშიც, მისი ხარისხის შეცვლა უკავშირდება განაპირა ხმებს შორის წმ. კვინტის წარმოებას.

ამ ფონზე საინტერესოა, რომ შ. ასლანიშვილთან, საგასაღებო ნიშნის გარდა, არ გვაქვს ალტერაციის ნიშანი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამის გამო, კადანსური დაბოლოებისას უნისონში გადასვლა ხდება არა პატარა ტერციის, არამედ დიდი ტერციის მეშვეობით.

ჩვენი ვარაუდი იმის შესახებ, რომ ალტერაციის ნიშანი წმინდა კვარტებისა და კვინტების წარმოების მიზნით ჩნდება, კიდევ უფრო განმტკიცდა მას შემდეგ, რაც აღმოჩნდა, რომ ალტერაციის საჭიროება, უბრალოდ, არ იყო ასლანიშვილის ვარიანტში, რადგან ხმებს შორის დამოკიდებულება თავიდან ბოლომდე ტერციულია (ანუ სამხმოვანებაზე დაშენებული) ერთის გამოკლებით, სადაც კვარტა ჩარევის გარეშე, ბუნებრივად იწარმოება. როგორ მოხდა, რომ კვარტა-კვინტის „სამშობლოში“ კვარტა თითქმის არ გაუჟღერებიათ მესტიელებს „ლაჟღავის“ შესრულებისას, ცალკე საკითხია და დამატებით ცნობებს და გარემოებების ცოდნას მოითხოვს პასუხის გასაცემად.

რაც შეეხება ალტერაციის ნიშნებს იქ, სადაც ნაკლებად, მაგრამ მაინც გვხვდება, ვფიქრობთ, ისინი უფრო მელოდიური წარმოშობისა უნდა იყოს, რადგან ამ დროს ვერტიკალი არ ქმნის რომელიმე ერთი ტიპის ჰარმონიული ინტერვალის სტაბილურ კონსტრუქტს, ამ შემთხვევაში კი — ტერციას, რომელიც სხვადასხვა შემსრულებლის

⁹² მოცემულ ნიმუშში დადაბლებული მეორე საფეხურის დადაბლების ნაცვლად ჩამწერი პირველ (ანუ საყრდენ ტონს) საფეხურს ამაღლებს, რაც მართლწერისას დაშვებული შეცდომაა და ჩავასწორეთ წესისამებრ.

⁹³ აღნიშნული ნიშნები შემდგომშია ხელით ჩამატებული.

მიერ ერთსა და იმავე ვარიანტში შეიძლება შეგვხვდეს როგორც დიდი, ასევე პატარა ტერციის სახით. ამის დასტურია თუნდაც „რიჰოს“ მაგალითი; კერძოდ:

პირველი გუნდის პარტიაში, ჰანგის პირველი მონაკვეთის მეორე მოტივში მეხუთე საფეხური უეცრად დაბლდება და ყოველი გამოჩენისას ამ სახით ჟღერს კადანსის ჩათვლით. მეორე გუნდი, იმავე ბგერას თითქმის ისეთივე ხარისხით აჟღერებს, როგორც ფრაზის დასაწყისში ჟღერს, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ არ არის გადამწყვეტი მისი სიმალღებრივი სიზუსტე ჰარმონიული ვერტიკალის, კერძოდ, ტერციის საწარმოებლად. ეს უკანასკნელი, ჩანს, დასაშვებია წარმოდგენილი იყოს სხვადასხვა შეფერილობით.

ანალიზის საფუძველზე თვალსაჩინოებისათვის შევიმუშავეთ „ლაჟღავის“ მოცემული ვარიანტების ბგერათრიგები ცალ-ცალკე სამივე ხმისთვის და ერთად. მათში მკაფიოდ ვიზუალიზდება მეორე საფეხურის მერყევი ბუნება ყველა ნიმუშში („რიჰოს“ ვარიანტში კი მეხუთე საფეხურისაც). (შდრ. იხ. დანართი 4, N15ა).

კიდევ ერთი, ვფიქრობთ, ყურადსაღები მოვლენა ორხმიანი სეგმენტების აგებულებაა. მართალია, ჰიმნურ საგალობლებთან შედარებით ამგვარი სეგმენტები გაცილებით იშვიათია ფერხულებსა თუ სხვა ჟანრის სიმღერებში, მაგრამ კადანსურ ნაგებობებში ყოველთვის გვხვდება, თუმცა გაცილებით ხანმოკლე დროით. ჰიმნური საგალობლებისაგან განსხვავებით, სადაც ორხმიანობაში კვარტული ვერტიკალია წამყვანი, „ლაჟღავის“ ზოგიერთ ვარიანტში გვხვდება კვინტური ვერტიკალიც (იხ. დანართი 4, NN10, 13).

მართალია, ამას ვერ მივიჩნევთ ერთადერთ არგუმენტად მრავალხმიანობის გენეზისის შესახებ „ზარში“ წარმოდგენილი ჰიპოთეზისა, მაგრამ საგულისხმო მოვლენას წარმოადგენს, რადგან ორხმიანობაში კვინტური ვერტიკალის არსებობა, განსაკუთრებით იმ ფონზე, როდესაც კვარტული თანხმოვანება თითქმის არ გვხვდება, გარკვეულ კონტრარგუმენტს წარმოადგენს იმ თეორიისა, რომლის მიხედვითაც თავდაპირველად იყო კვარტული ორხმიანობა, ხოლო მოგვიანებით, კვინტური პარალელელიზმის შედეგად გაჩნდა მაღალი ბანი.

ვფიქრობთ, „ლაჟღავის“ განხილული ნიმუშები მიუთითებს კვინტის ფუნდამენტურ მნიშვნელობაზე და გარკვეულწილად ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას სვანური მრავალხმიანობის ობერტონული ბუნების შესახებ.

თავი მეორე

**სვანური სარიტუალო სიმღერების მუსიკალური ენის თავისებურებანი:
მრავალხმიანობის გენეზისის პრობლემა; დიალექტური ურთიერთგავლენების
ნიმუშები.**

1. მრავალხმიანობის სათავეებთან: ჯგუფური ლოცვის ფენომენი

„მუსიკის საზრისი და მისი ძირითადი მიზანია...
ხელი შეუწყოს ერთობას,
ადამიანის კავშირს თვისტომთან და უზენაესთან“

ი. სტრავინსკი

შესავალი. სვანური მრავალხმიანობის ტიპს ეთნომუსიკოლოგები და მუსიკოლოგები განარჩევენ საქართველოში გავრცელებული სხვა ფორმებისაგან.

შ. ასლანიშვილი სვანურ სიმღერაზე მსჯელობისას ამბობს, რომ მას ახასიათებს ხმათა პარალელური მოძრაობის შემცველი კომპლექსური მრავალხმიანობა. მკვლევარი სვანური მრავალხმიანობის შესახებ მსჯელობისას ეყრდნობა სტადიალურ თეორიას და ამბობს, რომ სვანური სამხმიანობა ორხმიანობიდან, ზედა ხმაში ბანზე დაშენებული კვინტის მეშვეობით, სამხმიანობაში გადაიზარდა და „... ამიტომაც, მელოდია, რომელიც ორხმიან წყობაში ძირითად მელოდიას წარმოადგენდა, სამხმიან წყობაში აღმოჩნდა შუა ხმაში, რომელიც წმინდა კვინტების ჩარჩოთია შემოფარგლული...“ (ასლანიშვილი 1954:37).

მანამდე კი დ. არაყიშვილმა შენიშნა სვანური სიმღერების სამხმიანობაში „სამი თანასწორუფლებიანი ხმა, სადაც მოწინავე როლს ზოგჯერ პირველი ხმა ასრულებს, ხან მეორე პირველთან შენაცვლებით და მასთან ტერციულ მოძრაობაში ერთიანდება. ბანი ორივე ხმისათვის ფუძეს წარმოადგენს, მოძრაობს საერთო ჰარმონიაში და მთავრდება ამა თუ იმ კანდანსით“ (არაყიშვილი 1950:33). არაყიშვილი სვანურ სიმღერას მრავალხმიანი ქართული სიმღერის საფუძვლად მიიჩნევს და აცხადებს, რომ „მრავალხმიანობის პრობლემა დიდი ხანია სვანური სიმღერით არის გადაწყვეტილი“ (არაყიშვილი 1950:34).

სვანური სიმღერის საერთო ქართულ მუსიკალურ კონტექსტში გააზრება და განხილვა a priori ანიჭებს მას ქართული სამუსიკო აზროვნების გამომხატველი

ფენომენის სტატუსს. მიუხედავად იმისა, რომ სვანური სასიმღერო რეპერტუარის ვერბალური ტექსტები თითქმის მთლიანად (განსაკუთრებით ზემო სვანეთში) სვანურენოვანია, ქართველი მუსიკოლოგებისა და ეთნომუსიკოლოგების მიერ იგი ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ერთ-ერთ დიალექტად განიხილება.

საერთოდ, ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში მუსიკალურ დიალექტებად კლასიფიკაცია ძირითადად სხვადასხვა კრიტერიუმის (ისტორიულ-გეოგრაფიული, ენათმეცნიერული, ეთნიკური) მიხედვით ხდებოდა, რასაც მუსიკალური თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე დიალექტების მექანიკურ დიფერენციაციამდე მივყავდით.

ე. გარაყანიძე თავის დისერტაციაში ქართული მუსიკალური დიალექტების ურთიერთმიმართების შესახებ დიალექტების დაყოფას ამგვარ მექანიკურ საფუძველზე კრიტიკულად აფასებს და ამბობს, რომ მუსიკალური დიალექტების კლასიფიკაციისას უმთავრესი უნდა იყოს საკუთრივ მუსიკალური პრინციპი. ასეთ „ათვლის წეტილად“ ავტორი მიიჩნევს მრავალხმიანობას და მას კლასიფიკაციის ფაქტორებს შორის უმთავრეს ადგილს მიაკუთვნებს.

გარაყანიძის აზრით, დიალექტური განმასხვავებელი ნიშანი შეიძლება იყოს ერთი, თუმც მნიშვნელოვანი, ან რამდენიმე. მარტოდენ რეპერტუარში ან შესრულების მანერაში სხვაობა დიალექტური სხვაობის აღიარებისთვის საკმარისი არ არის მაშინ, როცა მრავალხმიანობის სხვადასხვა გაბატონებული ტიპი საკმარისია ორი მუსიკალურ-ტერიტორიული ერთეულის დიალექტებად გამიჯვნისათვის (გარაყანიძე 2011:20).

გარაყანიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ მრავალხმიანობის გაბატონებული ფორმა მნიშვნელოვანი ინდიკატორია დიალექტების კლასიფიკაციისათვის და ამის გათვალისწინებით სვანურ მრავალხმიანობას კომპლექსურ-პარალელურ ტიპს მიაკუთვნებს და მას ამ ტიპის მრავალხმიანობის კერად მიიჩნევს (გარაყანიძე 2011:60).

ცხადია, მუსიკალური დიალექტური ლექსიკონის განსაზღვრისათვის მნიშვნელოვანია მუსიკალური საწყისი, მაგრამ სიმღერის რაობაზე ფუნდამენტურ მსჯელობას მასში სიტყვისა და სხვა სოციო-კულტურული ფაქტორების გათვალისწინების გარეშე ერთგანზომილებიან დისკურსში გადავყავართ. ასაფიქვის პოსტულატი იმის შესახებ, რომ „მელოსზე გავლენას ახდენს ადგილი და გარემო,

ცხოვრების ტემპი და სოციალური კონტექსტი“, დასტურდება საკვლევ მასალაზე კომპლექსური დაკვირვების შედეგად (ასაფიევი 1963:30-31).

სვანური მრავალხმიანობის ტიპს გამოყოფს ო. ჩიჯავაძე, რომელიც სვანურ სიმღერას საერთოქართველური მუსიკალური ენის სათავეებს უკავშირებს (ჩიჯავაძე 1972:26). მ. შილაკაძე, სვანურ მრავალხმიანობას მეგრულთან, გურულ-აჭარულთან და იმერულთან ერთად კომპლექსური მრავალხმიანობის ტიპს მიაკუთვნებს (შილაკაძე 1979) და ა.შ.

სვანური სიმღერების შეფასებისას გარაყანიძე აღნიშნავს, რომ „სიმღერები მუსიკალურად ერთგვაროვანია და უფრო სოციალური ფუნქციით განირჩევა ერთმანეთისაგან (მაგალითად, საცეკვაო სიმღერები სწრაფად, ტაშით იმღერება) (გარაყანიძე 2011:62), რაც სვანური რეპერტუარის გულდასმით ანალიზისას არ დასტურდება. პირიქით, აშკარად იკვეთება სიმღერების სწორედ მუსიკალური აღნაგობის მხრივ განსხვავებული ჯგუფები (სოციალური ფუნქცია ძირითადად რელიგიური-საკულტო კონტექსტით შემოიფარგლება).

სვანურ სასიმღერო რეპერტუარზე სამემსრულებლო კონტექსტის, სიტყვიერი ტექსტების შინაარსისა და მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით დაკვირვების შემთხვევაში შესაძლებლად მიგვაჩნია:

1. სვანური სიმღერის მრავალხმიანობის სტრუქტურული კლასიფიკაცია;
2. იმის გამორკვევა, არის თუ არა მრავალხმიანობის მოცემული ტიპი ადგილობრივი, სვანური წარმოშობის თუ მიგრაციისა და ურთიერთგავლენების შედეგი;
3. სვანების პოლიფონიური აზროვნების არსისა და მრავალხმიანობის რეტროსპექტული გააზრება მრავალხმიანობის ცალკეულ ფორმების კომპლექსური ანალიზის მეშვეობით.

დასახული ამოცანების გადასაწყვეტად გთავაზობთ კლასიფიკაციას ზოგადი მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით:

1. ჰიმნური სიმღერა, რომლის მუსიკალური მახასიათებლებია:
 - არათანაბარი, ლაბილური, თავისუფალი მეტრი და რიტმი;
 - არაკუპლეტური, გამჭოლი ფორმა;
 - ვერბალური ტექსტი (მეტწილად) ვოქაბელურია;
 - შედარებით ბუნდოვანი მელოდიური კონტური (ჰანგი);

- კადანსის განსაკუთრებული, ატიპური ფორმა;
- ნელი ტემპი;
- a capella.

ჰიმნური სიმღერები ძირითადად რელიგიური დატვირთვისა და შინაარსის მქონე საგალობლებია, რომლებიც სრულდება რელიგიურ დღესასწაულებზე და/ან უკავშირდება რომელიმე წმინდანს;

აღნიშნულ ჯგუფს მივაკუთვნებთ ჰიმნებს: „ჯგრჯგიმ“, „ცხაუ ქრისდეემ“, „ქალთიდ“, „ზპრ“, „გა“, „სადამ“, „უო ქრისდეემ“ და ა.შ.

ამავე ჯგუფში შედის, აგრეთვე, სამგლოვიარო ჰიმნი „ზარი“.

2. ფერხულით სათქმელი სიმღერები, რომელთა მახასიათებლებია:

- იზომეტრული ფორმები;
- კუპლეტური ფორმა;
- რეფრენი;
- გამოკვეთილი ჰანგი (მელოდიური კონტური);
- კადანსის ტიპური ფორმები;
- მეტწილად მკაფიო სიტყვიერი ტექსტი;
- მოძრავი ტემპი.

ამ ჯგუფში შედის როგორც რელიგიური/მითოლოგიური, აგრეთვე ისტორიული შინაარსის მქონე სიმღერები, რომელთა სიტყვიერი ტექსტები ძირითადად სვანურენოვანია; მაგალითად: „ლაგუმედა“, „დიდებათა“, „ლაჟღვაშ“, „ბაილ ბეთქილ“, „შიადა ლილე“, „ყანსავ ყიფიანე“, „ირინოლა“, „გაულ გავხე“, „თამარ დედფალ“, „რერი ოცამიო“, „ჟარედა“ და ა.შ.

3. რესპონსორულად (სოლისტი+გუნდი) სათქმელი სიმღერები, რომელთა შორისაა:

„შიაირ“, „ლიშლდან“, „დიადებ“, „ნომ ჯაჟარეხ მესყანიელას“.

ამ ჯგუფის სიმღერების მახასიათებლებია:

- ვრცელი რეჩიტატივი სოლისტის პარტიაში, რომელსაც მოსდევს გუნდის რეფრენი;
- მეტრულად და რიტმულად თავისუფალი სოლო ინტონირებისა და რიტმულად გამოკვეთილი და მწყობრი საგუნდო პასუხის კომბინაცია;
- გამოკვეთილი მეტრი და რიტმი გუნდის პარტიაში;
- ზოგჯერ გამოკვეთილი ოსტინატური ბანი;
- ზოგჯერ გამოკვეთილი მელოდიური კონტური;

- ვერბალური ტექსტის სიცხადე.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ტიპის მუზიციერება ახასიათებს ორ, პოლარულად განსხვავებული ფუნქციის მქონე სიმღერების ჯგუფს. ერთი მხრივ, ეს არის გასართობი ან ისტორიული ხასიათის „მაირები“, რომელთა განუყოფელი ნაწილია ცეკვა; ხოლო მეორე მხრივ: საკულტო ლოცვა, რომელიც რიტუალის ლოცვითი სეგმენტის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს; მაგალითად: „დიადებ“.

4. ბალადები საკრავიერი (ჭუნირი, ჩანგი) თანხლებით, რომელთაც ახასიათებთ:

- გამოკვეთილი მეტრი და რიტმი;
- გამოკვეთილი ჰანგი;
- კუბლექტური ფორმა;
- რეფრენი;
- შერეული შესრულება;
- მეტწილად ანტიფონური შესრულება (ორი ანსამბლის მიერ);

ამ ტიპის სიმღერების ტექსტები მეტწილად ისტორიული (ზოგჯერ მითოლოგიური და/ან საკრალური) შინაარსისაა და სვანურენოვანია. ასეთია მაგალითად: „დალე კოჯას“, „მირანგულა“, „კოჯრე მახვში“ და სხვ.

მოცემული კლასიფიკაციიდან ჩანს, რომ სიმღერების ფუნქციური დატვირთვა, რომელთა მუსიკალური მახასიათებლები ამჟღავნებენ ახლო ნათესაობას, ასევე ერთგვაროვანია და შესრულების კონტექსტიც მეტწილად მსგავსია. ეს უკვე მიუთითებს იმაზე, რომ მოცემულ ჟანრულ სეგმენტს მუსიკალური და ვერბალური გამოხატვის საკუთარი, ექსკლუზიური ფორმები და ენა გააჩნია. ლინგვისტური მიდგომა ააშკარავებს მუსიკალური ენის სემიოტიკურ მნიშვნელობასაც; გამოკვეთს მუსიკალურ იდიომებს, რომლებიც ამა თუ იმ ჟანრული კუთვნილებისაა და ცხადყოფს იმ მიზეზებს, რომლებიც გამოხატვის მოცემულ ფორმას განაპირობებს მოცემულ კონტექსტში.

აღნიშნულის დასაბუთებას აადვილებს საკვლევ მასალაზე დაკვირვება და ანალიზი, რომელსაც ქვევით გთავაზობთ.

ჯგუფური ლოცვა.

“Oratory is spoken, myth is told, and song is sung,
but they are all music to my ears.”

(Seeger, Anthony. 1986. in Sherzer and Urban 1986, 59-82).

სვანური ხალხური ღვთისმსახურების აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს ლოცვის ორი ტიპი:

- ჯგუფური ლოცვა (დეკლამაცია)

და

- ჰიმნური გალობა.

სვანური ლოცვა მეტად თავისებური და უნიკალური ფენომენია, რასაც მისი ჯგუფური ხასიათი განაპირობებს.

სვანური ხალხური ღვთისმსახურებისას რამდენიმე ადამიანის მიერ ერთდროულად ლოცვის შესახებ ცნობები დაცულია ეთნოგრაფიულ წყაროებში (დადუანი 1973:7-46; მარგიანი 1973:113-181; Эристов 1898:39-41). ბესარიონ ნიჟარაძის გადმოცემით, ტაძარში ზოგჯერ 30-მდე პაპიც შეიკრიბებოდა, ერთ-ერთი მათგანი მღვდლის როლს ასრულებდა და „წირავდა“, ხოლო დანარჩენები ლოცვას ადავლენდნენ (ნიჟარაძე 1962:74).

ერთობლივი ლოცვის კომპლექსური ანალიზი კონტექსტის, სვანური სოციალური სტრუქტურის, სვანური სოციუმის თავისებურებების, ლოცვის რელიგიური და ესთეტიკური ასპექტების გათვალისწინებით, გვაფიქრებინებს, რომ სვანების ერთობლივი (ჯგუფური) სარიტუალო ლოცვა:

1. სვანური სოციუმის კოლექტიური ცნობიერებისა და პასუხისმგებლობის გამომხატველია;
2. წარმოადგენს მოქმედების (პერფორმანსის) ანტიფონური ფორმის პირველსახეს/ჩანასახს/პროტოტიპს;
3. შეიძლება ჩაითვალოს სვანების, როგორც გამოკვეთილად რელიგიური საზოგადოების (სოციუმის) თვითგამოხატვის ერთ-ერთ უძველეს ფორმად, რომელსაც ზუსტი ანალოგი ძნელად მოეპოვება, რამდენადაც, გავრცელებული თეორიით, რელიგიური აქტი სათავეს სოციუმის კულტურული ყოფის, ერთობის გარიჟრაჟის ეპოქიდან იღებს;
4. პოლი-ვერბალური (პოლი-ტექსტური), პოლი-ფონური და პოლი-ტემბრული ერთობის მანიფესტაციაა;

5. შეიძლება ჩაითვალოს „ეთნო-სმენის“, „ჰომო-პოლიფონიკუსის“ (ი. ზემცოვსკის მიერ შემუშავებული ცნება) ნიმუშად, განსაკუთრებით იმ პირობებში, როცა სვანური სასიმღერო რეპერტუარის თითქმის აბსოლუტური უმრავლესობა მრავალხმიან ფორმებს წარმოადგენს (ზემცოვსკი 2012; ზემცოვსკი 20014).

მოცემული ჰიპოთეტური დასკვნების საფუძველს იძლევა, როგორც აღნიშნეთ, ჯგუფური ლოცვის კომპლექსური წინამდებარე ანალიზი.

ჯგუფური ლოცვის აღწერილობა. ჩვენ მიერ გამოკითხული ინფორმანტების ცნობით, კულტის მსახურთა რიცხვი სამიდან შვიდამდე მერყეობს. მიუხედავად იმისა, რომ სხვა კულტურებშიც მოწმდება მსგავსი მოვლენა, სვანური ჯგუფური ლოცვის იდენტური ფორმა არ დასტურდება, რაც გვაფიქრებინებს, რომ აღნიშნული ფენომენი ორიგინალური და უნიკალურია.⁹⁴

ჩვენ მიერ „ლითნალ“ დღეობაზე დამოწმებული ლოცვა სამი ადამიანის მიერაა შესრულებული. მლოცველებს ხელში უჭირავთ შემომწირველთა მიერ მოძღვნილი ლგმზირები (სალოცავი პურები) და ზედაშე და ხელაპყრობილნი ადავლენენ ლოცვას, რომლის დასრულებისთანავე გადასცემენ შემომწირველს უკვე ნაკურთხ ძღვენს და იწყებენ ლგმზირებისა და ზედაშეს კურთხევას ამჯერად სხვა შემომწირველის სახელზე. ასე გრძელდება მანამ, სანამ დღეობის ყველა მონაწილის ძღვენი არ იკურთხება და მისი ოჯახი არ დაილოცება. ჩვეულებრივ, დღეობას თითო კომლიდან თითო წარმომადგენელი ესწრება.

ამგვარი მსახურება, როგორც წესი, სოფლის ან თემის წევრების მონაწილეობით სრულდება. ცალკეული ტაძრები და მფარველი ღვთაება (წმინდანი) რომელიმე კონკრეტული სფეროს, დარგის მფარველია. მაგალითად, გაბრიელ თარგლეზერ ავი ზნისგან მფარველად ითვლება, მგხერ თარგლეზერ — ვაჟიშვილების გამამრავლებლად (ბარდაველიძე 1941:32), ხოლო ბარბარე მესაქონლეობის მფარველ ღვთაებად სწამთ (იქვე: 25) და ა.შ. შესაბამისად, მთელი თემი ან სოფელი მაინც, იყრის თავს დღეობაზე და შესაწირი მიაქვთ ოჯახის სახელზე.

ხშირად სხვა სოფლებიდან და თემებიდან მოდიან ხოლმე დღეობის აღსანიშნავად და ლოცვის შესაწირად. ამ შემთხვევაში პროცესი შეიძლება ძალიან გაიწელოს. რამდენიმე ადამიანის ერთდროული მსახურება ხელს უწყობს რიტუალის

⁹⁴ მორდოვა-მოკუანსკური დატირებები პოლიტექსტურია, თუმცა ერთ ჰანგზე იმღერება, რომელიც რიტუალის სხვადასხვა მომენტში განსხვავდება ტემბრულად, რეგისტრულად და დინამიკურად (Земцовский 1991:176). თუმცა ჩვენთვის უცნობია, ერთდროულად სრულდება თუ არა ეს დატირებები. ანუ, არ ვიცით რა იგულისხმება „პოლიტექსტურში“.

ლოცვით-სავედრებელი ნაწილის ეგექტურობასა და დროულად დასრულებას. ამ მხრივ შესაძლებელია მისი შედარება ქრისტიანული ღვთისმსახურების თანამედროვე ტემპებთან.

თანამედროვე რეალობაში წირვა-ლოცვის კანონიკური წესი რედაქტირებას განიცდის. დღევანდელი წირვა-ლოცვა გაცილებით ხანმოკლეა, ვიდრე, თუნდაც წინა საუკუნეების მსახურება, როდესაც თთქმის ყველაფერი იგალობებოდა. ტრადიციული გალობის არასრული სახით შესრულება, დაჩქარებული ტემპით ლოცვა და სხვ. სწორედ მსახურების სწრაფად დასრულებას ემსახურება ან უწყობს ხელს; გარდა ამისა, ზოგჯერ, მაგალითად დიდი მარხვის პერიოდში ზეთის კურთხევისას, დაშვებულია აღნიშნული წესის ერთდროული შესრულება რამდენიმე (7) მღვდელმსახურის მიერ.⁹⁵

სვანური ჯგუფური ლოცვის ტექსტი, მიუხედავად მისი იმპროვიზაციული ბუნებისა, გარკვეულ გამოცდილებას, შინაარსობრივ მოდელს ემყარება. მაგალითისთვის მოგვყავს ჩვენ მიერ ჩაწერილი ლოცვის ნიმუში:

ვოო, დიდებაა, თანღი თარინგზელს დიდაბუ აჯხედა ! თანღი თარინგზელ, ლახმაშედ ისგუ წყალობ ისგუ მემზირ მეღრაალს! ათფიშირ ი ახდერეყ ჩიესგი ნეესგა მლაახვიშდ მაარე ჩუ უმაი არდეს ეჩხანჩუ ი ამხანჩუ ! სგვებდ ანზიზ ნამზრ დიდაბი მაალდუ აჯხედა!

თარგმანი:

ოო, დიდებაა თანღილის მთავარანგელოზს, დიდება მოგსვლოდეს! თანღილის მთავარანგელოზო, შეეწიე, შენი წყალობა მიეცი შენს მლოცველ- მავედრებელს! გაამრავლე და მოუფრთხილდი ყველგან და ყოველთვის ლახუშდელ კაცს, სადაც არ უნდა იყონ იქით და აქით ! წინ წავგიმძღვანე ჩვენი ნალოცი, დიდება და მაღლი მოგსვლოდეს!

ჯგუფური ლოცვის კომპოზიციური ქარგა შემდეგნაირია:

- შესავალი, რომლის სიტყვიერი შინაარსი სავალდებულო და რეგლამენტირებულია და, შესაბამისად, თითქმის სინქრონულად სრულდება სამივე მლოცველის მიერ; ამ დროს ლოცვას ადავლენენ მკქემ⁹⁶ თარინგზელის სადიდებლად;

- ⁹⁵ საინტერესოა, რომ ერთადერთი თემი, სადაც სათემო რიტუალის ლოცვა ჯგუფურად არ სრულდება, უშგული აღმოჩნდა. შესაძლოა, ამისი მიზეზი იყოს სოფლის დანარჩენ თემებთან შედარებით მცირერიცხოვნება. შესაბამისად, არ ხდება დროის დაზოგვა და ამ მიზნით რამდენიმე მლოცველის ჩართვა. თუმცა, როგორც დაკვირვებიდან ჩანს, ხშირად სამივე (ან რამდენი მსახურიც ლოცულობს) მლოცველი ერთი ოჯახისთვის ლოცულობს.

- ⁹⁶ მკქემ ქართულად ნიშნავს მომატებას, გამრავლებას ანუ, სვანების რწმენით მკქემ მთავარანგელოზი მლოცველს შეეწევა და მის ოჯახს გაამრავლებს და გაახარებს.

- შუა ნაწილი, რომელიც იმპროვიზაციულია და დამოკიდებულია მლოცველთა გამოცდილებასა და უნარზე სწრაფად და დაუბრკოლებლად ადავლინოს სავედრებელი შემომწირველი ოჯახის წევრების შეწევნისათვის;
- ლოცვის დასკვნითი ნაწილის შინაარსობრივი მხარე აგრეთვე რეგლამენტირებულია და თითქმის სინქრონულად სრულდება სამივე მსახურის მიერ. ამ ნაწილს თემის წევრები ხმამაღალი შემახილით ან გამღერებით პასუხობს: „ამენ!“, რაც კომპოზიციურად კრავს ლოცვას და ანტიფონად აღიქმება.

როგორც ვიდეო და ხმოვანი მასალებიდან⁹⁷ ჩანს, ამ ტიპის ლოცვა მეტნაკლებად შინაგანად ორგანიზებულია დროსა და სივრცეში, თუმცა არ გააჩნია ფიქსირებული მეტრ-რიტმული ჩარჩო და მკაცრად რეგლამენტირებული ცეზურა. ქრისტიანული ღვთისმსახურების საკითხავებისაგან განსხვავებით, ამგვარი ლოცვის სიტყვიერი ტექსტი ძირითადად იმპროვიზაციულია და დამოკიდებულია „მსახურის“ (ან უბრალო მლოცველების) უნარსა და გამოცდილებაზე (იხ. დანართი 3, N7 <https://lazardb.gbv.de/> Title: GroupPrayerTanghili_LakhushdiVillage_MuradGigoGivi_20160819_V-SOAX4.mov).

სამივე ნაწილი რეჩიტაციული/წართქმითი ინტონირებაა. თუმცა, მისი რეპეტიციული ხასიათი, რეფრენის ტიპის შემახილები ლოცვაზე „ამენ!“, მლოცველთა თითქმის სინქრონული და დინამიკური, ერთგვარად პათეტიკური, ექსპრესიული დეკლამაცია განაპირობებს კომპოზიციის შეკრულ ფორმას, მიუხედავად იმისა, რომ ლოცვა, თავისთავად, არავითარ მეტრულ საზღვრებსა და ფიქსირებულ ცეზურას არ ემორჩილება.

ლოცვის სარიტუალო კონტექსტი, ემოციური ფონი, საერთო მიზანი და ამ მიზანზე ინტენსიური ფოკუსირება აძლიერებს მლოცველთა და მავედრებელთა ემოციურ ერთობას, ხელს უწყობს ლოცვის მონაწილეთა მეტ-ნაკლებად კოორდინირებულ აქტივობას და პროცესი გადაჰყავს ჩვეულებრივი, კონვენციური დიალოგის ხარისხიდან ერთგვარი წარმოდგენის, ხელოვნების ხარისხში.

თითოეული მსგავსი სცენა ხანმოკლე, მაგრამ ძალზე შთამბეჭდავია, რადგანაც ტემბრული მრავალფეროვნებით, ექსპრესიულობითა და დინამიკით გამოირჩევა და დრამატურგიულად შეკრული ფორმის კონტურებს იძენს შესავლით, კულმინაციითა და დასკვნით.

⁹⁷ იხ.: <https://www.youtube.com/watch?v=qGVpLNydZsE>

ამგვარი მიკროსცენების მრავალჯერადი გამეორება (რაც დამოკიდებულია შემომწირველთა რაოდენობაზე) აძლიერებს დინამიკას და პროცესს თეატრალურ იერს სძენს. ამგვარი სპონტანური, თუმცა შინაგანი პულსაციითა და ერთი ემოციით კოორდინირებული ლოცვის ინტონაციური საზღვრები თითქოს სცდება სამეტყველო ენის ჩარჩოებს და ქმნის მუსიკალური მოვლენის (რეჩიტაცია, გალობა/Chanting) ილუზიას. ამგვარი ჯგუფური ლოცვა ერთგვარი პოლიტემბრული რეჩიტაციის შთაბეჭდილებას აღძრავს და მსმენელი მას უნებლიეთ მუსიკალურ მოვლენად აღიქვამს.⁹⁸

ჯგუფური ლოცვის ამგვარი აღქმა, ცხადია, სუბიექტურია და მოითხოვს მეცნიერულ დასაბუთებას. უპირველესად, ისმის კითხვა: რა განსხვავებაა სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონირებებს შორის და არის თუ არა ლოცვის ეს სახე მუსიკალური მოვლენა?

ეთნომუსიკოლოგი ბ.ნეთელი აღნიშნავს, რომ ტერმინი „მუსიკა“ თანამედროვე ევროპული გაგებით არ ასახავს იმ მოვლენებს, რასაც სხვადასხვა ხალხის კულტურაში ვხვდებით. ზოგან საერთოდ არ არსებობს შესატყვისი ცნება. მაგ.: ის, რასაც სპარსელი მუსიკას (musiqi) უწოდებს, ევროპელისათვის უფრო „khandan“-ია (Khandan: კითხვა, რეჩიტაცია და მღერა) და კითხვასა და მღერას შორის საშუალოს აღნიშნავს. მკვლევარს მოჰყავს მაგალითი ეკვადორის ზოგიერთი ტომის ეთნოგრაფიული ცხოვრებიდან, რომელიც ძალიან წააგავს სვანების ჯგუფურ ლოცვას: „ეკვადორის მცხოვრებ შუარის თუ ქანელოს ქუიშუას ხალხებს, სიმღერებისა და მეტყველების გარდა აქვთ ისეთი შუალედური ფორმები, როგორცაა აქმარტინი (Auchmartin), მეტყველებისა თუ მღერის მსგავსი სტილიზებული ბგერები, რომელთაც მამაკაცები გამოსცემენ ჯუნგლების ბილიკებზე პირველად შეხვედრისას; აგრეთვე ენერმარტინი (Enermartin), რომელსაც ტომის მამაკაცები იყენებენ კლანური თუ ტომობრივი ბრძოლების წინ საბრძოლო სულისკვეთებით განსჭვალვის მიზნით. სად გადის ამ დროს ზღვარი?“ (Nettl 2000:466, თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). როგორც ჩანს, აღნიშნული მოვლენა სამეტყველო და მუსიკალურ ფორმებს შორის გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს.

ფ. ბალი მუსიკის როლისა და მნიშვნელობის შესახებ კვლევაში განიხილავს ს. ბრაუნის „მუზიმეტყველების“, „მუზიენის“ (musilanguage) თეორიას, რომლის

⁹⁸ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცნება „მუსიკა“, „მუსიკალური“, „მუსიკალობა“ და ა.შ. ძალზე ფართოა და, ზოგჯერ, უსაზღვრო პირობითობამდე დაიყვანება. ამის ნიმუშად გამოდგება, მაგალითად, ჯონ ქეიჯის სამნაწილიანი კომპოზიცია (სიჩუმე) 4'33”.

მიხედვით, მუსიკასა და მეტყველებას შორის შესაძლებელია ფორმების ტიპების დადგენა და პროცესის რეკონსტრუქცია, დაწყებული პათეტიკური მეტყველებიდან, პოეზიიდან და საოპერო რეჩიტატივიდან მღერამდე, მუსიკალურ სიმბოლიზმამდე, რომელშიც სიმბოლოებს სემანტიკური მნიშვნელობა ენიჭება, და დამთავრებული წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკით.

ბრაუნის აზრით, სწორედ მუზიენა უნდა წარმოადგენდეს მუსიკისა და მეტყველების საყრდენს იმ შემთხვევაში, თუ სახეზეა სამი უმთავრესი მახასიათებელი: ლექსიკური ტონი (ბგერის გამოყენება მისთვის სემანტიკური მნიშვნელობის მინიჭებით), მცირე ფრაზების კომბინატორული ფორმაცია და ფრაზირების ექსპრესიული პრინციპები, რომელიც ამძაფრებს ემოციის კონოტაციას (მაგ.: სწრაფი ტემპი ბედნიერებას, სიხარულს შეიძლება გამოხატავდეს, ხოლო ნელი — სევდას).

ბალს მუზიენის ნიმუშად მოჰყავს ეკვადორის ტომებში გავრცელებული „სიმღერა-მეტყველების“ (song-speech) შემთხვევები, რომელთაც კონკრეტული ფუნქცია და მნიშვნელობა აქვთ და რომელთაც შესაფერის შემთხვევებში მიმართავენ. წინასადაამწერლო კულტურებში სიმღერისა და რიტმის (მაგალითად, პოეზიაში) როლი მნიშვნელოვანია, რადგან გზავნილის შინაარსის გადმოცემას აადვილებს. „მუსიკალობა ეხმარება მეხსიერებას: გაცილებით იოლია პოეტური ტექსტის დამახსოვრება, ვიდრე პროზაულისა და ჩვეულებრივ იოლია სიმღერის ტექსტის გახსენება თუკი მას გავიმღერებთ, ვიდრე მისი მუსიკის გარეშე დეკლამაცია“ (Ball 2010:24-25, თარგმანი ჩვენი — ნ. მ.).

მუსიკალურ და არამუსიკალურ ბგერაზე საუბრისას ბალი ამბობს, რომ მართალია, „ორგანიზებული ბგერა“ მშვენიერი მუშა განსაზღვრებაა მუსიკის არსის ასახსნელად, მაგრამ ზოგიერთი კულტურის წარმომადგენლისათვის არაფერს ნიშნავს, რადგან ის გამორიცხავს მუსიკის გარკვეულ ტიპებს და ამავე დროს გულისხმობს ისეთ ბგერას, რომელიც ზოგადად არ განიხილება მუსიკად... მუსიკა უნივერსალურია იმ თვალსაზრისით, რომ ნებისმიერ კულტურაში გვხვდება. მაგრამ როგორია ესა თუ ის მუსიკა და რა მიზნებს ემსახურება, ამისი განზოგადება ავტორს უმართებულოდ მიაჩნია (Ball 2010:10).

ბევრად უფრო ადრე, არისტოქსენი განასხვავებდა მუსიკალურ მელოსს სამეტყველოსაგან და განმარტავდა: „მეტყველების მელოსი იქმნება სიტყვებში მახვილების მეშვეობით, რადგან საუბრისას ხმა მაღლდება და დაბლდება.“

მუსიკალური მელოსი კი, რომელსაც ჰარმონიკა შეისწავლის, ინტერვალურია და შედგება ფტონებისა და ინტერვალებისაგან. შესაბამისად, მუსიკალური ჟღერადობისათვის, სამეტყველოსაგან განსხვავებით, დამახასიათებელია აღქმადი ინტონაციურ-აკუსტიკური სიზუსტე, რომელიც ბგერების გახანგრძლივებით მიიღწევა“ (Герцман 1988:69-70, თარგმანი ჩვენია — ნ.მ).⁹⁹

წიგნში სიმღერის ისტორიის შესახებ, ავტორები ხაზს უსვამენ მღერას, მეტყველებასა და უბრალო ხმაურს შორის საზღვრების დადგენის პრობლემას და გამოთქვამენ მოსაზრებას, რომ მღერასა და მეტყველებას შორის ჩვენ მიერ დადგენილი მკაფიო საზღვრები არ არის უნივერსალური და ალბათ უფრო უპრიანი და უსაფრთხო იქნება თუ მას კულტურულ კონტექსტში განვიხილავთ (Potter... 2014:14).

რუსული ფონეტიკის ფუძემდებლების ვ. ა. ბოგოროდიცკის, ა.მ. პეშკოვსკისა და სხვათა შრომებში განხილულია სამეტყველო ინტონაციის რთული ბუნება, რომლის საფუძველსაც წარმოადგენს ფონეტიკური მახასიათებლების — სიმაღლე, ტემპი, ტემბრი და მახვილი — ურთიერთმოქმედება. მეცნიერები აგრეთვე აღნიშნავენ რიტმის განსაკუთრებულ მნიშვნელობასაც (Никитенко 2012:91)

სწორედ ამ მახასიათებლების პედალირება (უტრირება) ხდება სვანური ჯგუფური ლოცვის დროს, როდესაც რეჩიტაცია და დეკლამაცია იზრდება კოორდინირებულ, ტემბრალურ პოლი-ფონურობაში და ქმნის გარდამავალ ფორმას სამეტყველო ინტონაციასა და ვოკალიზაციას შორის.

გარდა ამისა, რამდენადაც მსგავსი ჯგუფური რიტუალური ინტონირება ხდება განსხვავებულ ტექსტებზე, ამდენად, ადგილი არ აქვს უნისონურ ინტონირებას და, შესაბამისად, სახეზეა არა მხოლოდ ტემბრალური პოლიფონია, არამედ ინტონაციური, რომელიც რეჩიტაციულ პრინციპს ემყარება. კერძოდ: ჯგუფური დეკლამაცია მთლიანად მასში მონაწილე ინდივიდების იმპროვიზაციას ემყარება, რაც იწვევს განსხვავებას ვერბალურ ტექსტებში, თუმცა, ამავდროულად, სარიტუალო

⁹⁹ მეტყველების მუსიკალობის შესახებ თანამედროვე კვლევებით ჩანს, რომ მუსიკალური ინტერვალები და ტონალური იერარქია, მიუხედავად იმისა, რომ ლაპარაკში არ აღქმება, მხოლოდ მუსიკაში არ გვხვდება და გარკვეულ დონეზე ადამიანის ყოველდღიური ვოკალიზაციის თანამდევია. ამგვარი ვოკალიზაციის პროცესში მქდავანდება ზუსტი სიხშირეობრივი თანაფარდობა. უფრო მეტიც, აღმოჩნდა, რომ საუბრის მონაწილეებს შორის ინტერაქციისას იქმნება ხმებს შორის მუსიკალური ინტერვალური დამოკიდებულება სხვადასხვა ხარისხითა და სიზუსტით. ინტერვალების მოდულირება კი, თავის მხრივ, დამოკიდებულია ფსიქოლოგიურ განწყობასა და კონტექსტზე (Juan P. Robledo ... 2016:2).

ლოცვის შინაგანი (ნაგულისხმევი) რიტმულობა უზრუნველყოფს პროცესის კოორდინაციასა და ერთგვარ კონტროლს.

ამგვარად, ლოცვები იწყება და მთავრდება ერთდროულად სხვადასხვა მლოცველის (მგზირის) მიერ შესაბამისი სარიტუალო ქმედების თანხლებით და შემსრულებელთა ემოციურობის ხარისხი, მზაობა და გამოცდილება უზრუნველყოფს ლოცვის დინამიურ განვითარებას, რომელიც მოიცავს: დასაწყისს, კულმინაციას (ხმამაღალი შემახილებით) და დასასრულს (ერთგვარ კოდას).

ამგვარი დეკლამაციური, რეჩიტაციული პოლი-ფონურობა, რომელიც მთელი ლოცვის მანძილზე ინარჩუნებს ტონუსს, ძლიერი ფსიქო-ემოციური მუხტის მატარებელია და მსმენელზე მძლავრ შთაბეჭდილებას ახდენს. თუმცა ჩვენი მიზანი ამ პროცესის მხოლოდ სოციოლოგიური და ფსიქოლოგიური ასპექტების კვლევა არაა. ამ პროცესზე მეცნიერული დაკვირვება ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა მუსიკოლოგიური პრობლემის, კერძოდ, მრავალხმიანობის გენეზისის პრობლემის აქტუალობის თვალსაზრისით.

როგორია მუსიკის ემიკური გაგება სვანეთში? სვანურ ენაში მეტყველებისა და მღერის აღმნიშვნელი და გამომხატველი ლექსიკური მარაგი მოიცავს შემდეგ არსებით სახელებსა და ზმნებს:

ღირალაი — მომღერალი

ლიღრაალ — სიმღერა

ლალღირაალად — ვიმღეროთ

ლიიქვისგ — თქმა

ლრააქვედ — ვთქვათ

ლიმზვი — თხრობა

ალუმზავად — მოვყვეთ

გალობ — გალობა

ვიგალობოთ — ლალგალობად¹⁰⁰

საყურადღებოა, რომ სვანები მღერას და ლოცვას ერთმანეთისაგან მკაფიოდ განარჩევენ და ამბობენ, რომ ლოცვას ამბობენ (ლიქვისგ). იგივეს იტყვიან ჰიმნურ საგალობლებთან დაკავშირებით: „ზარ“ ვთქვათ (ზარ ლრააქვედ), ან „ცხაუ ქრისდეეშ ვთქვათ“ (ცხაუ ქრისდეეშ ლრააქვედ), ან „ჯგრაგიშ ვთქვათ“ (ჯგრაგიშ

¹⁰⁰ თუმცა სვანები ამბობენ არა „გალობა ვიგალობოთ“, არამედ — „გალობა ვთქვათ“.

ლრაქვედ). აქაურები მათ არც საგალობლებად იხსენიებენ და მათ აღსანიშნავად რაიმე გამორჩეული ცნება არ გააჩნიათ.

ასევე საინტერესოა, რომ სვანებს მღერის საწყისი ფორმის (მღერა) შესატყვისი ზმნა საერთოდ არ მოეპოვებათ.

საერთოდ, ფუნქციურად, აღნიშნული რეპერტუარი არაესთეტიკური დანიშნულებისაა და ამ შემთხვევაში უფრო მართებულია აკუსტიკურზე მეტად მისი სოციოლოგიურ და კულტურულ ჭრილში განხილვა.

ზოგიერთი აკუსტიკური პარამეტრით, ჯგუფური ლოცვის ელემენტების უმრავლესობა უფრო სამეტყველოა, ვიდრე მუსიკალური, რადგან:

1. თითქმის შეუძლებელია ბგერათსიმაღლებრივი დიფერენციაცია და ფიქსაცია;
2. უმეტესად შეუძლებელია ინტერვალების დიფერენცირება;
3. ლოცვის პროსოდიას (განსაკუთრებით შუა ნაწილი) მონოტონურია და მეტყველების კანონზომიერებებს ემორჩილება;
4. არ გააჩნია მიზიდულობის უნარის მქონე საყრდენი ბგერა/ბგერები (ტონიკა);
5. მიუხედავად იმისა, რომ რამდენიმე პირი ლოცულობს, არ ხდება ხმების დიფერენციაცია (ამ შემთხვევაში პირველი (ზედა), მეორე (შუა) და მესამე (ბანი), რაც მრავალხმიანი მუზიციერების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა;
6. სრულიად თავისუფალი და მოუხელთებელია მეტრული თვალსაზრისით.

სწორედ ეს თვისებები უსვამენ ხაზს ამ ტიპის რეპერტუარის არაესთეტიკურ ბუნებას, რაც მის უპირატეს ფუნქციას — ლოცვას უკავშირდება.

მუსიკის ენციკლოპედიაში „New Grove Dictionary“, რიტმის შესახებ თავში განხილულია რიტმისა და მეტრის რთული ბუნება. კერძოდ ის, რომ პოეზიისა და პროზის მარტივი დიქტომიის პოსტულატი შესაძლებელს ხდის განვასხვავოთ ჩვეულებრივი მეტყველება, დეკლამაციური მეტყველება (რომელშიც რიტმი რამდენადმე გაზვიადებულია, თუმცა ეყრდნობა ჩვეულებრივი სამეტყველო რიტმის კანონებს) და მეტრულ მეტყველებას (რომელშიც ენის ნორმატიული რიტმები და ფრაზის სტრუქტურა ხშირად განიცდის ცვლილებას, დეფორმირდება) (2001:21 Rhythm)

თუმცა მეტრული მეტყველების რიტმული სტრუქტურა, როგორც ენციკლოპედია განმარტავს, შეიძლება იყოს უფრო ლინგვისტური, ვიდრე მუსიკალური წარმოშობისა, რადგანაც მარცვლებისა და სინტაქსის განლაგება ენის მახვილისა და დროში განვრცობის წესებს ემორჩილება.

მნიშვნელოვანია ისეთი მუსიკალური მოვლენის დეფიციტიც, როგორცაა ინტერვალი, რომელსაც დ. ასაფიევიც, მუსიკალური ფორმის შესახებ დისკურსში, განიხილავს, როგორც „მუსიკის პირველად ფორმას“ (Асафьев 1963:355): „სამეტყველო ინტონაცია — აღნიშნავს ასაფიევი — წარმოადგენს მუსიკალურად არაფიქსირებული, ერთმანეთთან არამუსიკალურ მანძილზე ან არა მუდმივად ურთიერთკავშირში მყოფი არასტაბილური ბგერების გააზრებას, რომლებიც იქცევიან ტონებად. მუსიკალური ინტონაცია კი ისეთი ჟღერადობის გააზრებაა, რომელიც უკვე ჩამოყალიბებულია მეხსიერების მიერ ზუსტად ფიქსირებულ ბგერებს შორის ურთიერთკავშირის სისტემაში: ტონებსა და ტონალობებში“ (Асафьев 1963:198 თარგმანი ჩვენია — ნ. მ.).

აღნიშნულ დისკურსში ჯგუფური ლოცვა შეიძლება დავახასიათოთ როგორც დეკლამაციური, რომლის ექსპრესიულობის გაძლიერება თვისობრივი, ემფატიკური მახვილის პედალირებით ხდება, რაც, თავის მხრივ, ლოცვითი კონტექსტითაა განპირობებული.

გარდა ამისა, ლინგვისტური მახვილი და მუსიკალური მეტრი (და მეტრული აქცენტები) მსგავს დროით ჩარჩოებში ოპერირებენ. როგორც მუსიკის ენციკლოპედია გადმოგვცემს, Lerdahl და Jackendoff (1983)-ის მტკიცებით, მუსიკალური რიტმისა და ენის პროსოდიული პულსაციის იერარქიული სტრუქტურა მნიშვნელოვან მსგავსებებსა და განსხვავებებს ამჟღავნებს. მეტყველება შედგება ფონოლოგიური სეგმენტებისა და ფრაზებისაგან, რომელთაც ასატანი ხანგრძლივობის პაუზები გამოჰყოფს ერთმანეთისაგან და ლოკალურად „რიტმულია“; ხოლო მუსიკაში ხდება თანმიმდევრული ფრაზებისა და მოტივების საერთო, განგრძობად მეტრულ ჩარჩოში განთავსება (Grove Dictionary 2001:288).

მეორე მხრივ, ლოცვის მოსმენისას მიღებული სმენითი შთაბეჭდილება და ემოციური პასუხი (response) სრულიად განსხვავდება ჩვეულებრივ მეტყველებაზე მსმენელის რეაქციისაგან. ამისი მიზეზი ის მახასიათებლებია, რომლებიც სწორედ მუსიკის ფსიქო-ემოციური ზეგავლენის სფეროს განეკუთვნება. კერძოდ:

1. რამდენიმე ადამიანის მიერ შესრულებული კოორდინირებული შესავალი, რომლის დროსაც წარმოთქვამენ ლოცვის ანალოგიურ ტექსტს (სადიდებელს);
2. შესავლის პირველი სიტყვის პათეტიკური (ერთგვარი გამღერებით) ინტონირება სიტყვებზე „დიდააბ!...“;

3. ტემბრალური მრავალფეროვნება, რომელიც ბგერების (მათ შორის სალაპარაკო) ფერადოვნებას აძლიერებს;
4. ლოცვის მონაწილეთა ემოციური ერთობა, რაც ვლინდება დინამიკის გაძლიერებით (ან პირიქით); კერძოდ, თანდათან ხმის სიძლიერე მატულობს და აღწევს კულმინაციას, რომლის შემდეგაც ხდება დაღმასვლა;
5. დრამატურგიული შეკრულობა, რომელსაც ლოცვის ყველა მონაწილე ემორჩილება (ინტუიციურად) და რის გამოც იგი აღიქმება არა როგორც კაკაფონია, არამედ პოლიტემბრალური რეჩიტაცია (დეკლამაცია);
6. და ბოლოს — შესრულების რესპონსორული ფორმა, როდესაც მლოცველთა რეჩიტაციას მრევლი პასუხობს შემახილით: „ამენ!“; ზოგიერთ შემთხვევაში ფიქსირდება „ამენის“ უფრო განვითარებული მუსიკალური ფორმებიც.

აღნიშნული მახასიათებლების მეშვეობით ვლინდება ჯგუფური ლოცვის ესთეტიკური ასპექტიც, რომელიც პირველი, სარიტუალო ამოცანების მიღწევას აადვილებს და ექსპრესიულობას სძენს კოლექტიურ რელიგიურ აქტს.

ეთნომუსიკოლოგი ე. ჭოხონელიძე, ქართული ხალხური კილოური აზროვნების შესახებ უაღრესად საინტერესო ნაშრომში ყურადღებას უთმობს შელოცვის ინტონაციებს და აცხადებს, რომ „ფოლკლორულ ექსპედიციებში... ინფორმატორები შელოცვებს განსაკუთრებული ინტონაციით წარმოთქვამდნენ... ადვილი შესამჩნევია, რომ შელოცვებს თავისი განსაკუთრებული ინტონაციური სფეროები გააჩნიათ და ისინი საკმაოდ განსხვავდებიან ჩვეულებრივი სამეტყველო ანუ „ყოფითი“ ინტონაციებისაგან” (ჭოხონელიძე 1983:8).

მკვლევარი სამართლიანად შენიშნავს შელოცვების ინტონაციის „მუდმივ „ტონალურ დონეს“, „მოკლე ინტონაციური საქცევის მრავალჯერად გამეორებასა და ამ საქცევის გარკვეულ ინტერვალურ ჩარჩოში მოქცევას“ და შელოცვების ინტონაციებს პირობითად „მაგიური“ მეტყველების ინტონაციებს უწოდებს (ჭოხონელიძე 1983:8-9).

ჯგუფური ლოცვის ჩვენ მიერ ექსპედიციებში დამოწმებული ვარიანტები მრავალფეროვანია. ერთი მხრივ, გვხვდება სადა, მეტყველებასთან მაქსიმალურად დაახლოებული ფორმები, ხოლო მეორე მხრივ, გვაქვს უფრო განვითარებული წარმოდგენები (პერფორმანსები) მუსიკალურად გაფორმებული სეგმენტებით.

ის, რომ ჯგუფური ლოცვის პოლი-ტემბრული, პოლი-ფონური და პოლი-ვერბალური ხასიათი ესთეტიკური ფენომენია და ფსიქო-ემოციური ზეგავლენის ძალა გააჩნია, დასტურდება აგრეთვე ზოგიერთი ეთნოფორის გადმოცემითაც.

ბალსქვემო სვანეთის სოფ. ცხუმარის მკვიდრის, ხალხური მომღერლის ენვერ ქალდანის თქმით, ერთობლივი ლოცვის მოსმენა ხშირად ბევრად უფრო სასურველი და სასიამოვნოა, ვიდრე სიმღერა-საგალობლებისა. ზოგჯერ, — განაგრძობს ბატონი ენვერი, — აი ამ ტაძარში, — და მოშორებით მდგარი ეკლესიისკენ მიგვითითებს — დღეობა რომ ტარდებოდა, ხალხი საგანგებოდ მოდიოდა ლოცვის მოსასმენად. ხშირად შემთხვევითი მგზავრი ლოცვის გაგონებისას გზად შეჩერდება, ტაძარში შედის და მისი მოსმენით ტკბება“ (იხ. დანართი 3, N8; <https://lazardb.gbv.de/> Title: Title: Clip58.m4v).

იმის გამო, რომ სვანური ჯგუფური ლოცვა მუსიკალურობის ნიშნებსაც შეიცავს, ის შეიძლება მეტყველებისა და მღერის გარდამავალი ფორმად მოვიაზროთ. გეორგ ლისტი განიხილავს მეტყველებასა და მღერას შორის საზღვრების პრობლემას და მეტყველების ორ ძირითად ნაირსახეობას გამოყოფს: „მეტყველება აქ ჩვეულებრივი, სასაუბრო ენის მნიშვნელობით განისაზღვრება. მეტყველების სხვა ტიპები უფრო ისეთ სოციალურად სტრუქტურებულ სიტუაციებში გხვდება, როგორცაა: დრამატული წარმოდგენა, საღვთისმსახურო აქტი, ან ანეკდოტებისა და ამბების თხრობა, რომელსაც „ამაღლებული მეტყველების“ კლასიფიკაცია ენიჭება და რომელიც წარმოადგენს შუალედურ ფორმას მეტყველებასა და მღერას შორის“ (List 1963:3, თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

მეტყველების საპირისპიროდ, მღერა, ავტორის თქმით, წარმოადგენს ფორმას, რომელიც ხასიათდება „შედარებით სტაბილური ბგერათსიმაღლებრივი ხარისხით, რომელსაც შკალური სტრუქტურა გააჩნია... და მელოდიური კუთხით სამეტყველო ინტონაციის გავლენა... უმნიშვნელოა“ (იქვე; თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

როგორც ვხედავთ, მკვლევარი მეორე, „ამაღლებულ/პათეტიკურ მეტყველებას“ მეტყველებასა და მღერას შორის შუალედურ ფორმად მიიჩნევს. ლისტი დაწვრილებით განიხილავს მეტყველებასა და მღერას შორის გარდამავალ ტიპებსა და ფორმებს და გვთავაზობს კლასიფიკაციას, რომელიც ხუთ შუალედურ ფორმას მოიცავს. კერძოდ:

- მონოტონურობა;
- რეჩიტაცია;

- ინტონაციური რეჩიტაცია;
- სტაბილური ბგერა (სიმაღლებრივი);
- ინტონაციური გალობა (Intonational chanting) (არა გალობის, ან მღერის კლასიკური გაგებით).

სვანური ჯგუფური ლოცვის სხვადასხვა ვერსია, ფაქტობრივად, ზოგჯერ ხუთივე სახეობის ნიშნებს ატარებს, რაც კიდევ ერთი არგუმენტი იმისათვის, რომ იგი არ მივიჩნიოთ ჩვეულებრივი, კონვენციური მეტყველების ფორმად.

მუსიკის ფსიქოლოგიის სფეროში ექპერიმენტული კვლევები ადასტურებენ ერთი და იგივე მოვლენის განსხვავებულ აღქმადობას მსმენელთა მიერ: „... მეტყველებასა და მღერას შორის საზღვარი ყოველთვის არაა მკაფიო. მაგალითად, როდესაც სამეტყველო ფრაზა რამდენჯერმე მეორდება, მსმენელის აღქმაში ის უცებ მეტყველებიდან სიმღერაში გადაიზრდება (იცვლება). ის, რომ ერთი და იგივე აკუსტიკური სიგნალი შეიძლება აღქმებოდეს როგორც მეტყველება ან მღერა მიუთითებს იმაზე, რომ ამგვარი კლასიფიკაცია დამოკიდებულია სხვადასხვა ფაქტორზე, მათ შორის აღქმაზე, შემეცნებაზე, კონტექსტზე და მომღერლისა თუ მოსაუბრის განზრახვის, მიზნის ინტერპრეტაციაზე. რადგანაც ჩვილი ბავშვისადმი მიმართვები განმეორებადია და ბგერის კონტურები გაზვიადებული, უტრირებულია, ამიტომ არაა გასაკვირი, რომ ტოვებს მღერის შთაბეჭდილებას“ (Trainer ... 2013:447 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

ჩანს, სამეტყველო ტექსტის გამეორებადობა იწვევს მღერის აღქმადობას, ასოციაციას. ავტორი ამას „ილუზორულ“ მღერას უწოდებს. აღნიშნული დაკვირვება ადასტურებს ადამიანის ვერბალური კომუნიკაციისა და გამოხატვის ორ სხვადასხვა ფორმას — მეტყველებასა და მღერას — შორის არსებულ კავშირსა და მათი უერთიერთგადაკვეთის (როგორც მოვლენის, ასევე აღქმის — production and perception — თვალსაწიერიდან) ფაქტზე.

პ. სტეისი (Peter F. Stacey) მუსიკისა და ტექსტის შესახებ კვლევაში გამოყოფს ორ უკიდურესობას: ლექსიკურად დომინანტურ და მუსიკალურად დომინანტურ სტილებს შორის გარდამავალ კატეგორიებს, მათ შორის: რეჩიტაციასა და მის სახეებს, შპრებგეზანგს, მღერას ლექსიკური პარამეტრების უპირატესობით და ა.შ. (Stacey 1989:21).

სვანური ჯგუფური ლოცვის გარკვეული სეგმენტები მისი ესთეტიკური მახასიათებლების, ფსიქო-ემოციური ზეგავლენის ხარისხის, მასში მკაფიოდ

ინტეგრირებული მუსიკალური ელემენტების გამო სცდება კონვენციური მეტყველების ჩარჩოებს და შეიძლება მივიჩნიოთ მღერასა და მეტყველებას შორის არსებულ რთულ, გარდამავალ ფორმად. შესაბამისად, აღნიშნული მოვლენის დეფინიცია შეიძლება ცნებებით:

1. დეკლამაციური ლოცვა
ან
2. რეჩიტაციული ლოცვა

ამგვარი გარდამავალი ფორმები, როგორც ვნახეთ, უნივერსალურია და არაერთი ხალხის კულტურულ ყოფაში გვხვდება. თუმცა მისი პოლი-ფონური,¹⁰¹ პოლი-ტემბრული, პოლი-ვერბალური კომპლექსური ბუნება, გარკვეულწილად უნიკალურია (მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეულ ფორმალურ სიახლოვეს ამჟღავნებს ზემოთ ხსენებული ეკვადორელი ტომების „song-speech“ (სიმღერა-მეტყველებასთან).

ცხადია, ეს ყოველივე არ ნიშნავს იმას, რომ ამგვარი „მუსიკალური მეტყველება“ ავტომატურად გადაიზრდება მღერაში და რომ მეტყველება შობს სიმღერას. ჯ. ბლექინგი ამგვარ „გადანაცვლებას/ცვლას“ არ მიიჩნევს ბუნებრივ და უნივერსალურ მოვლენად, რადგან ამისი დამადასტურებელი ეთნოგრაფიული მასალა იშვიათად მოიპოვება (Blackng 1982:19)

მომდევნო კითხვა უკავშირდება ჯგუფური ლოცვის პოლი-ფონურ ხასიათს. რამდენად შესაძლებელია ამგვარი ერთობლივი ვოკალური აქტი ჩაითვალოს მრავალხმიანობად მაშინ, როდესაც რთულია ის ერთმნიშვნელოვნად განვიხილოთ, როგორც მუსიკალური მოვლენა?

კითხვის სირთულის მიუხედავად, პასუხი მარტივია: კლასიკური გაგებით ეს ვერ ჩაითვლება მრავალხმიანობის რაიმე ცნობილ ფორმად. თუმცა მისი ესთეტიკური ნიშნების/მახასიათებლების გათვალისწინებით, რომელთა ჩამონათვალიც ზევით შემოგთავაზეთ, ის არ შეიძლება მივიჩნიოთ კაკაფონიად.

სვანური სოციუმი მჭიდროდ შეკავშირებულ, კოლექტიურ ერთობას წარმოადგენს და ერთიანდება ოჯახებად, გვარებად, სოფლებად და თემებად.

¹⁰¹ ცნება პოლიფონია მე-19 საუკუნეში დამკვიდრდა და ენციკლოპედიური განმარტებით აღნიშნავს „სხვადასხვა ხმის (ნაწილის) ერთდროულ ჟღერადობას, რომელთაგან თითოეული წარმოადგენს ცალკე მელოდიას, რომლებიც ჰარმონიულად ერწყმიან ერთმანეთს. იგი ბერძნული poluphōnia-დან მომდინარეობს და სიტყვა-სიტყვით აღნიშნავს polu- ბევრს (მრავალს) და phōnē — ხმას, ანუ: მრავალ ხმას. ჩვენ სწორედ მისი თავდაპირველი, დედნის მნიშვნელობით ვიყენებთ მოცემულ შემთხვევაში.

შესაბამისად, ნებისმიერი ცხოვრებისეული თუ რელიგიური მნიშვნელობის მოვლენა ამ ერთობის მიერ გაიაზრება და სიმბოლური ენის საშუალებით რეალიზდება სიტყვის, სარიტუალო ქმედებისა და ხშირად მუსიკისა და ცეკვის სინკრეტულ ერთობაში. თითოეული სვანის პასუხისმგებლობა კოლექტიურ პასუხისმგებლობას გულისხმობს და მიუხედავად იერარქიზაციის ნიშნებისა, კოლექტიური ცნობიერებაა წარმმართველი. სვანების კულტურული ქცევაც, მათ შორის მუსიკალურიც, კოლექტიურია.

შესაბამისად, ერთობლივ ლოცვაც ამ ცნობიერებისა და პასუხისმგებლობის გამოხატულებაა. სწორედ კოლექტიური პასუხისმგებლობის პირობებში გახდა შესაძლებელი ამგვარი პოლი-ვერბალური ლოცვის დაშვებაც.¹⁰²

მართალია, ერთობლივი ლოცვა არ წარმოადგენს მრავალხმიანობის ფორმას, თუმცა, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ზოგიერთი სემენტში აშკარად ვლინდება მრავალხმიანობის კლასიკური ნიშნები.

დაკვირვების მიზნით, პოტსდამის უნივერსიტეტის პროექტის ფარგლებში, პროფესორ ფრანკ შერბაუმთან ერთობლივი ექსპედიციისას, ჩავიწერეთ მნიშვნელოვანი მასალა, მათ შორის ერთობლივი ლოცვის არაერთი ვარიანტი, ბუნებრივ ეთნოგრაფიულ კონტექსტში — დღეობებზე. ფ. შერბაუმის მიერ შემუშავებული ინოვაციური მეთოდით განხორციელებულმა ჩანაწერებმა ბუნებრივ გარემოში დამოწმებული ინფორმაციის ობიექტური ანალიზის საშუალება მოგვცა.

როგორც მოსალოდნელი იყო, მლოცველთა იმპროვიზირებული ვერბალური მასალა (ლოცვის ტექსტი) ინტონაციურად არ ავლენს ვერტიკალური კოორდინაციის ნიშნებს. უფრო ზუსტად, მლოცველები არ ცდილობენ რაიმე ჰარმონიული სუბორდინაციის მიღწევას/დაცვას და ინტერვალური ვერტიკალის განხორციელებას.

თუმცა ეს დაკვირვება ვრცელდება ძირითადად იმ მონაკვეთზე, სადაც ტექსტი (გარკვეული შინაარსობრივი ჩარჩოს ფარგლებში) იმპროვიზირებულია. სამაგიეროდ, ლოცვის საწყის და დასკვნით სემენტში, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როდესაც მლოცველები მგალობლებიც არიან ხოლმე, მუსიკალური პრინციპი აშკარად დაწინაურებულია და იმარჯვებს მეტყველების პრინციპზე (იხ. დანართი 1, N10).

¹⁰² თუმცა არსებობს, ჩვენი აზრით, წმინდა პრაგმატული მიზეზიც, რომელიც აგრეთვე განაპირობებს ლოცვის ჯგუფურ ხასიათს. კერძოდ, მლოცველთა სიმრავლე. რაც უფრო მეტია მსახური, მით უფრო სწრაფად და ეფექტურად ხდება ძღვნის შეწირვა თითოეული შემომწირველისა და მისი ოჯახის სახელზე. ეს აჩქარებს მსახურების ტემპს და, შედეგად, რიტუალის ეს ნაწილი აღარ ჭიანურდება. ამავე დროს, ამ არგუმენტს თითქოს საფუძველი ეცლება მაშინ, როდესაც მლოცველთა ჯგუფი ერთი შემომწირველის სახელზე ლოცულობს.

საყურადღებოა, რომ მუსიკალური საწყისის გაძლიერება კორელაციაშია ვერბალურ ტექსტთან და წინა პლანზე გამოდის მაშინ, როდესაც ერთი და იგივე ტექსტი სინქრონულად ან თითქმის ერთდროულად წარმოითქმება ჯგუფების (ერთი მხრივ მლოცველების, ხოლო მეორე მხრივ — დამსწრე მრევლის) მიერ. პირველ შემთხვევაში ხდება ერთდროული ინტონირება სიტყვაზე „დიდააბ!“ (დასაწყისში) და, ხოლო მეორე შემთხვევაში — „ამენ!“ (დასკვნაში). შესაბამისად, მათი გამღერება სინქრონულად ხდება ერთი მხრივ მსახურთა, ხოლო მეორე მხრივ — თემის წევრების მიერ (იხ. ბმული: <https://www.youtube.com/watch?v=1cDeQ3iuVuk>, აგრეთვე დანართი 3, NN9-10; <https://lazardb.gbv.de/>) Title: GroupPrayerBecho_BechoVillage_BechoPeople_20160813_VSOAX4.mov და GroupPrayerEtseri_EtseriVillage_Kaltid_20160802_VSOAX4.mov).

ლოცვის ყველაზე ვრცელი სეგმენტი მისი შუა ნაწილია, რომელიც მთლიანად იმპროვიზირებულ ტექსტზე აიგება და კომპოზიციურად დინამიკურ, ემფატიკურ მწვერვალებს (პიკებს) შეიცავს. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ სეგმენტში სამეტყველო ინტონაცია ჯაზნის მუსიკალურს და ვერტიკალური ინტერვალური კოორდინაცია ქრება, მლოცველები ინარჩუნებენ ემოციურ ერთობას და დინამიკური განვითარების მეშვეობით ჯერ აღწევენ ჟღერადობის პიკს და შემდეგ ანელებენ მუხტს.

ამგვარი ექსპრესიულობა, ემოციური დამუხტვა და განმუხტვა, როგორც ვხედავთ, მიიღწევა დინამიკის, ხმოვანების გაძლიერება-შესუსტების ხარჯზე, რომელიც ლინეარულია და ამავე დროს, პოლი-ტემბრული, პოლი-ფონური (ანუ — ვერტიკალურიც). ამ ტიპის „პოლი-ფონურობა“ განსაკუთრებულია, რომლის ანალოგი საქართველოს არცერთ კუთხეში არ გვხვდება (იხ. დანართი 3, N11; <https://lazardb.gbv.de/> Title: GroupPrayerAdishiTake14_ChapelOfJrag_AdishiPeople_20160804_VSOAX4.mov).

ის, რომ ლოცვის დასაწყისი (ხელაპყრობით ღვთის ხმობა, ღვთის სადიდებელი შემახილი) მკაფიოდ ინტონირდება და ეს ინტონირება მუსიკალურია, მისი რელიგიური ბუნებითაც შეიძლება აიხსნას.

სიმღერის ისტორიის შესახებ მონოგრაფიაში (A History of Singing), ავტორები ჯონ პოტერი და ნეილ სორელი აღნიშნავენ, რომ ხმობისა და ამ ტიპის სხვა სიგნალების გამღერების დანიშნულება პრაგმატულია, რადგან სწორედ გამღერების მეშვეობითაა შესაძლებელი ინფორმაციის გადატანა დიდ მანძილებზე (Potter ...

2014:16). რელიგიური მსახურებისას ხმის ამდაგვარი გამოყენება შესაძლოა სიმღერის გენეზისსაც უკავშირდებოდეს, როგორც ღმერთთან ზიარების საუკეთესო საშუალება.

რწმენა-წარმოდგენების საფუძველს სიცოცხლის ღვთაებრივი ჩასახვის იდეა წარმოადგენს და მუსიკაც ღვთაებრივ ჯილდოდ მიიჩნევა. შესაბამისად, მუსიკა მოკვდავის ღვთაებრივთან კომუნიკაციის ყველაზე სწორი და მისაღები ფორმაა. გარდა ამისა, სწორედ მუსიკა უწყობს ხელს ემოციის რიტუალიზებასა და მის კოლექტიურ გაზიარებას.

ერთდროული ლოცვისას მსახურები აგრეთვე ხშირად გლისანდირებენ. საინტერესოა, რომ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ მღერის ყველაზე ძველი ფორმა კონკრეტული სიმაღლის ბგერებზე მონოფონური ინტონირება, მღერაა, უპირისპირდება აზრი იმის შესახებ, რომ უძველესი მომღერლები „ხმებში გლისანდირებურად მოძრაობდნენ, ისე, რომ მათ შორის ურთიერთობის, ხმათა ურთიერთმიმართების გარკვევა შეუძლებელი იყო“ (moved glissando-like through the voices) (Nettl 2000:471, თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

ეს მიუთითებს იმაზე, რომ „გლისანდირებურად“ ინტონირება ვოკალიზაციის ბუნებრივი ფორმა უნდა ყოფილიყო და რომ ზუსტად განსაზღვრული ბგერათსიმაღლებრივი და ინტერვალური სიცხადე ყოველთვის არ წარმოადგენს მღერის ატრიბუტს (Potter... 2014:28). ნეთლის აღნიშნული თეორიის მიხედვით, ჯგუფური ლოცვის შუა ნაწილიც, ოღონდ მხოლოდ მისი პოლი-ვერბალური, პოლი-ფონური, პოლი-ტემბრალური ვერსია, შესაძლებელია განვიხილოთ მუსიკალურ მოვლენად, როგორც მრავალხმიანი ინტონირების ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული, ჩასახვის სტადიაზე მყოფი ფორმა.

სვანურ რეპერტუარზე დაკვირვება იმთავითვე ცხადყოფს, რომ სვანისთვის ერთობლივი მუზიცირება ორგანული თვისებაა.

ერთობლივი რეჩიტაცია უკვე გულისხმობს შემსრულებლების დამოუკიდებლობას ყოველგვარი იერარქიზაციისა და სუბორდინაციის გარეშე. შესაბამისად, თითოეული მლოცველი საკუთარ „ხაზს“ ავითარებს.

მიზეზი იმისა, რომ ჰიმნურ სიმღერებში მელოდიური კონტურები ჩანასახის ტიპისაა, ვფიქრობთ, მათ თავდაპირველ ლოცვით ბუნებაშია საძიებელი; პოლი-რეჩიტაციული ფორმის პირობებში ვერ დაწინაურდებოდა ერთ რომელიმე ხმა.

ჰიმნურ სიმღერებში ის ინტონაციური კონტურები, რასაც სმენა აღიქვამს, როგორც მუსიკალურ აზრს, განფენილია სხვადასხვა ხმაში (განსაკუთრებით შუა და

ზედა ხმებში) და შეუძლებელს ხდის ერთი რომელიმე ხმის მიერ ლინეარულ კვლავწარმოებას (გამეორებას).

ამას ადასტურებს სვანეთში ადგილობრივი ოსტატების მიერ სიმღერის სწავლებაზე ჩვენი დაკვირვებაც. სწავლების პროცესი ჯგუფური მენტორობით მიმდინარეობს. კერძოდ, სამხმთან სიმღერებს სამი მომღერალი ასწავლის ერთდროულად, რადგანაც ცალკეული ხმის სწავლება დიდ სირთულეს წარმოადგენს ამ მუსიკაში დაბადებული, გაზრდილი და დაჭარმაგებული სვანებისთვის. შესაბამისად, საფიქრებელია, რომ მრავალხმობა სვანური სიმღერის სუბსტანციაა, რეჩიტაციული ჯგუფური ლოცვის დაწინაურებული ფორმა და მისი პროდუქტი.

აღსანიშნავია, რომ შ. ასლანიშვილი „კვირიოლაზე“ საუბრისას ამბობს, რომ სიმღერის კვარტული ვერტიკალი და კადანსი უნისონით დაბოლოებული უახლოვდება შელოცვის წამოძახილებს. ცხადია, შელოცვის წამოძახილებში გულისხმობს ინტონირების მანერას, რომელიც არ წარმოადგენს მღერად მელოდიას (ასლანიშვილი 1954:29).

როგორც აღვნიშნეთ, სვანების სოციალური ორგანიზაცია, რაც ოჯახს (მრავალრიცხოვანს), თემს წარმოადგენს, კოლექტიურია და თანამონაწილეობას სავალდებულოს ხდის. სვანურ რეპერტუარში ერთხმობა მხოლოდ რეჩიტატივების და დეკლამაციური ლოცვების სახით, ანაც, დატირებების სახით გვხვდება. მარტო თუა სვანი და არ ჰყავს შემხიდე, ჭუნირს მაინც აიღებს და მასზე დაამღერებს, ჭუნირი ან ჩანგია ამ დროს მისი საშველი.¹⁰³

აღსანიშნავია, რომ ერთხმიანი ჩანაწერები შეიცავს სხვა ხმების ფრაგმენტებსაც. თითქოს შემსრულებელი ცდილობს, შეავსოს ის სიცარიელე, დეფიციტი, რაც სოლო მუზიცირებითაა გამოწვეული. სვანის მუსიკალური „მე“ ვერ ჰგუობს ერთი ხმაში გადმოცემულ ჰანგს, მუსიკალურ აზრს, რადგან ერთი ხმა არ არის თვითკმარი, ბუნებითი.

საინტერესოა, რომ მუსიკალური ანთროპოლოგიური თეორიები აღიარებენ ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების მჭიდრო კავშირს მოცემული სოციუმის კულტურულ-სოციალურ კონტექსტთან და თვლიან, რომ მუსიკალური ფორმები და სტრუქტურები სოციალური ფორმების მსგავსია (Keil 1979; Feld 1984). შესაბამისად, ხმელთაშუა ზღვის არეალის (ალბანეთი, ბულგარეთი, მაკედონია, ხორვატია, ბოსნია-

¹⁰³ აღნიშნული მოვლენა სხვა კუთხეებშიც გვხვდება და „ფარული მრავალხმობის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. ნ. ზუმბაძე, მრავალხმობის არგუმენტების შესახებ კვლევაში, ყურადღებას უთმობს ამ ფენომენს, რომელიც თავს იჩენს ერთხმობაში (ზუმბაძე 2010:355)

ჰერცოგოვინა, იტალია, სიცილია, სარდინია, კორსიკა და პორტუგალია) პოლიფონიური სტილები აგრო-პასტორალურ სოციუმებს წარმოადგენს, რომელთა სოციალური სტრუქტურა გამოკვეთილად კოლექტიურია (Dictionary volume 20 gv. 79 The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second edition, Edited by Stanley Sadie).

ამგვარადვე, სვანების მუსიკალური ყოფაც კოლექტიურ საწყისებზეა დაფუძნებული და ორგანიზებული აგრო-რელიგიურ-პასტორალური საზოგადოების სარკისებურ ანარეკლს წარმოადგენს. სოციალური ურთიერთობების ფორმები, რომლებიც თემის წევრების ჩართულობას გულისხმობს ინდივიდების გამოკვეთილი უპირატესობების გარეშე, რაც, განსაკუთრებით ზემო სვანეთის მაგალითზე, მკაფიოდ ჩანს, გამოძახილს ჰპოვებს სვანურ მრავალხმიანობაშიც, რომლის პირველსახედ, ემბრიონულ ფორმად ჯგუფური ლოცვა მიგვაჩნია.¹⁰⁴

ცნება „ჰომო პოლიფონიკუსის“ ავტორი ი. ზემცოვსკი აღნიშნავს: „... მრავალხმიანობას ესაჭიროება შემსრულებლების ჯგუფი, რომ წარმოადგინოს მრავალხმიანობის იდეა; საჭიროა განსაკუთრებული შინაგანი სმენა, რასაც მე კოლექტიურ მუსიკალურ აზროვნებას ვუწოდებ“ (ზემცოვსკი 2002:43).

სვანების შინაგანი სმენა განსაკუთრებული, კოლექტიური მუსიკალური აზროვნების გამომხატველია სვანური ყოფის ყველა ასპექტში და ყველა დონეზე; ჯგუფური ლოცვა ამ გამაში კოლექტიური მუსიკალური ცნობიერების ჩანასახოვანი საფეხურის გამომხატველია.

დანართში გთავაზობთ გრაფიკულ ილუსტრაციებს (დანართი 1, NN11-14), რომლებიც წარმოადგენს ჩვენ მიერ საველე ექსპედიციებში ჩაწერილი ჯგუფური ლოცვების დიაგრამებს, რომლებშიც ვიზუალიზებულია ხმათა ჰორიზონტალური განვითარება და ვერტიკალური ურთიერთდამოკიდებულება. როგორც დიაგრამებიდან ჩანს, მინიმალური და შემთხვევითია ის ვერტიკალური ინტერვალური დამოკიდებულება, რაც ვლინდება ფრაგმენტულად. ამგვარი შემთხვევითობა გამოირცხავს ვერტიკალური ჰარმონიული კოორდინაციის არსებობას მლოცველებს შორის, თუმცა, ამავე დროს, დიაგრამები ავლენს ერთგვარ

¹⁰⁴ ჯგუფური ლოცვის ის სეგმენტი, რომლის დეფინიციაც რთულდება სამეტყველო და მუსიკალურ სისტემებს შორის გარდამავალი ხაზის ბუნდოვანების გამო, შეიძლება აგრეთვე მივიჩნიოთ „სოციალური მრავალხმიანობის“ ფორმადაც, თუმცა, როგორც კვაზი-მუსიკალური აქტი. მართალია „სოციალური მრავალხმიანობის“ ცნების ავტორი ი. ჟორდანია მასში მოიაზრებს რამდენიმე ადამიანის მიერ უნისონურ ინტონირებას (ჟორდანია 2016), მაგრამ ვფიქრობთ, მოცემული დეფინიცია, ფართო გაგებით, ზუსტად გამოხატავს ჯგუფური ლოცვის ფორმასა და ბუნებას.

ემოციურ კოორდინაციას შემსრულებლებს შორის. სამივე ხმა ერთდროულად მოძრაობს აღმავალი და დაღმავალი მიმართულებით, ხოლო, დასაწყისსა და დასასრულს, ჩანს მისწრაფება უნიზონისაკენ. რაც შეეხება შესავალს და დასკვნით „ამენს“, ჩანს რამდენად განვითარებულია იგი ეცერისა და, ნაწილობრივ, ბეჩოს შემთხვევაში.

2. სვანური მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხი: ჰიმნი „ზარ“ და ობერტონული მრავალხმიანობა.

„... ვაი, შვილო, დედის გუმანს!
ვაი, შვილო, დედის სიზმრებს!
ყვავ-ყორანი თვალებს გკორტნის,
თვალებს გკორტნის,
გულ-ღვიძლს გიჭამს.
ჩოხის კალთა სისხლით სველი
ორბებს მიაქვთ საბუდარად.
მიმოფანტულ გიშრის კულულს
სოროებში თავი აფენს.
შევავედრე სული გამჩენს.
თვალი ცაზე მოვატარე...
მხოლოდ ლეგა ღრუბლებს ვხედავ!
თან არ ახლდა დედის ლოცვა
ჩემს მგზავრობას უკანასკნელს!“

(სვანური სიმღერიდან „მირანგულა“; გადმოქართულებული დავით წერედიაჩის მიერ)

2.1. დაკრძალვის რიტუალი სვანეთში. დატირების ტრადიცია და ფორმები წყაროების მიხედვით; ეტიმოლოგია და ტერმინოლოგია.

შესავალი. რამდენიმე წლის წინ ლატალში დაკრძალვის რიტუალს დავესწარი. ჩვენი მასპინძელი, ასაკოვანი ქალბატონი სიმა ჩამგელიანი გარდაცვლილის ახლობლების ერთ ჯგუფს შეუძღვა ოთახში, სადაც ფრიდონი (სოფლის მხცოვანი და ღვაწლმოსილი ექიმი) ესვენა და გულით დაიტირა მიცვალებული. თავიდან შედარებით ჩუმად მოთქვამდა. მერე თანდათან ხმას აუწია და მეტი სიმძაფრე შეიძინა. სიმას ყოველ მოთქმით ამოტირებას, რომელიც სიტყვიერი რეფრენით „ვაჟ ფრიდონ!“ მთავრდებოდა, ჭირისუფლები ხმამაღალი, შემახილის მსგავსი ქვითინით პასუხობდნენ. დასაწყისში სიმა ფრიდონის კარგ კაცობასა და ღვაწლს აქებდა, მერე თავისი გარდაცვლილი მეუღლე (ცნობილი ლოტბარი თაისავ ჩამგელიანი), სხვა ნათესავები, უდროოდ წასული ახალგაზრდები მოიგონა და შეავედრა იმქვეყნად მიმავალს; სთხოვდა, მიმიხედე და გადაეცი, როგორ დარდად გვექცნენ და როგორ გაგვიმწარდა მათ გარეშე აქაური ყოფაო.

ემოციურად ისეთი ზემოქმედება ჰქონდა სიმას ტირილს, რომ მართლაც, არავის ვიცნობდი, ავტირდი. ბებიამ იცოდა გულის დამდუღვრელი ტირილი, ისეთი, რომლის გახსენებაც დღემდე მზაფრავს.

სიმა რომ მორჩა ტირილს, მამაკაცების პროცესია გამოჩნდა, რომელთაც წინ მოხუცი სვანი მოუძღოდა. ამ მოხუცმაც სიტყვებით დაიტირა ფრიდონი, თან შუბლზე ხელს იცემდა. ძალიან მძიმე სანახავი და მოსასმენი აღმოჩნდა კაცის დატირება. ისევე როგორც სიმას, მოხუცი კაცის მოთქმასაც ჭირისუფალი ქალები ქვითინით პასუხობდნენ.

ეზოში, ხის ძირას პატარა მაგიდა იდგა, მცირედი საჭმლით, ღვინითა და არყით გაწყობილი. იქვე, რამდენიმე მამაკაცი ძელსკამზე იჯდა. დროდადრო წამოდებოდნენ სუფრის გარშემო, ქუდებს მოიხდიდნენ და ამბობდნენ უსიტყვო საგალობელს, რომელსაც სვანები „ზარ“-ს ეძახიან და რომელიც დღევანდელ სვანეთში დაკრძალვის რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტია. ეზოში ნათქვამი „ზარ“ და მანამდე აღწერილი ტირილი არ იყო კოორდინირებული და შეთანხმებული ქმედება. ზოგჯერ მხოლოდ დატირების ხმა გამოდიოდა სახლიდან და მოზარეები ჩუმად ისხდნენ, ხანდახან მხოლოდ „ზარ“, ხანაც ორივე ერთდროულად ისმოდა.

ცოტა ხანში ჭიშკარს პროცესია მოუახლოვდა, წინ რამდენიმე მამაკაცი მოუძღოდა „ზარის“ თქმით. ესენი ლენჯერიდან ჩამოსულიყვნენ მიცვალებულთან გამოსათხოვებლად და პატივის მისაგებად. მსვლელობისას დაასრულეს „ზარის“

თქმა, სახლში შევიდნენ, მიუსამძიმრეს ჭირისუფლებს, ისევ ეზოში გამოვიდნენ და სხვა მოზარეებს შეუერთდნენ.

მოგვიანებით ბალსქვემოური ჯგუფი შემოუერთდა იქაური „ზარის“ გალობით. მათაც მოიხადეს ვალი ჭირისუფალთან და ისინიც მოზარეებს შეუერთდნენ. ამის შემდეგ მოზარეთა სამივე ჯგუფი რიგრიგობით ამბობდა ზარს მანამ, სანამ მიცვალებულის გასვენების დრო არ დადგა. მერც, „ზართა“ და „წმინდაო ღმერთოთი“ გააცილეს მიცვალებული უკანასკნელ გზაზე.

დაკრძალვის ეს სურათი მოიცავს ხმით დატირების თითქმის ყველა იმ სახეს, რომელიც დამოწმებულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ერთი მხრივ, მასში ჩანს სოლო დატირება როგორც ქალების, ისე მამაკაცების მიერ, რომელიც ფორმით რესპონსორულია (მოტირალი მოთქვამს სიტყვებით, ხოლო ჭირისუფალი პასუხობს ოხვრა-შეძახილებითა და ქვითინით), ხოლო, მეორე მხრივ, სახეზეა „ზარის“ გუნდური შესრულება მხოლოდ მამაკაცების მიერ (იხ. დანართი 1, NN15-18).

დატირების ფორმები და ტრადიცია. ტერმინოლოგია. საქართველოში დაკრძალვის რიტუალს შეეხო არაერთი მკვლევარი, რომლებიც ამ რიტუალთა აღწერის საფუძველზე გამოყოფენ გლოვის ცალკეულ ფორმებსა და სახეებს; მათ შორისაა: მუნჯად ტირილი,¹⁰⁵ აძრახება, სულით ტირილი, ხმით ტირილი (რომელსაც რამდენიმე ქვე-სახედ ჰყოფენ) და სხვ. (გიორგაძე 1987; ჭელიძე 1987:163-166, აზიკური 2002 და სხვ.).

თუმცა დატირებების არსებული კლასიფიკაცია არაერთგვაროვანია და ერთი და იგივე დასახელების მქონე სახეობათა აღწერილობა ერთმანეთს არ ემთხვევა. მაგ.: ერთი მხრივ, მიჩნეულია, რომ მოთქმითა და ძახილით ტირილს ჰანგი არ ახლავს მაშინ, როდესაც მელოდია „ხმით ტირილის“ აუცილებელი თანამდევია (აზიკური 2002:5). ქართული მჭევრმეტყველების ამსახველ მასალებში, სოლომონ ლიონიძის მიერ ერეკლე მეფის დატირება მიჩნეულია „მოთქმითი ტირილის“, როგორც ორატორული ხელოვნების, გამორჩეულ ნიმუშად (კანდელაკი 1958:233);

მეორე მხრივ, განასხვავებენ სამგლოვიარო პოეზიის სამ სახეს: 1) მოთქმა, ანუ ხმაგაბმით ტირილი; 2) დასაფლავების წინ წარმოსათქმელი ლექსი; 3) ეპიტაფია (სიხარულიძე 1970:59-60). აქ „მოთქმა“ ხმაგაბმით ტირილად მიიჩნევა, რომელიც მუსიკალური (ინსტრუმენტული) აკომპანიმენტის თანხლებით, ან მოტირალისათვის

¹⁰⁵ მუნჯად ტირილის სახეობას წარმოადგენს ჩვენ მიერ აღწერილ „სიმას დატირებაზე“ უსიტყვო ქვითინით პასუხი ჭირისუფლების მიერ.

გუნდის მიერ ზარის ან ზანის აყოლებით სრულდებოდა, რაც მის ჰანგთან კავშირზე მიუთითებს (სიხარულიძე 1970:59-60).

მიუხედავად დატირების აღნიშნული ფორმების განსხვავებული აღწერილობისა, ისინი ძირითადად ერთი საერთო თვისებით ხასიათდება: ყველა მათგანი სიტყვიერი ტექსტების თანხლებით სრულდება და მათი როლი აღმატებულია, რამდენადაც ამგვარი დატირებების ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია გარდაცვლილის სულთან „გასაუბრება“, მისი შესხმა და კონკრეტული სავედრებელი გზავნილის გადაცემაა იმქვეყნად წასულთათვის და ამქვეყნად დარჩენილთა მფარველობისათვის.¹⁰⁶

„ზარი“—ეტიმოლოგია. გლოვის გამომხატველ ფორმებს შორის მკვლევრები გამოარჩევენ კიდევ ერთ ფორმას, რომელსაც „ზარი“ ეწოდება.¹⁰⁷

წყაროებში, სამგლოვიარო რიტუალის კონტექსტში „ზარის“ აღწერილობა არაერთგვაროვანია, რაც მისი საშემსრულებლო ფორმების ნაირგვარობაზე მიუთითებს. შესაბამისად, უპირველეს ყოვლისა, ინტერესს იწვევს აღნიშნული ტერმინის არსი და მნიშვნელობა.

„სიტყვის კონაში“ სულხან-საბა ტირილის ვრცელ განმარტებას გვთავაზობს:¹⁰⁸ „ტირილიცა ესრეთ განიყოფებიან: ვაება არს ავაჯითა და კეთილის სიტყვითა სატირალს რასმე იტყოდეს და ცრემლეოდეს; გოდება არს ხმა კეთილობით და ზრუნ შეწყობით გულის სატკივართა სიტყვათა მგოსნობა; ხოლო ზრუნი შებანება მისი (გოდების ზანი); ქვითინი არს მწარეს ტირილზედ გულშეწუხებულისაგან უკაფიო, მაღალი დამახილი... (ორბელიანი 1991).

¹⁰⁶ დატირება უნივერსალური ფენომენია და მას პოლიფუნქციური დანიშნულება გააჩნია: „... იგი ერთი მხრივ გლოვის ტექნიკას წარმოადგენს, რაც გონებას ეხმარება მწუხარების შემსუბუქებაში; მეორე მხრივ გარდაცვლილისადმი პატივისცემის ლირიკული გამოხატულებაა; ამასთანავე რიტუალური გზით ეხმარება გარდაცვლილს შეურიგდეს თავის ახალ მდგომარეობას და დაარწმუნოს, რომ აღარ დაბრუნდეს და ცოცხლად დარჩენილთ არ მოუვლინოს განსაცდელი.“ (Grove Dictionary 1980:407-410 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.)

¹⁰⁷ ისტორიული თუ მხატვრული წყაროების მიხედვით, მოთქმისა და დატირების აღმნიშვნელი ტერმინების სპექტრი მრავალფეროვანია: მოთქმა, გოდება, გლოვა, ტყება, მოხსენება, მღერა, ხმა ვაებისა, ხმა ტირილისა, გვრინვა, ზარი. ხალხური სიტყვიერებაში გავრცელებული შესატყვისი ტერმინებია: „მოთქმა, მოხსენება, გვრინვა, ზარი, ხმით ტირილი ან ხმით ნატირალი, ძახილით ტირილი, ზრუნი“ (კეკელიძე 1956:198-200; სიხარულიძე 1970: 59).

¹⁰⁸ ვ. კეკელიძეს მოჰყავს გლოვის აღმნიშვნელი ტერმინები ლიტერატურის ისტორიაში, მათ შორის სლავური „პლაც“, რომლის ქართული შესატყვისია „გოდება“ ან „გლოვა“ და ამბობს, რომ აღნიშნულ ჟანრს წინ უსწრებდა და თან ახლდა ხალხური სიტყვიერების „მოთქმა“, „... როგორც მიცვალებულის დატირება: „მიცვალებულის გამო ტირილი იცოდნენ ძველმა ებრაელებმა... ბერძნებმაც... გავრცელებული იყო ეს ჩვეულება საშუალო საუკუნეთა დასავლეთ ევროპასა და რუსეთში...“ (კეკელიძე 1956:198)

რაც შეეხება „ზარს“, სულხან-საბა მას ტირილის განმარტებაში საერთოდ არ მოიხსენიებს; ცალკე კი მას ორგვარად განმარტავს:

ზარი — რვალის დიდი სარეკელი; საზარელისაგან შიში (10. 4 საქმე) (იქვე).

ტირილის საბასეული განმარტებიდან ჩანს, რომ „ვაება“ სოლო დატირების აღმნიშვნელი ყოფილა, ხოლო „გოდება“ — ჯგუფური, როდესაც მოტირალი სიტყვებით სტირის, ხოლო დანარჩენები უსიტყვოდ ებანებიან. „ქვითინი“, როგორც განმარტებიდან ჩანს, შეძახილებზე, ემოციურ, სემანტიკური მნიშვნელობის არმქონე (უკაფიო) მარცვლებზე აიგება და შეიძლება იყოს ინდივიდუალურიც და ჯგუფურიც.¹⁰⁹ რაც შეეხება „ზარს“, როგორც აღვნიშნეთ, ავტორი მას ტირილის სახეებში სულაც არ მოიხსენიებს და საღვთო წიგნზე დაყრდნობით თავზარდამცემი შიშის მნიშვნელობით განმარტავს. ჩანს, საბას ეპოქაში ტერმინი „ზარი“ არ გამოიყენებოდა ტირილის მნიშვნელობით.

ვეფხისტყაოსნის ვახტანგისეულ გამოცემაში, გამომცემელი „ზარს“ ასე განმარტავს: ზარი — მტრის შეშინებას ჰქვია, კაცი რომ ნახვით თუ ამბვის გაგონებით გაშტერდეს და ტანში დააზრზოს“ (ვეფხისტყაოსანი 1965).

პოემაში აღნიშნული სიტყვა შიშის, საკრავის, ან ძლიერი ხმაურის მნიშვნელობით გვხვდება:

„მათ გაეხარნეს, ვის ზარი დალევდის მისგან შიშისა“ (საშინელება)

„ყოვლგნით გამისხმან, მოჭმით ვზი, მაქვს ზეიმი და ზარები“ (ყიჟინა, დიდი ხმაური) (ვეფხისტყაოსანი 1951:313/3).

კ. კეკელიძეს მოჰყავს სიტყვა „ზარის“ შემცველი ნიმუშები თეიმურაზ II-ის „დღისა და ღამის გაბაასებიდან“:

„მხლებელთა დასხმენ ცხედართან მისატირებლად გზისადა, გამართვენ კიდეც ტირილსა, ამოუშვებენ ზარსა და...“, ან

„მას ღამეს გაათენებენ მოთქმითა, ტირილითა და, გაასხმენ ჭირისუფლათა კიდეც ზარისა თქმითა და“, ან

„მესამე ღამეს დახურვენ ქვრივსა ლეჩაქსა შავსაო, პირისფარეში მოიტანს, ეუბნებიან ზარსაო“, ან

„შევლენ სახლში ზარისთქმითა დაიჩოქვენ, ისე რებენ, ჭირისუფლებს ტირილითა ნიშანს ჩამოურიგებენ“ (კეკელიძე 1956:224)

¹⁰⁹ სულხან-საბას განმარტებით „კაფია“ სიტყვის გამოჩინებას ნიშნავს.

მოცემული ამონარიდები მოწმობს, რომ თეიმურაზის დროს „ზარი“ უკვე დატირების ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენდა. თუმცა, უცნაურია, რომ „სიტყვის კონასა“ და თეიმურაზის აღნიშნულ პოემას დიდი დრო არ აშორებს ერთმანეთისაგან და სულხან-საბასთან ჯერ კიდევ ძველი მნიშვნელობით გამოიყენება.

ალ. ყაზბეგი დაწვრილებით აღწერს გლოვის რიტუალს „ელგუჯაში“, რომელშიც მოხუცი ქალი სვიმონის ნემტთან დგას და ლექსად შესხმას ეუბნება, ხოლო დანარჩენები, დროგამოშვებით ბანს აძლევენ და შემაწუხებელი ხმით, ზარით ტირიან (ყაზბეგი 1974:158-159).

მოგვიანებით, თეიმურაზ ბატონიშვილი ერეკლე მეორეს დასაფლავების აღწერისას, ამბობს: „... წინაუძღოდნენ მოზარენი და ცერემონმეისტერი... ზარით წამოუძღვნენ და მასთან დარბაისელთა ცოლნი თავშიშველნი მივიდნენ ცხედარსა თანა მეფისასა, და იყო გოდება, ტირილი და სალმობა გამოუთქმელი...“ (კეკელიძე 1956:228).

ხალხურ პოეტურ ფოლკლორში „ზარი“, ერთი მხრივ, საკრავის, სარეკელის მნიშვნელობით გვხვდება, მაგ.: „ანგელოზის წირვა დგება, როცა დაჰკრავს ნინო ზარსა...“ (კოტეტიშვილი 1961:251), მეორე მხრივ კი — დიდი ხმაურის, ან შიშის: „მიველი და დავიძახე, ეგრე დავკარ, როგორც ზარი“ (კოტეტიშვილი 1961:273), „მტერზედა ზარის დამცემო, თვით დევსაც მოხრი წელშია“ (კოტეტიშვილი 1961:234).¹¹⁰ თუმცა ტირილის მნიშვნელობით „ზარი“ თავს იჩენს ხალხურ პროზაში. ხალხური ზეპირსიტყვიერების ქრესტომათიაში შეტანილია დრამა ბერიკებზე, სადაც „ზარი“ გლოვის მნიშვნელობით იჩენს თავს („...ზარს და ტირილს დააყენებდნენ...“) (სიხარულიძე 1970:399-400).

დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში დამოწმებული დატირების რიტუალში „ზარიც“ მოიხსენიება, თუმცა მისი აღწერილობა არაერთგვაროვანია.

არქანჯელო ლამბერტის გადმოცემით, სამეგრელოში დაკრძალვის რიტუალის დროს „მოტირალი ფეხშიშველი და წელს ზევით ტანშიშველი ჩადგება მოზარეთა ორ გუნდს შუა და ისე მიუახლოვდება მიცვალებულს. მოზარეები მღერიან ნელის ხმით, თითქოს კიდევ მღერიან და კიდევ სტირიანო; ხოლო სიტყვებს არ ამბობენ და იძახიან მხოლოდ: ოჰი, ოჰი, ოჰი“ (ლამბერტი 1938:62)

¹¹⁰ ყურადღებას იქცევს „ზარის“ კიდევ ერთი მნიშვნელობა, რომელიც ხალხური პოეზიის ნიმუშებში იჩენს თავს; მაგ.: „როდის მომიხვალ სიმინდო, როდის ჩაგყარო ზარშია“ (კოტეტიშვილი 1961:65) ან „სიმინდი ბევრი მოსულა, ყველამ დაიდგა ზარია“ (კოტეტიშვილი 1961:183).

გურიაში, როგორც წესი, „მიცვალებული ზარით უნდა ეტირათ. იგი იყო... მიცვალებულის სამგლოვიარო მარში-ტირილისა და გლოვის მუსიკა. ტირილის აკომპონიმენტი — უსიტყვო და უტექსტო გალობა, სჭიროდა სამი კაცი: დამწყები, მოძახილი და ბანი.... თავის დროზე მოტირალს მოზარეები წინ დაუდგებოდნენ.. და „ზარს უშვებდნენ“...“ (აპ. წულაძე 1971:156-157).

ამასობაში, „ზარის“ შესახებ ეტიმოლოგიური ძიებისას გადავაწყდით მის ძირეულად განსხვავებულ განმარტებას, რაც, ვფიქრობთ, ყველაზე მეტად გამოხატავს სვანური „ზარის“ ბუნებას. ი. აბულაძე ძველი ქართული ენის ლექსიკონში, „ზარს“ განმარტავს, როგორც მწყობრს, გუნდს; ხალხს: „აჰა ესერა ზარი დიდი წარმოჰვლიდა, და იტყოდეს წარმავალნი...“ მ. ცხ. 311v. (აბულაძე 1972:162).

ქართული მუსიკის ისტორიის კვლევისას, ივ. ჯავახიშვილი „ზარს“ სამგლოვიარო მოთქმით ტირილს უწოდებს (ჯავახიშვილი 1936:280), ხოლო არაყიშვილი „სამგლოვიარო სიმღერას“ (არაყიშვილი 1954:5).

დავით მაჩაბელი „ზარს“ მიცვალებულის დატირების გუნდურ ფორმას უკავშირებს და აკონკრეტებს, რომ მას დატირებისას ამბობენ „მხოლოდ თუშნი და რომელიმე ადგილთა იმერნი“. თუმცა, სხვა ცნობებით, „ზარი“ უსიტყვოდ შებანება, მოტირალისათვის ზარის თქმაა: „გუნდს, რომელიც ბანს ან ზარს ეუბნებოდა მოტირალს, მობანებებს, მოზარეებს, მოქვითინებს უწოდებდნენ“ (გიორგაძე 1987:45:).

მიუხედავად იმისა, რომ სვანური „ზარი“ დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსმენელზე, დაკრძალვის რიტუალისა და „ზარის“ შესრულების დეტალური აღწერილობა არ გვაქვს, თუმცა გარკვეულ ცნობებს შესრულების კონტექსტზე გვაწვდიან ვ. ახოზაძე და ზ. ფალიაშვილი. ამ უკანასკნელის ცნობით „ქალები სიმღერაში მონაწილეობას არ იღებენ, ისინი მომტირალთა გუნდს წარმოადგენენ მხოლოდ. მომღერლები ჩამწკრივდებიან რიგ-რიგად, მხრებზედ გადიდებენ ყავარჯენს... შეჰკრავენ დასაფლავების პროცესიას და ორ პირად მღერიან ამ ჰიმნსა...“ (ფალიაშვილი 1910:8-9) ¹¹¹

ის ფაქტი, რომ სვანური „ზარი“ ყოველთვის არ ითქმოდა დაკრძალვისას და მისი საყოველთაო შესრულების პრაქტიკა ბოლო პერიოდს მიეწერება, უნდა აიხსნას იმით, რომ თავდაპირველად „ზარი“ მუზიციერების (საფიქრებელია რელიგიური, სარიტუალო დანიშნულების მქონე ჰიმნის) ჯგუფურ, მწყობრ, ერთობლივ ფორმას აღნიშნავდა. მოგვიანებით კი დაემატა გლოვის კონოტაცია. მართალია, ი. აბულაძის

¹¹¹ თუმცა აქვე ამბობს, რომ ამ ჰიმნის სიტყვები დროთა განმავლობაში მოსპობილა, რის გამოც მათი ჩაწერა ვერ მოვახერხეთ.

მიერ მოხმობილ ამონარიდში „ზარი“ ხალხს აღნიშნავს და გუნდის, მწყობრის მნიშვნელობის მქონე მაგალითს არ გვთავაზობს, თუმცა აღნიშნული ინფორმაცია სავსებით საკმარისია პასუხი გაეცეს კითხვაზე: თუკი სვანური „ზარი“ არქაულ ნიმუშს წარმოადგენს, როდის და რატომ მიიღო მან ეს სახელწოდება, რომლის გლოვითი კონოტაცია გვიან შუასაუკუნეებამდე არსად ჩანს?

აღნიშნული ტერმინოლოგიური, რეტროსპექტიული ექსკურსი „ზარის“ მნიშვნელობისა და შინაარსის შესახებ გარკვეული დასკვნებისა და ჰიპოთეზების გაკეთების საშუალებას იძლევა:

- 1) „ზარი“, როგორც გლოვის კონკრეტული ფორმის გამომხატველი ტერმინი უცნობია უძველეს წერილობითი წყაროების მიხედვით;¹¹²
- 2) ზოგადად „ზარი“ წარმოადგენს ერთგვარი გლოვის ფორმას, რომლის ძირითადი მახასიათებელია გუნდურობა (და/ან ბანის მიცემა); თუმცა სვანური „ზარი“ არქაული წარმოშობის სარიტუალო ჰიმნს წარმოადგენს, რომელიც დროთა განმავლობაში დაუკავშირდა გლოვის სარიტუალო პრაქტიკას;

თავის მხრივ, გუნდური შესრულება, როგორც ზემოთ მოყვანილი წყაროებიდან ჩანს, ორი სახისაა:

- 1) მთავარი, წამყვანი მოტირალის მიერ ტექსტებით, მოთქმით გადმოიცემა მწუხარება და ტკივილი და/ან შესხმა, რომელსაც გუნდი პასუხობს უსიტყვო ხმაგაბმით ან ქვითინით; ამ ტიპის ზარით ტირილი მოწმდება ძირითადად აღმოსავლეთ საქართველოს რეგიონებში; ეს მუსიკალური რესპონსორიუმის არქექტიპად შეიძლება ჩაითვალოს, რამდენადაც დატირების აქტი კოლექტიური შემოქმედების ერთ-ერთი უძველესი ფორმაა;
- 2) როცა რამდენიმე (ძირითადად სამი) ადამიანი ერთდროულად და კოორდინირებულად ამბობს („მღერის“) სამხმიან ჰიმნს მწუხარების გამომხატველ შორისდებულზე:¹¹³ „ვაი!“; ამ ტიპის „მღერა“ დასტურდება

¹¹² ნ. კალანდამე-მახარაძე, თავის კვლევაში „ზარის“ მრავალხმიან შესრულებაზე საქართველოში, ასევე ეხება ტერმინის პრობლემას და აღნიშნავს, რომ მრავალხმიანი გლოვის აღმნიშვნელ ტერმინად ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში და ლექსიკონებში არ ჩანს.

¹¹³ ნ. აზიკური გუნდური მოთქმის სახეებს შემდეგნაირად გამოჰყოფს: ზრუნი, ზარი, ზარით შებანება და დალაობა (აზიკური 2002:5)

დასავლეთ საქართველოს რეგიონებში: რაჭაში, გურიაში, სამეგრელოში, სვანეთში, აფხაზეთში (ა-ზარი) და სხვ.¹¹⁴

გუნდური სამგლოვიარო ფორმები. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გლოვა უნივერსალური ფენომენია და მუსიკალური საწყისი გლოვის რიტუალში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს. მუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში გამოარჩევენ დატირების ორ ფორმას — ე.წ. პლანქტუსს (planctus) და დისკურსს (discourse). პლანქტუსი მწუხარების და ტკივილის სპონტანური, ერთგვარად ირაციონალური გამოხატვის ფორმაა, ხოლო დისკურსი მეტნაკლებად გააზრებული, რაციონალური გზავნილი, რომელიც კონკრეტულ ჩარჩოში მოაქცევს მოზღვავებულ ემოციას. პირველი ტკივილის თანამდევია, შვების მომგვრელი უნებლიე პაროქსიზმული ამოძახილია, ხოლო მეორე — ტანჯვის შემსუბუქების ლირიკული მეთოდი. გლოვის რიტუალის დროს, ყველგან, შემსრულებლები ჯერ ტირილს იწყებენ, რაც თანდათან გადაიზრდება მღერადი ინტონაციის მქონე კონკრეტული გზავნილებით დატირებულ ფრაზებში. პლანქტუსის მწუხარების გამომხატველი შემახილები გარკვეულ ლექსიკურ მარაგს მოიცავს: ოი, იო, ჰაი, ოჰო, მუ, ალას, და ა.შ., რომლებიც პერიოდულ რეფრენებში გადაიზრდება ტირილის რიტუალიზების პროცესში. დისკურსი ჩვეულებრივ სოლო ქმედებაა, ხოლო რეფრენი შეიძლება შესრულდეს როგორც სოლისტის მიერ, აგრეთვე ჯგუფურადაც (Grove dictionary 1980:407-410. თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.)¹¹⁵

ცხადია, შესაძლებელია ამ უნივერსალური მოვლენის განზოგადება დატირების ქართულ ტრადიციულ ფორმებზეც. ამ შემთხვევაში, ხმით ტირილის (ან მოთქმის) ვრცელი სპექტრი საქართველოს კუთხეებში დისკურსის მრავალფეროვან ვარიანტებს მოიცავს; აგრეთვე, გუნდური რეფრენები და სხვა ემოციური და სპონტანური შემახილები პლანქტუსის სხვადასხვა სახეებია და განსხვავებულ ხარისხებში შეიძლება გამოვლინდეს.

¹¹⁴ თუშეთსა და ხევში გავრცელებული გუნდური დატირების ტრადიციას მოიხსენიებენ „დალასა“ და „დადაი, ადაი“-ს სახელწოდებით, ხოლო გუნდური სამგლოვიარო „სიმღერის“ ერთ-ერთ სახეობას რაჭაში „ზრუნს“ უწოდებენ.

¹¹⁵ ძველ რომში სამგლოვიარო სიმღერას ნენია (nenia) ეწოდებოდა. ძველ შუამდინარეთში ხმას, რომლითაც დატირებები სრულდებოდა, როგორც ერთგვარი კვაზი-მუსიკალური შემახილი, სასუს (sasus) ეძახდნენ. მასში დამტირებლებთან ერთად ტრიბუნებიცა და ქალაქის მცხოვრებნიც მონაწილეობდნენ. სოლო და ჯგუფური მოთქმის კომბინირებული, რესპონსორული ფორმა ნახსენებია „ილიადაში“ ჰექტორის დატირების აღწერისას (ელენეს მოთქმას ქალების გუნდი პასუხობდა) (Grove music Dictionary 1980:407-410. თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

შესაბამისად, გუნდური მოთქმის ისეთი სახეები, როგორცაა „დალა“ (თუმეთში), „დადაი“ (ხევში), ან ზემოთ ნახსენები „ზრუნი“ (რაჭაში) პლანქტუსისა და დისკურსის ანტიფონური, შერწყმული ფორმის ნიმუშებია, რომელშიც წამყვანი როლი მოტირალს და მის მიერ გამღერებულ ტექსტს ენიჭება, ხოლო დამხმარე როლს — ანტიფონურად შორისდებულებით (ვოქაბელებით) მოპასუხე გუნდი ასრულებს, რომელიც შეიძლება იყოს უნისონური (ხევში, თუმეთში), ან სამხმიანი (რაჭაში).

რაჭული გუნდური სამგლოვიარო სიმღერის „ზრუნის“ საშემსრულებლო ფორმა და ტრადიცია, მიუხედავად იმისა, რომ სამხმიანი, კოორდინირებული ვოკალიზაციის მკაფიო ნიმუშს წარმოადგენს, განსხვავდება როგორც დასავლურ ქართული, ასევე აღმოსავლურ ქართული „ზარის“ ნიმუშებისაგან. შეიძლება ითქვას პირიქითაც, „ზრუნი“ ორივე ტიპის დატირების ნიშნებს შეიცავს. ამგვარი ამბივალენტურობის გამო, ქ. ნაკაშიძე „ზრუნის“ მუსიკალურ მახასიათებლებს სვანური კომპლექსური მრავალხმიანობის გავლენით ხსნის (ნაკაშიძე 2002:296).

თუმცა ამავე კვლევაში ავტორი აღნიშნავს, რომ კახეთისა და მთის რაჭის ეთნოგრაფიული მასალები შეესატყვისება ერთმანეთს და „ზრუნის შაირს“ ბევრი საერთო აქვს აღმოსავლურ ქართული დატირების რიტუალთან (ნაკაშიძე 2002:294-295). სხვები „ზრუნს“ აღმოსავლურ და დასავლურქართულ „ზარით ტირილს“ შორის გარდამავალ ფორმად მიიჩნევენ (კალანდაძე-მახარაძე 2004:160). „ზრუნის“ ამგვარი განსხვავებული გააზრება დამკვირვებლის სუბიექტურ აღქმაზეა დაფუძნებული, რაც, თავის მხრივ, „ზრუნის“ კომპლექსური და არაერთმნიშვნელოვანი მუსიკალური აღნაგობითაა განპირობებული.

„ზრუნის“ მუსიკოლოგიური ანალიზის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ფორმის თვალსაზრისით იგი წარმოადგენს ზარით შებანების განვითარებულ კომპოზიციას, რომელშიც წარმოდგენილია როგორც სოლისტის სიტყვიერი მოთქმა (ხმით ტირილი), ასევე უტექსტო გუნდური პასუხი, რომელიც მოკლე, შორისდებულებით შემახილების ნაცვლად, შორისდებულზე („ვაი“) აგებულ ვრცელ

და კოორდინირებულ მუსიკალურ ფრაზას წარმოადგენს სამივე ხმის სინქრონული მოძრაობით.¹¹⁶

ასევე სრულყოფილი მელოდიური კონსტრუქტია სოლისტის მიერ გამღერებული სიტყვიერი ტექსტიც, რომლის მარტივ ფორმას ხმით მოთქმა. შესაბამისად, რაჭული „ზრუნი“ დატირების რესპონსორული ფორმის, რომელიც გლოვის ყველაზე გავრცელებული სახეა, კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს და მისი განვითარებული ვარიანტია. მისი მარტივი ფორმები საქართველოს ბევრ კუთხეში გვხვდება.

შესაბამისად, რაჭული „ზრუნი“ დატირების გარდამავალი კი არა, შედგენილი, შერწყმული ფორმაა როგორც მუსიკალური, ასევე საშემსრულებლო ფორმის თვალსაზრისით.

ზემოთქმულის გათვალისწინებით, განცალკევებით დგას „ზარის“ ის ფორმა, რომელიც გავრცელებული ყოფილა დასავლეთ საქართველოს უმეტეს რეგიონებში: სამეგრელოში, გურიაში, რაჭაში, სვანეთში.¹¹⁷ ყველა მათგანს აერთიანებს საერთო ნიშანი:

- გუნდური შესრულება;
- სამხმიანობა;
- უსიტყვო, მხოლოდ შორისდებულებზე აგებული მუსიკალური კონსტრუქტი;
- მხოლოდ მამაკაცების შესრულება;
- თავისუფალი, ლაბილური მეტრ-რიტმი;

¹¹⁶ თუმცა, ვფიქრობთ, ჰარმონიული ვერტიკალის ფორმირების მსგავსება სვანურთან, ჯერ კიდევ არ იძლევა სვანურის მიერ რაჭულზე გავლენაზე გადაჭრით საუბრის საშუალებას. ასე რომ იყოს, ზოგიერთი მოხვევური სიმღერა კიდევ უფრო მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს სვანურთან. მაგ.: მოხვევური „დიდებას“ კადანსური საქცევები ზუსტად იმეორებს სვანური სარიტუალო ჰიმნებისთვის ტიპურ რიტმულ-მელოდიკურ ფორმულას. იდენტურია ბანის მიერ დაღმავალი ტერციული სვლით საყრდენ ბგერაში ასვლა და ამგვარად დანარჩენ ხმებთან უნისონში შერწყმა.

¹¹⁷ აჭარაში „ზარის“ შესრულება არაა დამოწმებული. გურიაში კი, რომელიც აჭარას ემეზობლება, „ზარის“ ტრადიცია გავრცელებული ყოფილა. გურული „ზარის“ შემორჩენილი ნიმუში მუსიკალური თვალსაზრისით საეკლესიო საგალობლის იდენტურია, რაც, სხვა მახასიათებლებთან ერთად, „მესვლადის“ კადანსურ სეგმენტებში განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს. ეთნოგრაფიული ცნობების მიხედვით, გარკვეულ მოსაზრებათა გამო, ზარს ეკლესიის საყარაულო ქოხში (სასაფლაოზე) ან ტყეში სწავლობდნენ (თუმცა, არ მიგვაჩნია, რომ ეს საკმარისი არგუმენტია იმისათვის, რომ დავასკვნათ თითქოს ეკლესიის წიაღში ზარის სწავლების ტრადიცია არსებობდა) (წულაძე 1971:161) რაც შეეხება აფხაზურ „აზარს“, რომლის სახელწოდებაც ქართულიდანაა ნასესხები, ჩანაწერებში ორი სახის „აზარია“ დამოწმებული: ერთი სოლო შესრულება ინსტრუმენტული თანხლებით, ხოლო მეორე — გუნდური. წყაროების მიხედვით, „აზარის“ შესრულების ტრადიცია თუშური „დალას“ მსგავსია და მას ცხენებზე ამხედრებული მხედრები ამბობენ.

- ორპირულობა. ¹¹⁸

მსგავსების გარდა, ეთნოგრაფიული წყაროების შედარებითი განხილვითა და მუსიკალური ტექსტის ანალიზით განმასხვავებელი ნიშნებიც ვლინდება. კერძოდ:

- მეგრული და გურული ზარის აღწერილობით ჩანს, რომ მოზარეები მოტირლებთან კოორდინირებულად მოქმედებენ. „ზარის“ ყოველი შესრულება თან სდევს მოთქმას და მისი შემავსებელია (ლამბერტი 1938:62; მილანელი 1964:90; წულაძე 1971). აპ. წულაძის გადმოცემით, „ზარი“ წარმოადგენდა ტირილის თანხლებას, რომელსაც უტექსტოდ და უსიტყვოდ აყოლებდნენ მოტირალთა ტირილს. უფრო მეტიც, მოტირალსა და მოზარეებს შორის წინასწარ ხდებოდა შეთანხმება როგორი ზარი ეთქვათ, მაღალი თუ დაბალი (წულაძე 1971)¹¹⁹ შესრულების ასეთი წესი და ფორმა გლოვის ორი განსხვავებული ტიპის ერთდროულ თანაარსებობას გულისხმობს და პოლი-ტემბრალური (მოტირალი ქალები (ზოგჯერ მამაკაცებიც) და „ზარის“ მთქმელი მამაკაცები), პოლი-სტრუქტურულია (სოლო მოთქმა და „ზარის“ შემსრულებლები);
- მუსიკალური თვალსაზრისით მეგრული და გურული „ზარის“ მუსიკალური სინტაქსი საერთოა და, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საეკლესიო საგალობლის აღნაგობა და რიტმულ-მელოდიკური ქარგა უდევს საფუძვლად. რაჭული „ზარი“ კი, დიდწილად, ქართლის მუსიკალური ენითაა ამეტყველებული: ბანის ბურდონული სეგმენტების ფონზე ტერციებით მოძრავი ზედა ხმები მელოდიური საწყისის გამოკვეთილ უპირატესობას ამჟღავნებს. გარდა ამისა, ქართლ-კახური სიმღერების გარკვეულ ჯგუფს ენათესავება ზედა ხმების მონაცვლეობით (შუა ხმის ინტონირება მაშინ, როცა ზედა ხმა ისვენებს); აგრეთვე შიდაკადანსირების დასრულებისთანავე ახალი ფრაზის დაწყება ზედა ხმის მიერ სექსტით ზევით, რასაც მოსდევს აღმავალი ტერციული სვლა ზედა ხმებში და ა.შ. ერთი სიტყვით, რომ არა ეთნოგრაფიული კონტექსტი და მკაცრად სამგლოვიარო შორისდებული „ვაი!“, მისი სამგლოვიარო ჰიმნად აღქმა და

¹¹⁸ ეთნოგრაფიული წყაროების მიხედვით, ამგვარი „ზარი“ ორპირულად ითქმოდა (აპ. წულაძე 1971:157; ლამბერტი 1938:62; ბარნაბიშვილი 1871; ბარნაბიშვილი 1871).

¹¹⁹ უცნობია თუ რა იგულისხმება „მაღალ“ და „დაბალ“ ზარში.

წარმოდგენა გაჭირდებოდა.¹²⁰ თუმცა საყურადღებოა, რომ რაჭული „ზარის“ აღნიშნულ ნიმუშში შესავალი სვანური ჰიმნური სიმღერის შესავლის მსგავსია, ხოლო დასკვნითი კადანსი, რომელიც ქართლური მელოსით გაჯერებულ პასაჟს მოსდევს, ზედმიწევნით იმეორებს სვანური ჰიმნური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ კადანსურ („იეჰას“ — იხილეთ შესაბამისი თავი ასემანტიკური ტექსტების შესახებ) ფორმულას.¹²¹ (იხ. დანართი 4, N16).

სვანური „ზარ“ ორივე პარამეტრით გამოირჩევა აღნიშნული ნიმუშებისაგან. ჩვენ მიერ დაკრძალვის რიტუალის დროს ჩაწერილი მასალების, ისევე როგორც შემსრულებელთა გადმოცემის მიხედვით, „ზარს“ სვანები ამბობენ: ა) ეზოში, სამგლოვიარო ტაბლის გარშემო, ქუდმოხდილნი; ბ) სამგლოვიარო პროცესიის მსვლელობისას, როცა სხვა სოფლიდან მომავალი ჯგუფი უახლოვდება გარდაცვლილის სახლს, იწყებს „ზარის“ თქმას და შედის ეზოში; „ზარს“ ამბობენ გასვენების დროსაც. სასაფლაოზე მიმავალ პროცესიას მიჰყვებიან მოზარეები და დროდადრო ამბობენ „ზარს“, ისევე როგორც მიცვალებულის „წმი(ნ)დაო ღმერთოს“.¹²²

წყაროების მიხედვით, გურიასა და სამეგრელოში, „ზარს“ ორპირულად ამბობდნენ. სვანეთში კი, დღევანდელი მონაცემებით, ჯერ ერთი ჯგუფი დაასრულებს ერთი სოფლის „ზარს“, მერე მეორე იტყვის საკუთარი სოფლისას და ა.შ.

გამორჩეულია სვანური „ზარის“ მუსიკალური ენაც (რომელსაც ქვემოთ განვიხილავთ), რომლის მელოდიკა, აგრეთვე ჰარმონიული ვერტიკალი, ფრაზირება და კადანსირების ფორმები არ ენათესავენ საეკლესიო საგალობლისას.

¹²⁰ ი. ზემცოვსკი აღნიშნავს დატირების ინტონაციური ლექსიკონის მაჟორულ მიხრილობას და არაკემიტონურობას, რაც: „... განსაკუთრებით დამახასიათებელია საწესო მელოსისათვის და თანამედროვე ინტერპრეტაციით, პრინციპულად უცხო (შეუფერებელი) მოსჩანს დატირებისათვის... ერთი შეხედვით არცთუ იშვიათად უცნაურად ჟღერს ჰანგები: რომ არ იცოდე, რომ ისინი გლოვის წესის თანმხლებია, ძნელად წარმოსადგენია მათი კავშირი დატირებასთან“ (Земцовский 2006:3 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.)

¹²¹ კაცაროვა აღნიშნავდა, რომ „მოთქმის თითოეული სეგმენტი იმ მელოდიური და პოეტური მთელის ფრაგმენტს წარმოადგენს, რომელიც მუსიკალურ ხორცშესხმამდე ცხოვრობდა, რომელიც მოტირალის ცნობიერებაში ექოსავით ეხმაურება ულვეი ვარიაციებით და რომელიც მთლიანად მოიცავს მის ფიქრებს სიმღერით ამოთქმის შემდეგაც“ (The New Grove Dictionary 1980:408 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). ზემცოვსკიც მიუთითებს ადგილობრივი მუსიკალურ-ფოლკლორული სისტემისა და დატირების მელოსის ერთიანობაზე და ნიმუშად ლიტვური საწესო სიმღერები მოჰყავს, რომელთა ჰანგები დიდი ტერციებითაა ნაგები და, შესაბამისად, დატირებებიც ამავე მელოდიურ ქარგას იმეორებს სახეცვლილი რიტმით (Земцовский 2006:4).

¹²² საგალობლის სათაური მოგვყავს უცვლელად, ისე, როგორც სვანები წარმოთქვამენ მღერისას.

სვანური ზან. ისტორიული წყაროები. შესრულების ფორმა და კონტექსტი. სვანური „ზანის“ შესახებ, მიუხედავად მისი ცალკეული ასპექტების კვლევისა, მონოგრაფიული ნაშრომი არ შექმნილა. სვანური „ზანის“ ფენომენის გაგებას ხელს უშლის მწირი ეთნოგრაფიული მონაცემები და ხმოვანი ჩანაწერები. თუმცა მნიშვნელოვანია ის ხმოვანი და ვიდეო მასალა, რომლებიც გასული საუკუნის მეორე ნახევარშია შესრულებული.

ცნობები სვანეთში გლოვის რიტუალის (რომელიც დაკრძალვის გარდა, გლოვის წესის მთელ რიგს მოიცავს) შესახებ უხვად მოიპოვება ადრინდელ ეთნოგრაფიულ წყაროებში, თუმცა, „ზანის“ შესახებ დეტალური და ამომწურავი და, რაც მთავარია, ერთგვაროვანი და ერთმნიშვნელოვანი ინფორმაცია არ მოგვეპოვება. გასაგები მიზეზების გამო, „ზანმა“ უფრო მეტად მუსიკოსების ყურადღება მიიპყრო.

საინტერესოა, რომ ზ. ფალიაშვილი „ზანს“ „სამგლოვიარო მგზავრულს“ უწოდებს: სვანურ სიმღერებს შორის „...განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს „სამგლოვიარო მგზავრულს“, რომელიც დღემდე არსებობდა როგორც სვანეთში, ისე ქართლში, გურია-სამეგრელოში და სხვა ადგილებშიაც და რომელსაც ყველგან „ზანს“ ეძახიან. ეს „ზანი“ მიცვალებულის მუსიკალური დატირებაა, რომელშიაც გამოხატულია იმ პირის ღირსება...მომღერლები ჩამწკრივდებიან რიგ რიგად, მხრებზედ გადიდებენ ყავარჯენს... შეჰკრავენ დასაფლავების პროცესიას და ორ პირად მღერიან ამ ჰიმნსა, რომელიც თავისი მუსიკალური შინაარსით იმდენად დიდებული და ამასთანავე იმდენად თავზარდამცემია, რამდენადაც საუცხოვო შეხედულება (აქვს) თვით პროცესიასა. მიცვალებულის გვამს და ქალების მოთქმა-ტირილს რომ არ ხედავდეს კაცი, ეგონებოდა, მოლიტანიობის სადღესასწაულო სარწმუნოებრივი პროცესიააო“ (ფალიაშვილი 1910:8-9).

აქ ფალიაშვილი ზანის ორპირულ შესრულებაზეც მიუთითებს და შესრულების კონტექსტსა და ფორმას (სავარაუდოდ გასვენების პროცესიის ჟამს) აღწერს, რაც ამჟამინდელი მონაცემებით აღარ მოწმდება. სავარაუდოდ, ავტორი „ორპირულ“ შესრულებაში გულისხმობს „ზანის“ სხვადასხვა ვარიანტებს, რომელთაც ამა თუ იმ სოფლისა და თემის წარმომადგენლები ამბობდნენ. თუმცა შესაძლებელია, რომ ნამდვილი ორპირულობა დროთა განმავლობაში ჩანაცვლდა იმ ფორმით, როგორც ის დღეს არსებობს.

სვანური ჰიმნური სიმღერების განხილვისას, სვანური მუსიკის პირველი მკვლევარი, დ. არაყიშვილი, დაკრძალვის რიტუალს ეხება და ამბობს, რომ ტირილის დაწყებამდე მამაკაცთა გუნდი რამდენიმე სიმღერას ასრულებს, რომელშიც მიცვალებულს ბედნიერად აცხადებენ, რადგან იგი ტოვებს მიწიერ სამყაროს უბედურებებით ზეციური ნეტარებისათვის. ამას მოსდევს ქალების ტირილი, რომელსაც ჰყვებიან იქ დამსწრენი (არაყიშვილი 1950:23).

რას გულისხმობს ავტორი მიცვალებულის „ბედნიერად გამოცხადებაში“ „სიმღერების“ საშუალებით? თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ „ზარი“ უტექსტო საგალობელია და მხოლოდ შორისდებულზე აიგება, სიტყვიერი ტექსტი ვერ შეასრულებდა ამ როლს. ვერც „კვირია“, რომელიც ასევე შინაარსსმოკლებულ შორისდებულზეა აგებული.¹²³

დღევანდელი მონაცემებით დასტურდება, რომ დაკრძალვის საგალობელი „ზარი“ და „კვირია“, თუმცა ეს უკანასკნელი მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში სრულდება მაშინ, როდესაც მიცვალებული ღრმად მოხუცია და ოჯახში მასზე უმცროსის სიკვდილს არ შესწრებია. ასეთ მიცვალებულს დღეს სვანეთში „ბედნიერ მიცვალებულს“ ეძახიან და ნიშნად ამისა, დაკრძალვისას, „კვირიას“ ამბობენ.

თუმცა ახოზაძის ცნობიდან ჩანს, რომ „კვირიას“ მსგავსად, „ზარს“ ადრე მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში იტყოდნენ. მიუხედავად ამისა, ამის დამამტკიცებელი ცნობები წყაროებში არსად ჩანს (ახოზაძე 1957:21) თუმცა არაყიშვილის ცნობა ირიბად ადასტურებს ახოზაძისეულ აღწერილობას. სავარაუდოდ, არაყიშვილი დაკრძალვის იმ შემთხვევას აღწერს, როდესაც სწორედ ასეთი „ბედნიერი“ მოხუცი იყო გარდაცვლილი და ნიშნად ამისა, ტირილის დაწყებამდე, სწორედ „კვირიასა“ და „ზარს“ ამბობდნენ.¹²⁴

სვანური მუსიკის მკვლევრები „ზარს“, ერთხმად, წარმართული ეპოქის პირმშოდ მიიჩნევენ (კარბელაშვილი 1898; არაყიშვილი 1950:9; ჩხიკვაძე 1948:29;

¹²³ გარდაცვლილის „ბედნიერად“ გამოცხადება ტრადიციით იმ შემთხვევაში ხდება, როდესაც მიცვალებული ღრმად მოხუცია და ოჯახში მასზე უმცროსის სიკვდილს არ შესწრებია. ამ დროს ამბობენ „კვირიას“, თუმცა, არც „კვირია“ შეიცავს შინაარსის მქონე ტექსტს. შესაძლოა ბედნიერად გამოცხადება უბრალოდ ამ „კვირიას“ თქმით ფორმდება და ავტორიც ამას გულისხმობს. თუმცა, ეს მაინც ერთი საგალობელია და ამ ტიპის სხვა საგალობლები (ან „სიმღერები“, როგორც ამას ავტორი აცხადებს, წყაროებში არაა დამოწმებული.

¹²⁴ მოზარეების მიერ სამგლოვიარო პროცესის შეკვრა და „ზარის“ თქმას ნ. კალანდაძე-მახარაძე მაგიური შელოცვის მნიშვნელობას ანიჭებს (კალანდაძე-მახარაძე 2002:163)

ასლანიშვილი 1954:87). თუმცა ტერმინი „ზარი“, როგორც ზემოთ განვიხილეთ, არათუ მრავალხმიანი სამგლოვიარო სიმღერის, არამედ გლოვის მნიშვნელობითაც არ გვხვდება ძველ წერილობით წყაროებში ვიდრე მე-17 საუკუნემდე.¹²⁵

ჩანს, მანამდე „ზარი“ სვანეთში ან სხვა სახელწოდებით გვხვდებოდა, ან სულაც, არ წარმოადგენდა მხოლოდ გლოვის რიტუალის ატრიბუტს და უფრო ფართო გამოყენება ჰქონდა. მართალია წყაროს არ მიუთითებს, მაგრამ „კვირიას“ შესახებ გამოკვლევაში რ. გუჯეჯიანი აღნიშნავს, რომ „...სვანეთში ზნარს მხოლოდ ტირილის მნიშვნელობა არ ჰქონია და იგი ჰიმნიც ყოფილა“ (გუჯეჯიანი... 2011:65).

ამგვარი ვარაუდის უფლებას გვაძლევს უპირველეს ყოვლისა ის, რომ სვანეთის შესახებ ადრინდელ წყაროებში „ზარი“ არსად ჩანს როგორც გლოვის რიტუალის ნაწილი. ყოველ შემთხვევაში, გლოვის რიტუალის აღწერისას არსადაა ნახსენები „ზარ“.¹²⁶ შესაძლოა სწორედ იმიტომ, რომ მართლაც მხოლოდ „ბედნიერი“ მიცვალებულის დაკრძალვისას სრულდებოდა, როგორც ჰიმნი (როგორც არაყიშვილი და ახოზაძე მიუთითებენ) და, შესაბამისად, ავტორები არ შესწრებიან ამგვარ დაკრძალვას. სხვა შემთხვევაში, გასაკვირი იქნებოდა, დაკრძალვის რიტუალის დეტალური აღწერისას, „ზარ“ შეუმჩნეველი დარჩენოდათ.

საინტერესოა, რომ ჩრდილოკავკასიური კულტურის მკვლევრები ადასტურებენ მიცვალებულის სულთან დაკავშირებულ რელიგიური კულტის არსებობას და ფიქრობენ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ხნის განმავლობაში ჯერ ქრისტიანობაზე, ხოლო მოგვიანებით ისლამზე მოექცა ჩრდილო-კავკასიური ხალხები, თავდაპირველი რელიგიის საფუძველს სწორედ წინაპართა პატივისცემა წარმოადგენდა.

უპირველეს ყოვლისა, ეს გამოიხატებოდა გარდაცვლილი წინაპრების სულების უკვდავებასა და მათთვის ზებუნებრივი ძალების მინიჭებაში იმ დოზით, რომ ზოგჯერ რომელიმე წინაპარი, განსაკუთრებული ძალის გამო, წმინდანადაც ირაცხებოდა, რომლის მიმართაც მთელი ოჯახი, ან თემი ლოცვას ადავლენდნენ მის სახელზე საგანგებოდ აგებულ სალოცავში (Далгат 2004:307).

¹²⁵ გლოვის მნიშვნელობით „ზარი“ პირველად მე-18 საუკუნეში გვხვდება თეიმურაზ II-ს შემოქმედებაში.

¹²⁶ ლ. დადვანი, მიუხედავად იმისა, რომ დეტალურად აღწერს დაკრძალვის რიტუალს სვანეთში, საერთოდ არ ახსენებს არც „ზარს“ და არც „კვირიას“ (დადვანი 1973:12-14).

საკუთრივ დატირებასთან დაკავშირებული სარიტუალო ტერმინოლოგია სვანურად ფუნქციონალურ განსხვავებებს აღნიშნავს: ლიყთნე ქვითინს ნიშნავს, ლიგჷჷნ — მამაკაცების ტირილს, ხოლო ზჷრს სამგლოვიარო ზარის მნიშვნელობა აქვს. ლიჯრჷლ სვანურად გამოთხოვების პროცესს აღნიშნავს, ხოლო ლიჯრჷლ-ლიგჷჷნ — მამაკაცების ტირილით გამოთხოვებას. ჩანს, ამასთან უნდა იყოს კავშირში ფალიაშვილის მიერ ნახსენები „სამგლოვიარო მგზავრულიც“, როგორც გარდაცვლილთან გამოთხოვება და მისი უკანსაკნელ გზაზე გაცილების აქტი.¹²⁷

2.2. სვანური „ზჷრი“ მუსიკალური ტიპი. მუსიკოლოგიური ანალიზი.

- ბეთქილმა გაღმა გაიხედა
გზად მონადირე მოდიოდა
სოფელში ჩადი, მონადირევ,
გლოვის ამბავი ჩაიტანე,
დედაჩემს უთხარ, მონადირევ,
საკურთხი სუფრა გამიმზადოს,
ძმებს უთხარ, ზარით წამასვენონ,
მგლების ლუკმად ნუ დამაგდებენ.

(„ბეთქილი“, გადმოქართულებული დ. წერედიანის მიერ)

აკადემიური მუსიკოლოგიური და ეთნომუსიკოლოგიური აზრის მიმოხილვა. „ზჷრის“ არქაულობის, მისი წინაქრისტიანული ეპოქისადმი კუთვნილების ერთ-ერთ არგუმენტად მკვლევრები მიიჩნევენ მის სარიტუალო კონტექსტს, რომელიც მიცვალებულის კულტს უკავშირდება და რაც გარდაცვლილის მოსახსენიებელად და უკვდავსაყოფად დადგენილ რიტუალებში აისახება.

მუსიკოლოგები ამ არგუმენტებს უმაგრებენ ზურგს მუსიკოლოგიური დასკვნებით და სარიტუალო ჰიმნების (მათ შორის „ზჷრის“) არქაულობის განმსაზღვრელ კრიტერიუმებად მიიჩნევენ: უსიტყვო (შორისდებულებზე და მარცვლებზე) ინტონირებას, არასრულ (ტრიქორდი, ტეტრაქორდი და ა.შ.)

¹²⁷ მაძლობას ვუძღვნი ეთნოლოგ მ. ჩამგელიანს სვანური ტექსტების, ტერმინოლოგიის თარგმნისა და ეთნოლოგიურ კონტექსტთან დაკავშირებული სხვადასხვა ინფორმაციის მოწოდებისათვის.

ბგერათრიგს, დიატონურ წყობას, შესრულების სინკრეტულ ფორმას, სამხმიანი ქსოვილის ორხმიან სეგმენტებს (როგორც ერთგვარ რელიქტებს), არატერციულ წყობას, კილოს მკვეთრ ცვალებადობას და სხვ. (ჭობონელიძე 1973; ჩიჯავაძე 1991:19; არაყიშვილი 1950; როსებაშვილი 1982:45-46; ჩხიკვაძე 1948).

თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, მიუხედავად სამეცნიერო ინტერესისა, სვანური „ზარ“ აქამდე ქართველი ეთნომუსიკოლოგებისთვის სპეციალური კვლევის საგანი არ ყოფილა და, ძირითადად, საერთო რიტუალური სასიმღერო რეპერტუარის კონტექსტში განიხილებოდა, ან რომელიმე სპეციფიკურ საკითხს ეხებოდა.

ამ ფონზე საინტერესოა როგორ ვლინდება ზემოთნახსენები მუსიკალური მახასიათებლები სვანურ „ზარში“? სავარაუდოდ, როგორც დაკვირვება და მუსიკოლოგიური ანალიზი უჩვენებს, „ზარ“ წარმოადგენს სვანური მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნების მანიფესტს, რომელშიც მჟღავნდება სვანური მრავალხმიანობის ონტოლოგიური ბუნება, რაც ეჭვქვეშ აყენებს მოსაზრებას მისი ევოლუციური, სტადიალური განვითარების შესახებ.

სვანური „ზარის“ ვარიანტული სპექტრი მრავალფეროვანია. თითოეულ სოფელს (ან თემს) საკუთარი „ზარ“ ჰქონია. ჩვენ მიერ ზემო სვანეთში გამოკითხული ეთნოფორები „ზარის“ 11 ვარიანტს ასახელებენ; აქედან ორი — ბალსქვემოურია, მათ შორის ერთი სოფ. ლახამულასი, რომლის შემსრულებლები დღეს აღარ შემორჩენილან; თუმცა საარქივო ჩანაწერებში დაცულია „ზარის“ ლახამულური ვარიანტი, რომელიც უცნობი ჩამწერის მიერ აგრეთვე უცნობი შემსრულებლებისგანაა ჩაწერილი 1928 წელს. მიუხედავად ჩანაწერის ხანდაზმულობისა და ფრაგმენტულობისა, შესაძლებელი გახდა ამ ხარვეზიანი მასალის გაშიფვრა და გარკვეული დასკვნების გაკეთება; კერძოდ, ლახამულური „ზარი“:

- მჭიდროდ ენათესავება ბალსქვემოურს;
- შესავალი და პირველი მუხლი იდენტურია ბალსქვემოური ვარიანტისა;
- ვოქაბელებსა და ხმოვნებზე გაწყობილი ჰანგის მოსმენისას შესაძლებელი გახდა სემანტიკური მნიშვნელობის მქონე სიტყვის ამოკითხვა: დიდაბი! ლახამულურ „ზარში“ დაცულმა სადიდებელმა, ლოცვითი დანიშნულების სიტყვამ კიდევ უფრო გაამყარა ჩვენი ვარაუდი იმის შესახებ, რომ „ზარ“ თავისი არსით ჰიმნური საგალობელია, რომელიც გარკვეული მოსაზრებითა და გარკვეულ შემთხვევებში

(როგორც აღნიშნეთ, სავარაუდოდ, მიცვალებულის კულტის მტკიცე, უწყვეტი ტრადიცია სხვადასხვა ფორმით დღემდეა შემორჩენილი სვანეთში) დაკრძალვის რიტუალის ნაწილად იქცა ან შემორჩა, როგორც ერთ-ერთი სეპეტიკური ატრიბუტი (იხ. დანართი 4, N17).

მიუხედავად იმისა, რომ ეთნოგორები „ზარის“ 11 ვარიანტზე საუბრობენ, რეალურად მხოლოდ ათს ითვლიან. მათ შორის რვა ბალსზემოურია: ლატალი, ლენჯერი, მესტია, მულახი, ივარი, წვირმი, იელი, უშგული.¹²⁸

საერთო მახასიათებლებს, რაც „ზარის“ ყველა აღნიშნულ ვარიანტს აერთიანებს, წარმოადგენს:

- თავისუფალი მეტრ-რიტმი;
- ნელი, არარეგულირებული ტემპი;
- შუა ხმის სუსტად, მაგრამ მაინც შესამჩნევი წამყვანი როლი;
- მოკლე ფრაზირება და, შედეგად, ხშირი შიდა კადანსირება;
- ჰიმნის დაწყება შუა ხმის მიერ;
- ინტონირება ხმოვნებზე და ვოქაბელებზე („ვაი“, „გოი“, „იჰა“, „იჰა“);¹²⁹
- მელოდიური კონტურების დიფუზური გადანაწილება სხვადასხვა ხმაში;
- მცოცავი საყრდენები;
- მოუხელთებელი ჰანგი.

აღნიშნული მახასიათებლების მიხედვით ჩანს, რომ „ზარის“ რიტმულ-მელოდიკური ქსოვილი თავისუფლად ვითარდება, რომელშიც არ შეინიშნება ის მნემონიკური საშუალებები, რომლებიც ხელს შეუწყობდნენ მის აღქმასა და დამახსოვრებას. ამგვარ ელემენტებში მოიაზრება:

- სიტყვიერი ტექსტი (სანაცვლოდ გვაქვს შორისდებულები და ხმოვნები);
- დასრულებული მელოდიური აზრი — ჰანგი (გამოკვეთილი მელოდიური კონტური რომელიმე ხმაში);
- რეგულარული/გამოკვეთილი მეტრი და რიტმი;

მიუხედავად ამისა, იგი აღქმება როგორც სამი ხმის ერთდროული და კოორდინირებული ჟღერადობა მოკლე ფრაზებით, რომელიც აკუსტიკური, ტემბრალური დაძაბულობის ხარჯზე ძალზე დინამიკურია და ემოციური

¹²⁸ შესაძლოა, მეთერთმეტეში ქვემო სვანური „ზარი“ იგულისხმებოდეს.

¹²⁹ თუმცა, ახობაძე აღნიშნავს, რომ ზოგჯერ „... არის შემთხვევები, როდესაც აქა-იქ ჩაურთავენ სიტყვებს, რომლებიც მიცვალებულის ქება-დიდებას გამოხატავენ“ (ახობაძე 1957:21).

ინტენსივობით ხასიათდება. კითხვაზე, როგორ ხდება „ზარის“ შესწავლა, ეთნოგორები გვპასუხობენ, რომ მისი საგანგებო შესწავლა შეუძლებელია და მისი დამახსოვრება მხოლოდ ხანგრძლივი მოსმენისა და გამოცდილების შედეგადაა შესაძლებელი, რაც ბავშვობის ასაკიდან იწყება.¹³⁰ შესაბამისად, მათთვის შეუძლებელი აღმოჩნდა „ზარის“ ერთი ცალკეული ხმის (მათ შორის შუა ხმის, რომელიც შედარებით მოძრავი ხასიათის გამო შეიძლება წამყვან ხმად ჩაითვალოს) გამღერება და სწავლება.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, „ზარ“ განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენს, რომლის დრმა შესწავლა შესაძლებელია გასაღები აღმოჩნდეს იმ უმნიშვნელოვანესი პრობლემის გადასაწყვეტად, რაც მრავალხმიანობის გენეზისს უკავშირდება: რა წარმოადგენს მრავალხმიანი „ზარის“ საფუძველს? როგორ ფორმირდება „ზარის“ პოლიფონიური კონსტრუქტი: ლინეარული (მელოდიური კოორდინაციის) თუ ვერტიკალური (ჰარმონიული კოორდინაციის) პრინციპით?

გარდა ამისა, „ზართან“ დაკავშირებული საკვლევო საკითხების სპექტრში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ჟანრის პრობლემას. ზემოთ მოყვანილი მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით „ზარის“ მუსიკალური ლექსიკონი მჭიდროდ ენათესავება (ზოგჯერ იდენტურად კია) სხვა სარიტუალო ჰიმნებს, როგორცაა „კვირია“, „ცხაუ ქრისდეუ“, „სადამ“, „გა“ და ა.შ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ვ. ახოზაძის მიხედვით, მოხუცი სვანების გადმოცემით, „ზარ“ ტირილს კი არა, არამედ სამგლოვიარო ჰიმნს წარმოადგენს და მხოლოდ იმ მოხუცი სვანების დაკრძალვისას იტყვიან, რომლებიც ისე ტოვებენ წუთისოფელს, რომ ოჯახში მათზე უმცროსის სიკვდილს არ შესწრებიან. ახოზაძის თქმით, ეს ტრადიცია მხოლოდ ბოლო დროს შეიცვალა და ახლა ახალგაზრდების დაკრძალვისასაც ამბობენო (ახოზაძე 1957:21).¹³¹

შესაბამისად, გამოვთქვით ვარაუდი, რომ „ზარი“ შესაძლებელია იყოს რელიგიური, რიტუალური წარმოშობის ჰიმნი, რომელიც სვანური მსოფლმხედველობის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ასპექტს, მიცვალებულის კულტს

¹³⁰ ვგულისხმობთ „ზარის“ ბუნებრივ გარემოში შესწავლას. ნოტირებული ნიმუშის შესწავლა, ცხადია, სირთულეს არ წარმოადგენს.

¹³¹ ადრინდელი ცნობებით, „ზარის“ გარდა, ამგვარი სამგლოვიარო ჰიმნი იყო აგრეთვე „კვირია“, თუმცა თანამედროვე სვანები მხოლოდ „კვირიას“ იტყვიან „ბედნიერი“ მიცვალებულის პატივსაცემად.

ემსახურება. ამდენად, „ზარის“ მუსიკალური ლექსიკონი წარმოადგენს იმ საბაზისო „ლექსიკურ მარაგს“, რომელზეც აშენდა და განვითარდა ზემოთ ხსენებული სარიტუალო ჰიმნები. „ზარის“ ღრმა სტრუქტურული, კონტექსტუალური და შედარებითი ანალიზით შესაძლოა გამოიკვეთოს თუ როგორ განვითარდა და დაწინაურდა „ზარის“ მუსიკალური ენა დროთა განმავლობაში.

„ზარის“ კვლევა, აგრეთვე, შეიძლება გადაწყვეტი აღმოჩნდეს ქართული ეთნომუსიკოლოგიისთვის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემის: ქართული მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხის გარკვევაში.

სვანური სოციუმი, რომელიც სოციალური ორგანიზაციის ერთ-ერთ ადრეულ ეტაპს ასახავს, კოლექტიური ცნობიერების, კოლექტიური პასუხისმგებლობის მქონე სოციუმია შესაბამისი სოციალური სტრუქტურით. წინა თავში განვიხილეთ სვანური ჯგუფური ლოცვის უნიკალური ფენომენი, როგორც, ჩვენი აზრით, ამგვარი კოლექტიური ცნობიერების/პასუხისმგებლობის მანიფესტაციის ნიმუში.

სვანურ „ზარშიც“ სვანური კოლექტიური „პასუხისმგებლობა“ თავისებური მუსიკალური ფორმით ვლინდება, რომლის რიტმულ-მელოდიკური სტრუქტურის საფუძველს, ჩვენი აზრით, მრავალხმიანობა წარმოადგენს.

ყველაზე სიმპტომატური მახასიათებლებს, რაც სვანურ ჰიმნურ სიმღერებს და, განსაკუთრებით, „ზარს“ გამოარჩევს სხვა მუსიკალური ფორმებისაგან, წარმოადგენს:

- ჰანგის კონტურების დიფუზური გადანაწილება ხმებში;
- თავისუფალი ან ჰეტერომეტრული მეტრ-რიტმი;
- კადანსის განსაკუთრებული ტიპი;
- პოლიფონიური ქსოვილის ვერტიკალური საფუძველის უპირატესობა მელოდიურთან შედარებით (მელოდიური, ლინეარული ხაზი ფრაგმენტული გაელვებით ხასიათდება);
- მოძრაობა ერთი საყრდენი ტონის გარშემო (ზოგჯერ კილოური გადახრებით, იშვიათად, მოდულაციით — ტონით ზევით და ტონით ქვევით);
- ხშირი კადანსირება;
- ნელი ტემპი;
- ვოქაბელური ვერბალური მასალა (ძირითადად ხმოვნებზე და ზოგჯერ — მარცვლებზე);
- ფრაზირება ხმოვნებისა და მარცვლების მეშვეობით, რომელთაც, ვფიქრობთ, სემანტიკური და მნემონიკური დატვირთვა აქვთ. შესაძლოა სწორედ

ვოქაბელური ლექსიკონი წარმოადგენდეს ერთ-ერთ ძირითად მექანიზმს, რომლის მეშვეობითაც მიიღწევა მრავალხმიანი ქსოვილის სინქრონული, ლინეარული განვითარება და ფორმის ერთიანობა;

- განვითარების დინამიკა მიიღწევა: ხმოვანების/ჟღერადობის გაძლიერებით, ზედა ხმებში (განსაკუთრებით პირველ ხმაში) განხორციელებული აღმავალი სვლით; ზოგჯერ ტონიკური საყრდენის გადანაცვლებით ერთი საფეხურით ზევით (ლატალის ვარიანტი);

აღსანიშნავია, რომ სილვია ბოლე-ზემპი, რომელმაც საგანგებო კვლევა მიუძღვნა „ზარში“ ხმოვნების მნიშვნელობას, ანალიზის შედეგად სამართლიანად ასკვნის, რომ ხმების მოძრაობა, ბგერების ხანგრძლივობა, დინამიკა, თანხმოვანებების ჯაჭვი, და კონსონანსებისა და დისონანსების ურთიერთდამოკიდებულება მნიშვნელოვანწილად განპირობებულია მარცვლებისა და ხმოვნების გამოყენებით. ავტორის მტკიცებით, მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზება ხდება ხმოვნებისა და აკორდების კოორდინაციის მეშვეობით; ჟღერადობის (ბგერის წარმოების) ინტენსივობა ძლიერდება გარკვეული ფონემების მეშვეობით, რასაც ტონის თანდათანობით ამღლება მოსდევს (სილვია ბოლე-ზემპი 2001).

„ზარის“ საარქივო ჩანაწერებისა და ჩვენ მიერ მოპოვებული ვარიანტების ანალიზის (მათ შორის, შედარებითი) შედეგად შესაძლებელი გახდა ცალკეული ასპექტებისა და კომპონენტების დახასიათება და გამოიკვეთა ზოგიერთი დასკვნა თუ ჰიპოთეზა.

ქვევით გთავაზობთ „ზარის“ რამდენიმე (კალა-უშგული, ლატალი, ლენჯერი, მესტია, ბასლქვემოური) ვარიანტის კომპლექსურ ანალიზს.¹³²

მელოდიკა, მეტრი და რიტმი: ზარის ყველა ვარიანტი იწყება დამწყების შესავლით, რომლის ჰანგი წარმოადგენს ერთადერთ დასრულებულ ლინეარულ მუსიკალურ აზრს, რომელიც ერთ ხმაშია გადმოცემული.

შესავლის მოტივი მრავალფეროვანია და განსხვავებული ვარიანტებით გვხვდება ერთი არეალის ფარგლებშიც (მაგ.: უშგული-კალა; ლატალი; ბასლქვემო

¹³² საილუსტრაციოდ ნოტირებულ ნიმუშებთან ერთად აუდიო-მასალასა და, განსაკუთრებით, კომპიუტერული ანალიზის შედეგად წარმოებულ დიაგრამებს ვიყენებთ. დიაგრამები საშუალებას იძლევა მინიმალური ხერხებით გადმოსცეს მაქსიმალური ინფორმაცია, რომელიც სრულად შეიძლება განთავსდეს ერთ გვერდზე. ეს აადვილებს ზარის სხვადასხვა ნიმუშების ვიზუალიზაციას და შედარებას (იხ. დანართი 1, NN19-20).

სვანეთი და ა.შ.) კი. ჩანს, არაა სავალდებულო ზედმიწევნით სიზუსტე და მთქმელის ინდივიდუალიზმზეა დამოკიდებული მისი ვარირება.

ჩვენ მიერ გაანალიზებული ყველა ვარიანტის შესავალს რამდენიმე საერთო თვისება აერთიანებს:

- დაღმავალი მიმართულება;
- კვარტის ან კვინტის დიაპაზონი;
- შედარებით ფართო დიაპაზონის მელოდიური ინტერვალებით (სეკუნდაზე დიდი ინტერვალით) მოძრაობა (ტერციები, ზოგჯერ-კვარტებიც);
- რიტმული გრაფიკულობა (არაიზორიტმული); (იხ. დანართი 1, NN19, 20)

გარდა ამისა, თითქმის ყველა განხილული ზნრის (ბალსქვემო ვარიანტის გამოკლებით) მელოდიური ჩარჩოს ყველაზე დაბალი ბგერა წარმოადგენს კილოს საყრდენ (ტონიკურ) ბგერას, რაც მიუთითებს დამწყების ფუნქციაზე წინასწარ განსაზღვროს ჰიმნის კილო და განაწყოს და გადააწყოს მოზარეები „ზნრის“ კილოზე.¹³³

ჩანს, დამწყების ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია ჰიმნის ინიცირება და მოზარეებისათვის კონკრეტული ინფორმაციის შემცველი გზავნილის გადაცემაა. კერძოდ, დამწყების შესავალი ფრაზის სიტყვიერი ტექსტი (ვოქაბელები) მიანიშნებენ ჰიმნის რაობაზე. ინტონირების ტიპი (მოტივი, რიტმი, ტემპი), აგრეთვე, წარმოადგენს მნემონიკურ საშუალებას იმისათვის, რომ გუნდი (ან მსმენელი) მიხვდეს, რომელ ჰიმნს/სიმღერას სთავაზობს დამწყების სოლო.¹³⁴

დამწყების ერთ-ერთი უმთავრესი ფუნქცია აგრეთვე არის ჰანგის რეგისტრული, ბგერათსიმაღლებრივი პარამეტრების განსაზღვრა და მისი განმტკიცება. ვიდრე დამწყები ინტონირებს შესავალ ფრაზას, დანარჩენ ხმებს ეძლევათ მომზადების საშუალება, რომ გაიაზრონ საკუთარი ადგილი ჰიმნში და წინასწარი სიტყვიერი შეთანხმების გარეშე შეძლონ დროულად და მართებულად შეწყობა.

ამრიგად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დამწყების შესავალი მთელი ჰიმნის კვინტესენციაა და მასში თეზისურადაა თავმოყრილი ყველა ის არსებითი

¹³³ სიმკა არომი, მრავალხმიანი აკორდიკის სინტაქსის შესახებ მოხსენებაში აღნიშნავს: „მიგვაჩნია, რომ ფინალში არის განმსაზღვრელი ნოტი, რომელზედაც ყველა სხვა ხმა ერთად იყრის თავს. როდესაც ნიმუში მთავრდება კვინტის ვერტიკალურ ინტერვალზე, ათვლის წერტილად კილოს იდენტიფიკაციისათვის აღებულია ყველაზე დაბალი ნოტი“. (არომი 2010:309)

¹³⁴ აღსანიშნავია, რომ კალას მოზარეების მიერ ნათქვამი „ზნრის“ შესავალი ჰანგი „ლილეს“ შესავლის იდენტურია. განსხვავებულია მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტი (იხ. დანართი 4, N19, შესავალი).

მახასიათებელი (კილოს საყრდენი, რეგისტრი, ჰიმნის სემიოტიკური მნიშვნელობა და შინაარსი, რომელიც შემდეგ დეტალურად იშლება ჰიმნის განვითარების კვალდაკვალ).¹³⁵

გარდა მუსიკალური მონაცემებისა, მსგავსია შესავლის ვოქაბელური ლექსიკაც, რომელიც შემდეგნაირია:

- ჴოია უო ჰე — კალა (კალაში კალელების მიერ ნათქვამი)
- ჴო იე უა ი — უშგული (კალაში უშგულელების მიერ ნათქვამი)
- ჴო ჰო იეჰა — ლატალი (ლატალში ჩაწერილი)
- ჴო ია აჰაი — ლენჯერი (ლენჯერში ჩაწერილი)
- ჴო ჰა უო — ბალსქვემო (ეცერში ჩაწერილი)
- ჴო ჰაა — ბალსქვემო (ლატალში ჩაწერილი)
- ჴო ჰო — ბალსქვემო (წალკაში ჩაწერილი)
- ჴო ჰა იეჰა — ლატალი (უდაბნოში ჩაწერილი)
- ჴო იჰა აი — მესტია (ზარგაშში ჩაწერილი)

ჩვენ მიერ სვანური ვოქაბელების კვლევაში ჩანს ამ ტიპის ლექსიკური ერთეულების სემიოტიკური და მნემონიკური დანიშნულება, რომლებიც მეტწილად გარკვეული ტიპის მელოდიკურ-რიტმულ მოდელებთანაა შეწყვილებული და რომელიც რელიგიური/საკრალური დანიშნულების ჰიმნური სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი.

¹³⁵ დამწყების შესავლის აღნიშნული განმარტება მიზანშეწონილია განზოგადდეს მთლიანად მთელ სვანურ რეპერტუარზე, რადგან სწორედ ეს როლი ეკისრება ხალხური მუზიციერებისას მაგალობელ-მომღერალთა უდირიჟორო ერთობას და დამწყების გამოყოფაც ამ ერთობიდან განპირობებულია არა იერარქიული უპირატესობით, არამედ სწორედ ერთობლივი მუზიციერებისა და ამ მუსიკალური ერთობის კოორდინირების აუცილებლობით. დამწყების ეს ფუნქცია ხელს უწყობს არამარტო უკვე ერთმანეთთან შემღერებული მთქმელების სინქრონულ მრავალხმიან ერთობას, არამედ, ზოგჯერ, აადვილებს კოორდინაციას სრულიად უცნობ მომღერლებს შორის, რომლებიც ერთმანეთს პირველად ხედავენ.

აღსანიშნავია, რომ ამ თვალსაზრისით სვანური „ზარი“ განცალკევებით დგას მრავალხმიანი „ზარის“ სხვა ნიმუშების (გურული, მეგრული, რაჭული) გვერდით, რომელთა სიტყვიერი მასალა ერთადერთი შორისდებულთ „ვაით“ შემოიფარგლება და რომელთა მთელი მუსიკალური კომპოზიცია ამ ერთ შორისდებულზეა აგებული. შესაბამისად, აღნიშნული ნიმუშები მონოფუნქციურია და, როგორც ჩანს, მათ მხოლოდ სამგლოვიარო დანიშნულება აქვთ.

სვანური „ზარის“ შემთხვევაში, გარდა იმისა, რომ მუსიკალური ქსოვილიც განსხვავებულია, ვოქაბელური მასალის სემიოტიკური შინაარსი და მნიშვნელობა მას, სამგლოვიაროსთან ერთად, ჰიმნურ, ღვთის სახმობ-სავედრებელ-სადიდებელ მნიშვნელობასაც ანიჭებს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს საარქივო ჩანაწერების გაშიფრული ტექსტებიც, სადაც აღნიშნული შორისდებულების გარდა ვხვდებით ღვთის სადიდებელ სიტყვებსა და მის ფრაგმენტებსაც. მაგალითად: „დიჟო“, „დიე“, „ჟო დიე“ (იხ. დანართი 4, N18)

აღსანიშნავია ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენცია: ხშირად, ერთი ვარიანტის „ზარის“ ფარგლებშიც კი, შესავლის მოტივი განსხვავდება კილოური მიხრილობითაც. მაგალითად, კალას მოზარეების დამწყების პარტია მინორული შეფერილობისაა (პატარა ტერციაზე მოძრაობს), ხოლო უშგულის „ზარის“ შესავალი (უშგული-კალას „ზარი“ ერთ ვარიანტად ითვლება) მაჟორულის (იხ. დანართი 4, NN19, 20).

იგივე შეიძლება ითქვას სამხმიან სეგმენტებზეც, რომლებიც სწორედ ჰარმონიული ტერციული ინტერვალის თავისუფალი ინტონირებით ხასიათდება, რაც მელოდიური სეკუნდისადმი თავისუფალი დამოკიდებულებით აიხსნება, რომელზეც მოგვიანებით შევჩერდებით.

თუმცა აღსანიშნავია, რომ თუკი ტერციის ხარისხს კლასიკურ მაჟორულ-მინორულ (ტემპერირებულ) მუსიკაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს და მაჟორულ-მინორული სისტემის საფუძველს წარმოადგენს, კილოურ მუსიკაში და, კერძოდ, სამხმიან სვანურ ჰიმნებში, ჩანს, ტერციის გაგება, და ამას გარედან დაკვირვებაც ცხადჰყოფს, განსხვავებულია და იგი შედარებით უმნიშვნელო როლს ასრულებს (იხ. დანართი 3, NN12–17; <https://lazardb.gbv.de/> Titles: ZariKala_KalaVillage_FuneralSingers-

Kala_20160809_VSOAX4.mov; ZariUshguli_KalaVillage_FuneralSingersKala_20160809_VSOAX4.mov; ZariLatali_LataliVillage_FuneralSingersLatali_20160811_VSOAX4.mov; Zari-LowerBal_EtseriVillage_Kaltid_20160802_VSOAX4.mov; ZariMestiaTake1_Zargash_Mestia-Singers_20160814_VSOAX4.mov; ZariLenjeri_Mestia_RihoMembers_20160813_VSOAX4.mov; ZariLenjeri_Mestia_RihoMembers_20160813_VSOAX4.mov).

დამწყების შესავალი, როგორც წესი, სრულდება კილოს საყრდენ ბგერაზე, რომელსაც განამტკიცებს ბანი, ხოლო მაღალი ხმის მემწეობით (გამონაკლისს წარმოადგენს ბალსქვემოური „ზარი“) ჟღერდება პირველი ჰარმონიული ინტერვალი კვინტა, რაც განამტკიცებს კილოს შეგრძნებას.

როგორც აღვნიშნეთ, მელოდიური კონტური ლინეარულად სრულად განხორციელებულია მხოლოდ დამწყების შესავალში, ხოლო სამხმიანი მუზიციურების ყველა დანარჩენი სეგმენტი ამჟღავნებს მეტწილად ვერტიკალური კოორდინაციის ნიშნებს.

კერძოდ: თითოეული მელოდიური მოტივი მიკროსტრუქტურას წარმოადგენს, რომელიც კილოური ღერძის — საყრდენი ტონიკის — გარშემო იბადება და ქრება. ეს მიკრომოდულები იმდენად მცირე დიაპაზონისაა, რომ მისი ლინეარული ხაზი დამოუკიდებელ მუსიკალურ აზრად ვერ აღიქმება მსმენელის მიერ. მელოდია და მისი კონტური, კლასიკური გაგებით, არ არის გამოკვეთილი და რთული მოსახელთებელია. ცალკე გამღერების შემთხვევაში თითოეული ხმა თანაბარუფლებიანი ერთეულია და არცერთი ავლენს დაწინაურების ნიშნებს.

ფაქტობრივად, „ზარში“ (აგრეთვე სხვა ჰიმნურ სიმღერებში) არ იკვეთება *cantus firmus*-ი ერთ რომელიმე ხმაში. შეიძლება ითქვას პირიქითაც, *cantus firmus* საერთო ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ სიბრტყეში აღიქმება და მისი გამოცალკევება და დამოუკიდებლად ინტონირება შეუძლებელია, რადგან არაფერია ხელჩასაჭიდი, რომელიც დამოუკიდებლად ინტონირების საშუალებას იძლევა. სწორედ ეს უნდა იყოს იმის მიზეზი, რომ ჩვენს თხოვნაზე, ცალკე ჩაეწერათ „ზარის“ ხმები, ყველა მოზარემ უარი გვითხრა — შეუძლებელიაო. ლენჯერული „ზარის“ ჩასაწერად ისლამ ფილფანმა მეზობელი სოფლიდან მოგვაცვანინა ზედა ხმის მთქმელი. ერთხმად კი არა, ორ ხმაშიც ვერ ვიტყვით მის გარეშეო.

მართლაც, „ზარის“ ჰანგი, მელოდია სამივე ხმაშია ერთდროულად განხორციელებული და მხოლოდ სამხმიანი ინტონირებისას აღიქმება ძირითადად კადანსირების მეშვეობით. თითოეული სვლა საყრდენ ბგერაზე ასრულებს (აბოლოებს) ერთ მიკრო-ფრაზას და, ცხადია, ამ შემთხვევაში სამივე ხმის თუ არა, ორივე ხმის ინტონირებაა აუცილებელი მელოდიური ქსოვილისა და მისი კონტურის აღსაქმელად. საყრდენი ბგერა, ძირითადად, ბანშია და მას, ხშირად, შუა და ზედა ხმებიც (განსაკუთრებით საბოლოო კადანსში) უერთდებიან. თითოეული მიკრო-ფრაზა, შეიძლება ითქვას, ზედმიწევნით განასახიერებს ასაფიევის ფორმულას: „Толчок и замыкание движения“ („მოქმედების/მოძრაობის იერიში და შეწყვეტა“ თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.) (Асафьев 1963:61).

აღსანიშნავია, რომ როგორც დაკვირვება ცხადყოფს, „ზარის“ მუსიკალური სინტაქსი იდიომატური მნიშვნელობისაა და ჟანრული კუთვნილების ნიშნებს ამჟღავნებს.

შესაბამისად, ცალკეული მუსიკალური საქცევები, მათ შორის დამწყების ერთხმიანი შესავალი, შესაძლოა განმეორდეს სხვა ჰიმნური ტიპის სარიტუალო სიმღერებშიც. ასე მაგალითად, „ზარის“ კალას ვარიანტის დამწყების შესავალი ფრაზის რიტმულ-მელოდიკური მოდელის ანალოგს წარმოადგენს „ლილეს“ შესავალი; „ზარის“ სხვადასხვა ვარიანტში მეორდება „იქვას“ ვერბალურ-მუსიკალური კონსტრუქტიც; მიკრო-ფრაზების ზოგიერთი ტიპი გვხვდება როგორც „ზარში“, აგრეთვე „ჯგგრავიში“, „ცხაუ ქრისდეში“ და ა.შ. მუსიკალური მოდელების მსგავსი გამეორება სხვადასხვა ჰიმნურ სიმღერაში მათ სემიოტიკური მნიშვნელობის მქონე მუსიკალური „ფრაზეოლოგიის“ სტატუსს ანიჭებს და გამოყენების სისტემურობაზე მიუთითებს.

„ზარის“ მუსიკალური სახე, მელოდიკასთან ერთად, მისი მეტრული და რიტმული თავისებურებებითაც იქმნება. მუსიკოლოგიაში (Oxford dictionary of music, second edition, revised. Michael Kennedy, Oxford university press. 20016:680) მიღებულია, რომ თავისუფალი, სამეტყველო რიტმი დამახასიათებელია მონოდიური მუსიკისათვის (Cantus planus), ხოლო რეგულარული, გაზომვადი რიტმი ჰარმონიული, მრავალხმიანი მუსიკისათვის (Cantus mensuratus). რიტმული სიცხადე მრავალხმიანი მუზიციერებისთვის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ფაქტორს წარმოადგენს.

ცნობილია, რომ დასავლერთევროპული პროფესიული მრავალხმიანობის გარიჟრაჟზე, *musica plana* ან *musica corallis*-ის ჩაწერის აუცილებლობით გაჩნდა მენზურალური ნოტაციაც.

ამდენად, საყურადღებოა, რომ „ზარი“, როგორც მრავალხმიანი კომპოზიცია, რეგულირებული მეტრის გარეშე არსებობს. უფრო ზუსტად, ერთი მხრივ, მასში არ გხვდება ძლიერი და სუსტი დროების რეგულარული მონაცვლეობა, რისი მეშვეობითაც შესაძლებელი იქნებოდა მეტრული სიდიდის დადგენა. მეორე მხრივ, მართალია, „ზარი“ აგებულია სხვადასხვა გრძლიობების მქონე ბგერების მონაცვლეობაზე, მაგრამ ეს მონაცვლეობა არ არის რეგულარული, უფრო მეტიც, არაპროგნოზირებადია და სპონტანუტარდ აღიქმება, რის გამოც რთულდება კანონზომიერებისა და სისტემური მახასიათებლების გამოვლენა.

მიუხედავად არარეგულარული პულსაციისა, ჰიმნში იგრძნობა შინაგანი რიტმი, რომელიც, შესაძლოა, კადანსური საქცევებისა და ხმოვნების, მარცვლებისა და შორისდებულების სინქრონული არტიკულაციის მეშვეობით მიიღწეოდეს. თუმცა ჩვენ მიერ წარმოდგენილ ნიმუშებში, რომლებიც კომპიუტერული ალგორითმების მეშვეობითაა დამუშავებული, აგრეთვე ჩანს გარკვეული სიმწყობრე, რის გამოც ჩვენ მიერ გამოყენებული შეფასებითი კატეგორიები, როგორცაა „ამორფული“, „თავისუფალი“ და ა.შ. „ზარის“ კომპლექსური ქსოვილის ერთ-ერთ ასპექტს, მეტრსა და რიტმს მიემართება და „ამორფულობას“ აღქმის დონეზე განიხილავს.

ამგვარი აღქმადობის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზს უკიდურესად ნელი ტემპი წარმოადგენს. ზოგჯერ ცალკეული თანხმოვანების ჟღერადობა დროში 10 წამამდე და მეტადაც გრძელდება, რაც მსმენელის აღქმითი დიაპაზონის ჩარჩოებს ბევრად აღემატება. ზოგჯერ შეუძლებელი ხდება მსმენელის მიერ რამდენიმე ასეთი თანხმოვანების ერთიან მუსიკალურ ჯაჭვში გააზრება და გაგება. თუმცა, ჯერჯერობით კვლავაც ამოუხსნელი რჩება მოცემული გრაფიკული სიმწყობრისა და მარეგულირებელი მექანიზმი, რომელიც უზრუნველყოფს თავად შემსრულებლების მიერ „ზარის“ როგორც ცალკეული სეგმენტების, აგრეთვე მთელი კომპოზიციის ერთ მთლიანობაში განცდას.

ზარის კომპოზიციური ფორმის ამ თავისებურებას თ. გაბისონია ქართული ქრისტიანული საგალობლის გავლენას უკავშირებს და ამბობს: „შესაძლოა

ვივარაუდოთ, რომ სვანურმა სიმღერებმა საგალობლისაგან შეინარჩუნეს არა იმდენად მოტივი, მელოდია, არამედ სწორედ ... დრამატურგიული პრინციპი ფრაზების გამჭოლი განვითარების მიმართულებით აკინძვისა“ (გაბისონია 2012).

თუმცა მაშინ, როდესაც არც მოტივი, არც მელოდია და ა.შ. არ ავლენს ნათესაობას ქართულ ქრისტიანულ საგალობლებთან, დრამატურგიული აკინძვის პრინციპი, რაც გამჭოლ განვითარებას გულისხმობს თავისუფალი მეტრ-რიტმის პირობებში, ვერ იქნება საკმარისი და უქვეელი არგუმენტი სვანური საგალობლის ქართული ქრისტიანული წარმოშობის მტკიცებისათვის.¹³⁶ მით უფრო, რომ მსოფლიო მუსიკა უხვად იცნობს ასეთ მაგალითებს და ეს შეიძლება ერთ-ერთ უნივერსალიადაც მივიჩნიოთ.

გარდა ამისა, სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში, განსაკუთრებით კი „ზანში“, ზემოთ ნახსენები სიმწყობრე ხშირი კადანსირებით, ანუ არა გამჭოლი, არამედ პირიქით, ჩაკეტილი შიდა მიკრო-ნაგებობების ჯაჭვს წარმოადგენს და მხოლოდ ნელი ტემპის გამო ქმნის დაუსრულებელი, ან გამჭოლი მუსიკალური აზრის ილუზიას.

მეტრული მუსიკის შესახებ მსჯელობისას ს. ბრაუნი აღნიშნავს: „... ყველანაირი მუსიკა არ არის მეტრული. სინამდვილეში, მსოფლიო მუსიკის შესახებ შედარებითი აზრის მიხედვით მეტრი წარმოადგენს ჯგუფური კოორდინაციისა და სინქრონიზაციის მეთოდს (საშუალებას) მაშინ, როდესაც ამგვარი კოორდინაციაა საჭირო ან სასურველი. სხვა შემთხვევაში, მუსიკალური ფორმები თავისუფალი, არაიზომეტრული რიტმის საფუძველზე იქმნება. ამიტომ, სოლო, განსაკუთრებით კი იმპროვიზაციის მქონე, ფორმები (მაგალითად ... ალაპი, ტაქსიმი, ... ყურანი ან თორას რეჩიტატივი) თავისუფალი რიტმით ხასიათდება მაშინ, როდესაც ამავე კულტურების ანსამბლური ფორმები იზომეტრული ან ჰეტერომეტრული რიტმით გამოირჩევა. ამგვარად, მუსიკალური მეტრი ფუნქციონირებს როგორც მაკოორდინირებელი საშუალება მრავალხმიან ან საცეკვაო მუსიკაში და მაშინ იჩენს თავს, როდესაც ამგვარი ინტერპერსონალური კოორდინირებაა საჭირო...

¹³⁶ თავისუფალი მეტრი დამახასიათებელია ისეთი ჟანრებისათვის, როგორცაა: ებრაული სარიტუალო ჟანრი: ბაგაშოთ (Bagashot), რომელიც სათავეს ესპანეთში იღებს; აგრეთვე: სარიტუალო ნუსახ (Nusakh); არაბული ვოკალური ჟანრი: ლაიალ (Layal), რომელიც ეფუძნება მაკამს; ალაპი (Alap)- ჩრდილოეთ ინდური მუსიკა (რაგას ნაწილი); ჰორა ლუნგა (Hora lungă) — რუმინული პასტორალური სიმღერა; მონღოლური გრძელი სიმღერა (urtiin duu, რომლის თემატიკაც შეიძლება იყოს ნებისმიერი: რომანტიკული, სადღესასწაულო, რელიგიურის ჩათვლით); იზიბონგო (Izibongo) — ზულუს ტომის სახობო ჟანრი.

ვოკალისტებს შორის, ინსტრუმენტალისტებს შორის, ინსტრუმენტალისტებსა და ვოკალისტებს შორის..., მოცეკვავეებსა და მუსიკოსებს შორის. ... თუ დავაკვირდებით მსოფლიოს სხვადასხვა კულტურებში გავრცელებულ რიტმის სახეობებს, დავინახავთ, რომ უფრო თავისუფალი რიტმი დიდი კულტურების სოლისტზე ორიენტირებულ, იმპოვიზაციულ ფორმებს ახასიათებს, ხოლო იზომეტრული ან ჰეტერომეტრული რიტმები გავრცელებულია უფრო მცირე, ტომობრივ კულტურებში, სადაც ჯგუფური მღერა და ცეკვა ნორმას წარმოადგენს” (Brown 2000:270-271 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

როგორც ვხედავთ, ავტორი თავისუფალი მეტრის წარმოშობისა და ფუნქციონირების მიზეზებს არა რელიგიურ, არამედ სოციალურ ასექტს უკავშირებს. სოლო ინტონირება, მეტწილად, თავისუფალი მეტრის პირობებში ხორციელდება, ხოლო იზომეტრული ან ჰეტერომეტრული მუზიცირება ზოგადად ჯგუფური მუსიკალური აქტივობის ატრიბუტია კოორდინაციისა და თანხმობის მისაღწევად.

შესაბამისად, სვანური ჰიმნების მეტრული პულსაცია, რომელიც არარეგულარული, არაიზომეტრული, ლაბილურია აღქმის დონეზე, ფორმალური ანალიზისას ავლენს ჰეტერომეტრული ორგანიზაციის ნიშნებს, რაც სამხმიანი ვერტიკალის ორგანიზების მიზნითაა გამოწვეული. რაც შეეხება ქართულ საგალობელთან მის კავშირს, სხვა მუსიკალური კომპონენტების კომპლექსური ანალიზით ეს გავლენა არ დასტურდება.

ჰარმონიული ვერტიკალი: ჰარმონიული კვარტა. ამგვარი დიფუზიური მელოდიური ქსოვილის საფუძველს ჰარმონიული ინტერვალური შედგენილობა წარმოადგენს. ზოგჯერ ესა თუ ის ინტერვალი თუ თანხმოვანება სემიოტიკურ მნიშვნელობას იძენს და, უფრო მეტიც, ცვლის ჩვენს წარმოდგენას ინტერვალის რაობაზე, როგორც ეს კლასიკურ მუსიკოლოგიაშია მიღებული.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ჰარმონიული ინტერვალი კვარტა. როგორც ვიცით, ობერტონული რიგის პირველი ორი ინტერვალი ყველაზე კონსონანსურ ინტერვალებად ითვლება. მათ შორის ოქტავას უნისონის ხარისხში განიხილავენ. მომდევნო კვინტა კი ტონიკური საყრდენის ღერძულ ინტერვალს წარმოადგენს მუსიკაში. სწორედ ამიტომ, კვინტა სუფთა სახით გვხდება მეტწილად

მუსიკაში და მისი ამგვარი გამოყენება უნივერსალურია. კონსონანსად ითვლება ობერტონული რიგის შემდეგი ინტერვალი — კვარტაც, რომელიც აგრეთვე სუფთა სახით გვხვდება. თუმცა, უნისონს, ოქტავასა და კვინტას რამდენადმე ჩამორჩება და, ფაქტობრივად, არ გხვდება კილოური საყრდენის მნიშვნელობით, როგორც მაგალითად, კვინტა, რომლისაკენ მიზიდულობა კვარტასთან შედარებით, გაცილებით ძლიერია.

სვანურ „ზარში“, მიუხედავად კილოური საყრდენების, ტონიკის არსებობისა, შესაძლოა მოდალური საწყისის უპირატესობის გამო, ჰარმონიული კვარტის ინტერვალი ტონიკური ჩარჩოს სახით გვხვდება. ყოველ შემთხვევაში, სწორედ ასეთია სმენითი შთაბეჭდილება და ამასვე გვაჩვენებს ჰარმონიული ანალიზის ფორმალური სქემაც.

„ზარის“ ჩვენ მიერ განხილული ნიმუშებში ჰარმონიული ქსოვილის რეგისტრი ფართოა: მწირი და ვიწრო განლაგების ჰარმონიული ვერტიკალიდან შედარებით ფართო განლაგების თანხმომავანებამდე.

ამ სპექტრში დიდ ინტერესს იწვევს კალას ვარიანტი, რომლის ჰარმონიული „ლექსიკა“ ძალზე მოკრძალებულია. კალაში ჩვენ მიერ ჩაწერილი ვარიანტი სულ 240 წმ გრძელდება. აქედან ორხმიანი სეგმენტების ჯამი 90 წამს შეადგენს. სამხმიანი სეგმენტები მხოლოდ ორი ტიპის თანხმომავანებას მოიცავს: კვარტკვინტაკორდსა (5/4) და სამხმომავანებას (5/3). გამონაკლისს წარმოადგენს კვარტსექტსაკორდი (6/4), რომელიც სულ სამჯერ გვხვდება.

ორხმიანობა წარმოდგენილია კვინტით (5-ჯერ), ტერციითა(16-ჯერ) და კვარტით (8-ჯერ).

საინტერესოა, რომ სვანური ჰიმნების ორხმიან სეგმენტებში ხდება ვერტიკალის დავიწროება სამხმიანობიდან ორხმიანობამდე კილოს საყრდენ წერტილთან მიახლოებისა და საბოლოოდ მისი (საყრდენის) უნისონში განხორციელების მიზნით. შესაბამისად, სრულიად ლოგიკურია სამხმომავანება გადაიზარდოს კვარტაში, რომელსაც მოსდევს ტერცია და სრულდება უნისონში (5/3-4-3-1).

ცხადია, „ზარში“, ისევე როგორც სხვა ჰიმნურ სიმღერებში, უხვადაა მსგავსი კადანსური საქცევები, თუმცა დაკვირვება ამჟღავნებს სხვა ტიპის ვერტიკალურ დამოკიდებულებასაც.

ჩვენ მიერ განხილულ კალას ვარიანტში ვხვდებით შემდეგ ჰარმონიულ თნმმდეგრობას: სამხმოვანება-კვარტა (5/3-4), სადაც კვარტული ჩარჩოს ორივე ბგერას საყრდენის მნიშვნელობა ენიჭება. აღნიშნულს განაპირობებს ის, რომ ზედა ხმა, ნაცვლად იმისა, რომ დაღმავალი კვარტული ნახტომით (რაც საკმაოდ ხშირია ჰიმნურ სიმღერებში) დაემზას ქვევით და დაბალ ხმებთან განახორციელოს უნისონი საყრდენ ბგერაში, რჩება ადგილზე და პედალირების შედეგად განამტკიცებს ჰარმონიულ კვარტულ ინტერვალს, რაც, იწვევს ორი სხვადასხვა საყრდენი ბგერის თანაჟღერადობის შთაბეჭდილებას (იხ. დანართი 4, N21)

იგივეს ვაწყდებით ტერციის შემთხვევაშიც. ტერციას, უნისონის ნაცვლად, მოსდევს კვარტა (3-4-3-1), რომლის ჩარჩო ბგერებს თანაბარზომიერი ჟღერადობა აქვთ საყრდენი ბგერის მნიშვნელობით.

აღსანიშნავია, რომ ჰარმონიული კვარტის საყრდენ ინტერვალად გაჟღერებასა და აღქმას კიდევ უფრო აძლიერებს ის, რომ ხდება მისი პედალირება ძლიერ დროზე. მნიშვნელოვანია აგრეთვე, რომ მსგავსი პედალირება კვარტაზე ესთეტიკური მიზნითაა განპირობებული. უფრო ზუსტად, კვარტის გამოყენება ამ კონკრეტულ კონტექსტში მისი ორგვარი ფუნქციისა და მნიშვნელობის გამომხატველია:

- ესთეტიკურის, რომელიც იმავდროულად სემანტიკურ დატვირთვას სძენს;
- სვანების პოლიფონიური სმენის ღერძსა და საფუძველს წარმოადგენს და მოდალური კილოური აზროვნების ანარეკლია, რომელშიც ინტერვალის ორივე ბგერა ხარისხობრივად თანაბარია და საყრდენი ტონის მნიშვნელობას იძენს;

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, „ზარის“ კომპოზიციური ფორმა არაკუპლეტური და ასიმეტრიულია, მელოდიური კონტური მოუხელთებელი, ხოლო ჰარმონიული ვერტიკალის სპექტრი — მოკრძალებული. მიუხედავად ამისა, ჟღერადობა ძალზე ინტენსიურია და მძლავრ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს. დინამიკა, მიუხედავად ჩანასახოვანი მელოდიური კონტურებისა, მიიღწევა ძირითადად ჟღერადობის გაძლიერების, არტიკულირების, რიტმული (სინკოპური) მახვილებისა და

ვოქაბელური ლექსიკისა და ტონის ინტენსიური აღმავალი გადანაცვლების გამოყენების ხარჯზე.

გარდა ამისა, დინამიკისა და ემოციური ზემოქმედების გაძლიერებაში აგრეთვე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს პედალირება ჰარმონიულ კვარტაზე ვოქაბელებთან „ი ჴო“, „ჴო“ „ჴოი“, რაც ხმობის, ძახილის, ვედრების მნიშვნელობას ანიჭებს, ერთი მხრივ (სემანტიკური დატვირთვა), ხოლო მეორე მხრივ, მუსიკალური განვითარების ხაზს მეტ დინამიკას სძენს (ესთეტიკური დატვირთვა).

ჩვენ მიერ განხილულ ნიმუშებს შორის „ზარის“ კალასა და უშგულური ვარიანტები უფრო ადრინდელი საფეხურის ანარეკლს წარმოადგენს სუსტად განვითარებული ჰარმონიული ვერტიკალის გამო. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს, აღნიშული თემების მკაცრი და ჩაკეტილი ყოფა სხეულთან ერთად აქაურების ფსიქიკასაც აკაჟებს და მომხდარ მოვლენებზე მათი ემოციური პასუხი უფრო ძუნწი, მკაცრი და შედარებით ტლანქიცაა. გამოხატვის ფორმებიც, შესაბამისად, უფრო სწორხაზოვანი და სადაა. რაც უფრო ვუახლოვდებით ბასლქვემო სვანეთს, ჰარმონიული ქსოვილი შედარებით რთულდება და მრავალფეროვანი ხდება. ვფიქრობთ, ამგვარი გართულება უკავშირდება მელოდიური საწყისის უკეთ „შეცნობისკენ“ სწრაფვას.

მესტიის, ლენჯერის, ლატალის, ბალსქვემო სვანების „ზარში“ თანხმოვანებათა დიაპაზონი ფართოვდება და მოიცავს: კვარტსექსტაკორდს (6/4), კვინტსექსტაკორდს (5/7), კვარტსექსტაკორდს (4/7), კვინტოქტაკორდს (5/8), სექსტოქტაკორდსაც (6/8) კი (ბოლო ორი გვხვდება ლატალისა და ბალსქვემოური „ზარის“ ვარიანტებში).

ყურადღებით დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ამგვარი გაფართოება ხშირად გამოწვეულია მელოდიური საწყისის განვითარებით. იქ, სადაც უცებ ჩნდება ემოციური (ემფატიკური) მახვილი და შემსრულებელს აქვს ემოციური კულმინაციის მოთხოვნილება, ან ადის საფეხურით მაღლა (მაგალითად, ზედა ხმაში, რაც რეგისტრულად მეტ დამაბულობასა და დაჭიმულობას ანიჭებს ჟღერადობას) და ამ დროს „შემთხვევით“ ჩნდება ვერტიკალში კვინტოქტაკორდი, ან სექსტოქტაკორდი (ბალსქვემო ვარიანტი); ანაც ნახტომით, ფართო მელოდიური ინტერვალების გაჩენას ზოგჯერ მოსდევს ფართო განლაგების თანხმოვანების გაჟღერება (მაგალითად დომინანტსექსტაკორდი ლატალის ვარიანტში).

მელოდიური საწყისის გაძლიერება ვლინდება ბგერების მოკრძალებული ორნამენტიზაციის სახითაც (ლატალის ვარიანტი) (იხ. დანართი 1, N20)

კილოური ბუნება. მუსიკოლოგიაში მოდალურ (კილოურ) და ტონალურ სისტემებს შორის ძირითად განმასხვავებელ ნიშნად მიიჩნევა მიზიდულობის ცენტრის არსებობა ან არარსებობა. მოდალური (კილოური) სისტემის საფუძველს წარმოადგენს მელოდიური (ბგერათრიგის) სისტემა, ხოლო ტონალურისა — ჰარმონიული (ვერტიკალური თანხმოვანება). მიუხედავად იმისა, რომ მოდალობა, ძირითადად, მონოდიურ მუსიკასთან ასოცირდება, არსებობს მოდალური ბუნების მრავალხმიანობაც, რომლის ჰარმონია „მოდალური ჰარმონიის“ სახელწოდებითაა ცნობილი.

რუსი მუსიკოლოგი ი. ხოლოპოვი განმარტავს: „მოდალური ეწოდება ჰარმონიას, რომელიც ემყარება არა განსაზღვრული ცენტრალური ტონის ან აკორდის პრინციპს, არამედ განსაზღვრული კილოური ბგერათრიგის პრინციპს. ცენტრალური აკორდის პრინციპი (მისკენ მიზიდულობა) ვიწრო გაგებით წარმოადგენს ტონალურობის პრინციპს. ხოლო კილოური ბგერათრიგის პრინციპი შეესაბამება მოდალობის პრინციპს. მათი განსხვავების სირთულე იმაშია, რომ ერთი პრინციპი მეორეს არ უპირისპირდება, როგორც მაგალითად — დისონანსი-კონსონანსის ცნება, არამედ განსხვავებული წარმოშობისაა. ამიტომ ისინი არ ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს და სტრუქტურების ურიცხვ შერეულ და შუალედურ ტიპს ქმნიან“ (ხოლოპოვი 1982:16-17 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

მიუხედავად იმისა, რომ „ზარი“, ისევე როგორც სხვა ჰიმნური სიმღერები კილოური აზროვნების პროდუქტია, მასში აშკარად იკვეთება საყრდენი ბგერისადმი (ბგერების) სწრაფვა და მიზიდულობა.

თითოეული მიკრო-ფრაზა, როგორც აღვნიშნეთ, სწორედ ამგვარი საყრდენი ბგერების გარშემო ჩნდება და ქრება. მიზიდულობის ცენტრის არსებობა „ზარში“ და, ამავდროულად, აშკარად გამოხატული მოდალური საქცევები მცოცავი საყრდენების გადანაცვლებით, გვაფიქრებინებს, რომ „ზარი“ ამ ორი სტრუქტურის თავისებურ ნაზავს წარმოადგენს. სხვანაირად რთულია იმის ახსნა, რატომ აღემატება რაოდენობრივად, თუნდაც სრულიად ფორმალურად, ერთი საყრდენი ბგერა ყველა დანარჩენს მთელი ნაგებობის მანძილზე.

სქემატურად მიკრო-ფრაზების ჰარმონიული ფორმულა ასე გამოიყურება:

f-e-f; -f-g-f-e-f; g-e-f; f-d-e-f; (კალა)

f-e-f; f-e-f-g-f; e-f-g-f; f-d-e-f; (უმგული)

f-e-f; -f-g—f; f-d-e-g; (მესტია)

f-e-d-e-f; d-e-f; (ლენჯერი)

f-d-e-f; d-e-f; f-e-d-e-f; (ლატალი)

f-g-f-e-d-e-f; f-e-d-c-d-e-f; (ბალსქვემოური; ეცერი);

უნდა ითქვას, რომ მოცემული აღნიშვნები პირობითია, რადგან, რეალურად, სვანების ინტონირება გამუდმებული რეგისტრული „გადანაცვლებით“ (აღმასვლა) ხასიათდება და მოცემული საყრდენი „f“, შესაბამისად, ერთი ტონით და შეიძლება უფრო მეტადაც ამაღლდეს.¹³⁷

მოცემული ფორმულებიდან თითოეული ცალკეული მიკრო-ფრაზის სქემას წარმოადგენს. როგორც ვხედავთ, ხანის მოძრაობის დიაპაზონი კალაიდან ეცერამდე იზრდება და ორი საფეხურიდან ოთხ საფეხურამდე ფართოვდება. თუმცა ყველა შემთხვევაში ჩანს მიზიდულობა ძირითადი საყრდენი ბგერის, „ფას“ მიმართულებით.

ცალკეული ხმის ბგერათრიგი ოლოგიტონურია (არ აღემატება კვინტას). თუმცა არც სამივე ხმის შეჯამებით მიღებული ბგერათრიგი იძლევა ოქტავურ დიაპაზონს, განსაკუთრებით კალას, უმგულის, მესტიის ვარიანტებში.

მნიშვნელოვანია, რომ კალას ვარიანტში ხმების მოძრაობა მეტწილად საფეხურებრივია და უფრო ფართო განლაგების მელიოდიური ინტერვალები მხოლოდ ფრაზებს შორის გარდამავალ სეგმენტებში, უფრო ზუსტად, მაშინ, როცა ერთი მიკრო-ფრაზა სრულდება, გვხვდება და მას, ცეზურის შემდეგ, ახალი ტალღა მოჰყვება. კილოს ძირითადი საყრდენი ბგერა ზოგჯერ იცვლება დროებითი საყრდენით, რომელსაც მცოცავ საყრდენს ვუწოდებთ და, რომელიც სიმყარის

¹³⁷ მოცემული ასოითი აღნიშვნები პირობითია.

შთაბეჭდილებას მხოლოდ დროებით ქმნის, რადგან ამავედროულად ასრულებს ძირითად საყრდენში გარდამავალი ტონის ფუნქციას.

კილოური თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ლატალისა და ლენჯერის ვარიანტების ერთი მონაკვეთი.¹³⁸ აღნიშნული „ზარი“ კომპოზიციურად ორნაწილიანია. პირველი ნაწილის დასრულებისას, დამწყები კვლავაც შემოდის სოლო შესავლით, რომლითაც იწყება მეორე ნაწილი, რომელიც პირველის იდენტურია.¹³⁹

პირველი ნაწილის ბოლოს, სამივე ხმის უნისონში გაერთიანების შემდეგ, ბანი ჩადის საფეხურით ქვევით (f-e), ხოლო მის პარალელურად შუა ხმა ბანთან კვარტულ დამოკიდებულებაში შემოდის (a) და იწყებს მეორე ნაწილის შესავალს „იკვას“ ფორმულით. მი ბემოლისა და ლა-ს ჰარმონიული კვარტა აქ ერთდროულად მჟღერი ორი საყრდენი ბგერის ჟღერადობას იძენს დროებით. თუმცა, ამავე დროს შუა ხმაში ჩნდება ჰიმნის ძირითადი საყრდენი „f“ და ისმის პასუხგაუცემელი კითხვა: რა მუსიკალური სინტაქსით სარგებლობენ და „მეტყველებენ“ მოზარეები? როგორ ამზადებს და ათავსებს მათი ეთნოსმენა ორ საყრდენს (მი ბემოლი და ფა) ერთდროულად? ანდა, რა წარმოადგენს მათთვის ტონურ ორიენტირს, რომლის მეშვეობითაც „გადააგილდებიან“ წინ?

მიუხედავად იმისა, რომ რთულდება ზოგიერთ კითხვაზე პასუხის გაცემა, „ზარის“ არსებული ნიმუშების ანალიზის შედეგები გვაფიქრებინებს, რომ სვანების ეთნოსმენის საფუძველს, რომელიც მოდალური მუსიკის პროდუქტად მიიჩნევა, ვერტიკალური კონსტრუქტი წარმოადგენს. სწორედ ამ ტიპის მრავალხმიანობასაც უნდა გულისხმობდეს მრავალხმიანობის ბუნების მუსიკოლოგიური ახსნა, რომლის მიხედვით: „სხვადასხვა დროს კომპოზიტორები მეტ ყურადღებას ანიჭებდნენ ნაწარმოებებში ორიდან ერთ-ერთ ასპექტს: ა) მელოდიური ძაფების ერთ ქსოვილში შერწყმას და ბ) აკორდების მეშვეობით წერტილიდან წერტილამდე მის

¹³⁸ მიუხედავად იმისა, რომ ლენჯერისა და ლატალის ვარიანტებს სვანები ცალ-ცალკე მოიხსენიებენ „ზარის“ ვარიანტების ჩამონათვალში, ეს ორი „ზარი“ ერთმანეთს ძალიან ჰგავს. განსაკუთრებით შუა და დასკვნითი ნაწილი, რომლებიც ანალოგიურია.

¹³⁹ შესაძლოა სწორედ ამგვარ კომპოზიციას გულისხმობენ, როდესაც წყაროებში მიუთითებენ, რომ „ზარი“ ორპირულად ითქმოდა. სავარაუდოდ, პირველი ნაწილის დასრულებისას მეორე ნაწილს მეორე გუნდი იწყებდა. ჩვენ მიერ ჩაწერილ ვარიანტებს (მათ შორის ბუნებრივ კონტექსტში, დაკრძალვაზე ჩაწერილ „ზარს“) თავიდან ბოლომდე ერთი გუნდი ამბობს.

განხორციელებას. შედეგად პირველი ასპექტი კონტრაპუნქტულ ელემენტს წარმოადგენს ხოლო უკანასკნელი — ჰარმონიულ ელემენტს. კონტრაპუნქტი აუცილებლად გულისხმობს ჰარმონიასაც, მაგრამ ჰარმონია არ ნიშნავს აუცილებლად კონტრაპუნქტს (Oxford Dictionary of Music, Second edition, revised. Oxford University Press. 2016:386-387 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

პროფ. ფრანკ შერბაუმის მიერ ინიცირებული ჩაწერის ინოვაციური მეთოდისა და მის მიერვე შემუშავებული ალგორითმების მეშვეობით შესაძლებელი გახდა „ზარის“ (მათ შორის ეთნოგრაფიულ, ბუნებრივ კონტექსტში ჩაწერილი ნიმუშების) ობიექტური ანალიზი.¹⁴⁰

კალას მაგალითზე ჩანს, რომ „ჰანგი“ გადმოცემულია ჰარმონიული ვერტიკალის მეშვეობით. მელოდიური ინტერვალებისგან შემდგარი ბგერათრიგის ანალიზი ავლენს მელოდიური სეკუნდის არაერთგვაროვნებას, რაც ართულებს მყარი განზომილების მქონე ლინეარული ბგერათრიგის შემუშავებას, რომელიც შესაძლებელს გახდიდა მის, როგორც ჰიმნის ფიქსირებული წყობის, განზოგადებას.

ამავე დროს, მიუხედავად მელოდიური სეკუნდის ასეთი მერყევი ბუნებისა, ჰარმონიული სეკუნდა მკაცრად განსაზღვრულია. ჩანს, ჰარმონიული სეკუნდის ამგვარი რეგლამენტირება გამოწვეულია მოზარეების (სხვა ჰიმნურ სიმღერებშიც მსგავსი სურათი გვაქვს) სწრაფვით ვერტიკალში განახორციელონ ორი კონსონანსური ჰარმონიული ინტერვალი: კვინტა და კვარტა. სწორედ კვინტისა და კვარტის თანაჟღერადობის შედეგად ვიღებთ ჰარმონიულ სეკუნდას, რომლის ფიქსირებული სიდიდე მეორადი წარმოების შედეგია და ავლენს სვანების მუსიკალურ სინტაქსში კვინტისა და კვარტის ფუნდამენტურ როლსა და მნიშვნელობას.¹⁴¹

¹⁴⁰ ინოვაციური მეთოდი გულისხმობს სამი ხმის ჩაწერას ხორხის მიკროფონების მეშვეობით, რომელიც მაქსიმალურად ზუსტად ასახავს და მინიმუმამდე ამცირებს დამატებითი „შემოპარული“ (ზდნადები) ხმებით „გაჭუჭყიანების“ რისკს. 2016 წლის ზაფხულში პოტსდამის უნივერსიტეტის მიერ დაფინანსებული პროექტის ფარგლებში, ფრანკ შერბაუმთან ერთად ჩავატარეთ სავლე ექსპედიცია ზემო სვანეთსა და ეკო-მიგრანტ სვანურ სოფლებში. ექსპედიციაში მოპოვებული „ზარის“ სხვადასხვა ვარიანტის ანალიზის საფუძველზე ფრანკ შერბაუმთან ერთად ვაწარმოებთ „ზარის“ კვლევას, რომელიც დასრულებისთანავე გამოქვეყნდება. შეგროვებულმა საექსპედიციო მასალამ ბინა დაიდო იენის უნივერსიტეტის არქივში და უახლოეს მომავალში ხელმისაწვდომი გახდება სვანური მუსიკით დაინტერესებული მკვლევრებისათვის.

¹⁴¹ არაყიშვილი აღნიშნულ (კვარტაკვინტურ) თანხმოვანებას ტრიხორდს უწოდებს (არაყიშვილი 1950).

აქედან გამომდინარე, მელოდიის, ჰანგის კონტურები ძირითადად ამ ორი ჰარმონიული ინტერვალის გარშემო ტრიალებს. ამიტომაც, საითაც არ უნდა მიემართებოდეს რომელიმე კონკრეტული ხმა, დანარჩენი ხმები მასთან კვარტა-კვინტური კოორდინაციის რეჟიმში მოქმედებენ და გლისანდირებით, „ცოცვითა“ და სხვა ხერხებით ცდილობენ „მორყეული“ ვერტიკალის (კვინტისა და კვარტის) გასწორებას/გამაგრებას. „ზარის“ მუსიკალური დრამატურგიული ხაზი, ძირითადად, ამგვარი კვარტა-კვინტური ღერძების შექმნა-შენების პროცესის შედეგად მიიღება და მის გარშემო ყალიბდება და ვითარდება (იხ. დანართი 4, N21)

ის, რომ ვერტიკალის ბაზისური, კვანტა-კვინტური ჰარმონიული ვერტიკალი წმინდა, ნატურალური ინტერვალების სახით ვლინდება (გამონაკლის შემთხვევებში უმნიშვნელო გადახრებით), ხალხური ინტონირების ბუნებითი თვისებაა და უნივერსალურ მახასიათებელს წარმოადგენს.

აღნიშნული საკითხის განხილვისას ე. ველესი იშველიებს ჰორნბოსტელისა და ლახმანის დასკვნებს, რომლის მიხედვით ფიქსირებული წყობები საკრავების განვითარების შედეგია, რომლის დროსაც შესაძლებელი ხდება ინტერვალების ფიქსაცია.

ამგვარი საკრავიერი წყობები გვიანი ცივილიზაციების პროდუქტს წარმოადგენს, რამდენადაც ნამდვილი ტონალური სისტემის შექმნა უფრო ადრინდელ კულტურებს არ შეეძლოთ. ველესის აზრით, უძველესი ინსტრუმენტული ტონალური სისტემები არ იყენებენ ნატურალურ კვინტებს მიუხედავად იმისა, რომ მათი როლი განუსაზღვრელია იმჟამინდელი ხალხების ვოკალურ მუსიკაში კილოური სისტემების ჩამოყალიბებაში.

ველესი ხაზს უსვამს ვოკალური მუსიკის უძველეს ფორმებში ნატურალური კვინტების, კვარტების მნიშვნელობას და ამბობს, რომ აღნიშნული ინტერვალები მით უფრო წმინდაა, რაც უფრო თავისუფალია ვოკალური მუსიკა საკრავისაგან და თვლის, რომ უძველესი ვოკალური მუსიკა მთლიანად კონსონანსებზეა აგებული და გამონაკლისს წარმოადგენს, როდესაც მელოდიური კონსონანსური ინტერვალი ჰარმონიულ ვერტიკალში პროეცირდება. ავტორი უფრო შორსაც მიდის და ამბობს, რომ როდესაც სიმღერა სრულდება საკრავის თანხლებით, ჰანგი ორ განსხვავებულ

წყობაში: ერთი მხრივ, საკრავის, ხოლო მეორე მხრივ, ნატურალურ კვინტებზე აგებულ წყობაში ჟღერს (Wellesz 1960:14 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

სვანური „ზარი“ აღნიშნული დასკვნის თვალსაჩინო ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს მასში კვინტებისა და კვარტების სტაბილურად ნატურალური ჟღერადობის გამო და მისი სიძველის დამადასტურებელ კიდევ ერთ არგუმენტად შეიძლება განვიხილოთ.

ჰარმონიული კვარტისა და კვინტის გარდა, რომლის სინქრონული ჟღერადობა კვარტკვინტაკორდის თანხმოვანებას ქმნის, საინტერესოა კიდევ ერთი აკორდის — სამხმოვანების ბუნება, რომელსაც ტერციული ბგერა განსაზღვრავს. ტონალურ მუსიკაში ტერციას მნიშვნელოვანი ფუნქცია და როლი ეკისრება და მისი სიდიდე მკაცრად რეგლამენტირებულია მისი ყოველი გამოვლინებისას (დიდი, პატარა, გადიდებული, შემცირებული). ამის საპირისპიროდ, სვანურ სიმღერაში და, კერძოდ, „ზარში“, ტერციის ხარისხი შედარებით ბუნდოვანია და ხშირად ნეიტრალური სიდიდე გააჩნია.

იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ტერცია ამჟღავნებს კლასიკური გაგებით „მინორულ“ ან „მაჟორულ“ შეფერილობას (მიხრილობას), შემსრულებელი მას არ ანიჭებს მნიშვნელობას. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს როგორც ჩანაწერების ანალიზი, აგრეთვე ჩვენ მიერ ადგილობრივ მომღერლებზე (ეთნოფორებზე) ემპირიული დაკვირვება, რომლებიც „მინორულ“ და „მაჟორულ“ ტერციას ხშირად ერთნაირად აღიქვამენ და ერთის მეორეთი ჩანაცვლების შემთხვევაში შემსრულებელს შეცდომად არ უთვლიან.

საინტერესოა, რომ ტერციული ვერტიკალის განხორციელება, ძირითადად, ამა თუ იმ ხმის მიერ მელოდიური საფეხურებრივი სვლით (სეკუნდის ინტერვალით) ხდება. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, მაშინ, როდესაც შემსრულებელს კვინტური (ან კვარტული) ვერტიკალის მოლოდინი აქვს, მელოდიური სეკუნდის ხარისხი აღნიშნულ ჰარმონიულ ვერტიკალზეა დამოკიდებული. შესაბამისად, შემსრულებელი ლავირებს და თავისუფლად ინტონირებს სეკუნდას, რომელიც, როგორც ჩანს, არ წარმოადგენს მისთვის მუსიკალური წყობის ფიქსირებულ სიდიდეს. ტერციული ვერტიკალის განხორციელებისას სამხმოვანებაში პრიორიტეტულია განაპირა კვინტა (ან კვარტა) და არა — ტერცია. შედეგად,

კვარტკვინტაკორდისაგან განსხვავებით, სამხმოვანება ხშირად შუალედური, ნეიტრალურია. ან, შეუძლია იყოს ერთი მხრივ მკვეთრად მინორული, ანდა — მკვეთრად მაჟორული შეფერილობის (ერთი და იგივე ვარიანტის ფარგლებშიც კი).

„ზარის“ უფრო განვითარებულ ვარიანტებში, როგორც აღვნიშნეთ, შემოდის შედარებით ფართო დიაპაზონის თანხმოვანებები, როგორცაა: კვარტსექსტაკორდი, კვინტსექტაკორდი და კვინტოქტაკორდიც კი. მოცემულ სპექტრში შედარებით მყარია ტერცია კვარტსექსტაკორდში, რაც ვფიქრობთ, ისევ ვერტიკალური, ჰარმონიული პრინციპის ფარგლებში დარჩენაზე მიუთითებს, თუმცა, უფრო ფართო განლაგების შემთხვევაში, ჩანს, მელოდიური კონტურები იწყებს ვერტიკალის „მარწუხებიდან“ გათავისუფლებას (ზედა ხმებში), რაც იწვევს ჰარმონიული ჩარჩოს ლოგიკურ გაფართოებას და ბადებს ახალ თანხმოვანებებს.

ჯერ კიდევ კვლევის საკითხს წარმოადგენს და რთული სათქმელია, შეიძლება თუ არა გამოიკვეთოს ერთი რომელიმე ხმა, რომლის გარშემო ხდება ჰარმონიული ქსოვილის ფორმირება (კვარტა-კვინტური ინტერვალური ღერძების შექმნა). შესაძლოა ეს პასუხისმგებლობა ორ ან სამივე ხმას ჰქონდეს გადანაწილებული. ამას კვლევის შემდგომი ეტაპი გვიჩვენებს.

2.3. „ზარ“ და სვანური მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხი.

მუსიკოლოგიური აზრის მიმოხილვა. მრავალფეროვან პოლიფონიურ ფორმებს შორისაა: ბურდონული, ოსტინატური, პარალელური, კომპლექსური (კონტრაპუნქტული), კანონური, ჰეტეროფონული და ა.შ.

სვანური მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრისას მუსიკოლოგთა აზრი იყოფა. ერთნი მას კომპლექსური მრავალხმიანობის ტიპს მიაკუთვნებენ, რაშიც იგულისხმება ხმების ერთდროული პარალელური ან, ზოგჯერ, საწინააღმდეგო მოძრაობა (ასლანიშვილი, შველიძე), თუმცა, თ. გაბისონიას აზრით, აღნიშნული ტერმინი არ გამოხატავს სვანური მრავალხმიანობის ჭეშმარიტ ბუნებას, რადგან მრავალხმიანობის ლინეარული ასპექტი გარკვეულწილად იგნორირებულია. შესაბამისად, გაბისონია გვთავაზობს „კომპლექსურის“ „სინქრონულით“ ჩანაცვლებას (გაბისონია 1994:3).

მიუხედავად ნიუანსური განსხვავებებისა, ცნებები „კომპლექსური“ და „სინქრონული“ მაინც მიახლოებული ცნებებია და მრავალხმიანობის მონათესავე

ფორმების აღსანიშნავად გამოიყენება. ამ თვალსაზრისით, რადიკალურად განსხვავებულია დეფინიცია, რომელსაც ვ. გოგოტიშვილი გვთავაზობს, რომელიც სვანურ მრავალხმიანობას „განვითარებული ჰეტეროფონიის“ კატეგორიად განიხილავს (გოგოტიშვილი 1994:13). ავტორის აზრით, კომპლექსური მრავალხმიანობა ერთმნიშვნელოვნად პარალელურ მოძრაობას გულისხმობს მაშინ, როდესაც სვანური მრავალხმიანობა წამყვან მელოდიურ ხაზთან ერთად მისგან გამომავალი განშტოებების, განტოტების შედეგად მიღებული ქსოვილია.

გოგოტიშვილის აზრით, სვანურ მრავალხმიანობაში, „ჰეტეროფონულის“ გვერდით, აგრეთვე დაცულია არქაული წარმოშობის „კომპლექსური ლენტის“ შემქმნელი ხმათა თანაფარდობის მქონე ცალკეული ფორმებიც. მიუხედავად ამისა, ავტორი უმართებულოდ მიიჩნევს მთელი სვანური მრავალხმიანობის კომპლექსურად მიჩნევას (გოგოტიშვილი 1994:14-15).

მ. ხარძიანი, სვანური მრავალხმიანობის არაერთმნიშვნელოვანი ბუნების გამო, უმართებულოდ მიიჩნევს ერთი რომელიმე ტერმინით მის სახელდებას და უფრო გართულებულ დეფინიციას გვთავაზობს: აკორდული კომპლექსების სინქრონულ მოძრაობაზე აგებული მრავალხმიანობა, რომელიც არ გამორიცხავს ხმათა მიდრეკილებას თავისუფალი განვითარებისაკენ (ხარძიანი 2002:326).

მიუხედავად შემოთავაზებული დეფინიციების განსხვავებულობისა, ჩანს, რომ მკვლევრები შენიშნავენ სვანური მრავალხმიანობის არასწორხაზოვან, არაერთმნიშვნელოვან ბუნებას, რაც ართულებს ერთი კონკრეტული ცნებით მისი განმარტების შესაძლებლობას. თუმცა საბოლოოდ ყველა განსაზღვრება განმაზოგადებელი ხასიათისაა და მის ქვეშ მთელი სვანური რეპერტუარი მოიაზრება.

მოცემული მსჯელობების მთავარ ნაკლს, ვფიქრობთ, ამგვარი განმაზოგადებელი მიდგომა წარმოადგენს, რადგან მართლაც, სვანური სასიმღერო რეპერტუარი არაერთგვაროვანია და ერთი ცნებითა და განსაზღვრებით არ ამოიწურება მისი დახასიათება. უფრო მართებული იქნება დელეგირებული მიდგომით განისაზღვროს ესა თუ ის მრავალხმიანი მუსიკალური ფორმა, რაც დაგვეხმარება გამოვარკვიოთ ამ ფორმების ურთიერთმიმართების ტიპი და ხარისხი და გავიაზროთ მათი ადგილი და მნიშვნელობა სვანურ სამუსიკო შემოქმედებაში. ამგვარი მიდგომა, შესაძლოა, დაგვეხმაროს აგრეთვე მრავალხმიანობის განვითარების

პროცესის დინამიკაში განხილვასა და მისი ცალკეული პლასტებისა და არქექტივის გამოვლენაშიც კი.

არქაული ბუნების სიმღერებს შორის „კომპლექსური ლენტის“ მატარებელ ნიმუშს უნდა მივაკუთვნოთ „ზარი“, რომლის ბუნებითი მახასიათებელია სუსტად გამოხატული ლინეარული ხაზი, რომელშიც მუსიკალური აზრი კომპლექსური, სინქრონულად მოძრავი თანხმოვანებების თანამიმდევრული ჟღერადობით გამოიხატება და რომელშიც მელოდიკური კონტურები სამივე ხმაშია დიფუზურად გაშლილი და გადანაწილებული.

ამგვარი არამელოდიური მრავალხმიანობის ტიპი სვანური მრავალხმიანობის არქექტიპად, მის უძველეს ფორმად უნდა ჩაითვალოს. თუმცა საინტერესოა რა მექანიზმი, პრინციპი უდევს საფუძვლად ამგვარ მრავალხმიანობას.

პრობლემად რჩება მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხიც. მის გარშემო ხანგრძლივ დებატებში გამოიკვეთა მრავალხმიანობის სტადიალური განვითარების ორი თეორია:

- „მაღალი ბანის“ თეორია, რომლის მიხედვითაც ზედა ხმა წარმოიშვა ბანის ოქტავური გაორმაგების შედეგად. ამ ტიპის მრავალხმიანობა ძირითადად აღმოსავლეთ საქართველოში (ქართლ-კახეთის მუსიკალურ დიალექტში) გვხვდება (ზიგფრიდ ნადელი 2010)¹⁴²;

- ზედა ხმის წარმოშობა დაბალ ხმაზე (ბანზე) კვინტის დაშენების შედეგად; ამ ტიპის მრავალხმიანობა დამახასიათებელია დასავლეთ საქართველოს, ძირითადად, სვანური მუსიკალური დიალექტისათვის (ასლანიშვილი 1954:36-38).

მიუხედავად იმისა, რომ შ. ასლანიშვილის თეორია სვანური სიმღერის, კერძოდ, სარიტუალო ჰიმნების ანალიზს ეყრდნობა, „ზარი“ ამ მოსაზრების საუკეთესო არგუმენტად ვერ გამოდგება, რადგანაც ამ შემთხვევაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აქტუალური ხდება შეკითხვა: „ზარის“ მრავალხმიანობა მელოდიაზე თუ ჰარმონიაზე დამყარებული და ვერტიკალით განპირობებული კონსტრუქტია?

როგორც აღვნიშნეთ, შ. ასლანიშვილი სვანურ მრავალხმიანობას განიხილავს, როგორც მრავალხმიანი მუზიციურების უძველეს ტიპს და გვთავაზობს მისი

¹⁴² ნადელი ქართლ-კახურ სიმღერებში ხმების მოძრაობს განიხილავს მაგ. „თებრონე მიდის წყალზედას“ მაგალითზე და ამბობს: „განაპირა ხმები მხოლოდ ერთი საფეხურით ზევით გადაინაცვლებს. თუ პირველი ხმა გამოიყენება ბანის გასაორმაგებლად იმისათვის, რომ მივიღოთ ორხმიანობა, მაშინ ის იქნება მე-12-13 საუკუნეების ორგანუმ პურუმის (*organum purum*) მსგავსი მოვლენა“. (Nadel 2010:8 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

განვითარების რეტროსპექტულ მოდელს, რომელშიც ხდება ბანის კვინტური იმიტაცია მაღალი ხმის მიერ, რომელიც კვარტულ ორხმიანობაზე ზედნაშენს წარმოადგენს. აღმოსავლური „ბურდონული“ მრავალხმიანობის მსგავსად, ამგვარ კვინტას ავტორი სვანურ „მაღალ ბანად“ მოიაზრებს (ასლანიშვილი 1956:37).

კვინტური „მაღალი ბანის“ საპირისპირო თეორიას გვთავაზობს ვ. გოგოტიშვილი, რომლის მტკიცებითაც სვანური სამხმიანობა კვინტური ვერტიკალის შუა ხმის მიერ შევსების პროდუქტს წარმოადგენს, რასაც ავტორი ქართული ხალხური მუსიკის მამოძრავებელ, მაკოორდინირებელ კვინტური პრინციპის უზენაესობას უკავშირებს (გოგოტიშვილი 1994:29).

გოგოტიშვილის კონტრთეორია შ. ასლანიშვილის თეორიის ფაქტობრივად ერთადერთ ალტერნატივად რჩება ქართულ მუსიკოლოგიაში. მ. ხარძიანი დამატებით არგუმენტებსაც იშველიებს შ. ასლანიშვილის ჰიპოთეზის სასარგებლოდ და ამბობს, რომ სვანური ხმების დასახელება თავისთავად მოწმობს სამხმიანობაში შუა ხმის უპირატეს და წამყვან როლს (მუზნე — დამწყები ან მაჟოდ — წინამძღოლი; მეჭემ — მიმყოლი/ზედა ხმა). მ. ხარძიანის აზრით, სწორედ შუა ხმაა მიახლოებული სვანურ ტირილებს და სწორედ შუა ხმაში ჟღერს ყველაზე ხშირად ტონიკა, რომლის გარშემო ბრუნავს მელოდია (ხარძიანი 2002:328).

სამწუხაროდ, ავტორის თეორიული, მტკიცებითი ხასიათის დისკურსი არ არის განმტკიცებული კონკრეტული მაგალითებით, რაც გვაბრკოლებს უპირობოდ მივიღოთ და გავიზიაროთ ეს მოსაზრება. რაც მთავარია, როგორც აღვნიშნეთ, სვანური რეპერტუარი ფორმების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და სრულიად შესაძლებელია, რომ მოცემული აღწერილობა ასახავდეს ერთი რომელიმე ფორმის თავისებურებებს, მაგრამ არ იყოს აქტუალური სხვა შემთხვევაში.

ასეა თუ ისე, ჩვენ მიერ განხილული „ზარის“ ნიმუშები არ გამოდგება ამგვარი აღწერილობის საილუსტრაციოდ.

მ. ხარძიანი, აღნიშნული დისკურსის ფარგლებში დასძენს, რომ სვანური მრავალხმიანობის ტიპი ხმათა მელოდიური პლასტების შეერთების საფუძველზე სინქრონული მოძრაობის შედეგად ფორმირდება (ხარძიანი 2009:134).

თავისი არსით მრავალხმიანობას არ მიიჩნევს (მხოლოდ) ეტაპობრივ მოვლენად თ. გაბისონია და ხმათასვლის შედარებით გვიანდელ ფორმებს (პარალელიზმი, თავისუფალი ხმათასვლა) მელოდიის როლის დაწინაურებას უკავშირებს, ხოლო ქართული მრავალხმიანობის პირველსახედ ოსტინატური ტიპის ნომინალურ,

ანტიფონურ მრავალხმიანობას მიიჩნევს (გაბისონია 2009:50-51). მკვლევარი ქართულ მრავალხმიანობაში პარალელიზმის წარმოქმნის შესაძლო ვერსიებს განიხილავს და მის გამოჩენას რასების (ინდოევროპული და კავკასიური) შერწყმას, ადამიანის ბუნებრივ ფიზიოლოგიურ მოცემულობას (პარალელურად ხმის მიყოლების) და სხვა სავარაუდო მიზეზებს უკავშირებს (იქვე, 164:166).

ე. ჭოხონელიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „ვინაიდან ხალხურ მუსიკაში თვით მრავალხმიანობა გვევლინება სხვადასხვა სახით,... ამიტომ ცხადია, არ შეიძლება ყველა კილოპარმონიული სისტემისათვის ერთიანი საზომის მიყენება...“ (ჭოხონელიძე 1973). სწორედ ასევე არ შეიძლება ერთი და იგივე საზომის გამოყენება, მაგალითად, „ზარისა“ და ფერხულით სათქმელი სიმღერების ტიპის დასადგენად და მათი გენეზისის გამოსარკვევად.

როგორც ვხედავთ, მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ მიდგომა ორგვარია: ერთი მხრივ კულტურული მოდელი, მეორე მხრივ — ევოლუციური მოდელი (ჟორდანია 2011:60-70). მრავალხმიანობის ერთხმიანობიდან განვითარების თეორია კარგახანს უალტერნატივო აზრს წარმოადგენდა მუსიკოლოგიაში. მოგვიანებით „პრიმიტიულ“ სოციუმებში აღმოჩენილი მრავალხმიანი მუსიკა გახდა ახალი თეორიების საწინდარი, რომლის მიხედვით მრავალხმიანობა ხალხური მუსიკის წიაღში აღმოცენდა და ამის შემდეგ ადაპტირდა პროფესიულ მუსიკაში (ნადელი, მ. შნაიდერი The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001).

ი. ჟორდანია, მრავალხმიანობის გენეზისზე მსჯელობის კვალდაკვალ აღნიშნავს, რომ რაც უფრო „ღრმად წავალთ კაცობრიობის ისტორიაში“, მით უფრო მეტ მრავალხმიან ტრადიციებს ვაწყდებით (ჟორდანია 2016:120), ხოლო მრავალხმიანობის წარმოშობა ერთხმიანობის ბუნებრივი განვითარების შედეგად შეუძლებელია (ჟორდანია 2016:117).

აღნიშნული მოსაზრება ირიბად წარმოაჩენს მრავალხმიანობის სოციალურ ასპექტს, რადგანაც, როგორც აღნიშნული დისკურსიდან ჩანს, რაც უფრო ძველია, ან „პირველყოფილია“ ესა თუ ის სოციუმი, მით უფრო მრავალხმიანი შეიძლება იყოს. მეორე მხრივ, მრავალხმიანობა შესაძლებელია ბუნებითიც, ონტოლოგიურად იყოს ამა თუ იმ სოციუმისთვის, რადგან ერთხმიანობიდან ბუნებრივად ვერ განვითარდება. თუმცა ერთხმიანობიდან მრავალხმიანობის განვითარების თეორია დომინანტურ პოზიციებს იკავებს მრავალხმიანობის გენეზისის შესახებ მსჯელობისას.

პრიმიტიული მელოდია, ველესის აზრით, არ ამოიზრდება ჰარმონიიდან; პირიქით, ჰარმონია წარმოადგენს მელოდიური ვარიანტების პროდუქტს. ხოლო კონსონანსები ბუნებრივად წარმოიქმნება ერთი და იგივე ჰანგის სხვადასხვა ჯგუფების მიერ ერთდროული ინტონირებისას (ველესი 1960:20).

ამავე დროს, მრავალხმიანობის ფორმებზე მსჯელობისას ველესი აღნიშნავს, რომ იმ ტიპის მრავალხმიანობა, რომელიც კონსონანსურ თანხმოვანებებს ეყრდნობა, არ წარმოადგენს პოლიფონიური აზროვნების უძველეს ფორმას. პირიქით, ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, უძველესი პოლიფონია გამოირცხავს კიდევ კონსონანსს და ამ ტიპის პოლიფონია ინდივიდუალიზმის პრინციპებს ეყრდნობა და აკუსტიკურად უფრო ბგერების (ხმების, ხმაურის) შერევისაკენ (ფიუჟენისაკენ) ისწრაფვის, ვიდრე კონკრეტული ბგერების კეთილხმოვანებისაკენ (ჰარმონიული თანხმობისაკენ) (Wellesz 1960:21).

სვანური სამხმიანობის გენეზისის ორივე თეორიას ერთი საგულისხმო ნიშანი აერთიანებს. პარალელური, ისევე როგორც ჰეტეროფონული მრავალხმიანობის წყაროდ მელოდია ითვლება. საერთოდ, ჰეტეროფონია, დიდი ხნის განმავლობაში არც ითვლებოდა მრავალხმიანობად (ი. ზემცოვსკი, ს. არომი და სხვ.).

პარალელური მრავალხმიანობაც მელოდიური კოორდინაციის პრინციპს ემყარება. ო. ჩიჯავაძე სვანური მრავალხმიანობის შესახებ კვლევაში იშველიებს ს. გრიგორიევის მიერ კომპლექსური მრავალხმიანობის დეფინიციას, რომლის მიხედვითაც კომპლექსური ჟღერადობა აერთიანებს მეტრო-რიტმულად ერთნაირად ორგანიზებულ, რეგისტრულად და ტემბრულად ახლო ურთიერთობაში მყოფ ორ ან მეტ ხმას. თუმცა ს. გრიგორიევი არ მიიჩნევს ამგვარ კომპლექსს ნორმატიული მრავალხმიანობის ნიმუშად, რომელშიც თვითეულ ხმას თავისი ფუნქცია გააჩნია და კომპლექსის ცნებაში შემოაქვს „მრავალხმიანი ერთხმიანობის“ ცნება (ჩიჯავაძე 1991:5).

ი. ჟორდანიას პარალელური მრავალხმიანობის დახასიათებისას იშველიებს მ. შნაიდერს, რომელიც გამოყოფს ტონალურად დაკავშირებულ და ტონალურად დაუკავშირებელ პარალელიზმს. ეს უკანასკნელი გულისხმობს ორი მომდერლის მიერ ერთი და იგივე ჰანგის რაიმე ინტერვალის ფარგლებში ინტონირებას ისე, თითქოს უნისონში მდებრიან. ამ დროს ხმებს შორის შენარჩუნებულია თავდაპირველი ინტერვალური სიდიდე ტონალური ცენტრის განცდის გარეშე. ტონალურად

დაკავშირებული პარალელიზმის დროს კი ხდება ინტერვალური სიდიდის შეცვლა, რადგან შემსრულებლები გრძნობენ ტონალურ ცენტრს (ჟორდანია 2016:26).

მოცემულ დებატებში ჩანს, რომ მუსიკოლოგიური აზრი სვანური მრავალხმიანობის შესახებ არაერთმნიშვნელოვანია და საკითხი კვლავაც ღია რჩება იმის მიუხედავად, რომელი თეორიის სასარგებლოდ ვითარდება ესა თუ ის კვლევა. ორივე შემთხვევაში ჩნდება კითხვები, რომლებიც პასუხს მოითხოვს. კერძოდ:

- არის თუ არა სვანური მრავალხმიანობის ტიპი ერთგვაროვანი იმისათვის, რომ მისი გენეზისი ერთი რომელიმე თეორიით შეიძლება აიხსნას და განზოგადდეს მთელ სვანურ რეპერტუარზე? უფრო კონკრეტულად, რა პოზიციები უჭირავს ამ სპექტრში „ზარს“ ?

- შეიძლება თუ არა აიხსნას სვანური მრავალხმიანობის, კერძოდ „ზარის“ გენეზისის საკითხი ზოგად მუსიკოლოგიაში დამკვიდრებული თეორიის მიხედვით?

- არის თუ არა მართლაც „ზარი“ მელოდირი და არა ჰარმონიული წარმომავლობის მრავალხმიანობა?

ჩვენი ჰიპოთეზა „ზარის“ მრავალხმიანობის გენეზისის შესახებ და მისი განმსაზღვრელი არგუმენტები. „ზარის“ კომპლექსური მუსიკალური ანალიზი საინტერესო და ერთგვარად უნიკალურ შედეგებს იძლევა.

სამივე ხმის ჰორიზონტალური, მელოდირი ხაზი ცალ-ცალკე, მიკრო-მოტივებისაგან შემდგარ ჯაჭვს წარმოადგენს, რომელთაც ერთმანეთისაგან ცეზურები გამოყოფს. თითოეული მოტივი ერთი საყრდენი ცენტრის გარშემო ტრიალებს და სამივე ხმა ყოველი ცეზურის წინ ამ ცენტრში ერთიანდება.

მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლებელია ფორმალურად ცალკეულ ხმას ვუწოდოთ „ჰანგი“, „მელოდია“, რეალურად, მისი დამოუკიდებლად ინტონირება რამდენიმე მიზეზის გამო უკიდურესად რთულია (შეუძლებელიც კი, როგორც ემპირიული დაკვირვების საფუძველზე გამოჩნდა). კერძოდ, ამისათვის მას არ გააჩნია:¹⁴³

¹⁴³ საინტერესოა, რომ მკვლევრები, ერთი მხრივ, აღნიშნავენ, რომ სვანურ კომპლექსურ სამხმიანობაში არ იკვეთება ფუნქციური დიფერენცირება, მეორე მხრივ, გამოყოფენ შუა ხმას, როგორც მელოდიას, წამყვან ჰანგს (ჩიჯავაძე, ასლანიშვილი). ჩიჯავაძის აზრით, სვანური სამხმიანობა ერთხმიანობიდან განვითარდა. კერძოდ, ჰანგს დაემატა მეორე ხმა — ბანი, ხოლო მოგვიანებით, მაღალი ბანი (ზედა ხმა) ბანთან კვინტურ კოორდინაციაში (ჩიჯავაძე 1991:13).

- გამოკვეთილი მეტრი და რიტმი; ის უფრო თავისუფალი მეტრისა და რიტმის საფუძველზე ვითარდება, რაც, მეტწილად, მეტყველების ფუნდამენტურ ატრიბუტად მიიჩნევა;

- სემანტიკური ტექსტი, რომელიც გაადვილებდა მის აღქმასა და დამახსოვრებას;

- გამოკვეთილი მელოდიური კონტური; კერძოდ, მელოდიური ინტერვალური სიდიდე, კონკრეტულად კი, მელოდიური სეკუნდა, რომელიც საფუძვლად უდევს მის საფეხურებრივ (უმეტეს შემთხვევაში) მოძრაობას, არ არის მყარი. უფრო ზუსტად, მელოდიური სეკუნდა, რომლისგანაც შედგება მელოდიური კონსტრუქტი, არ არის ნორმირებული.¹⁴⁴

საპირისპირო სურათი გვაქვს „ზარის“ ჰარმონიულ, ვერტიკალურ პოზიციებზე. „ზარის“ სამხმიანი ინტონირებისას:

- მკაფიოებას იძენს ჰარმონიული ინტერვალები. კერძოდ: კვინტა, კვარტა და სეკუნდა (რომელიც ლინეარულ პოზიციებში ბუნდოვანია და არანორმირებული);

- შედარებით გამოკვეთილია სეპტიმა, როგორც, ვფიქრობთ, ჰარმონიული სეკუნდის ინვერსიის შედეგი;

- მეტწილად არანორმირებული და მერყევია ტერცია, ხშირად იქამდეც კი, რომ შემსრულებელი არც კი ანიჭებს მნიშვნელობას დრამატულ განსხვავებას მის „მინორულ“ და „მაჟორულ“ მიხრილობებს.

აღნიშნულ შედეგებში მნიშვნელოვანია კვინტისა და კვარტის სტაბილურობა, მათი ნატურალური ჟღერადობა, რაც, თავისთავად, უნივერსალურ მოვლენას წარმოადგენს ხალხურ შემოქმედებაში. თუმცა ჩნდება კითხვა: თუკი კვინტური და კვარტული ინტონირება და პარალელიზმი მელოდიური კოორდინაციის პრინციპს ემყარება, რატომ არის მიჩქმალული სწორედ მელოდიური კონტური? რატომ არის პრაქტიკულად შეუძლებელი ჰანგის რეპროდუქცია ცალკეული ხმის მიერ? რატომ აღიქმება „მელოდიად“ არა რომელიმე ცალკეული ხმა, არამედ ჰარმონიული ვერტიკალი?

ასაფიქვს განმარტებით, მელოსი მოიცავს მუსიკაში ყველაზე მთავარს: „მღერადობას, მთლიანობასა და დინამიკურობას. დინამიკურობა არა ცალკეული ბგერების აქცენტუაციის კუთხით, არამედ ბგერათსიმადლებრივი

¹⁴⁴ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გამონაკლისს წარმოადგენს შესავალი, რომლის მელოდიური კონტური გამოკვეთილია როგორც რიტმულად, ასევე მელოდიურად.

ურთიერთთანაფარდობის შედეგად მიღებული ჟღერადობის თვალსაზრისით“ (Асафьев 1963:197 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). ამ თვალსაზრისით, „ზარი“ სამიდან უმთავრესს, მღერადობას გამორიცხავს რადგან მისი რეპროდუცირება თითქმის შეუძლებელია.

საინტერესოა, რომ როგორც ანალიზიდან ჩანს, შემსრულებლების მთელი ლინეარული მოძრაობა, წინსვლა, აგებულია ძირითადად ჰარმონიული ვერტიკალის „გასუფთავებაზე“, კერძოდ, ნატურალური კვინტის, კვარტის, ოქტავისა და უნისონის წარმოებაზე. იქ კი, სადაც ახალი, უფრო ფართო განლაგების თანხმოვანებები იჩენენ თავს, მჟღავნდება ჰარმონიული ჩარჩოების დამღვევისა და მელოდიური თავისუფლების მოპოვების მცდელობა, რომლის დროსაც თითქოს ყურადღებას აღარ აქცევენ ჰარმონიული ინტერვალების სიწმინდეს.

ანალიზი აგრეთვე ცხადყოფს, რომ ჩამოთვლილთაგან (ოქტავისა და უნისონის გარდა) ყველაზე მყარ ჰარმონიულ ინტერვალს ნატურალური კვინტა, ხოლო შემდეგ კვარტა წარმოადგენს. სტატისტიკური თვალსაზრისითაც, კვინტა აღემატება დანარჩენ ინტერვალებს. შეიძლება ითქვას, კვინტა წარმოადგენს ჰიმნის ღერძს, რომლის გარშემოც მოძრაობს მთელი ვერტიკალი (იხ. დანართი 1, NN19, 20)¹⁴⁵

ყოველივე ამის გათვალისწინებით ისმის კითხვა: თუკი კვინტა „მთავარი“ ჰარმონიული ინტერვალია, რომელზეც ხდება მთელი ვერტიკალის სწორება და თუკი ეს ინტერვალი ყველა დანარჩენ ინტერვალთან შედარებით ხშირად ჟღერს „ზარში“, რამდენად ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ კვინტა უფრო გვიანი მოვლენაა, ვიდრე კვარტა და რატომ შეიძლება ჰარმონიული კვინტა ჩაითვალოს ზედნაშენ, მეორად, წარმოებულ მოვლენად?

პირიქით, „ზარის“ დეტალური ანალიზის შედეგებით ჩანს, რომ კვინტური ვერტიკალი პირველადი და ჰიმნში ძირითადი მნიშვნელობისა უნდა იყოს.

ამ თვალსაზრისით, აღნიშნული მოსაზრება გარკვეულწილად ეხმიანება და ეთანხმება ვ. გოგოტიშვილის თეორიას იმის შესახებ, რომ კვინტური ვერტიკალი

¹⁴⁵ ჰარმონიული სეკუნდის სტაბილურობა და სიმყარე, მელოდიურისაგან განსხვავებით, ვფიქრობთ, სწორედ კვინტისა და კვარტის, როგორც ფუნდამენტური, მაკოორდინებელი, ღერძი ინტერვალების მნიშვნელობას უკავშირდება. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნატურალური კვინტისა და კვარტის ერთდროული, ვერტიკალური წარმოება ბუნებრივად წარმოშობს მყარ, დიდ სეკუნდურ დამოკიდებულებას ზედა ორ ხმას შორის, რაც თავის მხრივ შობს სვანური სიმღერის ჰარმონიულ კვინტესენციას — კვარტკვინტაკორდს, რომელიც მით უფრო ხშირად გვხვდება, რაც უფრო სადა და „პირველყოფილია“ სიმღერის/ჰიმნის ვარიანტი.

სვანური სამხმინობის საფუძველს წარმოადგენს იმ მოსაზრების საწინააღმდეგოდ, რომლის მიხედვითაც პირველადი კვარტული ორხმინობაა.

ჩვენ მიერ სვანური ორხმინობის შემორჩენილ ფრაგმენტებზე დაკვირვება გვაფიქრებინებს, რომ აღნიშნული ფრაგმენტები არ იძლევა კვარტული ორხმინობის ბაზისურობის მტკიცების საშუალებას შემდეგი მიზეზების გამო:

- ემპირიული მცდელობის მიუხედავად, შეუძლებელი აღმოჩნდა ახობადის მიერ ჩაწერილი „კვირიას“ გასამხმინება იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც შევეცადეთ ჰანგის მოდიფიკაციას;
- „კვირიოლას“ ასლანიშვილის მიერ ჩაწერილი ორხმინი ფრაგმენტი კი, როგორც ჩანს, ორზე მეტი ადამიანის მიერაა ჩაწერილი და, შესაბამისად, სამხმინი პარტიტურითაა გადმოცემული, სადაც ჩანს, რომ ბანები და შუა ხმები იმეორებენ ერთსა და იმავეს. თუ ჩანაწერს დავეყრდნობით, ჩანს, რომ ბანები ოქტავურ დამოკიდებულებაში არის შუა ხმებთან (ოქტავა, ამ შემთხვევაში, უნისონად უნდა განვიხილოთ), რაც თავისთავად უცნაური, არატიპური შემთხვევაა (იხ. დანართი 4, N22). მთავარი კი ისაა, რომ შემსრულებლები არც ცდილობენ კვინტური ზედნაშენის წარმოებას. „კვირიას“ მსგავსად, ამ მხრივ, ჩვენმა ცდამ კვლავაც არ გამოლო შედეგი.

გარდა ამისა, „კვირიოლას“ შემთხვევა უნიკალურია იმითაც, რომ მასში არ გვაქვს სოლო შესავალი და მყისიერი ორხმინი ინტონირებით იწყება. შესაბამისად, მოცემული მახასიათებლებით ჩანს, რომ ეს უკანასკნელი არ წარმოადგენს სვანური მრავალხმინობის ტიპურ ნიმუშს.

მიუხედავად ამისა, რამდენიმე გარემოება და ფაქტი, რომელსაც ეყრდნობა სვანური მრავალხმინობის კვარტული ორხმინობიდან განვითარების თეორია, კვლავაც რჩება აქტუალურად და წარმოშობს კითხვებს:

- რას წარმოადგენს „ზარის“ (ისევე როგორც სხვა ჰიმნური სიმღერების) ორხმინი ფრაგმენტები?
- რა მნიშვნელობა შეიძლება მივანიჭოთ კვარტული ორხმინობის შემორჩენილ ორ ნიმუშს და შეიძლება თუ არა ისინი მივიჩიოთ სამხმინი სვანური ჰიმნების ორხმინობიდან წარმოშობის დამამტკიცებელ რუდიმენტებად?
- თუკი „ზარი“ (ისევე როგორც სვანური მრავალხმინობა) კვინტური კოორდინაციის, კვინტური ვერტიკალის შევსების შედეგს წარმოადგენს, როგორ

უნდა აიხსნას შუა ხმისთვის დამწყების ფუნქციის მინიჭება და, როგორც მ. ხარძიანი აღნიშნავს, ხმების იერარქიული სახელდება?

შ. ასლანიშვილი მიუთითებს სიმღერებში იმ სეგმენტებზე, სადაც ორხმიანობა გვხვდება. ერთი მხრივ, ესაა კადანსები, ხოლო, მეორე მხრივ, „ბანისა და მეორე ხმის გაორმაგების შემთხვევაში ანდა პირველი ხმის მეორეში (ან პირიქით) რიტმული გადანაცვლების“ ამსახველი ფრაგმენტები. აღნიშნულ სეგმენტებს ასლანიშვილი სამხმიან სიმღერებში ორხმიანობის კვალს უწოდებს და ამბობს, რომ „ამ შემთხვევაში ორხმიანობა თავს იჩენს ფრაგმენტის სახით, რომელიც უნდა ვიგულისხმოთ, როგორც სამხმიანობაში შემორჩენილი ორხმიანობის ნაშთი“ (ასლანიშვილი 1954:32). უფრო მეტიც, მკვლევარი აღნიშნავს, რომ უნისონური დაბოლოება ერთხმიანობის ნაშთს წარმოადგენს და მოგვიანებით გაჩენილი კვინტური გადაწყვეტა გვიანდელ მოვლენას წარმოადგენს (ასლანიშვილი 1954:27).

თუმცა „ზარის“ მუსიკალურ ტექსტზე დაკვირვებიდან ჩანს, რომ ორხმიანი ფრაგმენტები (განსაკუთრებით მის ყველაზე სადა ვარიანტებში) ძირითადად გვხვდება კადანსურ ნაგებობებში, სადაც ფაქტურა ვიწროვდება და ერთიანდება უნისონში ტონიკურ ბგერაზე.

კადანსური ნაგებობის ფუნქცია, ზოგადად, ფრაზის, მუსიკალური აზრის, ნაგებობის (შუალედურისაც) დასრულებაა, რაც, ბუნებრივია, საყრდენ ტონზე ხდება. „ზარში“ თითოეული კადანსური სეგმენტი საყრდენი ტონით სრულდება, რომლისკენაც მიისწრაფვის ყველა ხმა და რაც უტყუარი ნიშანია იმისა, რომ შემსრულებელს წინასწარ ესმის ტონალური საყრდენი და მის გარშემო აზროვნებს. კომპლექსური მოძრაობაც ამ საყრდენის გარშემო ტრიალებს და მისკენ ესწრაფვის. ამიტომ, სრულიად ბუნებრივია ტონიკური საყრდენისკენ ხმათა სწრაფვა და, შედეგად, განლაგების დავიწროება: (კვარტა) — ტერცია — უნისონი.

შესაბამისად, სამხმიანობა სრულიად ბუნებრივად გადადის ორხმიანობაში და ბოლოს ერთხმიან უნისონში ერთიანდება. ამიტომ, მოცემული ორხმიანი ფრაგმენტები ორხმიანობის გადმონაშთად კი არ ჩაითვლება, არამედ სამხმიანობის ლოგიკურ გაგრძელებად და დაგვირგვინებად. ამიტომაც არ გვაქვს ორხმიანი ფრაგმენტები (ერთი სიმღერის ფარგლებში) კადანსური კონსტრუქტის მიღმა. საკითხის ამგვარ ახსნას გვიადვილებს აგრეთვე ემპირიული გამოცდილებაც.

სვანური სიმღერის ოსტატები რუბენ ჩარკვიანი და სონია წერედიანი, რომლის ჩაწერაც სხვა მომღერლების გარეშე მოგვიხდა, სამხმიანი სიმღერის სოლო

ინტონირებისას ერთი ცალკეული ხმის ნაცვლად, დროდადრო სხვა ხმებსაც წვდებოდნენ და იქედან სესხულობდნენ ჰანგის „მასალას“. რუბენ ჩარკვიანმა საგანგებოდ აღნიშნა, რომ მღერისას ხმები ბანთან შეერთებისაკენ ისწრაფვიან განუწყვეტლივ. ცხადია იმიტომ, რომ ბანი ყველაზე ხშირად ინტონირებს საყრდენ ტონს და სწორედ ამ საყრდენი ტონის გარშემო და მისკენ მიემართება მოძრაობა. ეს, ვფიქრობთ, მიუთითებს იმაზე, რომ შემსრულებლები გრძნობენ კილოს და არა ერთ ხმაში — ლინეარულად, არამედ — ვერტიკალურად, რაც სწორედ „ბანთან შეერთების“ სურვილში გამოიხატება.

თუმცა ზოგჯერ ვხვდებით ორხმიან სეგმენტებს, რომლებიც არ წარმოადგენენ კადანსურ ნაგებობას. დაკვირვებამ გამოავლინა, რომ ამგვარი სეგმენტები ეყრდნობა ძირითადად კვარტას, რომლის დროსაც პედალირებენ თანამდევ მარცვლებთან ერთად (ამ მოვლენას ვუწოდებთ „კვარტული ასონანსი“), კერძოდ: „ჴოი!“, „იჴოი!“, „ჴა!“, ან ხდება მისი მახვილიანი, შეყოვნებული ხაზგასმა ძლიერ დროზე შორისდებულთან „ჴაი!“.

ჯონ ბლეკინგი თავის კვლევაში *The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text*, მიუთითებს მუსიკალური სიმბოლოების სისტემის ანალიზის აუცილებლობაზე და აღნიშნავს, რომ სიმბოლოთა სარიტუალო კონტექსტიდან ამოღება და მათი ინტერპრეტაცია როგორც განყენებული ერთეულებისა, დაუშვებელია (Blacking 1982:16).

მართლაც, ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში კვარტა არ წარმოადგენს მხოლოდ აკუსტიკურ, მუსიკალურ მოვლენას და მას სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება კონკრეტულ სარიტუალო კონტექსტში. კერძოდ, ამგვარ კვარტულ ორხმიანობას ორგვარი — სემანტიკური და ესთეტიკური — დატვირთვა აქვს და „ზარში“ ერთგვარი მუსიკალური იდიომის მნიშვნელობას იძენს. კერძოდ, კვარტა, რომელიც კვინტის მონათესავე, მაგრამ განსხვავებული შეფერილობის ინტერვალთა და კვინტასთან შედარებით უფრო ინტენსიური ჟღერადობით გამოირჩევა, ერთი მხრივ, აძლიერებს ემოციურ დამაბულობას (ესთეტიკური ფუნქცია), ხოლო, მეორე მხრივ, ხმოვის, ვედრების გამომხატველია. ამგვარი დაჭიმულობის, დინამიკის მისაღწევად და ემოციური კულმინაციის შესაქმნელად კვარტას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რომელსაც მოსდევს განმუხტვა ნაკლებად ინტენსიური ჟღერადობის ინტერვალებითა და თანხმოვანებებით.

აღსანიშნავია, რომ ახოხადის კრებულში წარმოდგენილი კვარტული ორხმიანობის ნიმუშები, რომლებიც სრული სახითაა წარმოდგენილი, ყველაზე ხანმოკლე მუსიკალურ ნაგებობებს წარმოადგენენ. საგულისხმოა, რომ „კვირიოლას“ შესახებ შ. ასლანიშვილი შენიშნავს: „სიმღერის ხასიათი, რომელიც აგებულია კვარტაზე და ბოლოში უნისონზე, უახლოვდება შელოცვის წამოძახილებს“ (ასლანიშვილი 1954:29), რითაც, ფაქტობრივად, აღიარებს კვარტის საკულტო-ლოცვით სემიოტიკურ მნიშვნელობას.

შესაბამისად, საფიქრებელია, რომ კვინტის მსგავსად, ჰარმონიული კვარტაც სტადიალური განვითარების შედეგი კი არა, არამედ „ზარის“ სარიტუალო მნიშვნელობითა და კონტექსტის მოთხოვნებით განპირობებული მუსიკალური მოვლენაა, რომელიც კონკრეტული რიტუალის მიზნებს ემსახურება. ამიტომაც ვერ ჩაითვლება კვარტა ორხმიანობის რუდიმენტად და ნაშთად. შესაბამისად, კვინტაც და კვარტაც, ვფიქრობთ, ონტოლოგიური მოვლენაა სვანურ მრავალხმიანობაში და „ზარი“ ამის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს. „ზარის“ სამხმიანობა ბუნებითი, თანდაყოლილი თვისებაა.

რაც შეეხება კვინტისა და კვარტის უპირატეს როლს სვანურ სამხმიანობაში (ოქტავისა და უნისონის გვერდით), ამის მიზეზს, ვფიქრობთ, აღნიშნული ინტერვალების პოზიციები წარმოადგენენ ობერტონული რიგში. სვანური მრავალხმიანობა, შეიძლება ითქვას, ობერტონული მრავალხმიანობაა და ოქტავის შემდეგ (რომელიც უნისონს უტოლდება ხარისხობრივად), კვინტა, ხოლო კვარტა, როგორც მისი ინვერსიული ფორმა, ბუნებრივად აირეკლება სვანების ეთნოსმენაში და სვანური სამხმიანობის ქვაკუთხედად იქცევა.¹⁴⁶

მიუხედავად იმისა, რომ ამგვარი სამხმიანობა ტონალური ღერძის განცდას (შეგრძნებას) მოითხოვს, ხოლო, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მუსიკოლოგიაში ასეთი ღერძის არსებობა მელოდიური კოორდინაციის პრინციპით აიხსნება, „ზარში“ კვინტური და კვარტული ვერტიკალის მამოძრავებელი, წამყვანი მნიშვნელობა გვაფიქრებინებს მის უნიკალურ წარმოშობაზე. მასში, როგორც ვნახეთ, ჰანგი ვერტიკალურად აღიქმება, როგორც სამხმიანი ქსოვილის განუყოფელი ერთობა. ამგვარი მრავალხმიანი ერთობა დისონანსებს კი არ ეფუძნება (რასაც, ველესის თქმით, ინდივიდუალიზმის პრინციპები განაპირობებს), არამედ კონსონანსებს,

¹⁴⁶ საინტერესოა, რომ ჯერ კიდევ ჟან-ფილიპ რამო თვლიდა, რომ ობერტონები ჰარმონიის წყაროს წარმოადგენს და რომ ჰარმონია საკუთრივ ბგერის მდგომარეობაა (სწორედ ობერტონების გამო) (ბრაუნ 2002:66).

კეთილხმოვან ერთობას, რომელიც კოლექტივისტური პასუხისმგებლობის მქონე სოციუმისთვის სრულიად ბუნებრივია.

სწორედ სოციუმის საჭიროებებით განპირობებული და სოციუმის წიაღში აღმოცენებული მრავალხმიანობის ფენომენის უკეთ გასაგებად, მის სოციო-კულტურულ ასპექტებს სულ უფრო და უფრო მეტ ყურადღებას უთმობენ მკვლევრები. პარალელური კვინტებისა და სეკუნდების ჟღერადობა არამარტო ესთეტიკური ღირებულებისაა, არამედ სოციო-კულტურული იარაღი, რომელიც სოციუმის წევრების განათლებას ემსახურება და მათ შეკავშირებას უწყობს ხელს (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001, volume 20).

სვანების კვარტა-კვინტური ერთობაც ამგვარი კავშირისა და სვანების სოციუმის ერთობის გადარჩენის მიზნითა და აუცილებლობითაა ნაკარნახევი.

და ბოლოს, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს გერმანელი მუსიკოლოგის, ზ. ნადელის დაკვირვება, რომელსაც კვლევის დასრულებისას გადავაწყდით და რომელიც აღნიშნულ საკითხს ეხმიანება.¹⁴⁷

აი რას ამბობს ნადელი ქართულ სიმღერაში მელოდიაზე მსჯელობისას: „... პოლიფონია იწვევს ყველანაირ ბგერათა სიმალღებრივ ცვლას, რადგან იგი მოითხოვს (ძირითადად, ჰანგის მთავარ და დასკვნით მონაკვეთებზე) სუფთა თანხმოვანებების გაჟღერებას, ან, ძირითადად, ამჯობინებს დიდ ტერციას, რაც ხშირად წინააღმდეგობაში მოდის მელოდიის ნეიტრალურ ან თანაბარტონიან წყობასთან. ამგვარი თანხმოვანებების მისაღწევად საჭირო ხდება ცალკეული ხმების ინტონაციური ცვლილება და, შედეგად, მელოდიის წინასწარგანზრახული სისტემის რღვევა. ...ამ პროცესში სახეზეა ორი პრინციპის — პოლიფონიური (ჰარმონიული) და მელოდიური — შერევა, რომლის დროსაც ვლინდება უცნაური იდიოსინკრატული შუალედური მდგომარეობა. აღნიშნული თვისება განუყოფელად უკავშირდება დასავლეთ საქართველოს სასიმღერო შემოქმედებას. ...იგი მომღერალს შემოქმედებით თავისუფლებას ანიჭებს. ...მელოდიური სტრუქტურა, ძირითადად, ჰანგის (მელოდიის) განვითარებისთვისაა მნიშვნელოვანი. მელოდია წარმართავს მომღერალს და შემდეგ აკორდები (თანხმოვანებები) თავად აკონტროლებენ საკუთარ თავს“ (ნადელი 1933:29 თარგმანი ფ. შერბაუმის).

¹⁴⁷ ზ. ნადელის შრომები უაღრესად საყურადღებო და ქართული მუსიკის მკვლევრებისთვის საშურ არაერთ საგულისხმო დაკვირვებას შეიცავს. როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის პირველ ნახევარში ცნობილი მეცნიერი შეეხო ფაქტობრივად ყველა საკვანძო საკითხს ქართული სიმღერის შესახებ და საკუთარი დაკვირვებანი და ჰიპოთეზები წარმოადგინა. ამიტომ ზ. ნადელის შრომების ქართულად თარგმნა საშური და აუცილებელი საქმეა.

ის, რასაც ნადელი შენიშნავს როგორც დამახასიათებელ, თუმცა თანამდევ მოვლენას ქართულ სიმღერაში, ტიპურია სვანური სიმღერის, კერძოდ „ზარისთვის“. საინტერესო იქნებოდა პატივცემული მეცნიერის საბოლოო დასკვნა მის მიერ „ზარზე“ დაკვირვების შემთხვევაში.

დასკვნა. ამგვარად, „ზარის“ კომპლექსურმა ანალიზმა საგულისხმო შედეგები გამოავლინა და არაერთი ჰიპოთეზისა და დასკვნის გაკეთების საშუალება მოგვცა. კერძოდ:

1. ტერმინ „ზარის“ სამგლოვიარო კონოტაცია გვიანი მოვლენაა და, სავარაუდოდ, ამ მნიშვნელობით გვიან გავრცელდა სვანეთშიც. როგორც ზარის ეტიმოლოგიური მოკვლევისას გამოვლინდა, იგი ერთ-ერთი უძველესი მნიშვნელობით „გუნდს“, „მწყობრს“ აღნიშნავდა. სავარაუდოდ, სვანური „ზარი“ სწორედ გუნდური ლოცვის ფორმას გამოხატავდა და რელიგიური დანიშნულების მქონე უნდა ყოფილიყო. სვანურ რწმენა-წარმოდგენებში სულის, მიცვალებულის დღემდე შემორჩენილი მძლავრი კულტი გვაფიქრებინებს, რომ შესაძლოა „ზარის“ სავედრებელი და სადიდებელი ჰიმნის ფორმით სულეთის ღვთაებას მიმართავდნენ. არ არის გამოირცხული, რომ სწორედ სვანური „ზარია“, ზოგადად, ქართული სამგლოვიარო „ზარის“ პირველსახე, რასაც მისი მუსიკალური ენის არქაული გამომსახველობითი ფორმები მიუთითებენ. შესაძლოა, ამიტომაც ენათესავება გურული, მეგრული „ზარის“ მუსიკალური სახე, მელოდიკა და ჰარმონიული ენა საეკლესიო საგალობელს, ამიტომაც აქვს მას მკვეთრად სამგლოვიარო კონოტაცია და კონტექსტი და ამიტომაც შედგება ერთადერთი სამგლოვიარო შორისდებულისაგან „ვაი“.

გარდა ეტიმოლოგიური მნიშვნელობისა, ამგვარი ვარაუდის საფუძველს აგრეთვე იძლევა ის, რომ:

- „ზარის“ ვერბალური ტექსტი შედგება ხმოვის მნიშვნელობის მქონე ვოქაბელებისაგან, როგორცაა „უო“, „უოი“; აგრეთვე, სადიდებელი ვოქაბელები, სიტყვის ფრაგმენტები: „დიდე“, „და ი“; სხვა კუთხეებში დაცულ მრავალხმიან „ზარის“ ნიმუშებში ტექსტი ერთადერთი, (გურული, მეგრული, რაჭული „ზარი“) მთლიანად გლოვის აღმნიშვნელი მქონე შორისდებულით — „ვაი“ — არის წარმოდგენილი;

- ეთნოგრაფიული მასალებით ჩანს, რომ „ზარი“, ისევე როგორც „კვირია“, მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში (ასაკოვანი და ბედნიერი მიცვალებულის დაკრძალვისას) წარმოდგენდა სამგლოვიარო რიტუალის ატრიბუტს (ახობაძე);
 - „ზარის“ მუსიკალური ენა ჰიმნურ სიმღერებს ენათესავება, რაც მიუთითებს მის რელიგიურ, საკრალურ დანიშნულებაზე;
 - გარდა მუსიკალური ენის სპეციფიკურობისა, „ზარის“ ლახამულური ვარიანტის ტექსტში გამოყენებულია სიტყვა „დიდაბ!“ (შესაბამისი მუსიკალური ფორმულით, რომელიც მეორდება სხვა ჰიმნურ საგალობლებშიც), როგორც მისი — როგორც რელიგიური, ღვთაების სადიდებელი და სავედრებელი ჰიმნის — სიტყვიერი საბუთი;
2. „ზარის“ თავისუფალი კომპოზიციური ფორმის, მნემონიკური არსენალის სიმწირის (თავისუფალი მეტრ-რიტმი, მოუხელთებელია ჰანგი/მელოდიური კონტური, სიტყვიერი ტექსტების არქონა) პირობებში მუსიკალური ქსოვილის შექმნასა და ერთობლივ მუზიცირებას უზრუნველყოფს ვოქაბელური ვერბალური მასალა (შორისდებულები, ხმოვნები), რომლის ინტონირება გამოკვეთილად კოორდინირებულად, სინქრონულად ხდება. სვანურ „ზარში“ ხმოვნების ფორმისშემქმნელი როლი ჯერ კიდევ სიღვია ბოლე-ზემპმაც შენიშნა თავის გამოკვლევაში;¹⁴⁸
 3. „ზარი“, მიუხედავად მისი ამორფული კომპოზიციისა და მოუხელთებელი ჰანგისა, არ ამჟღავნებს იმპროვიზაციულ ბუნებას. ამას გვაფიქრებინებს ერთი მხრივ ის, რომ „ზარში“ ხმათა მოძრაობა ჰარმონიულ ვერტიკალში მკაცრად სინქრონულია, ხოლო, მიუხედავად იმისა, რომ ვერბალური მასალა მხოლოდ ვოქაბელურია, ხმოვნებისა და შორისდებულების არტიკულაცია განსაცვიფრებლად სინქრონულია;
 4. „ზარის“ მუსიკალური ენა გამოირჩევა სხვა კუთხის „ზარის“ ნიმუშებისაგან, რაც გვაფიქრებინებს მის მკვეთრად ადგილობრივ, სვანურ წარმოშობაზე;

¹⁴⁸ ზოგიერთ ამერიკულ აზორიგენ ტომში, როგორც მათი სამგლოვიარო პრაქტიკის კვლევისას ჩანს, ტექსტები ენის ფონოლოგიური მარაგის მინიმუმს იყენებენ. ვოკალიზაცია ხდება ძირითადად სამი ხმოვნის „ა“, „ე“ და „ი“-ს კომბინაციის გამოყენებით. კალულის ტომში, ქალებისაგან განსხვავებით, მამაკაცების გლოვა არ შეიცავს სემანტიკურ-აზრობრივ ტექსტებს (Graham 1986:88-89).

5. „ზარის“ სამხმიანობა ობერტონული ბუნებისაა და ორგანული. გავრცელებული თეორიის საწინააღმდეგოდ, რომლის მიხედვითაც კვინტური პარალელიზმი მელოდიური კოორდინაციის პრინციპითაა ნაკარნახევი, „ზარის“ ჩვენ მიერ განხილული ნიმუშები, განსაკუთრებით მისი ყველაზე სადა ფორმები, ამჟღავნებენ ვერტიკალური კოორდინაციის პრინციპის უპირატესობას. ამის საფუძველს წარმოადგენს ის, რომ:
- პრაქტიკულად შეუძლებელია ცალკეული ხმის ინტონირება სხვებისგან დამოუკიდებლად, რაც დასტურდება ემპირიული გამოცდილებით მოზარეების ჩაწერის დროს; მელოდიური კონტური, ჰანგი მოუხელთებელია;
 - ხმების ლინეარული ანალიზით შეუძლებელია სტაბილური ბგერათრიგის ფორმალიზაცია, რადგანაც მელოდიური სეკუნდა, რომელსაც ეფუძნება ცალკეული ხმების ლინეარული მოძრაობა, არ არის მყარი და ფიქსირებული და არ იძლევა მყარი ბგერათრიგის დადგენის საშუალებას;
 - ცალკეული ხმები ორიენტირებულია ვერტიკალში ნატურალური კვინტებისა და კვარტების წარმოებაზე და არა მელოდიური კონტურის ფორმირებაზე;
6. „ზარის“ მელოდიური კონტური/ჰანგი აღიქმება მხოლოდ ორგანოზომილებიანი (ვერტიკალური და ლინეარული) მუსიკალური ქსოვილის ფორმირების პროცესში და არა რომელიმე ცალკეული ხმის მელოდიური განვითარების შედეგად;
7. „ზარის“ სამხმიანი კონსტრუქტი წარმოაჩენს კვინტის, როგორც ფუნდამენტური ობერტონული ინტერვალის „უნისონის“ ხარისხში აყვანილ მნიშვნელობას, რაც ეჭვქვეშ აყენებს კვინტური ჰარმონიული ვერტიკალის, როგორც გვიანი ზედნაშენის გაჩენის თეორიას; საფიქრებელია, რომ კვინტა „ზარის“ ძირითადი და წამყვანი ინტერვალისაა, რასაც მოცემული ნიმუშების ანალიზი ადასტურებს. შესაბამისად, ნაკლებად სავარაუდოა აგრეთვე ის, რომ სვანური სამხმიანობის საფუძველს კვარტული ორხმიანობა წარმოადგენს;
8. ამავე დროს, ანალიზიდან ჩანს, რომ კვარტას მნიშვნელოვანი ესთეტიკური და სემანტიკური ფუნქცია ენიჭება „ზარში“ და მისი პედალირებული გამოყენება, განსაკუთრებით არაკადანსურ სეგმენტებში, მეტ სიმძაფრეს ანიჭებს და უფრო გამომსახველს ხდის ჰიმნის ემოციურ სახეს. კვარტაზე პედალირება ემოციური დაძაბულობის, კულმინაციის შექმნას ემსახურება, რაც, უნისონთან, კვინტასთან და ოქტავასთან შედარებით, ჰარმონიული კვარტის შედარებით მძაფრი ჟღერადობით აიხსნება. იგი ჰიმნებში ხმოვის, ვედრების მნიშვნელობით

გამოიყენება. ამით აიხსნება შემორჩენილი ორხმიანი ნიმუშების მკვეთრად რელიგიური, საკრალური დანიშნულება. კვარტა, შეიძლება ითქვას, რელიგიური კონოტაციის მქონე მუსიკალური იდიომაა და მას ერთგვარი ჟანრული კუთვნილება ახასიათებს თუნდაც კვინტასთან შედარებით, რომელიც მთელი სვანური რეპერტუარის ძირითად საშენ მასალას წარმოადგენს;

9. სვანურ რეპერტუარში შემორჩენილი ჰიმნური ორხმიანი ნიმუშები კვარტული პარალელიზმის გამოვლინებაა, რაც აღნიშნული ინტერვალის რელიგიურ კონოტაციაზე მეტყველებს. გარდა ამისა, ორხმიანი ნიმუშის სამხმიან სისტემაში ჩაწერის ფაქტი მიუთითებს იმაზე, რომ ორზე მეტი შემსრულებელი არც ცდილობს კვინტური „მაღალი ბანის“ წარმოებას. ამის ნაცვლად ხდება კვარტული ფუძის უნისონური (ოქტავური) გაორმაგება;

10. მოცემული დისკურსი გვაფიქრებინებს, რომ „ზარის“ სამხმიანობა ორხმიანობიდან სამხმიანობაში (მით უფრო, ერთხმიანობიდან ჯერ ორხმიანობაში და შემდეგ სამხმიანობაში) გადასვლის სტადიალური პროცესის შედეგად კი არ განვითარებულა, არამედ ონტოლოგიური, ბუნებითი მოვლენაა, რომლის ქვაკუთხედს კვარტა-კვინტური ინტერვალური კოორდინაცია წარმოადგენს; ამგვარ სამხმიანობას, პირობითად, შეიძლება ობერტონული მრავალხმიანობაც ვუწოდოთ;

11. „ზარის“ მარტივი, სადა ფორმების შედარება უფრო განვითარებულ ვარიანტებთან გვაძლევს საფუძველს ვიფიქროთ, რომ ჰარმონიული ქსოვილის თანდათანობით გართულება ხმების (განსაკუთრებით მაღალი ხმების) ვერტიკალის ჩარჩოებიდან გათავისუფლებისაკენ სწრაფვით აიხსნება. „ზარის“ უფრო დაწინაურებულ, განვითარებულ ვარიანტებში შეიმჩნევა მელოდიური, ლინეარული ხაზის განვითარების ჩანასახოვანი სეგმენტები, რომელიც სვანური მელოდიკის წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს;

12. მელოდიური საწყისის წამყვანი როლი იკვეთება აგრეთვე დამწყების შესავალში, რომელიც „ზარის“ კვინტესენციას წარმოადგენს როგორც მუსიკალური, აგრეთვე სემანტიკური თვალსაზრისით. ფაქტობრივად, შესავალში კონდესირებულია „ზარის“ მუსიკალური ლექსიკა. დამწყები კონსპექტური სახით გადმოსცემს მთელი ჰიმნის შინაარსს (მუსიკალურს და სარიტუალოს): განსაზღვრავს ტემპს, მეტრს, რიტმს, მელოსსა და კილოურ საყრდენს და ამზადებს დანარჩენ ხმებს ერთობლივი მუზიციზაციისთვის;

13.ორხმიანი ფრაგმენტების არსებობა, ჩვენი აზრით, არ მიუთითებს თავდაპირველი ორხმიანობის კვალზე და გამოხატავს სვანების მიერ კილოურ შეგრძნებას — მუდმივ სწრაფვას საყრდენი ტონისკენ. ამის მიზეზია სწორედ ხშირი კადანსირება, რომლის დროსაც ყველა ხმა თანმიმდევრულად უახლოვდება ერთმანეთს და ერთიანდება საყრდენ ბგერაში. ამიტომაც გვხვდება ორხმიანი ფრაგმენტები ექსკლუზიურად კადანსურ ნაგებობებში და არა სხვაგან. „ზარის“ კილოური ბუნება, მიუხედავად იმისა, რომ მოდალურია, აშკარად ამჟღავნებს შემსრულებლების მიერ საყრდენი ტონის შეგრძნებას, განცდას. მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადი საყრდენი ტონი ერთია და მის გარშემო აიგება მთელი მუსიკალური კონსტრუქტი, ზოგჯერ გვხვდება „მცოცავი საყრდენებიც“, რომლებიც დროებითი საყრდენის მნიშვნელობას იძენს; უფრო მეტიც, სმენითი შთაბეჭდილების საფუძველზე ზოგჯერ, ერთდროულად, ორი ამგვარი დროებითი საყრდენი გვაქვს (განსაკუთრებით ინტერვალ „კვარტის“ ინტონირებისას);¹⁴⁹

14.ამგვარი ობერტონული მრავალხმიანობა, რომლის საფუძველს კეთილხმოვანი ჰარმონიული ინტერვალები წარმოადგენს, გარკვეულწილად დაკავშირებულია სვანური თემის სოციალურ ორგანიზაციასთან, რომელიც კოლექტიური პასუხისმგებლობის სოციუმს წარმოადგენს და რომელშიც სოციალური თანხმობა, კოლექტიური კონსესუსი, შეიძლება ითქვას, ეგზისტენციალურ მნიშვნელობას იძენდა ისტორიულად;

15.„ზარის“ მრავალხმიანობა შეიძლება ჩაითვალოს სვანური მრავალხმიანობის ყველაზე არქაულ ფორმად, რომელიც განსხვავდება სხვა კუთხეებში დაცული „ზარის“ ნიმუშებისაგან.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ „ზარის“ მუსიკალური ენა (გამოხატვის ფორმების ერთობლიობა) ფენომენალურია და გამოხატავს სვანების სუბ-კულტურულ იდენტობას. სვანური მრავალხმიანობის დანარჩენი ფორმები, ვფიქრობთ, სწორედ „ზარის“ საფუძველზე აღმოცენდა და განვითარდა.

¹⁴⁹ სიმკა არომი ერთკილოიან ნიმუშებში სხვა კილოში გადახრებს „შემთხვევითი ცვლილებების“ გამო მეზობელ კილოებში „დროებით მოდულაციებს“ უწოდებს (არომი 2010:309).

3. ჰიბრიდული სიმღერები, ინტერდიალექტური ნიმუშები: დიალექტური (სუბ-ეთნიკური) და ინტერ-დიალექტური მახასიათებლები

წინასიტყვაობა. პ. კარბელაშვილს, ლაშხეთში (ქვემო სვანეთი) თავად გარდაფხამესთან სტუმრობისას მასპინძელი გულუხვად გამასპინძლებია, სუფრა გაუმლია და მშვენიერი მოლხენაც ყოფილა. კარბელაშვილი იგონებს: „...სასიამოვნო იყო სვანური სიმღერა „დიდება მთავარანგელოზებს“, გრამოფონში ჩაძახილი. გამაკვირვა, გამოაცა ამ სიმღერამ: ნამდვილი ქართლული კილოა ქართლულის მოძახილით და ბანით, ძალიან წააგავს „გლესავ, გაგლესავ ნამგალო“-სა და „იავნანას“. ყურთა სმენად გადვიქეცი. კილო ისე არა, როგორც ბანი და მოძახილი გამიკვირდა: იმერეთში, სამეგრელოში, გურიაში, ლეჩხუმ-რაჭაში საერო-საეკლესიო კილოებში ბანი და მოძახილი სრულიად სხვა რიგად მისდევენ პირველ ხმასა და საერთო არა აქვსთ-რა ქართლულ ბან-მოძახილთანა“ (კარბელაშვილი 1903).

სვანური სიმღერის ბრეტანულ სიმღერებთან მსგავსებას (?!) აღნიშნავს გრაფი როზ მურდუკი, რომელიც საკუთარ შთაბეჭდილებებს შემდეგნაირად გადმოგვცემს: „თავისუფალი სვანები ჯვაროსნების ჩამომავალნი უნდა იყვნენ, რადგან მათი სიმღერები ძალიან მოჰგავენ მის სამშობლო ბრეტანის სიმღერებსაო“. გრაფი უფრო შორსაც მიდის და აკონკრეტებს კიდევ თუ რომელ სიმღერას გულისხმობს: „... და ამბობს, განსაკუთრებით სიმღერას „Oh Richard, oh mon roi!“ მაგონებსო (ბოროზდინი 1934:178).

საინტერესოა, რომ ფსიქო-ემოციურ, აღქმით დონეზე აღნიშნული ავტორები მსგავსებას პოულობენ სხვა კუთხისა და ქვეყნის მუსიკასთან. ცხადია, ამ შეფასებას ანალიზი არ უდევს საფუძვლად და შესაბამისად რთულია მის ავ-კარგზე მსჯელობა. თუმცა კარბელაშვილის შემთხვევაში საყურადღებოა ერთი გარემოება: ავტორი ცნებას „კილო“, მელოდიის, ჰანგის მნიშვნელობით იყენებს, რომელსაც შუა ხმა გადმოსცემს. გარდა ამისა, კარბელაშვილის გაოცება ჰანგმა და მისმა ორიგინალურობამ კი არ გამოიწვია, არამედ მოძახილისა და ბანის მოძრაობის მსგავსებამ ქართულთან. სამწუხაროდ, აუდიო ჩანაწერები აღარ შემორჩა, ხოლო სანოტო ტრანსკრიფციები, რომელიც ზ. ფალიაშვილს ეკუთვნის, არ არის საკმარისი შესამოწმებლად.

3.1. სიმღერების კლასიფიკაცია მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით.

სვანურ რეპერტუარში მუსიკალური პარამეტრებზე, უპირველეს ყოვლისა კი, ჰანგასა (ხმას) და მის მეტრულ-რიტმულ მახასიათებლებზე დაკვირვების შედეგად, გამოიყოფა რამდენიმე ტიპის რიტმულ-მელოდიური მოდელი:

1. „ზარის“, რომლის მუსიკალური ლექსიკა და სინტაქსი წარმოადგენს საბაზისო მასალას ისეთი ჰიმნური საგალობლებისათვის, როგორცაა: „ცხაუ ქრისდეემ“, „სადამ“, „გა“, „ჯგრაგიშ“, „კვირია“. აღნიშნული საგალობლები თავისუფალი მეტრისა და რიტმის მქონე კონსტრუქციებს წარმოადგენს მწირი ან სულაც ვოქაბელური ლექსიკური ერთეულებით;
2. რიტმულად გამოკვეთილი სარიტუალო ჰიმნური სიმღერები, როგორცაა, მაგალითად „ბარბალ დოლაშ“, „ლილე“, „რიჰო“, რომელთა მელოდიური კონტურები უფრო მკაფიოა და რომელთაც გააჩნიათ ვრცელი სიტყვიერი ტექსტები; თუმცა, არ აქვთ კუპლეტური, კვადრატულად სიმეტრიული ფორმა და რეფრენი;
3. რესპონსორული ფორმის სიმღერები, რომლებიც რამდენიმე, განსხვავებულ მიკრო-კონტექსტს წარმოადგენს. ერთი მხრივ, ესაა სარიტუალო, რელიგიური დანიშნულების ჰიმნი (ლოცვა) და აგრეთვე სარიტუალო (სუფრის) ტრადიციის ნაწილი; ამ ჯგუფს მიეკუთვნება „დიადეზ“ და „ნომ ჯაჟარეხ მესყანიელას“; მეორე მხრივ, სათემო (ან სოფლის) სადღესასწაულო ტრადიცია მოიცავს „შაირებსა“ და ე.წ. „ლიშლდანს“, რომელიც ასევე ანტიფონური მღერის ნიმუშებს წარმოადგენს;
4. საერთო ჰანგისა ან საერთო ჰანგისა და მეტრო-რიტმული ფორმულის მქონე საფერხულო სიმღერები, როგორცაა მაგალითად: „შიადა ლილე“, „ლაგუშედა“, „გაულ გავხე“; აგრეთვე: „ოიამინი“ და „ხაირილი“; „ლატლარ ცხმრალ“ და ჰიმნური საგალობლები, მაგალითად: „ცხაუ ქრისდეემ“, „უო ქრისდეემ“.

როგორც ეთნოგრაფიულ კონტექსტზე, სიტყვიერი ტექსტის შინაარსზე, კომპოზიციურ წყობასა და შესრულების ფორმაზე დაკვირვებამ აგრეთვე გამოავლინა, არსებობს გარკვეული ტიპის ჰანგ-მოდელები, ან უფრო მცირე ზომის მუსიკალური სინტაქსური ერთეულები, ერთგვარი მუზემები, რომლებიც, ერთი მხრივ, განსაზღვრავენ სვანური ვოკალური ინტონირების დიალექტურ (სუბ-ეთნიკურ) თავისებურებებს;¹⁵⁰ მეორე მხრივ, გვხვდება ინტერდიალექტური, მიგრაციის შედეგად რეპროდუცირებული, სვანურში ადაპტირებული და სვანურად

¹⁵⁰ ცნება „მუზემეს“ ავტორია ჩარლზ სიგერი (Charlse Seeger); მისი განვრცობა და პოპულარიზაცია კი ფილიპ თავის სახელს უკავშირდება. მუზემედ მიიჩნევა ყველაზე მცირე მუსიკალური ერთეული, რომელიც ლინგვისტური მორფემეს ანალოგიურია (Tagg 2013; Music's Meanings).

„ნათარგმნი“ მოტივები, რომლებიც, ხშირად, სავარაუდოდ, ამ მუსიკალური მოდელების/ერთეულების ვერბალურ შესატყვისებთან ერთად მიგრირდება სვანურში.

მიგრაციაზე, ინტერდიალექტურ კუთვნილებაზე საუბრის უფლებას გვაძლევს არაერთი ფაქტორი; კერძოდ:

- ამ ტიპის ნიმუშების ფრაგმენტული ხასიათი სვანურში მაშინ, როდესაც ამ მოვლენას ფართოდ ვხვდებით მშობლიურ დიალექტში (კუთხეში), საიდანაც, სავარაუდოდ, ადაპტირდა სვანურ კულტურულ გარემოში. ვფიქრობთ, ეს საკმარისი არგუმენტია მიგრაციის მიმართულების დასადგენად;
- მიგრაციის შედეგად დამკვიდრებული მუსიკალური (და ზოგჯერ ვერბალური) მასალის ჟანრობრივი კუთვნილება და თემატიკა, რომელიც, მის შედარებით გვიან წარმომავლობაზე მიუთითებს; (მაგალითად, „ლიშლდან“);
- ზოგჯერ ამგვარი, ჰიბრიდული მუსიკალური მახასიათებლების მქონე ჟანრის სიმღერების საერთო სახელწოდება, რომელიც ცალსახად საერთოქართველური წარმოშობისაა (მაგალითად, „შაირი“);
- ქართულენოვანი ტექსტი, რომელიც ჰარმონიულად შეესატყვისება მუსიკალურ მასალას, რომელიც ზედმიწევნით იმეორებს მოცემული ჟანრის კანონიკურ მოდელს (მაგალითად, საეკლესიო კანონიკური საგალობელი „ქრისტე აღ(ს)დგა“);

თეიმურაზ ბაგრატიონს, ქართული ვერსიფიკაციის საკითხებზე მსჯელობისას საზომის გენეზისის წყაროდ „სამღერელი ხმანი“ — გალობა, დიღინი, სიმღერა მიაჩნია: „ყოველთა ლექსთა ქართულისა ენისათა განსაკუთრებული აქვსთ ხმანი თვისნი, თვისსა ხმასა ზედა არს შეწყობილი საგალობელსა ანუ სამღერელსა“ (ბარდაველიძე 1979:9). სხვადასხვა ზომის სალექსო ფორმებს ავტორი „გვარს“ უწოდებს და განიხილავს მათ. შაირის წარმოშობის საფუძვლად თეიმურაზს „დიღინი არნანოს ხმა“ მიაჩნია და დასტურად მოჰყავს რიტმულ-ვერბალური ფორმულა: არნანო-გარნი არნანო, ჰარი არნანო ჰარნანო, ან: არლალო ჰარლი, არლალო, ჰარლი არლალი ჰარლალო (იქვე).¹⁵¹

აღნიშნული ინფორმაცია მეტყველებს, რომ კონკრეტული გვარის საზომი გააჩნდა არა მარტო ხალხური პოეზიის ნიმუშებს, არამედ მათ შესატყვის ჰანგებსაც. ჰანგისა და პოეტური ტექსტის მეტრი და რიტმი განსაზღვრავდა მათ „გვარს“ და გამოარჩევდა ერთმანათისაგან მელოდიურ კონტურთან ერთად. მუსიკალური

¹⁵¹ „სამღერალ ხმაში“ განსაზღვრულ რიტმსა და მეტრზე აგებული გარკვეული ზომისა და შინაარსის მუსიკალურ ფრაზა იგულისხმება (ბარბაქაძე 2011:165).

თვალსაზრისით ამგვარი პოეტური „გვარი“ კილოდ უნდა მოვიაზროთ, რომელიც მეტრო-რიტმისა და მელოდიური კონტურის ერთობლიობას წარმოადგენს. კ. ჭოხონელიძეც, კილოს რაობაზე მსჯელობისას, სრულიად იზიარებს ასაფიევის წარმოდგენას კილოს შესახებ, რომლის მიხედვით „...კილო არავითარ შემთხვევაში არ არის თეორიული განზოგადება ბგერათრიგის ან გამის სახით... და ხალხის ყოფაში ... თითოეული კილოსათვის დამახასიათებელი მოტივები ან მელოდიური ფორმულები მოქმედებს“, რომლებიც განსაზღვრავენ კილოს (ჭოხონელიძე 2001:308).

სწორედ ასეთი „გვარებისა“ თუ კილოების არსებობა დასტურდება სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში. უფრო მეტიც, ესა თუ ის „კილო-გვარი“ თუ უფრო მცირე ერთეული (მუზემე) ჟანრულ კუთვნილებასაც ამჟღავნებს. მაგალითად: კლასიფიკაციისას ჩანს, რომ ჰიმნური საგალობლების მუსიკალური და ვერბალური რიტმულ-მელოდიური მოდელები ტიპურია ამ ჯგუფისათვის. სვანურ რეპერტუარში მათი განსაკუთრებული დანიშნულების, მნიშვნელობისა და როგორც მუსიკალური, აგრეთვე ვერბალური (პერიფერიული ვოქაბელური ლექსიკის სიმრავლე და დომინანტური როლი) მახასიათებლების ანალიზს მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ქვეთავში, რომელიც სვანურ სიმღერაში ასემანტიკური ტექსტების პრობლემას ეძღვნება.

3.2. ინტერდიალექტური და ჰიბრიდული სიმღერების ზოგადი მიმოხილვა.

ზემოსვანურ რეპერტუარში მოიპოვება სიმღერები, რომელთა მუსიკალური მახასიათებლები, ვფიქრობთ, არ უნდა იყოს ადგილობრივი წარმოშობისა. ამასთან, ზოგიერთი სიმღერა შერეულენოვანია, ზოგიც — ქართულენოვანი. მუსიკალური ანალიზი, ტექსტებზე დაკვირვება და ეთნოგრაფიული მონაცემები საშუალებას იძლევა ცალკე გამოვყოთ ის სიმღერები, რომელთა სვანური წარმომავლობა ეჭვს იწვევს, რომლებიც მუსიკალური მიგრაციებისა და გავლენების შედეგად გაჩნდა და შეიძლება სვანურ მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში განვიხილოთ, როგორც ადაპტირებული, ან ჰიბრიდული, ინტერდიალექტური შემოქმედების ნაყოფი.

სვანური პოეზიის კრებულში გადმოცემული 150 სიმღერიდან მხოლოდ 27 სიმღერის ტექსტია ქართულენოვანი. ამათგან უმეტესობა (15) ქვემო სვანეთში, ხოლო 13 — ზემო სვანეთის 4 სოფელში: უშგულში (6), ხალდეში (3), მუჟალსა (3) და კალაში (1) ჩაუწერიათ.

გარდა ამისა, კრებულში შეტანილია სიმღერების სხვადასხვა ჯგუფი სათაურებით: „ქართულიდან გადაკეთებული სიმღერები“, ან „ნარევი სიმღერები“.

„ქართულიდან გადაკეთებული სიმღერების ნაწილი სოფ. ლენჯერშია ჩაწერილი. 20 შერეულენოვანი სიმღერიდან კი მხოლოდ რვა მათგანი დაუმოწმებიათ ზემო სვანეთში.

საგულისხმოა, რომ ლენჯერში და ხალდეში ჩაწერილი ქართული და შერეულენოვანი სიმღერების ტექსტები ლენჯერში სეზი გულედანის, ხალდეში კი ბექა გასვიანის მიერაა გადმოცემული (1930-ან წლებში). როგორც შენიშვნებიდან ჩანს, ს. გულედანი ყოფილა ავტორი სიმღერისა სტალინზე. კრებულის შემდგენლები აქვე დასძენენ, რომ ს. გულედანს „სხვა ლექსებიც მოეპოვება ქართულად და სვანურად“ (შანიძე... 1939:424).

ა. გელოვანის კვლევაში მე-19 საუკუნეში ქართული ენის მცოდნეთა (ქართულად მოლაპარაკე — ნ.მ.) სტატისტიკა მეტად საინტერესოა. უშგულში 290 მამაკაციდან 160-ს სცოდნია ქართული. 236 ქალიდან — მხოლოდ ორს. კალაში — 219 მამაკაციდან 199-ს, 172 ქალიდან კი — რვას. იფარში — 546 კაციდან 306-ს, ხოლო 453 ქალიდან — 20-ს (გელოვანი 1998:44). გენდერული ნიშნით ქართული ენის მცოდნეთა რაოდენობაში განსხვავება თვალშისაცემია და სვანი მამაკაცების სოციალურად მკვეთრად დელეგირებულ ფუნქცია-მოვალეობებზე მეტყველებს. ცხადია, საშოვარზე წასული მამაკაცები ხშირად და დიდი ხნით წყდებოდნენ ოჯახს. შესაბამისად, უნდა სცოდნოდათ ქართული და, სავარაუდოდ, ჩრდილოკავკასიური ენები, რასაც ტეპცოვიც ადასტურებს.

თუმცა ქართულად მოლაპარაკე და ამ ენაზე წერა-კითხვის მცოდნეთა რიცხვს შორის შთამბეჭდავი განსხვავებაც ჩანს. მე-19 საუკუნის 80-ან წლებში ტეპცოვმა სვანეთში მოგზაურობის შთაბეჭდელები და შედეგები წიგნად გამოსცა. ავტორი სვანების ცხოვრების ბევრ მნიშვნელოვან ასპექტს აღწერს და განიხილავს და ზოგჯერ სტატისტიკასაც იშველიებს. ტეპცოვის მონაცემების მიხედვით ზემო სვანეთში იმხანად 9533 ადამიანი ცხოვრობდა და აქედან მხოლოდ 51-მა (34 კაცი და 17 ქალი) იცოდა წერა-კითხვა, მათ შორის 20-მა — ეცერში, 12-მა — მესტიაში, რვამ — მულახში, 4-მა — ბეჩოში, 4-მა — უშგულში, 2-მა — ლატალში, ხოლო ერთმა — იფარში. მხოლოდ 31 ადამიანს შესძლებია ქართულად, ხოლო ოცს — რუსულად წერა-კითხვა (Тепцов 1888:64).

ვფიქრობთ, მოცემული ციფრები გამოხატავს ქართული ენის ცოდნის ზოგად ტენდენციებს იმდროინდელ ზემო სვანეთში. შესაბამისად, ქართულენოვანი სიმღერების ცოდნისა და გავრცელების მასშტაბი დიდი არ უნდა ყოფილიყო.

ის ფაქტი, რომ შერეულენოვანი და ქართულენოვანი სიმღერების უმეტესობა ზემო სვანეთში თითო-თითო მთქმელისგანაა გადმოცემული, ვფიქრობთ, იმაზე მიუთითებს, რომ ქართული ენის, აგრეთვე, ქართული მუსიკალური შემოქმედების მცოდნე სოფელში, თემში გამორჩეული ადამიანი უნდა ყოფილიყო. ზოგიერთი ქართულენოვანი, ან ქართულიდან გადაკეთებული ტექსტი ვრცელი ფორმატისაა და ბალადური, ეპიკური შინაარსის მატარებელია. ქართული ენისა და წერა-კითხვის კარგად არმცოდნე ადამიანს, სავარაუდოდ, გაუჭირდებოდა რთული ტექსტების სვანურად თარგმნა და/ან ვრცელი ქართულენოვანი ტექსტების მწყობრად, ლექსად გადმოცემა. ჩანს, ასეთი გამორჩეული ადამიანი იმხანად ხალდეში ბექა გასვიანი ყოფილა, ლენჯერში კი — სები გულედანი.

საინტერესოა, რომ ზემო და ქვემო სვანები ამა თუ იმ სიმღერას საკუთრად, ან სხვისად მოიაზრებენ. ასე მაგალითად, სვანური პოეზიის კრებულში დაცულია სიმღერა „თამბილ გომთელიანშა“, რომელიც, ქ. ონიანის მოწმობით, ა. შანიძეს 1920 წელს ჩაუწერია სოფ. ჟახუნდერში (ლაშხეთში). ლექსს საგულისხმო შენიშვნა ახლავს: „ეს ლექსი გადაღმა სვანებისაა და გადმოღმა სვანეთშიაც იმღერიან ჭიანურზე“ (შანიძე... 1939:415). ჭუნირისთვის ამა თუ იმ სიმღერის, მათ შორის, საფერხულო სიმღერების ადაპტირება გავრცელებული პრაქტიკაა სვანეთში და ზემოთ მოყვანილი სიმღერაც, შესაძლოა, მათ რიცხვს განეკუთვნება. ამისი საუკეთესო ნიმუშია ზემოთნახსენები „ლაჟღვამ“, რომელიც ფერხულით აღარ სრულდება, საჭუნირე სიმღერად იქცა და ასეც დაიმკვიდრა ადგილი სცენაზე.

ამავე კრებულში გვხვდება ნიმუშები, რომლებიც პირიქით, სვანურიდან უთარგმნიათ ქართულად. მაგალითად: „გონჯე ლექს“, რომელიც უშგულში გაბრიელ ნიჟარაძეს ჩაუწერია 1871 წელს და სხვა სიმღერებთან ერთად ქართული თარგმანითურთ გამოუგზავნია პეტრე უმიკაშვილისათვის. სიმღერა დასათარგმნელია სვანურად — „გონჯე ლექს ლუმუნდ (გონჯ კაცის სახელი)“ და ქართულად: „გონჯოს ლექსი სვანურ ენიდგან გადათარგმნილი ქართულ ენაზე“ (შანიძე 1939:419). ეს ფაქტი გვაფიქრებინებს, რომ ზოგიერთი ქართულენოვანი სიმღერის ტექსტი შესაძლოა, აგრეთვე, სვანურიდან იყოს ნათარგმნი ქართულ ენაზე და გამღერებული სხვების მიერ. მაგალითად, „ჯამათა“, ან „მაღალთა“ (ანუ „მაღლა მთას მოდგა“), რომლის რაჭული ვარიანტები დღემდეა დაცული და შემორჩენილი.

საგულისხმო შენიშვნას ვკითხულობთ კრებულის დანართში ტექსტთან „სსა-სსა, ლეძია!“ დაკავშირებით, რომელიც ა. შანიძეს მელურელ (ლენტეხი) ი.

მუსელიანისაგან ჩაუწერია 1921 წელს სოფ. მულახში: „მთქმელი სვანეთში ნავალი კაცია და ამის გამო ლენტეხური თავისებურება აქა-იქ წაშლილია“ (შანიძე ... 1939:421). ჩანს, სხვაგან „ნავალ“ კაცს თურმე შეიძლება დაეკარგა ადგილობრივი კილოური თავისებურებები, რაც მოწმობს იმაზე, რომ ინტერდიალექტური თუ ინტერეთნიკური გავლენები და პროცესები კვალს ტოვებს და გარკვეულწილად ცვლის როგორც ენობრივ, ასევე მუსიკალურ იერსახეს. სამწუხაროდ, აღნიშნული მაგალითიდან არ ჩანს კერძოდ რა „ლენტეხურ თავისებურებებს“ გულისხმობს შენიშვნის ავტორი.

ქვემო და ზემო სვანეთს შორის კავშირების ინტენსივობა რომ შექცევადი იყო და პერიოდულად სუსტდებოდა, როგორც ლინგვისტური, აგრეთვე მუსიკალური მონაცემებიც მოწმობს. ქვემო სვანების მიერ სიმღერის „გადაღმა სვანებისთვის“ მიკუთვნებაც ამას ადასტურებს. რაც შეეხება შესრულების ფორმებს, მათი ეთნოგრაფიული კონტექსტითა და ფუნქციით განპირობებაზე ერთი და იგივე სიმღერის განსხვავებული ფორმებით არსებობა მიუთითებს.

მაგალითად, როგორც ცნობილია, ზამთარში სულთა მასპინძლობის (ლიფანალის) სარიტუალო წესი მკაცრად მოითხოვდა სულებისათვის ღამეების თენებასა და მათ გართობა-გახალისებას. ამისათვის ზამთრის გრძელ ღამეებს ლიფანალის ჟამს ოჯახის წევრები ამბების, ზღაპრების, ლეგენდების თხრობასა და ჭუნირზე დამღერებაში ათენებდნენ. შესაბამისად, სვანურ პოეზიაში წარმოდგენილი ბალადების უმრავლესობა, რომელთა ტექსტების მოცულობა შთამბეჭდავია, სწორედ „ლიფანალის“ რეპერტუარს შეადგენდა. „ყვებოდნენ“ ჭუნირზე ამა თუ იმ გმირის სასახელო თუ ტრაგიკულ ბედსა და ცხოვრებაზე, იმეორებდნენ და/ან თხზავდნენ ახალ ლექსებსა და ლეგენდებს და ასე გადიოდა ცხოვრება ლიფანალიდან ლიფანალამდე.

აღსანიშნავია, რომ ამ ტიპის ბალადურ, ეპიკურ სიმღერებში ყველაზე მეტად ჩანს სიტყვისა და მუსიკის ახლო კავშირი, რაც, სილაბურ ინტონირებასა და მეტრულ-რიტმულად მწყობრ და მოწესრიგებულ კომპოზიციაში გამოიხატება. ამგვარ რიტმულ და მეტრულ სიცხადეს ხელს უწყობს ინსტრუმენტული თანხლებაც. ამ ტიპის სიმღერები გარკვეულწილად ენათესავენ რაჭულ გუდა-სტვირზე დასამღერებელ ბალადებს. ხშირია შემთხვევები, როდესაც ამბავს, რომელიც განსხვავებულად, ფერხულით სრულდება, ჭუნირზე შესრულებისას ბალადური ინტონაციური ფონდითა და წყობით გადმოსცემენ (მაგალითად: „ბაილ ბეთქილის“

ჭუნირით სათქმელი ვერსია: (იხ. ბმული: <https://www.youtube.com/watch?v=tOjC-ClyrvU4> ან <https://www.youtube.com/watch?v=0Pn8JEO5G64>).

ხშირად, ესა თუ ის სიმღერა, იმის გამო, რომ მთელ სვანეთშია გავრცელებული, სვანურად მიიჩნევა. ასეთია მაგალითად, შერეულენოვანი საფერხულო სიმღერა „იავ ქალთი“, რომელიც ბოლო დრომდე სათემო დღეობების დროს ითქმოდა ლატალში (სოფ. ლახუმდში) საფერხულო ბლოკის, უფრო ზუსტად, რიტუალის დასაგვირგვინებლად. თუმცა, მუსიკალურ ანალიზის შედეგებთან ერთად, დამატებითი ეთნოგრაფიული ცნობები გვაფიქრებინებს, რომ ამა თუ იმ მიზეზის გამო აღნიშნული ფერხული, რომლის ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ძველი ვარიანტი ქვემო სვანეთში (ლაშხეთშია) ჩაწერილი, აუტაციათ ბალსზემო სვანებს და იქაურ რიტუალებზე მოურგიათ. საყურადღებოა ავტორისეული შენიშვნა სიმღერის ტექსტთან დაკავშირებით:

„ჩაწერა მ. გუჯუჯიანმა ლაშხეთში ჩხარეშელ სოლომონ ჯანხოთელის თქმით ... 1936 წ. შიგ ჩართული სვანური ტექსტი ჩვენ გადავიტანეთ ლაშხურ კილოზე (ჩაწერილი იყო ბალსზემოურად)“ (შანიძე ... 1939:425). საინტერესოა, რომ რატომღაც „ლაშხურ კილოდ“ სიმღერის ქართულენოვანი ტექსტია მიჩნეული ბალსზემოური სვანურის საპირწონედ. ჩვენ მიერ სწორედ ბალსზემო სოფ. ლახუმდში (ლატალის თემი) ჩაწერილი ვარიანტი კი შერეულენოვანია:

იავ ქალთი ბებუცია,

სოფელ ქალთი შუმპარია; შუმპარს ჩუქვან ქვიანია

შუმპარს ჩუქვან ქვიანია; ქვიანს ჩუქვან მზიანია;

ქვიანს ჩუქვან მზიანია; ელიასა, მელიასა;

ელიასა მელიასა; ჩიტიც მოგვიწველიასა

ჩიტიც მოგვიწველიასა; კათხაც ჩაგვიწველიასა

კათხაც ჩაგვიწველიასა; ახლა რაჟაც ჩვენიასა

ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილ ვარიანტში მეორე ნაწილი მთლიანად სვანურენოვანია:

ხანარეში ლატყაპუნა, ფურალეში ღაწყაგუნა

ბაბა ჭყინტულდ იმთამჩედლი; ჩავაშ კვადალ ლაქაჩათე,

ჩავამ კვადალ მაი ხეროლე ხეხვშიმ, ჭაშშიმ ლალაყურა

ჟქან ბიკიჩქვან ჯიკი...

თარგმანი:

ხარების სატყაპუნო

ძროხებისა ...

მამა ბიჭუნა სად წასულა;

ჩელტის წკნელის მისაჭრელად.

ჩელტის წკნელი რად უნდოდა

ცოლის ქმარის დასაწოლად.

ზემოდან კუნძი, ქვემოთ კუნძი

სავარაუდოდ, სიმღერა ქვემო სვანეთიდან ისესხეს ბალსზემოურმა სვანებმა და დროთა განმავლობაში ქართული ტექსტი სვანურით „შეაკეთე“ და შეავსეს. საყურადღებოა, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ტექსტის ვერსიფიკაციული მოდელი სვანურისთვის დამახასიათებელ მაღალ შაირს წარმოადგენს, მასში თავს იჩენს ისეთი არასვანური მოვლენა, როგორცაა რითმა:¹⁵²

ქვიანია-მზიანია

ელიასა-მელიასა

მოგვიწველიასა-ჩაგვიწველიასა

ქართულის გავლენით, რითმა ჩნდება სვანურ ტექსტშიც:

ლატყაპუნა-ლაწყაგუნა¹⁵³

თუმცა, სვანურენოვანი რითმა ლექსში ჩანასახის სახით გვხვდება და მალევე ქრება. ჩანს, იმხანად ჯერ კიდევ უცხო იყო რითმა ბალსზემო სვანებისთვის და მას მხელად ჰგუობდნენ. ამგვარი რითმის გაჩენის ერთ-ერთ მიზეზად სწორედ კლასიკური ლექსის გავლენა მოიაზრება და, შესაბამისად, შედარებით გვიანდელ პერიოდს უნდა მივაკუთვნოთ.

¹⁵² პროფ. თ. ბარბაქაძემ დაგვიდასტურა, რომ სტრიქონის დაბოლოებები ნამდვილ სალექსო, უფრო სწორად, გრამატიკულ (ფლექსიურ) რითმას წარმოადგენს.

¹⁵³ ვფიქრობთ, აღნიშნული მოვლენა რაჭული ბოლოსართის — უნა-ს გავლენას უნდა უკავშირდებოდეს. შდრ.: ტაში ბიჭო გიორგ-უნა...

სარიტუალო კონტექსტში აღნიშნული ფერხულის ჩართვას მისი მოძრავი, ცოცხალი ხასიათი და, გარკვეულწილად, იუმორისტული განწყობაც განაპირობებს. წყაროებიდან ჩანს, რომ რიტუალის საფერხულო ბლოკი სადიდებელი ფერხულებით იწყება და ტემპიც ნელი, დინჯია, რომელიც თანდათან ჩქარდება და საცეკვაო ელემენტებით მდიდრდება. დღეობის ფინალში, სადღესასწაულო სუფრის ბოლოს, უკვე შეზარხოშებული და სადღესასწაულო განცდების პიკს მიღწეული, მოზღვავებული ენერჯია ყველაზე სწრაფი და „მხიარული“ ფერხულით განიმუხტება. ამისთვის, როგორც ჩანს, საგანგებოდ არჩევდნენ შესაფერის სიმღერებს და, შესაძლოა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა არც ჰქონოდა მის წარმომავლობასა თუ სიტყვიერ შინაარსს. „იავ ქალთის“ ტექსტი ალაგ-ალაგ მსუბუქად სკაბრეზულიცაა და დღეობის ხალისიანი და ბედნიერი განწყობით დასრულებას უწყობდა ხელს.

მსგავსი ფუნქცია ჰქონდა, აგრეთვე, კიდევ ერთ ქართულენოვან ფერხულს „სანადირო“, რომელიც ქვემო სვანეთშია ჩაწერილი და რომელსაც ცოცხალი, სწრაფი ტემპის გამო მღეროდნენ „ფერხულის სიმღერების დასაბოლოვებლად“ ჩოლურში (შანიძე... 1939:427).

„ამირანის ფერხულის“ ცნობილი ვერსია მ. ჩირინაშვილის მიერაა ჩაწერილი, საფიქრებელია — თბილისში. ამ ვარაუდის საფუძველს იძლევა ის, რომ ფოლკლორის ცენტრის არქივში დაცული 6 სიმღერიდან, რომელიც მ. ჩირინაშვილის ჩაუწერია, ორი თბილისშია შესრულებული სხვადასხვა მთქმელის მიერ, ორიც პლატონ დადვანს გადმოუცია, თუმცა უცნობია ჩაწერის ადგილი. ხოლო ორი სიმღერის, მათ შორის „ამირანის ფერხულის“ შემსრულებელი, ჩაწერის ადგილი და დრო უცნობია.

ვფიქრობთ „ამირანის ფერხულის“ აღნიშნული ვარიანტი ი. ფალიანისაგან უნდა ჩაეწერათ და არა პ. დადვანისაგან, რადგან განსხვავებულია ამ სიმღერის ის ნოტირებული ჩანაწერი, რომელიც პ. დადვანის მოწაფეს, ი. ფილფანს ეკუთვნის და რომელიც ა. თათარაძის წიგნშია ილუსტრირებული. ლახუმდელმა გ. ფირცხელანმა კითხვაზე, იცოდა თუ არა სიმღერა „ამირანის ფერხული“ (ანუ „სანადირო“), არაო — გვიპასუხა. თუმცა როდესაც დავაზუსტეთ თუ რას ვგულისხმობდით, გაელიმა და მოგვიგო: „მაგას ჰქვია „ამირან და ძმანი მისნი“ და სულ სხვანაირად ითქმის.“ „სულ სხვანაირად“ ნათქვამი ი. ფილფანის მიერ გადმოცემულ ვარიანტს დაემთხვა და განსხვავდება ჩირინაშვილის ვარიანტისაგან. საგულისხმოა, რომ ი. ფილფანის მიერ

ჩაწერილი „სანადიროს“ სოლო შესავალი „შგარიდა ლაშგარის“ იდენტურია. ორივე სიმღერა ერთი და იგივე ინტონაციურ ფონდს იყენებს (იხ. დანართი N4, NN 23, 24).

რაც შეეხება „სანადიროს“ ჩირინაშვილისეულ სანოტო ჩანაწერს, უპირველეს ყოვლისა, სიმღერის სამწილადი მეტრი იქცევს ყურადღებას, რაც ატიპურია სვანური საფერხულო სიმღერებისათვის. საყურადღებოა, რომ ამ მხრივ ის იმეორებს „თამარ დედფალ რა ვქენსიას“ რიტმულ-მეტრულ მოდელს. კიდევ უფრო საინტერესოა ის მსგავსება, რაც ამ ორი სიმღერის მელოდიური სეგმენტების შედარებისას გამოვლინდა. ორივე სიმღერის ხუთტაქტიანი რიტმულ-მელოდიური კონსტრუქტის მეორე, კადანსური ნაწილი ერთმანეთს ემთხვევა. ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე მსგავსება საფერხულო მოძრაობაშიც (ერთი ფეხის გადატანა მეორე ფეხის წინ) კადანსის დამაბოლოებელ აკორდზე.

ვფიქრობთ, ორივე ფერხულის სამწილადი მეტრი, მღერადი მელოდიური კონტური რაჭული საფერხულოების გავლენის შედეგია და ქვემო სვანეთიდან მიგრაციაზე უნდა მიუთითებდეს, ვიდრე — პირიქით. ქართულენოვანი ტექსტი ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო გვიმყარებს. სხვა შემთხვევაში, გაუგებარი იქნებოდა სამწილადობის ასეთი ერთჯერადი გაელვება სვანურ სასიმღერო, განსაკუთრებით — საფერხულო ტრადიციაში (იხ. დანართი N4, N25).

ჩვენთან საუბარში თ. სხიერელმა აღნიშნა, რომ რაჭაში „ამირანის ფერხულის“ ოთხი — ბალადის ტიპისა (ჭიანურის თანხლებით) და სამი საფერხულო (ხიდემლური, გლოლური და სოფ. ნიგავზების) — ვარიანტია დამოწმებული. თ. სხიერელს ჩაუწერია ეს ფერხული სოფ. ნიგავზებში ჟორა რეხვიაშვილისაგან, რომლის ცნობითაც სვანებს, რომლებიც ხშირად გადმოდიოდნენ თურმე სათიბად, როგორც ჩანს, უსწავლიათ და გაუსვანურებიათ.

რაჭული გავლენები სვანურ სიმღერაზე, განსაკუთრებით ქვემო სვანეთში, თავს იჩენს სხვადასხვაგვარად. საინტერესოა, რომ ზ. ფალიაშვილის კრებულში სამი რაჭული მესტვირული სიმღერაა დამოწმებული, თუმცა, მიუხედავად რაჭული ჰანგისა, სიტყვები სვანურია და სვანეთშია (ეცერში) ჩაწერილი. საგულისხმოა, რომ კომპოზიტორმა, სიმღერის რაჭულ მესტვირულ ჰანგთან ნათესაობის გამო ის

რაჭული სიმღერების რიცხვს მიაკუთვნა და ასეც შეიტანა კრებულში.¹⁵⁴ სქოლიოში განმარტავს კიდევ: „რაჭული კილო სვანურ ლექსზედ“ (ფალიაშვილი 1910:30).¹⁵⁵

მსგავსი გამოცდილება დაფიქსირდა, როდესაც ვენის ფონოარქივიდან მივიღეთ ჩანაწერი, რომელიც სვანური სიმღერების კატალოგში ირიცხებოდა. სვანურენოვანი ტექსტის მიუხედავად, სმენითი შთაბეჭდილებით ჰანგი რაჭული მესტვირული ინტონაციური ფონდიდან ნასესხებს ჰგავდა. დავინტერესდით და არქივის თანამშრომელს სიმღერის შესახებ დამატებითი ინფორმაციის გამოგზავნა ვთხოვეთ. აღმოჩნდა, რომ მთქმელი ლექსუმის მაცხოვრებელი, წარმოშობით ლახამულელი (ბალსქვემო სვანეთი) სვანი ყოფილა და ამბავს ამიტომაც „ჰყვებოდა“ მესტვირულ კილოზე (ჰანგზე).¹⁵⁶

ბ. ნიჟარაძეს ჩაუწერია სიმღერა „ყურშა“, რომლის სალექსო საზომი მთლიანად დაბალ შპირს წარმოადგენს (5+3). ყოველი ტაქტის ბოლოს მეორდება სტრიქონის ბოლო სიტყვა, რაც რაჭული სიმღერის სტილური თავისებურებაა (იგივე რიტმული და ვერსიფიკაციული მოდელი უდევს საფუძვლად რაჭულ სიმღერებს: „ხარებაი სამთა ძმათა“, „წერეთელმა დაგვიბარა“, „ტატუკს რად უნდა“ და ა.შ.. პროფ. თ. ბარბაქაძე ჩვენთან საუბრისას ამ ტიპის გამეორებას რეფრენულ კადენციას უწოდებს და არა რითმას და ამბობს, რომ მისი რითმად განხილვის შემთხვევაში შესაძლებელი იქნებოდა ეპიფორა გვეწოდებინა. თვალსაჩინოებისთვის მოგვყავს ამონარიდი „ყურშადან“:

ყურშაო, ჩემო ყურშაო

ყურშა გამქარვა, გამქარვა,

შუადამითა, დამითა.

ვაი თუ გეკადროს, გეკადროს,

¹⁵⁴ როგორც კომპოზიტორი სქოლიოში აღნიშნავს: „მართალია, ეს სიმღერა სვანეთშია ჩაწერილი, მღერიან სვანურ ენაზე, მაგრამ თუ მელოდიების მიხედვით ვისმჯელებთ, იგი უდავოდ რაჭულიაო“ (თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.) (ფალიაშვილი. 1910:30)

¹⁵⁵ საერთოდ, თხრობითი ხასიათის მესტვირული ჰანგების ვერბალურ საფუძველს მაღალ შპირზე გაწყობილი ტექსტები წარმოადგენს. ნიშანდობლივია, რომ დ. წერედიანი მაღალი შპირის რვამარცვლიან ლექსებს ქართულ მესტვირულ პოეზიას ამსგავსებს (ბრაბაქაძე 2011:247).

¹⁵⁶ მესტვირული ჰანგი გამოვლინდა თხრობითი, ბალადური ტიპის სხვა სიმღერაშიც. ახობადის კრებულში, პირველივე სიმღერა, „ლუმუნ ლშგარუ“ წარმოადგენს სილაბური ინტონირების ნიმუშს, რომელშიც მთლიანად არის შენარჩუნებული ტექსტის სტრუქტურა. აღსანიშნავია, რომ ბანის მოძრაობა ზუსტად იმეორებს რაჭულ გუდა-სტვირზე სათქმელ (სამღერ) ჰანგს. უფრო მეტიც, მაღალი ხმა საკრავის (გუდა-სტვირის) ორხმიანი ჰანგის ზედა ხმას განასახიერებს, რომელიც კვინტურ დამოკიდებულებაშია ბანთან. შეიძლება ითქვას, რომ რაჭული გუდა-სტვირზე სათქმელი ჰანგის სვანური ვერსიაა.

ღვაჭარს მიჰყავდე, მიჰყავდე,
ქაჯმა მომპარა, მომპარა!
ყურმას ყურ-ტუჩი, ყურ-ტუჩი...
და ა.შ. (შანიძე... 1939:395)

სვანური პოეზიის კრებულში აგრეთვე დაცულია სიმღერები „თამარ დედოფლის მოგზაურობა“ და „მაღალთა“, რომელთა ვერსიფიკაციული საზომი, მართალია, შერეულია, მაგრამ სჭარბობს: 5+5 და 5+3 (დაბალი შპირი). პირველი ლაშხეთშია ჩაწერილი, ხოლო მეორე — უშგულში. მსგავსი სალექსო საზომები, განსაკუთრებით 10-მარცვლიანი (5+5), უცხოა ზემოსვანური ტექსტებისათვის. ამასთან, ორივე სიმღერის ტექსტი, განსაკუთრებით კი „მაღალთა“, ენათესავება რაჭულ სიმღერას „მაღლა მთას მოდგა“ და იმეორებს მის რიტმულ მახვილებს.¹⁵⁷

გრ. ჩხიკვაძეს 1960 წ. ეცერში ჩაუწერია სიმღერა „ორი-ოხო“, რომლის მუსიკალური მახასიათებლები და ვოქაბელური ლექსიკა ავლენს მის ინტერდიალექტურ ბუნებას. აღნიშნული ნიმუში წარმოადგენს ლეჩხუმური „მაყრულის“ სვანურ ვერსიას. ამასთან, გვხვდება მეგრულისა და გურულისათვის დამახასიათებელი გამყვიანის ტიპის ინტონირება ზედა ხმაში (მეჭემ). საფეხურებრივი გადანაცვლება (უფრო ზუსტი იქნება, ტრანსპოზიცია) იწყება სოლ საყრდენით და გადადის სეკუნდით ქვევით, ფა საყრდენში, რაც ასევე უჩვეულოა სვანური სიმღერისათვის. ვოქაბელური ფრაზა „ვორერა, რერა“ აგრეთვე ლეჩხუმური პერიფერიული ლექსიკური ფონდიდანაა ნასესხები. ვოქაბელური ფრაზების არტიკულაციისას, შემსრულებლები თითქოს გაუბედავად, „ჭუჭყით“ არტიკულირებენ ტექსტს. თითქოს ვერ გადაუწყვეტიათ რა თქვან.¹⁵⁸ (იხ. დანართი 2, N4)

როგორც ჰანგისა და სიტყვის ურთიერთმიმართების შესახებ კვლევაში აღვნიშნავთ, გრ. ჩხიკვაძე შენიშნავს, რომ ხევსურული სიმღერებისთვის სილაბური გამღერებაა დამახასიათებელი და ჰანგი სიტყვის მუსიკალურ განხორციელებას ემსახურება. შესაბამისად, მელოდიური მოძრაობა არათანაზომიერი და ასიმეტრიულია. სიტყვისა და ჰანგის ამგვარი ურთიერთდამოკიდებულება აზრის,

¹⁵⁷ დ. გოგოჭური ხევსურული ლექსის 10-მარცვლიან სტრიქონს 8-მარცვლიანი ტაეპის განვრცობილ სახეობად მიიჩნევს და მას სიმღერის რიტმის მოთხოვნებით განპირობებულ მოვლენად მიიჩნევს (ბარბაქაძე 2011:245-246).

¹⁵⁸ მსგავსი გამოცდილება ნაცნობია ჩემთვისაც, როდესაც სხვა დიალექტის სიმღერას ვასრულებ. ზოგჯერ გადაულახავ ამოცანად იქცევა ერთი შეხედვით უწყინარი გლოსოლოლია-ვოქაბელური რეფრენის ლაღად, მარტივად გამღერება.

შინაარსის გადმოცემას ემსახურება და განაპირობებს მელოსისა და ლოგოსის ერთობას. სინკრეტულობის ამგვარი ხარისხის გამო ავტორი ხევესურულ სასიმღერო ფორმებს ქართული სიმღერის არქაულ ფორმებს მიაკუთვნებს.

ამავე დროს, სვანური სიმღერის შემთხვევაში ხშირია სწორედ სიტყვის მუსიკისადმი მორჩილების ნიმუშები. სიტყვიერი ტექსტების მნიშვნელოვანი როლი კი იკვეთება ისეთ ჟანრებში, როგორცაა, მაგალითად:

- რესპონსორული (სოლისტი და გუნდი) სიმღერა და გალობა: „დიადებ“, „ნომ ჯაჟარებ მესყანიელას“), „შაირ“, „ლიშგლდან“;
- ქართულენოვანი საგალობლები: „ქრისტე აღდგა“, „წმინდაო ღმერთო“.

საინტერესოა, რომ სწორედ აღნიშნული ჟანრები ავლენენ ინტერდიალექტურ ბუნებას. სიტყვისა და ჰანგის ერთობის მიზეზს კი, ვფიქრობთ, მათი ვოკალიზების სილაბური ფორმები განაპირობებს.

ვიდრე აღნიშნულ ფორმებს უფრო ახლოს განვიხილავთ, ორიოდე სიტყვით ერთ საინტერესო მოვლენაზე შევჩერდებით, რომელიც საველე ექსპედიციის დროს ჩავიწერეთ სოფ. ლახუშდში და რომელიც ინტონაციური მიგრაციის თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს.

3.3. „ოჰამინი“; „ხაირილი“.

დღეობის ბოლოს სუფრაზე, ტრადიციისამებრ კახანის შესანდობარი ითქმის, რომელსაც თანამეინახეები განსაკუთრებული წესით წყვილად სვამენ. სასმისის შესმის შემდეგ თანამესუფრენი ამბობენ სიმღერას „ოჰამინი“, რომელიც შინააარსობრივად „მრავალჟამიერს“ ენათესავება. როდესაც ვთხოვეთ მასპინძლებს (გიგო ჩამგელიანი, გივი ფირცხელანი, მურად ფირცხელანი, რომეო ფირცხელანი), სვანურადაც ეთქვათ იგივე, გვიპასუხეს, სვანურად „ხაირილი“ ეწოდება და ძველთაძველი, საუკუნეებგამოვლილი სიმღერააო. „ოჰამინი“ კი უფრო გვიანდელიაო. არ გაგვკვირვებია, რადგან „ოჰამინიში“ აშკარად მოსჩანს ქრისტიანული გავლენა ჯერ კიდევ სათაურში „ჴო ამინ!“ და სრულიად შესაძლებელია, „ხაირილი“ უფრო ხანდაზმული მართლაც ყოფილიყო, რომ არა ერთი გარემოება: „ოჰამინის“ ჰანგი მსგავსია კახური სადიდებლებისა: „ლაზარე“, „დიდება“, განსაკუთრებით კი — „გონჯა“. იდენტური აღმოჩნდა არამარტო მელოდიური ქარგა,

არამედ სამწილადი მეტრიც, რაც ასე დამახასიათებელია აღმოსავლურ ქართული სადიდებელი ფერხულებისათვის.

თხოვნაზე, სვანურადაც ეთქვათ იგივე, „ხაირილი“ წამოიწყეს, თუმცა ამჯერად სრულიად განსხვავებული იერით აჟღერდა. ამის მიზეზი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო სვანურენოვანი ტექსტი, რადგან ქართულისა და სვანურის არმცოდნე მსმენელისთვის ამას არ ექნებოდა არსებითი მნიშვნელობა. იგივე მელოდიური კონტურის განსხვავებული ჟღერადობა მეტრო-რიტმულმა სახეცვლილებამ გამოიწვია. როგორც კი ქართული ტექსტი შეიცვალა სვანურით, მაშინვე სამწილადი მეტრი ოთხწილადით ჩანაცვლდა და რიტმული მახვილებიც სხვაგვარად გადანაწილდა, რამაც ჰანგს ახალი ელფერი შესძინა, თითქოს განსხვავებული სიმღერა თქვეს.

შეუძლებელია იმაზე მსჯელობა, როდის უნდა შემოედწია კახური სადიდებლების ჰანგს სვანეთში, თუმცა ორწილადობა (და ოთხწილადობა) რომ სვანური მუსიკალური იდენტობის ფუნდამენტურ ნიშანს წარმოადგენს, ამ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო მაგალითზეც წარმოჩინდა კახური (აღმოსავლურქართული) სამწილადი, დაქტილური მოტივის უნებლიეთ სვანურად, ოთხწილადად გადათარგმნისას.

მოგვყავს ორივე სიმღერის ტექსტი:

ოჰამინი:

ოჰამინი, ოჰამინი, ოჰამინი, ამინი

მისი სადღიგრძელო იყოს

მათი მრავალჟამიერი.

ხაირილი:

ხაირილი, ხაირილი ვოისა

ივა სუხარი, (ოდი)

ხაირილი, ხაირილი ვოისა

ხუაიხან სუხარი

(სვანური ტექსტის თარგმანი: გმადლობთ, დიდხანს იცოცხლეთ!)

(იხ. დანართი 3, NN 18, 18ა; <https://lazardb.gbv.de/> Title: Oiamini_LakhushdiVillage_MuradGigoRomeo_20160731_VSOAX4.mov და Khairili_LakhushdiVillage_MuradGigoRomeo_20160731_VSOAX4.mov; აგრეთვე იხ. დანართი 4, N26)

3.4. „შაირ“ და „ლიშლდან“.

სვანურ რეპერტუარში ორი ტიპის საცეკვაო ფორმა გვხვდება: „შაირ“ და „ლიშლდან“. ორივეს აერთიანებს:

1. შესრულების რესპონსორული ფორმა: სოლისტი-გუნდის მონაცვლეობა;
2. გუნდის რეფრენი ვოქაბელებზე;
3. საცეკვაო აკომპანემენტის ფუნქცია.

მიუხედავად ჩამოთვლილი მსგავსებისა, ემიკური გაგებით ამ ორ საცეკვაოს განასხვავებენ. კითხვაზე, რას ნიშნავს „შაირ“ და „ლიშლდან“, განსხვავებული განმარტებები მოვისმინეთ:

ა) „შაირ“ ითქმის ლეგენდარული პიროვნებების შესახებ. მაგალითად: მიხეილ ხერგიანი, იაროსლავ იოსელიანი, თამარ დედოფალი, ბიმგრზელა და სხვ. ეს უკანასკნელი მათ შორის უძველესია. შაირის დროს ყოველთვის ვცეკვავთ, ოღონდ დაახლოებით ნახევარ სიმღერას რომ ვიტყვით, ცეკვას მერე ვიწყებთ; გუნდი ყოველთვის ამბობს: შაიდა რერა ვორერა. „ლიშლდანი“ კი ფერხულს რომ მოსდევს ის ცეკვავს. ამ დროს გუნდი ამბობს: ვოსა რაშა რამაიდა, ან ვოსა რირა რამაიდა. აგრეთვე: არალალი ვარალალო, ან ჭოსაჭუჭორერა. საერთოდ, ყველაფერი, რასაც ტაში ახლავს, ლიშლდანია“ (მ. ფირცხელანი, აგვისტო, 2017)

ბ) „შაირ“ პაექრობას ნიშნავს და სულ სხვა რამეა. „შაირ ბიმგრზელა“ კი არ ეწოდება მაგას, არამედ შეირადა... შეირადა უბრალოდ სიტყვაა და არ ითარგმნება. შეიძლება იყოს „შაირადაც“. „შაირადა“ საცეკვაოა, ოღონდ ფერხულით ითქმის (ანუ, ფერხულით იწყება); „ლიშლდან“ ნიშნავს დათვლას. „ათლმდან ლაშპარაშ“ ნიშნავს — დაითვალე (ანუ იმღერე) საცეკვაო. აგრეთვე იტყვიან: „ჭახბილ ლაშპარაშ“, ანუ — დაიწყე საცეკვაო; ანდა: „ათლმდან ჰარირა“ (დაითვალე ჰარირა). ფერხულებს რომ მოსდევს, ის საცეკვაოები არაა ლიშლდან. რაც დგომით იმღერება, იმათ რომ ცეკვა მოსდევს, ისაა ლიშლდან“ (გ. ფირცხელანი. აგვისტო, 2017 წ.)

შაირ. ქართული ხალხური სიტყვიერების ქრესტომათიაში ვკითხულობთ: „ტერმინი შაირი არაბული წარმოშობისაა. ფართო გაგებით იგი საერთოდ ლექსის აღმნიშვნელია. ზეპირსიტყვიერებაში შაირი ეწოდება ოთხსტრიქონიან, ექვს ან რვამარცვლიან ლექსს. ხალხურ ტერმინოლოგიაში შაირის გარდა ამ ჟანრის აღმნიშვნელია — ლექსი, სიმღერა, კუპლეტი. უკანასკნელი შედარებით ახალი მოვლენაა, იგი რუსულის გავლენით არის დამკვიდრებული ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში. ამ ჟანრის აღსანიშნავად ფშავში გავრცელებულია აგრეთვე ტერმინი კაფია. კაფია მეტწილად შაირობაში შეჯიბრის გამომხატველია. ხშირ შემთხვევაში კაფიის მონაწილენი ერთიმეორეს ეჯიბრებიან სტრიქონების გართიმვაში. ერთი მოპაექრის ნათქვამ პირველ ორ სტრიქონს, მეორე რითმით მიაწყობს მესამე და მეოთხე სტრიქონებს.

ქართულ ხალხურ შაირს დიდი ხნის ისტორია აქვს. თავდაპირველად იგი სიმღერა-ცეკვასთან იყო დაკავშირებული, ამჟამადაც მისი მეტი ნაწილი სასიმღეროა. ქართული შაირების დიდი ნაწილი პარალელიზმებით არის შეკრული. შეიძლება ითქვას, ეს არის შაირების ერთი კომპოზიციური თავისებურება. შაირი ზეპირსიტყვიერების ერთი ყველაზე უფრო მოქნილი ჟანრია. იგი სწრაფად ეხმაურება სინამდვილეს. საქართველოში შაირების ძლიერი ტრადიციაა.

ქართული შაირების თემატიკა მეტად მრავალფეროვანია. აკ. წერეთლის სიტყვებით: „არც ერთი შესანიშნავი მოვლენა არ ყოფილა ჩვენში, რომ ხალხს უყურადღებოთ დაეგდოს და შაირი არ გამოეთქვას“ („აკაკის კრებული“, 1897, N1 გვ. 1-2).

შაირებთან ჟანრობრივად თითქოს ახლოს არის სასიმღერო ტაეპები. ამ უკანასკნელს შაირებისაგან განსხვავებით აზრის აფორიზმისებური განზოგადება ახასიათებს. ამის ნიმუშებია:

ლამაზი ცოლის პატრონსა,

უნდა ჰყავდეს ძალლი ფრთხილი,

ან უნდა ძალლი ფრთხილობდეს,

ან იმისი დედამთილი (სიხარულიძე 1970:387)

ტერმინი „შაირი“ სამგლოვიარო ჟანრშიც გვხვდება: „ზრუნის შაირი“ ან „მთიბლური შაირი“, რომლებიც რაჭაში ყოფილა გავრცელებული (ნაკაშიძე 2002:294-295).

სვანური სიმღერების კრებულსა და საარქივო ჩანაწერებში ზოგიერთი სიმღერა „შაირის“ სახელწოდებით გვხვდება: მაგ. „შაირები ალბეგილაზე“ (ვ. ახოზაძის კრებული), თუმცა იგივე ფორმის ზოგიერთ სიმღერას სათაურში არ უჩანს „შაირი“, მაგ. „ბიმგრზელა მესტიაშ“ (ახოზაძე, შანიძე). სვანური პოეზიის კრებულში საერთოდ არ გვხვდება სიმღერა სათაურით, რომელშიც სიტყვა „შაირი“ ფიგურირებს. როგორც აღვნიშნეთ, სვანების გაგებით „შაირ“ ლეგენდარულ, ცნობილ პიროვნებებს ეძღვნებათ. თუმცა სვანური პოეზიის კრებულში დამოწმებულია სიმღერა „გინდვრიშ, დაშდვ“ (მინდვრის დათვი), რომელიც, როგორც შენიშვნების დანართშია განმარტებული, ვ. თოფურიას ჩაუწერია იელში პეტრე ხუბლიანის გადმოცემით 1925 წელს. პეტრეს სიმღერისთვის უწოდებია „ჰაშირ“ (ე.ი. შაირი) (შანიძე... 1939: 419).

სვანური ენის განმარტებით ლექსიკონში სვანურად „შაირ“ ლექსის აღმნიშვნელია. ა. ბაგრატიონის „წყობილსიტყვაობაში“ „შაირი“ ლექს პოეტობის, ლექსთა თხზვის, შაირსიტყვაობის მნიშვნელობით გამოიყენება („ამად შეგასხამ შაირ-სტიხთ-მოქმედებით“) (ბაგრატიონი 1980:268). ჩანს, პეტრე ხუბლიანის მიერ შაირად წოდებული „გინდვრიშ დაშდვ“, რომელიც სრულიადაც არ ეძღვნება რომელიმე ლეგენდარულ, სახელოვან გმირს, შესაძლოა, ალეგორიულ ლექსს წარმოადგენდეს, რომლის პერსონაჟი მინდვრის დათვია. სავარაუდოდ, ამბის გალექსვას „შაირის“ საფუძველი და ქართულიდან ნასესხები ეს ტერმინიც ამის აღსანიშნავად გამოიყენება. ამიტომაცაა რთულად ასახსნელი სვანისთვის „შაირის“ მნიშვნელობა და შინაარსი.

ვფიქრობთ, ქართულიდან ნასესხებ სახელწოდებას თან შემოჰყვა სხვა ინტერდიალექტური „მასალაც“. კერძოდ, ვოქაბელური რეფრენი, რომელსაც სოლისტის საპასუხოდ გუნდი ასრულებს: „შაირადა ...“, „შიაიდა რერა ჭორერა“, „ვარალი ვარალო“.

გარდა ენობრივი ფორმებისა, ცალკე დგას სვანურ რეპერტუარში ამ ტიპის საცეკვაო რესპონსორული შესრულების ფორმაც: სოლისტი + გუნდი (რეფრენი). როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ზემოსვანურში ამ ფორმის სულ სამი ნიმუშია დამოწმებული.

თუ დავაკვირდებით სიმღერის ტექსტის სალექსო ზომას, იგი ბინარულია და ვერსიფიკაციის „შედგენილ“ ფორმულას წარმოადგენს: 4+4+4 (მთქმელი) და 5+3, ან 3+3 (ახოზაძე N24) (გუნდი). ანუ, თორმეტმარცვლიანი, რომელშიც სვანურისთვის

ტიპურ მაღალი შაირის ტაეპს (4+4) ოთხმარცვლიანი დამატება მოსდევს (სულ 12 მარცვალი) და შეპირაპირებულია ექვსმარცვლიან სტრიქონთან (ახობაძე: ვარალი ვარალო), ან დაბალ შაირთან (5+3), რომლის სალექსო საზომი აღმოსავლეთ საქართველოს ლექსის ტიპური მახასიათებელია და თითქმის არ გვხვდება დასავლეთ საქართველოში (სილაგაძე 2014).

საინტერესოა სალექსო საზომის ჰანგით გაწყობის ტიპები და მათი ურთიერთმიმართება. მთქმელის რეჩიტაციის, რომელიც თავის მხრივ სილაბური და რეჩიტაციული ინტონირების ნაზავია, პროსოდიული მახვილები ემთხვევა ჰანგის რიტმულ-მელოდიკურ მახვილებს, ხოლო გუნდის პასუხში ვოქაბელებზე „ვარა(ლა)ლი ვარალალო“, რომელიც დაქტილურია (3+3), სალექსო საზომი არ ფარავს მუსიკალურს და შევსების შედეგად რეგულირდება: 2+2+2+3. აღსანიშნავია, რომ სიმღერის ვოქაბელური ნაწილი „ვარალალი ვარალალო“, არ წარმოადგენს სვანური ენის პერიფერიული ჯგუფის კუთვნილებას და აგრეთვე ნასესხებია აღმოსავლეთ საქართველოს, კერძოდ, ქართლ-კახური სასიმღერო ასემანტიკური ტექსტების ლექსიკონიდან. შესაბამისად, სიმღერის ვერბალური ტექსტი, აგრეთვე ვერსიფიკაციის მოდელი, ვერბალური და მუსიკალური ფრაზის რიტმულ-მელოდიკური ურთიერთმიმართების ტიპი, შესრულების ანტიფონური ფორმა: სოლისტი + გუნდი, ვოქაბელური რეფრენი და ვოქაბელური ლექსიკის ტიპი გვაფიქრებინებს, რომ სვანურ „შაირში“ სხვა დიალექტებიდან ნასესხები ელემენტები ადაპტირდა.¹⁵⁹

„შაირის“ ფორმის სიმღერების ინტერდიალექტურ ბუნებაზე აზრს განამტკიცებს აღნიშნული სიმღერების მუსიკალური ანალიზი.

სვანური მრავალხმიანობის ერთ-ერთ გამორჩეულ ასპექტს კადანსი წარმოადგენს. „სვანური კადანსის“ ცნებაც მისი განსაკუთრებულობის შედეგად გაჩნდა (არაქელოვი 1986:53). გარაყანიძის დაკვირვებით, იშვიათად, მაგრამ მაინც, მსგავსი კადანსი (I-VII-VI-VII-I) გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს დიალექტებშიც. აქვე გარაყანიძე შენიშნავს, რომ ზოგიერთ სვანურ სიმღერაში შეინიშნება აღმოსავლეთ საქართველოში ფართოდ გავრცელებული ბანის

¹⁵⁹ აღსანიშნავია, რომ სანოტო ტრანსკრიფციებში საცეკვაო ტიპის სიმღერებს ჩამწერნი ხშირად „სათამაშოს“ სახელწოდებით გადმოსცემენ. ჩანს, ამის მიზეზი სხვა დიალექტების სათამაშოებთან მსგავსება იყო. თუმცა, ჩვენს კითხვაზე აქვთ თუ არა „სათამაშო“, ჩვენმა ეთნოფორებმა ზემო სვანეთში მხრების აჩეჩვით უარყვეს მისი არსებობა. ასეთი სახელწოდებით საცეკვაო სიმღერებს ისინი, უბრალოდ, არ იცნობენ.

მელოდიური ფორმულის (I-VI-VII-I) კვალი, რომელიც ქვედა დამხმარე ბგერით გაფართოებულ მარტივ ფორმულას VII-I წარმოადგენს (გარაყანიძე 2011:60-61).

საინტერესოა, რომ ავტორის მიერ მოხმობილი ნიმუში, რომელიც აღმოსავლურთან სიახლოვეს ადასტურებს, წარმოადგენს სწორედ შაირს, რომლის მუსიკალური ენა მართლაც ამჟღავნებს სიახლოვეს აღმოსავლეთ საქართველოს დიალექტებთან.

სვანური „შაირები“ და „ლიშგლდან“ ერთი კონკრეტული ჟანრის კუთვნილებაა და განსხვავდება სხვა სვანური სიმღერების ინტონაციური ფონდისაგან. ამიტომ, საფიქრებელია, რომ ამ ტიპის კადანსი (შემთხვევით არ ახსენებს გარაყანიძე „კვალს“, რადგან სხვა ჟანრებში მსგავსი მოვლენა არ გვხვდება), ისევე როგორც შესრულების ფორმა, სწორედ „შაირს“ „შემოჰყვა“ საქართველოს სხვა დიალექტებიდან (მაგ.: ქართლ-კახური „სათამაშო“) და მის მახასიათებლად იქცა ისე, რომ ჟანრული კუთვნილებაც შეინარჩუნა და საცეკვაო ბუნებაც.

„შაირიცა“ და „ლიშგლდანიც“ საცეკვაო ჟანრებია, თუმცა სვანეთში, როგორც აღვნიშნეთ, ზოგიერთი „ლიშგლდანს“ განმარტავს, როგორც „დგომით“ საცეკვაო სიმღერას, ზოგი კი მას ნებისმიერ საფერხულ სიმღერაში შემავალ ცეკვას უწოდებს. მეტი სიცხადისათვის, გამოვეყოფთ სიმღერების იმ ფორმებს, რომლებიც საცეკვაო სეგმენტებს შეიცავს:

1. საფერხულო სიმღერები, რომლებიც გადაიზრდება ცეკვაში. მაგალითად: „გერეგილი“ და/ან „შიშადა გერგილი“, „მურზა ი ბექზილ“ რომელსაც მოჰყვება ისეთი ცნობილი საცეკვაოები, როგორცაა „შინა ვორგილი“, „უოსა რაშა რამაიდა“, „უორირაი უორირა, რაშოვ რერა“ და სხვ.
2. „შაირ“, რომლის რეფრენი ითქმის ვოქაბელებზე: „შიადა რერა ორერა“, „ვარა(ლა)ლი ვარა(ლა)ლო“, „ვორირა ორერა“ და ა.შ.
3. „ლიშგლდან“, რომლის რეფრენად იტყვიან: „ვარა(ლა)ლი ვარა(ლა)ლო“, „უოსაუ რერა“, „უოვო რიაუო“ და ა.შ.

ჩვენ მიერ დამოწმებული „ლიშგლდანის“ ორი ვერსია „ლითნალის“ რიტუალის დროსაა ჩაწერილი სოფ. ლახუშდში. ორივე სიმღერის საგუნდო რეფრენი, ვფიქრობ, არასვანური წარმოშობისაა: „არალალი არულალო“ და „უოსაუ რერა“.

გარდა საშემსრულებლო ფორმისა (სოლისტი-გუნდი) და ინტერდიალექტური ვოქაბელები მარაგისა, აღნიშნული სიმღერები ერთმანეთისაგან განსხვავდება იმით, რომ ერთი სამხმიაწია, ხოლო მეორე — ორხმიაწია.

„ლიშლდანში“ ბანის ოსტინატური საფეხურებრივი მოძრაობა, ისევე როგორც „შაირში“, ანალოგიურია ქართლ-კახური „სათამაშოებისა“, რაც მის გამოკვეთილ ინტერდიალექტურ ნიშნად მიგვაჩნია (იხ. დანართი N3, აუდიო ნიმუში: N2 01:10 წმ-დან). მსგავსი ოსტინატური მოძრაობა დამახასიათებელია აგრეთვე მეგრულ-აფხაზური სახუმარო სიმღერებისათვის, როგორცაა „ჰარირა“ და „ჰარირამა“. სვანური „ლიშგლდან“ ამჟღავნებს მკაფიო ნათესაობას როგორც ქართულ-კახურ, აგრეთვე მეგრულ-აფხაზურ ვარიანტებთან.¹⁶⁰

შედარების მიზნით, მეტი თვალსაჩინოებისათვის მოგვყავს ნოტირებული ამონარიდები სვანური შაირიდან „ბიმრზელა მესტიაშ“ (ლატალის ანსამბლის შესრულებით), „გარეკახური საჭიდაო“ (ვ. მჭედლიშვილის გუნდის შესრულებით) და „ლიშგლდანის“ ჩვენ მიერ გაშიფრული ვარიანტები (იხ. დანართი 4, NN27, 28; დანართი 2, NN5-8). საინტერესოა აგრეთვე ნ. ზუმბაძის მიერ 2007 წელს სოფ. ცხუმარში ენვერ ქალდანიისაგან ჩაწერილი ნიმუში „ვოსარადა შვარადა“ ჭუნირის თანხლებით. სიმღერის ინტონაციური ფონდი ამჟღავნებს მჭიდრო ნათესაობას აფხაზურ სიმღერებთან, კერძოდ „აზამატთან“. აფხაზურიდან ჩანს ნასესხები აგრეთვე სიმღერის ვოქაბელური ლექსიკაც: „ვოსარადა შვარადა“ და „ოურაიდა“ (იხ. დანართი 4, N29, დანართი 2, NN9,10). თუმცა, აფხაზური ვოქაბელური მასალა თვალსაჩინოა სიმღერის დასაწყისში, თანდათან მომღერალი აფართოებს პერიფერიულ ვერბალურ ლექსიკას, სხვა კუთხეებსაც წვდება, საიდანაც პოპულარულ ვოქაბელურ მოდელებს სესხულობს: „ოვდელია დელია“, „ნანაია ნანასა ნა“ და ა.შ. (იხ. დანართი N2, N9).

როგორც ვხედავთ, ლიშლდანისა და შაირის გაგება სვანებს შორისაც განსხვავებულია. თუმცა, მიუხედავად ამისა, საფიქრებელია, რომ ორივე ფორმა ინტერდიალექტური ურთიერთობების შედეგს წარმოადგენს რაც, როგორც სიტყვიერი ტექსტის, აგრეთვე მუსიკალური ანალიზის შედეგად ვლინდება.

ქართულენოვანი საგალობლები. ინტერდიალექტური შემოქმედების კიდევ ერთ ჯგუფს წარმოადგენს ქართულენოვანი საგალობლები. ზემო სვანეთში სულ რამდენიმე საეკლესიო საგალობელია დამოწმებული: „წმინდაო ღმერთო“ — მიცვალებულთა, „წმინდაო ღმერთო“ — სადღესასწაულო, „უფალო შეგვიწყალენ“ და „ქრისტე აღ(ს)დგა“.

¹⁶⁰ საერთოდ, აფხაზურ მრავალხმიანობაზე მეგრული და ნაწილობრივ, სვანური სიმღერის გავლენაზე საუბრობენ მუსიკოლოგები, განსაკუთრებით, ორხმიანი ფორმების შედარებისას (კალანდაძე და კვიციანიძე 2011:16).

აღსანიშნავია, რომ დღეობებზე ტაძრის შიგნით მხოლოდ ქრისტიანული, საეკლესიო კანონიკური საგალობლები ითქმის (გარდა მიცვალებულთა „წმინდაო ღმერთოსი“). არცერთ სხვა სვანურ ჰიმნურ სიმღერას სვანები ტაძარში არ ამბობენ.

გარდა სიტყვიერი ტექსტისა, აღნიშნული საგალობლების ინტერდიალექტური, უფრო ზუსტად, საერთოქართული წარმომავლობა მჟღავნდება მუსიკალური ანალიზის მეშვეობითაც. საგალობლების რამდენიმე მუსიკალური მახასიათებელი არატიპურია სვანური ჰიმნური სიმღერებისა და, საერთოდ, სვანური წარმოშობის სიმღერებისათვის.

კერძოდ:

1. განსხვავებით სვანურენოვანი ჰიმნური სიმღერებისაგან, ჰანგი, ძირითადი მუსიკალური აზრი გადმოცემულია ზედა ხმის მეშვეობით (იხ. დანართი 4, N30). გამონაკლისია „ქრისტე აღდგა“, რომელშიც ჰანგის კონტურები გამოკვეთილია, უპირველეს ყოვლისა, შუა ხმაში, აგრეთვე ზედა ხმაში, ნაწილობრივ — ბანშიც;
2. სვანური სიმღერის, მეტწილად ჰიმნური სიმღერებისთვის დამახასიათებელია ხმების, განსაკუთრებით ბანისა და ზედა ხმის კვინტაში პარალელური, კომპლექსური მოძრაობა. ამის საპირისპიროდ, ქართულენოვან საგალობლებში ბანი ინტონირებს ერთსა და იმავე ბგერაზე რეჰიტაციული ბურდონის სახით, ხოლო ზედა ორი ხმა პარალელური ტერციებით მოძრაობს (იხ. დანართი 4, N31.). ნიშანდობლივია, რომ ჩვენ მიერ ჩაწერილ ნიმუშში ფრაგმენტის სახით თავს იჩენს განაპირა ხმების კვინტური პარალელიზმი, როგორც სვანური ტრადიციული ხმათასვლის ინერცია. თუმცა, უჩვეულო კონტექსტში „უადგილოდ“ ჟღერს, რადგან ვერტიკალში ტრიტონის ინტერვალს წარმოქმნის. ამგვარი პარალელური სვლა აგრეთვე ბანში ჰანგის კონტურის ასახვის სურვილითაცაა ნაკარნახევი. შედეგად, ბანში ვიღებთ სვანური სიმღერისათვის უჩვეული კადანსურ სვლას კვარტაზე ნახტომით (იხ. დანართი 4, N31);
3. როგორც წესი, სვანური სიმღერის ფინალური კადანსი უნისონით სრულდება; ზოგიერთი ქართულენოვანი საგალობელი კი (მაგ.: „ქრისტე აღდგა“) კვინტური კადანსით ბოლოვდება (იხ. დანართი 4, N31);
4. სვანური სიმღერა, ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე შესრულებისას, როგორც წესი, იწყება სოლო შესავლით შუა ხმის მიერ. ზოგიერთი ქართულენოვანი საგალობელი კი, მაგალითად: „წმინდაო

ღმერთო“ (სადღესასწაულოცა და სამგლოვიაროც) და „უფალო შეგვიწყალებ“
ითქმის ერთდროულად, რაც დამახასიათებელია ქართული გალობისათვის;

5. სვანურ სიმღერაში ჰანგის კონტურები სამივე ხმაში ვლინდება, თუმცა ამ თვალსაზრისით შუა ხმა შედარებით დაწინაურებულია; რაც შეეხება ქართულენოვან საგალობლებს, ჰანგი ზედა ხმაშია გადმოცემული, რაც აგრეთვე ქართული გალობის თვისებას წარმოადგენს; ზოგიერთ ჩანაწერში კი უფრო მეტიც, შუა ხმის ნაცვლად, ტონსაც სწორედ ზედა ხმა იძლევა;
6. მიცვალებულთა „წმინდაო ღმერთო“, აგრეთვე, სვანურისთვის უჩვეულო კილოურ გადახრას ამჟღავნებს. მაგალითად, დამაბოლოებელ კადანსში, ხმათა მოძრაობა საგალობლის საყრდენი ტონის, „ფას“-ს ნაცვლად „ლა“-სკენ მიემართება. ამ შემთხვევაში, სვანური ტრადიციისამებრ, ზედა ხმა კვარტით ქვევით დაეშვებოდა. ვფიქრობთ, აღნიშნული კილოური გადახრა და ხმათასვლა ქართული გალობის გავლენის შედეგი უნდა იყოს;
7. სადღესასწაულო „წმინდაო ღმერთო“ და „უფალო შეგვიწყალებ“ სილაბური ინტონირებით სრულდება და იზომეტრული რიტმი ახასიათებს, შესაძლოა, ხალხური სიმღერის გავლენით. რაც შეეხება „ქრისტე აღდგას“, მისი კომპოზიციური ქარგა, ჰანგის კონტური და ჰეტერომეტრული აღნაგობა, ფაქტობრივად, გელათის სკოლის „ქრისტე აღდგას“ იმეორებს და, შეიძლება ითქვას, მის სვანურ ნაირსახეობას წარმოადგენს.

მიუხედავად განსხვავებებისა და ინტერდიალექტური მახასიათებლებისა, ქართულენოვან საგალობლებში სვანური თავისებურებებიც ვლინდება. კერძოდ:

1. „ქრისტე აღდგას“ ზემო სვანეთში დამოწმებული ვარიანტი იწყება სოლო შესავლით შუა ხმაში, რაც უჩვეულოა ქართული საგალობლისთვის¹⁶¹;
2. სამგლოვიარო „წმინდაო ღმერთოში“ მუხლების ბოლოს ბანი ტერციით ქვევით მოძრაობს და მუხლებს შორის გარდამავალი ხიდის, ფრაზის მაკონსტრუირებელი ელემენტის ფუნქციას ასრულებს.

ამგვარად, სვანურ რეპერტუარში ვლინდება ლოკალური წარმოშობისა და მახასიათებლების მქონე სიმღერების ჯგუფები და იკვეთება მათი ჟანრული კუთვნილება და ეთნოგრაფიული კონტექსტი. ამავე დროს, სვანური მუსიკალური ეთნოგრაფია მოიცავს სიმღერების ჯგუფებსა თუ ცალკეულ ნიმუშებს, რომლებიც ინტერდიალექტურ ნიმუშებს ამჟღავნებს და რომელთაც მიგრაციის შედეგად

¹⁶¹ დასავლური სამგალობლო (მაგ.: შემოქმედის) სკოლის ზოგიერთი საგალობელი იწყება სოლო შესავლით, თუმცა — ზედა ხმაში. მაგ.: „ანგელოზი დაღადებს“ და „განათლდი, განათლდი!“

დაიმკვიდრეს ადგილი სვანურ მუსიკალურ ყოფაში. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, რეგიონალური სტილებისა და დიალექტების უკეთ გაგებისა და განსაზღვრის მიზნით, ამ შემთხვევაში, სვანური მუსიკალური ანთროპოლოგიური ტიპის დასადგენად, საჭიროა მკაფიოდ გაიმიჯნოს საზღვრები შიდადიალექტური წარმოებისა და ინტერდიალექტური პროცესების შედეგად მიღებულ ნიმუშებს შორის.

თავი მესამე

სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართება სვანურ სარიტუალო სიმღერებში.

1. სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების პრობლემატური საკითხები ეთნომუსიკოლოგიურ და მუსიკოლოგიურ ჭრილში

1.1 ლოგოსი vs მელოსი

ოლივერი: პირველად იყო სიტყვა, შემდეგ — მუსიკა!

ფლამანდი: პირველად იყო მუსიკა, შემდეგ — სიტყვა!

ოლივერი: მუსიკა და სიტყვა.

ფლამანდი: და-მმანი არიან.

(რ. შტრაუსის ოპერიდან „კაპრიჩიო“; თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.)

სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთმიმართების საკითხისადმი ეთნომუსიკოლოგიური ინტერესი გასული საუკუნის 30-იანი წლებიდან იწყება და თავისი მრავალწახნაგოვნებისა და კომპლექსურობის გამო დღემდე აკადემიური კვლევისა და დებატების საგანს წარმოადგენს.

კვლევების ფოკუსში მოექცა ლინგვისტიკასა და მუსიკოლოგიას შორის სტრუქტურული მსგავსებების თემა (Nettle 1958; Bright 1963), ენისა და მუსიკის საკითხის ზოგადი კვლევა (List 1963), ლინგვისტური მოდელების გამოყენების საკითხი მუსიკალურ ანალიზში (Feld 1974; Powers 1980), ტექსტისა და მუსიკის დამოკიდებულების პრობლემა (Herzog 1934), ლინგვისტური ასპექტები (Graham 1984) და სხვ.

სვანური სიმღერის ანალიზისას განსაკუთრებულ ყურადღებას ჰანგისა და ვერბალური ტექსტის ურთიერთმიმართება იწვევს იმის გამოც, რომ, როგორც დაკვირვებიდან ჩანს, ჰანგი, სვანური მელოსის რეზერვუარი, გაცილებით მცირე მოცულობისაა სიტყვიერთან შედარებით. ამგვარად, იმ სიმღერებში, სადაც მუსიკალური მოდელები მეორდება და ტექსტები იცვლება, ძირითადად ტექსტების მოდიფიკაცია ხდება, რაც იწვევს მის სტრუქტურულ რღვევას. შესაბამისად, სიმღერების ორმაგი — მუსიკალური და ენობრივი — ანალიზი დაგვეხმარება მათი გენეზისისა და განვითარების გზის ძიებაში.

ამ მიმართულებით კვლევა მსოფლიო ხალხთა მუსიკაში საინტერესო შედეგებს ავლენს. მაგალითად, ლ. მილერი ამბობს, რომ ვედური (ძველინდური) და ავესტური (ძველირანული) საგალობლები ინდო-ირანული ვოკალური მუსიკის უძველეს ფორმებადაა მიჩნეული. ვედურ საგალობლებში ძირითადად სამი მოსაზღვრე ბგერაა წარმოდგენილი სხვადასხვაგვარი რიტმული მოდელებით. ვედების სამგალობლო რიტმზე აშკარაა სანსკრიტული ენის რიტმის გავლენა და ვოკალური მუსიკის მელოდიური კონსტრუქტები ენის გავლენითაა ნაწამოები. ვიეტნამური და მონათესავე მუსიკალური კულტურების მუსიკაში მელოდიური კონტურის შექმნაში ენის აღმავალი, დაღმავალი და სტაბილური ტონების მოდელები მონაწილეობენ (Miller 2011:108).

ლინგვისტური მახასიათებლები გავლენას ახდენს აგრეთვე სპარსულ ვოკალურ მუსიკაზეც. მაგალითად, სპარსულ ენაში სიტყვა სმახვილი მოუდის ბოლო მარცვალზე. გავრცელებული მოდელია: V ____ (მოკლე+ გრძელი მარცვალი), თუმცა გრძელი+გრძელი მარცვალი (____ ____) და სხვა მოდელებიც არსებობენ. მუსიკალურ ფრაზებში ვხვდებით მოკლე გრძლიობის ძირითადი ბგერიდან აღმავალ ნახტომს ფართო გრძლიობის ბგერაზე. იგივე ურთიერთმიმართება იკვეთება სალექსო სტრიქონშიც: მუსიკალური ორნამენტი ფარავს სტრიქონის გრძელ მარცვალს (იქვე).

სპარსულ პოეზიასა და მუსიკას შორის მჭიდრო კავშირი ბუნებრივია, რადგან უძველეს სპარსეთში პოეტები მომღერლებიც იყვნენ და სიტყვისა და ჰანგის ერთარსობაც ბუნებრივად აისახებოდა პოეტური მეტრისა და მელოდიური რიტმის, ლინგვისტური ინტონაციისა და მელოდიური კონტურის კავშირში, აგრეთვე პოეტური შინაარსის მუსიკალურ სახედ გარდასახვაში (იქვე, 112).

სპარსული მუსიკის მდიდარი ორნამენტული ტრადიციის მიხედვით ორნამენტირება მხოლოდ გრძელ მარცვლებზე და, ძირითადად, ფრაზის დამასრულებელ სეგმენტებზე ხდება, რაც ხელს კი არ უშლის ტექსტის შინაარსის გაგებასა და აღქმას, პირიქით, მის პედალირებასა და გამოკვეთას ემსახურება. მსგავსი ორნამენტირება და შემკობა ენობრივი კანონების, სიტყვის პროსოდიის დაცვით ხდება, რაც აგრეთვე ხელს უწყობს სიტყვის მკაფიოდ აღქმას (იქვე).

ენის გავლენა დასტურდება ჩინურ კლასიკურ ოპერაზეც. როგორც ჩანს, ენის მახვილი, ინტონაცია, სიჩქარე, ხანგრძლივობა და სალაპარაკო ტონის კონტურები გავლენას ახდენს ვოკალური მელოდიების ფორმირებაზე (Liu 1974:86).

ე. პათელი ლინგვისტური რიტმის არაპერიოდული ასპექტების მნიშვნელობაზე მიუთითებს და შემოაქვს Pairwise Variability Index (PVI)-ის საზომი ერთეული მეტყველებასა და მუსიკაში ბგერათა ხანგრძლივობას შორის კონტრასტის გასაზომად. მეცნიერი ანალიზის საფუძველზე უჩვენებს, რომ მოცემული ინდექსის მაჩვენებელი მაღალია ინგლისურ მეტყველებაში ფრანგულთან შედარებით.

შესაბამისად, ინდექსი მაღალი რჩება (ამავე შეფარდებით) ინგლისელი და ფრანგი კომპოზიტორების ნაწარმოებების შედარებისას. კვლევის შედეგად პათელი ასკვნის, რომ „... კომპოზიტორების სმენას საკუთარი „ლინგვისტური რიტმი“ გააჩნია“ (Patel 2008:165 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). გავრცელებულ აზრს იმის შესახებ, რომ მუსიკა და ენა პროცესირდება ინდივიდუალურად, ცალ-ცალკე, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, პათელი უარყოფს და ამ ორი დომენის ღრმა და უეჭველ კავშირებზე მიუთითებს.

არსებითად იგივე აზრს ავითარებს გაცილებით ადრე ბ. ასაფიევი სამეტყველო ინტონაციასთან მელოსის მჭიდრო კავშირსა და მისი გენეზისის შესახებ მსჯელობისას. მეცნიერი სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციას „ერთი დინების ორ განტოტებად“ მიიჩნევს და ამბობს, რომ სწორედ ცოცხალი მეტყველებიდან ხდება „მელოდიური წვენის გამოწურვა“ (“выжимка из живой речи мелодического сока”) (Асафьев 1965:7 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

სიტყვისა და მუსიკის ყველაზე მკაფიო საერთო ნიშანს რიტმი და მეტრი წარმოადგენს. სტივენ ბრაუნის აზრით „მეტყველება უფრო ჰეტერომეტრულია, ვიდრე იზოქრონული“ (Brown 2010; თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.). სამეტყველო რიტმის ფუნდამენტურ თვისებას სწორედ მეტრული ცვალებადობა, არაიზოქრონულობა წარმოადგენს. პათელის მოდელის (PVI) მიხედვით, სწორედ ეს არაიზოქრონული სამეტყველო მოდელი შეიძლება ედოს საფუძველად სვანურ ჰიმნურ საგალობელს, განსაკუთრებით კი „ზარს“, რომელიც სვანური პოლიფონიური ინტონირების/ვოკალიზაციის არქექტიპად მიგვაჩნია. თუმცა, აღნიშნული ინდექსის დადგენა მხოლოდ საგანგებო ანალიზითაა შესაძლებელი, რომელსაც წინამდებარე კვლევაში არ ვისახავთ მიზნად.

როგორც ზემოთ აღწერილ სასიმღერო კულტურებში ჩანს, ენა მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს მუსიკალური რიტმის ფორმირებაზე და ხშირ შემთხვევაში მუსიკალური მახვილი ან სხვა მუსიკალური ხერხი (მაგალითად, ორნამენტი) ხაზს უსვამს და ამკვეთრებს ლინგვისტურ მახვილს. მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ (ისევე

როგორც სვანურში) ტექსტის ვოკალიზაციისას ხდება ენობრივი მახვილის იგნორირება.

რუსულ სასიმღერო შემოქმედებაში ისტორიულად ჩამოყალიბდა ლექსის ჰანგთან დამოკიდებულების ოთხი ძირითადი ფორმა: სილაბური, ტონური, ტაქტომეტრული (თანაბარ-მახვილიანი) და სილაბურ-ტონური (стопная).

ჩანს, სილაბური ყველაზე ძველი ფორმაა, მისი სასიმღერო ფოლკლორში გავრცელების არეალის თვალსაზრისით, თანაც ყველაზე არქაულ ქანრებში. თუმცა ამ ტიპის ლექსში ლოგიკური (აზრობრივი) მახვილები ხშირად უგულებელყოფილია და იგნორირებული. ამ ტიპის რიტმიკაში წინა პლანზე გამოდის არა მეტრული პულსაცია, არამედ ბგერითი მასალის ერთეულების ხანგრძლივობა (Фалалеева 2005).

მართალია, მეოცე საუკუნის ეთნომუსიკოლოგიურმა (და მანამდე-მუსიკოლოგიურმა) მეცნიერებამ სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის პრობლემის კვლევა განსხვავებულ ხარისხში აიყვანა, ამ პრობლემის გარშემო მუსიკოლოგიური ინტერესი გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ ძველი ბერძნების დროიდან მოწმდება.

როგორც ფ. სტიესი აღნიშნავს, პლატონი თავის „რესპუბლიკაში“ ხაზგასმით ამბობს, რომ ტერფი და ჰანგი ადამიანის მეტყველებას უნდა შეესაბამებოდეს, ხოლო ჰარმონია და რიტმი სწორედ სიტყვებს უნდა ემორჩილებოდეს და არა პირიქით. თუმცა, როგორც ბერძნული მუსიკის შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან ჩანს, მიუხედავად სიტყვის განსაკუთრებული მნიშვნელობისა და ძალისა, პრაქტიკა და თეორია არცთუ შეთანხმებულად მოქმედებდნენ ყოველთვის და კომპოზიტორები ზოგჯერ არად დაგიდევდნენ ტექსტის მახვილისა და სიმაღლის დაცვას მისი მუსიკალური განსხეულებისას. კურტ ზაქსიც მიუთითებდა ლოგოგენური და მელოგენური მუსიკის განსხვავებაზე, კერძოდ: ბუნებრივი მეტყველებისადმი (ტექსტის) მორჩილი და ტექსტისადმი დაუმორჩილებელი ჰანგების არსებობაზე (Stacey 1989:10).

აღნიშნული პრობლემა თან გასდევს შუასაუკუნეების ეპოქასაც. გვიდო მიკროლოგუსი (1027), იოანე (Johann, De Musica, 1100) კომპოზიტორებს ურჩევდა ტექსტის შინაარსის გამოხატვას მუსიკის მეშვეობით. თუმცა იმ პერიოდის ზოგიერთი მენტორი სრულიად უარყოფდა სიტყვისადმი მუსიკის მორჩილებას და კომპოზიტორს ნებისმიერი სასიმღერო სტილის (სილაბური, პნევმატური, მელიზმატური) არჩევის თავისუფლებას ანიჭებდა იმ მოტივით, რომ მთავარი

საგალობლის ლიტურგიაში განკუთვნილი ადგილი და ფუნქციაა და არა ტექსტის შინაარსი.

აღორძინების ეპოქის ტრაქტატები ნეოპლატონურ განწყობებს გადმოსცემს. ჯ. ცარლინო (Instituzioni Armoniche, 1558) გარკვევით მიუთითებს ტექსტის დომინანტ უფლებებზე და აღნიშნავს, რომ ტექსტის რიტმი რაც შეიძლება ზედმიწევნით უნდა იქნას შენარჩუნებული. ავტორი უფრო შორსაც მიდის და ამბობს, რომ დაუშვებელია მოკლე მარცვლების დაგრძელება და გრძელი მარცვლების დამოკლება და აუცილებელია გრამატიკული კონსტრუქტების მაქსიმალური დაცვა. ამ კანონების დარღვევა ბარბაროსობად უნდა ყოფილიყო მიჩნეული (Stacey 1989:10).

სიტყვასა და მუსიკას შორის ბრძოლაზე მიუთითებს საწინააღმდეგო მოსაზრებებიც. მაგალითად, ვინჩენცო გალილეი მიმესისის უფრო ფართო (ზოგადი) გამოყენებისკენ მოუწოდებდა და აღნიშნავდა, რომ ის უნდა გამოხატავდეს მთხრობელის ზოგად განწყობას და არა სიტყვის ცალკეული მახასიათებლების იმიტაციას. უფრო მეტიც, ავტორი აღნიშნავს, რომ კონტრაპუნქტის მთავარი მიზანია ყურის, სმენის დატკობა. თუმცა, პლატონის თეორიის მიმდევარი კლაუდიო მონტევერდი მოხდენილად გადმოსცემს მელოსისა და ლოგოსის საუკუნოვან დრამას და ამბობს, რომ სიტყვა უნდა იყოს „ჰარმონიის მბრძანებელი“ („mistress of the harmony“), თუმცა სინამდვილეში რატომღაც მუსიკა იქცა „სიტყვის მბრძანებლად“ („mistress of the words“) (Fabbri 1994:50).¹⁶²

რენესანსის კომპოზიტორისთვის მუსიკას ავტონომიურობა უნდა შეენარჩუნებინა და მთლიანად არ უნდა დანებებოდა მუსიკისმილმა კანონებს. ბაროკოს ეპოქის მუსიკოსისთვის ენა ყველაფერია. თუმცა, ამ ეპოქაშიც ხდებოდა მუსიკის დაწინაურება სიტყვაზე, რის წინააღმდეგაც ილაშქრებდა გლუკი, რომელიც ტექსტის პრიმატის პრინციპების ერთგული რჩებოდა და უპირისპირდებოდა მე-18 საუკუნეში პოპულარულ იტალიურ ვოკალურ სტილს (Stacey 1989:12).

სიტყვისა და ჰანგის საკითხი ქართული ჰიმნოგრაფიის წიაღშიც გაჩნდა. გ. იმედაშვილი ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტიკის საკითხების კვლევისას დაინტერესდა „რა გავლენას ახდენდა მელოდიის ფორმა ტექსტზე“ (იმედაშვილი 1959:178).

¹⁶² დედაწი: „La sua intenzione e stata (in questo genere di Musica) di far che L'oratione sia padrona del armonia e non serva“

პ. ინგოროყვამ ძველ ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში მოცემული ნიშნების დაკვირვების შედეგად შეიმუშავა „სილაბური უკვეთელი ლექსის“ თეორია და აღნიშნული ტექსტები პოეტურ ფორმებად წარმოაჩინა (ინგოროყვა 1954).

თუმცა, როგორც აღმოჩნდა, ნევმებს ჰქონდათ მუსიკალური მნიშვნელობა და ვერსიფიკაციული კანონების საწინააღმდეგოდ, ტექსტში სტრიქონებს და სიტყვებსაც კი, უადგილო ადგილას ჰყოფდა და ხლეჩდა (ნაკუდაშვილი 1996). ჩანს, ამ შემთხვევაში სადავეები ხელთ მუსიკალურმა კანონებმა აიღო და ტექსტი რიტმულ-მელოდიურ (მუსიკალურ) მოთხოვნებს დაუმორჩილა. როგორც მ. სუხიაშვილი ჩვენთან საუბარში განმარტავს, აღნიშნული არალინგვისტური ფრაგმენტაცია და ცეზურა ჰიმნის ჰიმნოგრაფიული ტექსტების ნაკლებად მნიშვნელოვან სიტყვებს შეეხებოდა.

საგულისხმო აქ ისაა, რომ ტექსტი ამ შემთხვევაში მუსიკალურ მოდელს (უკვე არსებული მეტრულ-რიტმული მახასიათებლებით) ემორჩილება და მისი კარნახით და მასთან შეწყობის მოთხოვნისამებრ იცვლის ფორმას. შედეგად, სიტყვიერი ტექსტის რიტმი და სინტაქსი დეფორმაციას განიცდის. ამის მიზეზი, ჩვენი აზრით, შეიძლება ყოფილიყო:

- მუსიკალური მოდელის დაცვის აუცილებლობა მისთვის რელიგიური მნიშვნელობის მინიჭების კვალდაკვალ და მისი კანონის რანგში აყვანა; კერძოდ, კანონიკური ჰანგ-მოდელების განსაზღვრული ტიპებისა და რაოდენობის დაკანონება და მათთვის ახალი ტექსტების შეწყობა; ამ შემთხვევაში ჰანგი დედანს წარმოადგენს და მისი გამოყენება მრავალჯერადად ხდება ახალ ტექსტებზე;
- მუსიკალური მოდელები ნასესხები და ადაპტირებული იყო ქართულში ადგილობრივი, ქრისტიანობამდელი ჰანგების უარყოფის გამო. შედეგად, ხდებოდა ტექსტების ფორმალური გაწყობა ნასესხებ ჰანგებზე.

მნიშვნელოვანია, რომ აღნიშნული მოვლენა ტიპურია ჰიმნოგრაფიული ტექსტებისთვის, რომლებიც პროფესიული შემოქმედების სფეროს განეკუთვნება. თუმცა ხალხური პოეტური და მათი შესატყვისი მუსიკალური ტექსტების ანალიზიც, სვანური რეპერტუარის შემთხვევაში, ავლენს მსგავს ტენდენციას.

საერთოდ, მუსიკალური მოვლენის ლოგოგენური და პათოგენური გენეზისის კვლევისას ერთი კერძო მიდგომის გამოყენება ვერ გამოიღებს სასურველ/ობიექტურ

შედეგს. მნიშვნელოვანია განისაზღვროს ამ მოვლენის შესრულების კონტექსტი და შეძლებისდაგვარად გაირკვეს ისტორიული წანამდღვრები. სვანური რეპერტუარის კლასიფიკაცია აუცილებელია, აგრეთვე, მოხდეს ამა თუ იმ სინკრეტულ მოვლენაში სიტყვიერი ტექსტების როლისა და ფუნქციის მიხედვითაც კონკრეტული ეთნოგრაფიული კონტექსტის გათვალისწინებით.

თუმცა, ანალიზისას იკვეთება ამგვარი სიმღერების ჟანრული კუთვნილება და ეს, ძირითადად, ჰიმნური ტიპის, მათ შორის სიტყვიერი ტექსტით მდიდარ (მაგალითად „ბარბალ დოლაშ“), საგალობლებზე ვრცელდება.

მეორე მხრივ, გვაქვს, სავარაუდოდ, უფრო გვიანი პერიოდის სიმღერა-ბალადები, რომლებიც საფერხულო, შესაბამისად, იზორიტმულ სიმღერებს წარმოადგენს, რომელთა სიტყვიერი ტექსტები, მიუხედავად ჰანგის მეორადი (მრავალჯერადი) გამოყენებისა, მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს მუსიკალურ კონსტრუქტთან. მაგალითად: „გაულ გავხე“, „ლაგუშედა“, „შიადა ლილე“ და ა.შ. მუსიკისა და ტექსტის მჭიდრო კავშირს ერთობა იკვეთება აგრეთვე ჰიმნურ სიმღერაში „დიადებს“, რომელიც, ვფიქრობთ, რესპონსორული ფორმის ენდემურ, იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს.¹⁶³

მუსიკალური და სამეტყველო რიტმი. თანამედროვე მუსიკის მკვლევრები მუსიკისა და ტექსტის დამოკიდებულების შესწავლისას გამოყოფენ ვოკალიზაციის სხვადასხვა სტილებს:

1. რეჩიტაცია, რომლის საფუძველია მეტყველების მოდელი (არანოტირებული რეჩიტაცია);
2. განსაზღვრული რიტმების მქონე რეჩიტაცია;
3. შპრეხგეზანგი (მაგ.: ბერგის „ვოცეკი“, შონბერგის „მოსე და აარონი“; შენიშვნა ჩვენია — ნ.მ.);
4. მღერა, რომლის დროსაც დომინანტია ლექსიკური პარამეტრები (სილაბური სიმღერა);
5. მღერა, რომლის დროსაც დომინანტია მუსიკალური პარამეტრები (მელიზმატური სიმღერა);

¹⁶³ „დიადებს“ წინამდებარე ნაშრომში საგანგებო კვლევა ეძღვნება და შესაბამის (საშემსრულებლო ფორმები) თავში განვიხილავთ, თუმცა აქ უნდა აღინიშნოს ჰიმნში სიტყვისა და მუსიკის ერთობლიობა და ორგანული კავშირი. ამ შემთხვევაში კომოზიციური ფორმაცა და მუსიკალური სინტაქსიც ენის კანონებითაა ნაკარნახევი და ერთმანეთს ფარავს.

6. ჰარმონიული აკორდების მღერა, რომლის დროსაც გამოიყენება ტექსტი ხმოვნების ცენტრების (ღერძების) სახით;
7. ხმა, როგორც საკრავი ინსტრუმენტი, რომლის დროსაც გამოიყენება ტექსტობრივი ფონეტიკური მასალა (Stacey 1989:21; თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

გამოყოფენ აგრეთვე ტექსტისა და მუსიკის დამოკიდებულების ექვს ძირითად ტიპს:

1. პირდაპირი მიმესისი (მუსიკა შეიძლება დაუკავშირდეს ტექსტს პირდაპირი მიმესისით). არსებობს ორგვარი მიმესისი: ტექსტის ზოგადი განწყობის და ლოკალური — ცალკეული სიტყვებისა და ფრაზების (ე.წ. სიტყვაწერითი);
2. გადანაცვლებული მიმესისი (displaced mimesis) — მუსიკა შეიძლება უკავშირდებოდეს ტექსტს გადანაცვლებული მიმესისით, როდესაც გარეგნული მსგავსების ერთი ასპექტი წარმოშობს მორფოლოგიურ მახასიათებელს;
3. არა-მიმესისური ურთიერთმიმართება — არ ხდება ტექსტის არცერთი ასპექტის იმიტაცია;
4. შემთხვევითი ასოციაცია — მუსიკისა და ტექსტის შესაძლო ასოციაციური კავშირი არა იმიტაციის მეშვეობით, არამედ ნაწარმოების შიგნით მუდმივი ურთიერთშეთანხმების გზით;
5. სინთეტური ურთიერთმიმართება — ტექსტი და მუსიკა იმდენად ახლოსაა ერთმანეთთან, რომ იქმნება სინთეზი;
6. ანტი-კონტექსტუალური ურთიერთმიმართება — მუსიკისა და ტექსტის გამიზნული კონტრასტი (იქვე: 21-22)

ჩვენ მიერ განხილული სვანური სიმღერების სხვადასხვა ფორმები და ჟანრები შეიძლება ვოკალიზაციის აღნიშნული სტილებისა და ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთობის ზოგიერთი ტიპის თვალსაჩინოებად გამოდგეს თუკი მოცემულ ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს ანალიზისას კრიტერიუმებად დავსახავთ.

როგორც დაკვირვებიდან ჩანს, სვანური ინტონირებისათვის დამახასიათებელია რეჩიტაციული (ზოგიერთი რესპონსორული ჰიმნური საგალობელი), შპრეხგეზანგის ტიპის (მეტყველებასა და მღერას შორის გარდამავალი, როგორცაა მაგ.: ჯგუფური ლოცვის გარკვეული სეგმენტები), ლექსიკურად დომინანტური (მაგ.: შაირები), მუსიკალურად დომინანტური (ზოგიერთი ჰიმნური საგალობელი და საფერხულო სიმღერა) მღერის სტილები. ვლინდება მიმესისისა და არა-მიმესისური ელემენტებიც.

ხშირად პოეტური ჟანრების კლასიფიკაციისას რიტმისა და მეტრის არსებობა ან არარსებობა მუსიკალური პარამეტრების არსებობა-არარსებობასთანაა მიბმული.

მაგალითად, ებრაულ პოეზიას ყოფენ სამ ჟანრად: 1) ლექსები მეტრითა და რითმით; 2) პოეტური ტექსტები მეტრისა და რიტმის გარეშე, რომლებიც მუსიკასთანაა შეწყვილებული და 3) მეტაფორული და ჰიპერბოლური პოეზია.

აქედან პირველი არ მოითხოვს მუსიკალურ განსხეულებას იმისათვის, რომ პოეტურ ტექსტად განვიხილოთ. ბიბლიური პოეტური ტექსტები კი მეორე და მესამე ჟანრს განეკუთვნება. მეორე ჯგუფში შემავალი ტექსტები, იმისათვის, რომ პოეტურ ტექსტებად განვიხილოთ, მოითხოვს მუსიკალურ შესრულებას. სხვა ჟანრებისაგან ისინი თვისობრივად განსხვავდება, საკრალური, ღვთაებრივი შინაარსისაა და ზოგჯერ ფორმაც თავისებური აქვს — გრძელი და მოკლე სტრიქონების განლაგებით ხასიათდება და შეესაბამება ტექსტის მუსიკალურ წყობას. მუსიკის საფარქვეშ ამგვარი ტექსტების შესრულება ხელს უწყობს სულიერ ამაღლებასა და ტექსტის შინაარსის უკეთ გაგებას და ამავე დროს მნემონიკურ ფუნქციასაც ითავსებს (Hebrew Writings Concerning Music in Manuscripts and Printed Books from Geonic Times up to 1800:1).

კლასიფიკაციის მოცემული კრიტერიუმების მიხედვით სვანური სიმღერების ტექსტები, უცვლელი ტრანსკრიფციის შემთხვევაში, შეიძლება მივაკუთვნოთ მეორე და მესამე ტიპს. თუმცა სვანური პოეზიის კრებულში დამოწმებული ტექსტები პოეტური ნიმუშების სახითაა გადმოცემული და გააჩნია ვერსიფიკაციის კონკრეტული მახასიათებელი, როგორცაა, მაგალითად — მეტრი.

შუა საუკუნეების თეორიულ წყაროებზე დაყრდნობით, ჯ. სტივენსი გამოყოფს სიმღერის რიტმის ორ მთავარ ტრადიციას: 1) მეტრული მუსიკა (*musica metrica*), რომლის მიხედვით ბგერები იზომება გრძელი და მოკლე გრძლიობების მიხედვით და ჯგუფდება „ტერფებად“ და 2) რიტმული მუსიკა (*musica ritmica*), რომელიც მკაცრად დათვლადი მარცვლების რაოდენობას ეფუძნება. *Musica ritmica* ცნების „იზოსილაბიზმის“ საფუძველს წარმოადგენს. მეცნიერის დასკვნით, მუსიკა და ტექსტი შუა საუკუნეების მის მიერ განხილულ რეპერტუარში მკვეთრად „სილაბურია“, თუმცა განსხვავდება „იზოსილაბიზმისაგან“, რადგან ზუსტი, იზოსილაბური მეტრი ხშირად კონფლიქტშია ენის ბუნებრივ რიტმთან (Stevens 1986:415);

საერთოდ, შუა საუკუნეებში სიტყვისა და მუსიკის რიტმის ურთიერთკავშირს არაერთი ტრაქტატი მიეძღვნა, რომლებშიც ითვლიან მარცვლებს, განიხილავენ სიტყვის მახვილს, მახვილის როლს ლექსის სტრუქტურის, ტიპის დადგენასა და

განსაზღვრაში. მახვილი და ცეზურა პროვოცირებს რიტმის მრავალფეროვნებას. სტროფულ სიმღერაში, ეპიკური ცეზურა მოითხოვს ჰანგის მოქნილობას იმისათვის, რომ მოცემულ ვერსიფიკაციულ მონაკვეთს შეეწყოს.¹⁶⁴

ფონეტიკის განვითარების კვალდაკვალ ჩანს, რომ, მაგალითად, ძველ ფრანგულში მახვილი უფრო ძლიერი იყო ვიდრე თანამედროვე ფრანგულში, თუმცა, როგორც ჩანს, არც ისეთი ძლიერი, რომ ვერსიფიკაციული სისტემის წყაროდ ქცეულიყო (Switten 1995:85-91).¹⁶⁵

დიდი ხნით ადრე, დიონისე ჰალიკარნასელი აღნიშნავს, რომ მუსიკალური რიტმი გავლენას ახდენს სიტყვიერზე და, მაგალითად, გრძელ მარცვალს ამოკლებს, ან პირიქით. შესაბამისად, მარცვალთა რაოდენობა საგალობლის ტემპსა და რიტმზეა დამოკიდებული და მუსიკას შეუძლია მარცვლების დაგრძელება. ნეტარი ავგუსტინე (354-430) ცდილობს ტოლობის ნიშნის დასმას ორ — ჰანგსა და კვანტიტატურ ლექსს — შორის და ამბობს, რომ გაგრძელებული წარმოთქმა და მღერა ერთმანეთს უნდა ფარავდეს (Gillingham 1986:30).

პოეტური და მუსიკალური მეტრის ჰარმონიულ თანაცხოვრების აუცილებლობაზე მიუთითებს გვიდო არეცელიც (991-1033), რომელიც აღნიშნავს, რომ მუსიკაში არსებობს გრძელი და მოკლე „მარცვლები“ (არეცელი ფიქრობს, რომ პოეზია და მუსიკა ანალოგებია და ასოებს, სიტყვებს, ტერფებსა და სტრიქონებს ადარებს ბგერებს, რომლებიც წარმოადგენს ჰანგის, მუსიკის საშენ მასალას) უნდა შეესაბამებოდნენ ტექსტის გრძელ და მოკლე მარცვლებს (Gillingham 1986:35-36).

გერცმანის ცნობით, ბიზანტიური საკულტო ვოკალური მუსიკის ტრადიციული ფორმები ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს ემორჩილებოდა: ტექსტის თითოეულ მარცვალს მეტწილად შეესაბამებოდა ერთი ბგერა. ტექსტის ამგვარი მუსიკალური ხორცმესხმა მიზნად ისახავდა დახმარებოდა მსმენელს უფრო უკეთ და მკაფიოდ გაეგო და ეგრძნო ლოცვის აზრი და შინაარსი. მუსიკა ემორჩილებოდა ტექსტს და დაუშვებელი იყო მისი პრიმატი. აღნიშნული კანონიკის მიხედვით ტექსტის ყველაზე უმცირესი ერთეული — მარცვალი — შეესაბამება ერთ მუსიკალურ ბგერას. თუმცა

¹⁶⁴ ეპიკური ცეზურა იგივეა, რაც ქალური ცეზურა, რომელიც გულისხმობს მახვილს წინაცეზურული სიტყვის ბოლოდან II მარცვალზე.

¹⁶⁵ საგულისხმო შენიშვნაა, რადგან კვლევისას გასათვალისწინებელია ენობრივი პარამეტრების, მათ შორის პროსოდის ცვლილების ალბათობაც. თუმცა სვანური ენის თანამედროვე პარამეტრები შესაძლოა მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს მისი წინაპრისაგან, რაც გამოიწვევდა ენის პროსოდის ცვლილებასაც. ჩვენს საკვლევ მასალას, ამ მხრივ, მხოლოდ საარქივო და თანამედროვე აუდიო ჩანაწერები წარმოადგენს.

ამგვარი აკრძალვების პირობებშიც კი ირღვეოდა „მარცვალი-ბგერის“ კანონი, რაც მე-10 საუკუნის ხელნაწერებიდან ირკვევა. თავდაპირველად უფრო მოკრძალებულად, როდესაც ერთ მარცვალს ორი ან სამი ბგერა მოუდის; თანდათანობით შემოდის უფრო ვრცელი ვოკალიზები, რომელიც მე-12 საუკუნიდან ახალ სიცოცხლეს იძენს და მე-13-14 სს-ში წამყვან პოზიციებზე ინაცვლებს. ახალი „კალოფონიური“ სტილის მთავარი თვისება ტექსტის მუსიკისადმი მორჩილებაა იქამდე, რომ ტექსტებში მეორდება სიტყვები, ფრაზები, ხდება სიტყვების დანაწევრება და უშინაარსო მარცვლების ჩამატება, ზოგჯერ კი ერთ ტექსტში სხვა საგალობლის ტექსტის ჩართვაც კი (Герцман 1988:142-143).

ავტორის ცნობით, სილაბური ვოკალიზება ბიზანტიური გალობის ადრინდელ საფეხურს უკავშირდება. სვანური ინტონირების სტილი, ჩვენი დაკვირვებით, დიდწილად სწორედ სილაბურია დღემდე, რაც სწორედ მისი ძველი ფორმების დაცულობაზე უნდა მიუთითებდეს. თუმცა სიმღერების ანალიზიდან ჩანს, რომ ტექსტები, მიუხედავად მათი სილაბური გამღერებისა, ხშირად დეფორმირდება და, ზოგჯერ, სრულიად გაუგებარიც ხდება, რაც, ბიზანტიური საგალობლისგან განსხვავებული მიზეზებით უნდა იყოს გამოწვეული. აღნიშნულ საკითხს ვრცლად მოგვიანებით, კონკრეტული ნიმუშების განხილვისას შევეხებით.

რიტმული შესაძლებლობების მზარდმა ძიებამ და გამოყენებამ მენზურალური ნოტაციის პირობებში მეტი დამოუკიდებლობა მიანიჭა ტექსტსა და მუსიკას. ტექსტისაგან დამოუკიდებელმა მუსიკალურმა პროსოდიამ (მახვილების სისტემამ) და შესაბამისი ნოტირების სისტემამ მნიშვნელოვნად შეცვალა სიტყვისა და მუსიკის დამოკიდებულება. რითმულ (გაზომვად) ჰანგზე ლექსის (ტექსტის) გაწყობამ ახალ ხელოვნებას დაუდო სათავე. ახალი მუსიკალური ნოტაციის გაჩენისთანავე, რომელიც მუსიკალურ რიტმს ასახავდა, დაიწყო ტექსტისა და ჰანგის რიტმის შეწყობა რადიკალურად განსხვავებული და გზებითა და ხერხებით (Switten 1995:85-97).

მიუხედავად იმისა, რომ შედარებით ნაკლებად არის შესწავლილი ტექსტის რიტმისა და მუსიკის ურთიერთმიმართება მე-13 ს-ის მოტეტში, მუსიკოლოგიური კვლევები ავლენენ კავშირს შუასაუკუნეების მუსიკალურ რიტმულ სტილებსა და ფრანგული ენის ცალკეულ თვისებებს შორის (Switten 1995:98).

მუსიკოლოგიური ცოდნის მიხედვით მეტრული, რიტმულად რეგულირებული მღერა მრავალხმიანობის (Cantus mensuratus ანუ Cantus Figuratus, რომელშიც ტრადიციულ ჰანგს ერთვის დამატებითი ხმა) ატრიბუტად მიიჩნევა განსხვავებით

მონოფონიური ჰანგისაგან (მაგალითად plainsong, იგივე Cantus Planus, ანუ გრეგორიანული ქორალი, რომელიც რიტმულად თავისუფალია და არ იყოფა ტექტებად). Cantus Planus-ის ჰანგი თავისუფალ, მეტყველების რიტმს განსახიერებს და მას პროზაულ რიტმსაც უწოდებენ, რომლის წყაროსაც არამეტრული გასამღერებელი ტექსტები — ფსალმუნები, ლოცვები და ა.შ.— წარმოადგენენ. გრეგორიანული ქორალი ორ ჯგუფად იყოფა: რესპონსორული (ფსალმუნების დეკლამაცია უდევს საფუძვლად) და ანტიფონური (ჩამოყალიბებული მელოდიის სახით) (Oxford Dictionary of Music, Second edition, Oxford University Press. 2006:680).

სიმღერაში ლინგვისტური პროსოდიისა და მუსიკალური მეტრის ურთიერთმიმართების პრობლემის შესახებ კ. პალმერისა და მ. კელის კვლევებში ჩანს, რომ ინგლისურ ენაში შედგენილი სიტყვისა და ბირთვული მახვილის (nuclear stress) კანონები ემთხვევა მუსიკაში მეტრული მახვილის კანონებს. ექსპერიმენტმა ცხადყო, რომ ლინგვისტური მახვილის მქონე მარცვლების გამღერებისას ბგერის ხანგრძლივობა აღემატებოდა უმახვილო მარცვლების შესატყვისი ბგერების ხანგრძლივობას. იგივე ტენდენცია დადასტურდა შედგენილი სიტყვების ინტონირებისას, რომლის დროსაც ერთ შემთხვევაში მუსიკალური მახვილი მოუდიოდა არსებით სახელს (არსებითი და ზედსართავი სახელისაგან შედგენილ სიტყვაში), ხოლო მეორე შემთხვევაში — ზედსართავს (Palmer... 1992:526-528).

აღნიშნული ექსპერიმენტი ავლენს სიმღერის შინაარსის, უფრო ზუსტად, სიტყვის სემანტიკური ფუნქციის გადამწყვეტ მნიშვნელობას და უჩვენებს რამდენად განაპირობებს ტექსტი მის მუსიკალურ არტიკულაციას. საინტერესოა, რომ სვანური რეპერტუარში ამგვარი კორელაცია ხშირად დასტურდება, რასაც კვლევის შესაბამის (ანალიტიკურ) ქვეთავში შემოგთავაზებთ.

მართლმადიდებლურ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში საერთოდ მიუღებელია უსიტყვო მელოდია, როგორც ბუნდოვანი რამ და მხოლოდ სიტყვიერ ტექსტთან შერწყმული ჰანგი მიიჩნევა კანონიკურად, რადგან უმთავრესი ამოცანა სწორედ ღვთაებრივი სიტყვის წარმოჩენაა.

ეკლესიის მამათა სწავლებით, მუსიკა ღვთაებრივი სიტყვის, სიბრძნის შემეცნებას უნდა ემსახურებოდეს. სწორედ ამის შედეგად ჯ. ბლექინგი სიმღერის ტექსტების შესახებ თავის კვლევაში ჩამოთვლის მელოდიის ტიპებს, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდება. კერძოდ, ესაა თავისუფალი და სიტყვა-დამოკიდებული ჰანგები. ჰანგები, რომლებზეც მოქმედებს სიტყვის ენობრივი

კანონები და ჰანგები, რომლებიც იბადება და ვითარდება მუსიკალურ დისკურსში. ავტორი იმოწმებს ირლანდიურ ტრადიციულ მუსიკას, სადაც განასხვავებენ სიმღერებს, რომლებიც „ამბავს მოგვითხრობს“ და რომლებშიც სწორედ ეს ამბავია მთავარი და მნიშვნელოვანი, ერთი მხრივ და, მეორე მხრივ, სიმღერები სიტყვებით, რომლებიც ამბისა თუ სიტუაციის შესაბამის ემოციას გამოხატავენ, თუმც არ აღწერენ მას (Blacking 1982:19).

ბლეკინგი აღნიშნავს რამდენად მნიშვნელოვანია სიმღერის ანალიზისას ტექსტსა და მუსიკას შორის დამოკიდებულებისა და ურთიერთგავლენის გამორკვევა. ნიმუშად მოჰყავს ვენდას ტომების მუსიკალური ტრადიცია, რომელშიც ჰანგებსა და ტექსტებს შორის დამოკიდებულება სხვადასხვაგვარია. კერძოდ:

- 1) სიმღერის სიტყვები არ მოგვითხრობს ამბავს და წარმოადგენს დასრულებულ არტეფაქტებს. სიტყვათა ჯაჭვი შეიძლება ჩაერთოს სიმღერაში იმის მიხედვით, რამდენად შესაფერისია კონკრეტული სიტუაციისა თუ სიმღერისათვის. ამგვარი ჯაჭვები არ შეიცავს შინაარსობრივ დეტალებს. მათი მნიშვნელობა სიმღერის კონტექსტში სიმბოლურია;
- 2) არ არის სიტყვების მნიშვნელობასა თუ მათ ემოციურ დატვირთვასა და მელოდიას შორის კავშირის აუცილებლობა. სიმღერა, რომელიც გარკვეულ კონტექსტში სიხარულს გამოხატავს, შეიძლება სევდას გადმოსცემდეს სხვა შემთხვევაში;
- 3) სიტყვები განსაზღვრავს ჰანგების სტრუქტურას;
- 4) მუსიკა აყალიბებს სიტყვიერ კონსტრუქტებს, განსაკუთრებით, იმპორვიზაციისას;
- 5) მუსიკალური კომპონენტის განვითარების კვალდაკვალ ხდება სიტყვების შევიწროება და გაქრობაც კი;
- 6) სიმღერის სტრუქტურა მთლიანად მუსიკალური მოთხოვნებითაა განპირობებული და არა სიტყვების მნიშვნელობით (Blacking 1982:22-23)

სვანური რეპერტუარი ამ კუთხით მრავალფეროვანია და თითქმის ყველა ფორმას ვხვდებით, რაც მათი სოციალურად ფუნქციონალური დატვირთვითა და კონტექსტით უნდა იყოს განპირობებული. პროფესიული მუსიკის, როგორც დამოუკიდებელი ხელოვნების (არტის), კანონები ითვალისწინებს ავტორის (კომპოზიტორის) შეგნებულ არჩევანს ტექსტისა და მუსიკის შეუღლების ტიპსა და ხარისხზე.

ხალხურ შემოქმედებაში სიტყვიერი პროსოდიისა და მუსიკალური რიტმის ურთიერთმიმართების საკითხის გარკვევა კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე უმართებულოა. სვანური სიმღერა სინკრეტული ფენომენია და კონკრეტულ მიზანს ემსახურება. ჩვენ მიერ განხილული რეპერტუარის დიდი ნაწილი რელიგიურ-საკულტო-სარიტუალო დანიშნულებისაა და მუსიკისა და ტექსტის მთავარი ფუნქცია კულტის მსახურებაა. კონტექსტის გაქრობა ბუნებრივად იწვევს რელიგიური ჰიმნის/სიმღერის/ცეკვის მთავარი მიზნისაგან დაშორებას. შემსრულებელი თავისუფლდება თავდაპირველი კონტექსტის ჩარჩოებისაგან და შესაძლებელი ხდება როგორც მუსიკის, ასევე ტექსტის ინტერპრეტაცია, რასაც შეიძლება მოჰყვეს ტექსტის დეფორმაცია, ან მეტრ-რიტმის მოდიფიკაცია, ან — ორივე ერთად.

უფრო სწორი იქნება ვიფიქროთ, რომ რიტმული სტრუქტურის ინტერპრეტაციამ შესაძლოა გამოიწვიოს ტექსტის რიტმული მახვილების გადანაცვლებაც, რასაც, თავის მხრივ, მივყავართ შინაარსის, სემანტიკური მნიშვნელობის გაბუნდოვანებამდე.

შესაძლოა სწორედ ეს იყოს იმის მიზეზი, რომ სიტყვებმა, დროთა განმავლობაში, განიცადეს ფრაგმენტაცია და დაკარგეს პირვანდელი სახე. პროცესი შეიძლება წარმოვიდგინოთ მარტივი ფორმულით:

A (სიტყვის რიტმული მახვილი) + B (ჰანგის რიტმული მახვილი) = AB (გასაგები ტექსტი)

ან

A (სიტყვის რიტმული მახვილი) < B (ჰანგის რიტმული მახვილი) = B (ბუნდოვანი ტექსტი)

აღნიშნულ საკითხში ჩაღრმავების მიზნით საჭიროდ მივიჩნიეთ სვანური სასიმღერო ტექსტების ვერსიფიკაციული მოდელების, მეტრული და რიტმული თავისებურებების შესახებ არსებული მეცნიერული აზრის გაცნობა, რომელსაც ქვევით შემოგთავაზებთ.

1.2. სვანური ლექსი. სვანური სიმღერის მეტრი და რიტმი

ლექსს მუდამ ახსოვს, რომ ვიდრე წერილობით ხელოვნებად ჩამოყალიბდებოდა,

ზეპირი ხელოვნება იყო. ახსოვს, რომ სიმღერა იყო.

ხორხე ლუის ბორხესი

სვანური რეპერტუარის დიდი ნაწილი, კერძოდ, საფერხულო და ინსტრუმენტული თანხლების მქონე სიმღერები, მენზურალურ, რიტმულ, კომპოზიციურად სიმეტრიულ სიმღერებს მოიცავს. თუმცა, ამ შემთხვევაში, კომპოზიციურ სიმწობრეს (კვადრატულობას), მეტრულობასა და მკვეთრ რიტმულობას, ერთი მხრივ, მათი საფერხულო შესრულების ფორმა განაპირობებს, ხოლო მეორე მხრივ — ინსტრუმენტული თანხლება. ერთხმიანობა, ძირითადად, დატირებებისა და აკვნის ნაწილის სახითაა წარმოდგენილი. ამ უკანასკნელთა რიტმული და მეტრული ხასიათი ძირითადად აკვნის რწევის რიტმულობასთან უნდა იყოს კავშირში. დატირებები კი იმთავითვე არაიზორიტმული, ასიმეტრიული მეტრით ხასიათდება. თავისუფალი რიტმით გამოირჩევა აგრეთვე სარიტუალო ჰიმნებიც.

უნდა გავიხსენოთ, რომ სამეტყველო რიტმთან დაახლოებული, მეტრულად თავისუფალია ებრაული სინაგოგური პრაქტიკაც, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ქრისტიანულ სამგალობლო სტილზე.

რაც შეეხება მღერის რესპონსორულ და ანტიფონურ ფორმებს, სვანურ რეპერტუარში ორივე ჯგუფის ნიმუშებს, რომელთაც, ხშირად, კომბინირებული სახით, ერთი სიმღერის ფარგლებში ვხვდებით, შესაბამის თავში განვიხილავთ.

პოეზიას მნემონიკური ფუნქციაც გააჩნია. მისი მეშვეობით უკეთ შეიძლება ტექსტის დამახსოვრება, ხოლო, თავის მხრივ, ტექსტის გახსენებაც და დამახსოვრებაც კიდევ უფრო იოლია, თუ ის მუსიკასთანაა შეწყვილებული. ამიტომ საფიქრებელია, რომ ის ფაქტი, რომ სვანური პოეტური ტექსტები, რომლებიც კი არ წარმოითქმის, არამედ იმღერება, განპირობებული უნდა იყოს იმით, რომ ეს ტექსტები ჯგუფური დანიშნულებისაა და ერთობლივი ქცევის, აქტივობისთვისაა განკუთვნილი. თავის მხრივ, ერთობლივი, ჯგუფური ქცევა მოითხოვს კოორდინირებას ჯგუფის წევრებს შორის და განმეორებადი კულტურული ქცევის, მოვლენის ჩარჩოში მოქცევას, რაც, თავისთავად, გულისხმობს ერთობლივი მოქმედებისთვის საჭირო ატრიბუტებს.

ერთ-ერთი ასეთი წამყვანი ატრიბუტია სიტყვა, რომლის მეშვეობითაც სტრუქტურირდება აზრი, იდეა, ამბავი. შესაბამისად, საჭირო ტექსტების დასამახსოვრებლად და მათი რეპროდუცირებისათვის ბუნებრივად გამოიყენება მუსიკა და, ფაქტობრივად, ყველა ჯგუფური აქტივობა, ქცევა, შეიცავს მუსიკალურ

ელემენტს სინკრეტული ერთობის სხვა წევრებთან ერთად. მუზიკის თეორიის მიხედვით, ამგვარი რამ სწორედ დამწერლობის არმქონე სოციუმებში ფიქსირდება, სადაც მნიშვნელოვანი გამომსახველი ინსტრუმენტები დიდ როლს ასრულებენ სოციუმის სინქრონული ქცევის კოორდინაციასა და რეგულირებაში და ერთობის მიღწევასა და შენარჩუნებაში. ამ მხრივ მუსიკას არსებითი მნიშვნელობაც კი ენიჭება კოლექტიური ცნობიერების მქონე საზოგადოებაში.

იმისათვის, რომ გავარკვიოთ სვანური სასიმღერო მეტრ-რიტმის ბუნება, საჭიროა ვიცოდეთ როგორია სვანური ლექსი, რომელიც, დ. წერედიანის თქმით „კი არ წარმოითქმის, არამედ იმღერება“ (წერედიანი 1968).

მიუხედავად იმისა, რომ სვანური ლექსის თავისებურებებს არაერთი მკვლევარი შეეხო, გ. წერეთელი აღნიშნავს, რომ მისი „... სტრუქტურის შესწავლისთვის ... ძალიან ცოტაა გაკეთებული...“. (წერეთელი 1973:53).

ქართული ლექსწყობის შესახებ არსებული აკადემიური კვლევების მოცულობა და ათწლეულების განმავლობაში მიმდინარე დებატები ცხადყოფს საკითხისადმი ცხოველ ინტერესს. საკვლევი საკითხების კომპლექსურობა განაპირობებს მიდგომების მრავალფეროვნებასა და არაერთმნიშვნელოვან შედეგებს, რის გამოც რიგი პრობლემები კვლავაც გადაუჭრელი რჩება, თუმცა უკვე არსებული სამეცნიერო გამოცდილება და მიღწევები დაგვეხმარა საბაზისო ცოდნით აღჭურვასა და ანალიზის წარმოებაში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სვანური სიმღერის დიდი უმრავლესობა სვანურენოვანია. ამ მხრივ იგი, მეგრულის მსგავსად, გამორჩეულ ადგილს იკავებს ქართულ ხალხურ სასიმღერო რეპერტუარში, რადგან დანარჩენი კუთხეების მუსიკალური შემოქმედება უხვად შეიცავს ინტერდიალექტურ ლექსიკას.

სიტყვისა და მუსიკის უერთიერთობის შესახებ კვლევებში ჩანს, რომ სამეტყველო ენის კანონები რიტმულ-მელოდიკური ლანდშაფტის შექმნასა და ფორმირებაში ხშირად ასრულებს მნიშვნელოვან როლს, რაც გარკვეულწილად სვანური რეპერტუარის ანალიზის შედეგადაც დასტურდება. მუსიკალური და პოეტური მეტრების შედარებითი ანალიზი ავლენს სიმღერების ჯგუფს, სადაც სრულიად ბუნებრივად და ჰარმონიულად ხდება ამ ორი კომპონენტის თანაბარუფლებიანი შეუღლება.

თუმცა ასევე მნიშვნელოვანია იმ სიმღერების რაოდენობა, სადაც იგნორირებულია ენობრივი კანონები და დამახინჯებული ან შესუსტებულია

ტექსტის კონკრეტული შინაარსი მუსიკალური მეტრისა და რიტმის პრიმატის პირობებში, თუმცა შენარჩუნებულია კონტექსტთან დაკავშირებული ემოციური მუხტი და ტექსტის ზოგადი განწყობა (მიმესისის სახეობა).

მ. ჩიქოვანი აღნიშნავს, რომ ქართული ხალხური ლექსების აბსოლუტური უმრავლესობა იმდერება და „გადაცემის ტრადიცია მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ხალხური ლექსის ბუნებას, რიტმსა და სტროფიკას, რითმასა და რეფრენს, აქცენტსა და ჟღერადობას...“ (ჩიქოვანი 1975:51).

ამ თვალსაზრისით სვანური პოეზია, რომელიც სასიმღერო პოეზიად მიიჩნევა, არ წარმოადგენს გამონაკლისს, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, გაკვირვებას იწვევს ის ფაქტი, რომ სვანური ტექსტები სწორედ პოეტური ფორმებითაა წარმოდგენილი სვანური პოეზიის კრებულში და მიუხედავად იმისა, რომ აბსოლუტური უმრავლესობა მოკლებულია ისეთ პოეტურ თვისებას, როგორცაა რითმა, ისინი ორგანიზებულ პოეტურ ვერსიფიკაციულ მოდელებს წარმოადგენს, რაც მათ დამოუკიდებელი პოეტური ერთეულების მნიშვნელობას ანიჭებს.

ქართული ხალხური ლექსის მრავალფეროვან საზომებს შორის ყველაზე გავრცელებულად შაირი ითვლება. ჯ. ბარდაველიძის კვლევით, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში დაბალი შაირის საზომია გავცელებული, ხოლო დასავლეთ საქართველოში — მაღალი შაირისა (ბარდაველიძე 1979:39).

თუმცა, როგორც მკვლევრები მიუთითებენ, ხდება საზომების შერევა, რაც დამახასიათებელია ქართული ხალხური ლექსისათვის და რასაც ბარდაველიძე ლექსის სასიმღერო ბუნებას უკავშირებს (ბარდაველიძე 1960:36).

ლექსწყობის მახასიათებლებზე მსჯელობა მუსიკალური თავისებურებების გათვალისწინებით ვერსიფიკაციის შესახებ კვლევების განუყოფელი ნაწილია. როგორც თ. ბარბაქაძე აღნიშნავს პ. ბერაძის ნაშრომზე საუბრისას, მასში „... შესწავლილია უძველესი ქართული ლექსის, ქართული ხალხური მუსიკისა და ცეკვის რიტმის საკითხები და ნაჩვენებია, რომ ქართული სიმღერის, ცეკვისა და პოეზიის ძირითადი რიტმი დაქტილურია...“ (ბარბაქაძე 2014:29-31). სავარაუდოდ, მეცნიერის დასკვნა, ძირითადად, აღმოსავლეთ საქართველოს ლექსწყობასა და სიმღერაზე დაკვირვებას ემყარება, რადგან სვანური ლექსის საზომისა და სასიმღერო მეტრ-რიტმის ანალიზი სხვა სურათს წარმოადგენს. ამიტომ უცნაურია, რომ პ. ბერაძემ, როგორც ჯ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, „უძველესი ხევსურული და სვანური

ლექსსიმღერების შესწავლის საფუძველზე გამოარკვია“ მათი ექვსტერფიანობა და ტერფების დაქტილორობა (ბარდაველიძე 1960:16,20-21; ბერაძე 1948).

ა. შანიძე სწორედ ლექსის „ძველ ხასიათად“ მიიჩნევს მის მუსიკალურ შესრულებას და აღნიშნავს, რომ ლექსი მთაში ჯერ კიდევ გალობით წარმოითქმის, ან ფანდურზე იმღერება (შანიძე 1931: 022).

ჰანგისა და ლექსის კავშირზე მსჯელობისას ქართული ლექსის მკვლევარი ჯ. ბარდაველიძე საგანგებოდ გამოჰყოფს რეფრენს, როგორც „...ქართული ხალხური სასიმღერო პოეზიის ერთ-ერთ დამახასიათებელ ელემენტს...“, რომელმაც „... მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ხალხური ლექსის სტროფის, რითმის, საზომისა და, საერთოდ, რიტმიკის ფორმირებაში“ (ბარდაველიძე 1960:26).

ავტორის აზრით, „რეფრენი წარმოიშვა ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ცეკვა, სიმღერა და პოეტური ტექსტი ერთ განუყოფელ მოვლენას წარმოადგენდა და რომელიმე მათგანის ცალკე შესრულება შეუძლებელი იყო მათი არასრულყოფილების გამო“ (ბარდაველიძე 1960:9). მკვლევარი სტროფის წარმოშობის მიზეზებს უძველეს საცეკვაო ლექს-სიმღერებში ხედავს და აღნიშნავს რამდენად ხელმისაწვდომია ლექსის კვლევა იმ ვითარებაში, როდესაც ჯერ კიდევ „... ცოცხალია ქართული ხალხური ლექსის განვითარების ადრინდელი პროცესები დაწყებული სვანურ-ხევსურული ამებური პოეზიითა და პირველყოფილი საფერხისო ლექს-სიმღერებით“ (იქვე).

ჯ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, რომ რითმა ლექსში მოგვიანებით გაჩნდა და არქაული სვანური და ხევსურული ლექსები რითმას არ იცნობენ, რადგან „ეს ლექსები სასიმღეროა და იქ რითმის მოვალეობას მისამღერები, ან შესაფერისი მუსიკალური ელემენტები ასრულებენ... ლექსში, როგორც ორგანული ელემენტი — რეფრენი ასრულებდა რითმის როლს, ხოლო მთიბლურები და სამგლოვიარო ლექს-სიმღერები პროსოდიული ხმოვნებით (მაგ.: ო-ნით) ბოლოვდება“ (ბარდაველიძე 1960:46).

მკვლევრები რითმას გვიან მოვლენად მიიჩნევენ ქართულ ლექსში. გარდა ამისა, კენტაეპიანი სტროფების არსებობასაც რითმამდელ პერიოდს უკავშირებენ. ჯ. ბარდაველიძეს სამტაეპიანი სტროფის ნიმუშად სვანური ლექსი მოჰყავს და ამბობს, რომ სვანურ ლექსში, „... რომელიც ისტორიულად ქართული ლექსის უძველეს საფეხურს გამოხატავს, ... ყველა სამტაეპედი ... ურითმოა, ხოლო რითმიან ლექსებში არცერთი ნიმუში არ გვხვდება კენტაეპიანი სტროფისა“ (ბარდაველიძე 1979:41).

სიმღერისა და ლექსის სინკრეტული, განუყოფელი გენეზისისა და თანაარსებობის იდეას კრიტიკულად განიხილავს მ. ქურდიანი თავის დისერტაციაში და ხელოვნების სინთეტური ფორმების შესახებ თვალსაზრისს „... არასოდეს და არავის მიერ დამტკიცებულს ...“ უწოდებს (ქურდიანი 1998:8).

მკვლევრის აზრით, „...ლექსი, როგორც სათქმელი..., ასევე სასიმღერო, ყოველთვის, ყველგან და უგამონაკლისოდ უკვე ლექსი იყო ლექსთწყობის თვალსაზრისით — სიმღერა კი არ დაიშალა ლექსად და მუსიკად, პირიქით-ვერსიფიკაციულ მოდელს მიესადაგა აკომპანემენტი“. მოცემული თვალსაზრისის თვალსაჩინოებისათვის ავტორს მჰყავს სვანური სასიმღერო ტექსტი „ლემჩილი“ ჩანართი ვოქაბელების ჩათვლით და იქვე გვთავაზობს ტექსტის სუფთა სალექსო ფორმას შედარების მიზნით (ქურდიანი 1998:9).

მ. ქურდიანის რამდენიმე დაკვირვებამ განსაკუთრებული ყურადღება სწორედ მას შემდეგ მიიქცია, რაც პოეტური ტექსტებისა და მათი მუსიკალური ვერსიების შედარებისას შევნიშნეთ. მათ შორის გამოვყოფთ ორიოდე თვალსაზრისს, რომელსაც ავტორი გვიზიარებს დისერტაციის ავტორეფერატში:

1. სასიმღერო ტექსტის ლექსისგან გამიჯვნის შემთხვევაში „საქმე ყოველთვის გვექნება ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით სრულქმნილ სტრუქტურასთან, სტაბილურ ფორმასთან, კანონიკურ მოდელთან და არა ლაბილურ კონსტრუქციასთან, რომელიც დაირღვევა მელოდიის, როგორც მაორგანიზებელი ძალის, ჩამოცილებისთანავე, რაც... გარდაუვლად მოელის... გლოსოლალიებს, რეფრენს, მისამღერს... რომლებიც ზოგჯერ... სიტყვებსაც კი ხლეჩენ შუაში — რაც ცალსახად ამტკიცებს უკვე მზა ვერსიფიკაციული მოდელებით სარგებლობას სიმღერის შექმნისას...“ (ქურდიანი 1998:9). სწორედ ეს შეუსაბამობა შევნიშნეთ მანამდე, როდესაც სვანური პოეზიის კრებულში დაცული ტექსტების სალექსო ფორმებმა მიიქცია ჩვენი ყურადღება იმის გათვალისწინებით, რომ სალექსო და მუსიკალური „ფრაზა“ არ ემთხვეოდა ერთმანეთს. ამგვარმა აცდენამ კითხვის ქვეშ დააყენა ცნება „ლექს-სიმღერები“ ან გამოთქმა: „სვანური ლექსი არ წარმოითქმის, არამედ იმღერება“.
2. სვანური პოეზიის ზოგიერთი ნიმუში ამჟღავნებს კვანტიტატური სისტემის ნაშთებს, როდესაც სტრიქონში მარცვლების რაოდენობა კი არ განსაზღვრავს რიტმს, არამედ გრძელი და მოკლე ხმოვნების არსებობა. მაგალითად:

ერეკვენი-მერეკვენი,

ჩიბჩიკვენი, ჩაბარკვენი

ლაჭილ, კაპლ,

ჩეი კათხგლდ ლარტამისგა

(ქურდიანი ავტორეფერატი გვ. 22)

აღნიშნული დაკვირვება საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც გრძელი ხმოვნები, რომლებიც გავლენას უნდა ახდენდნენ ვერსიფიკაციის მოდელზე და ლექსის რიტმზე ზოგადად, დ. წერედიანის აზრით, იგნორირებულია სვანური პოეზიის ნიმუშებში (ბარბაქაძე 2011:247).

ქართველურ ენებს შორის ქართულსა და კოლხურში (მეგრულ-ლაზურში) ხმოვნები შედარებით მარტივი და მცირერიცხოვანია, თანხმოვნები კი — გაცილებით რთული და მრავალრიცხოვანი. სვანური, როგორც თანხმოვნების, ისე ხმოვნების სიმრავლითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მათ შორის ყველაზე სრული სისტემა ბალსემოურს შემოუნახავს. კერძოდ, გვხვდება 6 მარტივი, 6 გრძელი, 3 უმლაუტიანი (ა, ო, უ) და სამი უმლაუტიანი გრძელი ხმოვანი (ა, ო, უ) (ჭუმბურიძე ... 2007:36-37).

ლექსწყობაზე (მეტრსა და რიტმზე) გავლენას გრძელი და მარტივი ხმოვნები ახდენენ. თუმცა, წერედიანის შენიშვნით (მიუხედავად ხშირად მათი დისტინქციური ფუნქციისა, ნ.მ.), როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გრძელი ხმოვნები იგნორირებულია ბალსემოურ და ლაზურ კილოებშიც კი.¹⁶⁶

როგორც მუსიკალური ანალიზით ჩანს, ხშირად, გამღერებისას, იქ, სადაც ტექსტი მკაფიოდ არტიკულირდება და მუსიკალური და ენობრივი რიტმული მახვილები ფარავს ერთმანეთს, გრძელი ხმოვნების უგულებელყოფა არ ხდება და მათი რეალიზება სხვადასხვა მუსიკალური ხერხების მეშვეობით ხდება. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში მუსიკალური ანალიზის მეშვეობით შესაძლოა გამოვლინდეს ის ისტორიული პლასტები, რაც პოეტურ ტექსტში დაიკარგა და, რაც შეიძლება სწორედ მუსიკალურმა ქსოვილმა შემოინახა.

თუმცა სვანური რეპერტუარის გარკვეული ნაწილი არ ამჟღავნებს ტექსტისა და მუსიკის ამგვარ განუყოფელ ერთობას, რასაც დ. წერედიანი მიუთითებს თავის კვლევაში სვანური ლექსწყობის შესახებ: „სვანური ლექსის სტრიქონი და მუსიკალური ფრაზა საგუნდო სიმღერებში არ ფარავს ერთმანეთს. მისამღერების

¹⁶⁶ თუმცა ზოგიერთი ლექსი, მაგალითად „ციოყ ი მიჩა ლაშგარ“, რომელიც ფარში (ანუ ბალსემო სვანეთში) ჩაუწერიათ, შეიცავს გრძელ ხმოვნებს (ა), როგორც, სავარაუდოდ, ნაშთს (შანიძე... 1939:60).

გარდა ჩნდება აგრეთვე სიტყვებს შორის ჩართული მარცვლები, რომლებიც, სტრიქონს სრულიად უცვლიან რიტმს“ (ბარბაქაძე 2011:246).

წერედიანი, აგრეთვე, შენიშნავს, რომ სვანური ლექსი შაირის, კერძოდ, მაღალი შაირის საზომითაა კონსტრუირებული და, რომ დაქტილურ მახვილზე აგებული საზომები იშვიათია, რაც დაბალი შაირისთვის ადგილს არ ტოვებს სვანურ პოეზიაში. გარდა ამისა, წერედიანი სვანურ ლექსს სილაბურად მიიჩნევს (ბარბაქაძე 2011:247).

თუმცა პოეტურ ტექსტებზე დაკვირვება ავლენს სვანური ეპიკური ლექსის შერეულ ვარიანტებსაც, როდესაც დაბალი და მაღალი შაირის საზომი გვხვდება ერთი ლექსის ფარგლებში. ზოგჯერ კი დაბალი შაირი სულაც წამყვან როლს იკავებს. ასეთია მაგალითად „ბარბალ დოლაშ“, რომელიც თითქმის მთლიანად დაბალი შაირის საზომითაა გაწყობილი.

რაც შეეხება რეფრენს, რომელიც სვანურ რეპერტუარში უხვად მოგვეპოვება, დ. წერედიანიცა და ჯ. ბარდაველიძეც მას რითმის წინამორბედად მიიჩნევენ. ბარდაველიძე კი რეფრენს (შესაბამისად რითმასაც) წმინდა მუსიკალურ მოვლენად მიიჩნევს (ბარბაქაძე 2011:247; ბარდაველიძე 1979:42).

როგორც აღვნიშნეთ, სვანური სასიმღერო ტექსტების პოეტური ფორმების ანალიზი და მათი შედარება სასიმღერო ვარიანტებთან ცალსახად ავლენს რამდენიმე ტენდენციას:

1. თავისუფალი მეტრის მქონე ჰიმნური ტიპის საგალობლების ტექსტებში არ ჩანს პოეტური, ვერსიფიკაციული მოდელი და პროზაულ, ლოცვითი შინაარსის მქონე ფრაზებს წარმოადგენენ. მაგალითად: „ჯგრაგიშ“, „სადაშ“, „მიქელგაბრიელ“. ამ ტიპის საგალობლებში ლოცვითი ლექსემები ჩაწნულია ვოქაბელურ მასალაში, რის გამოც რთულდება მისი გაგება და აღქმა. სვანურ პოეზიაში დამოწმებული ტექსტები სწორედ სასიმღერო ვერსიებია, რომელსაც განმარტების სახით მოსდევს ამოკრეფილი, ვოქაბელებისაგან თავისუფალი, „სუფთა“ ტექსტი;
2. შედარებით გამოკვეთილი მეტრისა და რიტმის მქონე ჰიმნური ტიპის საგალობლები გადმოცემულია მკაფიო პოეტური საზომით, რომელიც, ძირითადად, მაღალი, ზოგჯერ დაბალი შაირის, ხშირად კი მაღალი შაირის დაბალ შაირთან შერეულ ფორმას წარმოადგენს. ზოგჯერ სიმღერის ტექსტი ან მისი გარკვეული ნაწილი მუსიკალური ქსოვილის კანონებს ემორჩილება და ეწირება: ირღვევა სიტყვის ბუნებრივი რიტმი, იხლიჩება შუაზე, ჩნდება ვოქაბელური ჩანართები და ა.შ. მაგალითად: „ბარბალ დოლაშ“, „რიჰო“, „ლილე“ და ა.შ.

3. ზოგიერთი საფერხულო სიმღერის ტექსტი, ან მისი გარკვეული ნაწილი აგრეთვე მახინჯდება მუსიკალური ხორცშესხმისას და მუსიკალური რიტმის სასარგებლოდ ჩნდება ვოქაბელური ჩანართები (ე.წ. ფილერები, შემავსებლები). მაგალითად: „თამარ დედფალ“, „დიდებათა“, „ლემჩილ“, „დალა კოჯას“, „გაულ გავხე“ და ა.შ.
4. საფერხულო, ან ინსტრუმენტული თანხლების მქონე სიმღერების გარკვეული ნაწილის სიტყვიერი ტექსტები მკაფიო მეტრული მახასიათებლებით გამოირჩევა, რაც შენარჩუნებულია მათი გამღერებისას, რომლის დროსაც სიტყვიერი და მუსიკალური მახვილი სინქრონულ ერთობას ქმნის. მაგალითად: „ვიცბილ-მაცბილ“, „დალა კოჯას“, „მირანგულა“, „ლაჟღვაშ“;
5. ზოგიერთი სარიტუალო ჰიმნის ტექსტები, სადაც წამყვანია რეჩიტატიული სტილი და/ან სილაბური ინტონირება, ავლენს სიტყვის დომინანტურ როლს, არ წარმოადგენს რომელიმე ვერსიფიკაციულ მოდელს, თუმცა, ზოგიერთი სტრიქონი შესაძლოა შაირის საზომით იყოს გაწყობილი. მაგალითად: „დიადებ“, „ნომ ჯაჟარებ მესყანიელას“, „კასლეთილა“ (ან „კასლედილ“);
6. ზოგიერთი რესპონსორული ფორმა აგრეთვე რეჩიტაციული და სილაბური ინტონირებით ხასიათდება და მასში, ძირითადად, დაცულია ლინგვისტური მახვილები და ვერსიფიკაციული მოდელიც მკაფიოდაა გამოხატული. მაგალითად: შაირები და ლიშლდანნი;

ცხადია, გაცნობიერებული გვაქვს, რომ ამა თუ იმ დაკვირვების განზოგადება საკვლევი მასალის მოცულობასთანაა დაკავშირებული. თუმცა, დიაქრონიაში სვანური რეპერტუარის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების მიუხედავად (რასაც ეთნოგრაფიული, ისტორიული და საარქივო ინფორმაცია ადასტურებს), ჩვენ ხელთ არსებული რეალური მასალა არ იძლევა სრულყოფილი ანალიზის საშუალებას. ამა თუ იმ ნედლი ინფორმაციის დამუშავებისას გამუდმებით ვაწყდებოდით ობიექტურ სირთულეებს, რომელთა გადაუჭრელობა განაპირობებს დაკვირვებების განზოგადებისას ჩვენს სიფრთხილეს.

მეტი მკაფიოებისთვის, გთავაზობთ პრობლემათა ჩამონათვალს, რომელიც, ზემოთ აღნიშნულის გარდა, სუბიექტურ მიზეზებსაც წარმოაჩენს:

- სვანური სასიმღერო ტექსტების ყველაზე სრულ ნაკრებს წარმოადგენს 1938 წელს ა. შანიძის, ვ. თოფურიასა და მ. გუჯეჯიანის მიერ გამოცემული „სვანური პოეზიის“ პირველი ტომი, რომელშიც თავმოყრილია როგორც ავტორების მიერ

შეკრებილი მასალა, აგრეთვე მანამდე ჩაწერილი ნიმუშები. თუმცა, როგორც ჩანს, იმის გამო, რომ მთქმელები მეტწილად მუსიკისაგან დამოუკიდებლად დეკლამირებენ ტექსტებს, როგორც დამოუკიდებელ პოეტურ ერთეულებს, ტექსტების დიდი უმრავლესობა არ შეიცავს ვოქაბელურ ლექსიკას, რომელიც სვანური რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილია; ტექსტების მცირე რაოდენობა, რომელთაც ახლავთ ვოქაბელური მასალა, გავლენას არ ახდენს საერთო სურათზე;

- სავარაუდოდ, იმის გამო, რომ ტექსტების უდიდესი უმრავლესობა სწორედ სიმღერის გარეშეა ჩაწერილი, ტექსტის ვერსიფიკაციული მოდელი ყოველთვის არაა დაცული და გადმოცემისას მთქმელები იმპროვიზირებენ, განავრცობენ ამბავს და ინტერპოლაციებისა და პროზაული ტიპის სტრიქონების ჩართვით კვეცავენ ან აფართოებენ სტრიქონს, რომელთა მისადაგება ჰანგთან და მის რიტმთან მაშინ, როდესაც ზუსტად ვიცით ესა თუ ის სიმღერა, რთულდება. ამგვარი ჩანარებები, სავარაუდოდ, არ წარმოადგენს სიმღერის ნაწილს განსაკუთრებით იმ სიმღერებში, რომელთაც გამოკვეთილი მეტრო-რიტმული აგებულება აქვს;
- სვანური პოეზიის კრებულში გადმოცემული ტექსტების დიდი ნაწილი არ არის ჩვენამდე მოღწეული აუდიო ან ნოტირებული სახით, რის გამოც შეუძლებელია მათი მუსიკალური კონტექსტის რეკონსტრუქცია და, შესაბამისად, მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტების შედარებითი კვლევა;
- სვანური სიმღერების ყველაზე სრულყოფილ ნოტირებულ ვერსიას წარმოადგენს ვ. ახოხაძის მიერ ჩაწერილი, აგრეთვე მის მიერვე შეკრებილი და სხვადასხვა დროს ნოტირებული ნიმუშები, რომელთა ნაწილს არ ახლავს სიტყვიერი ტექსტი, ან ნაკლებია. მიუხედავად დანართში გადმოცემული ტექსტებისა, მათი მისადაგება-შეწყობა მუსიკალურ მასალასთან რთულდება. ავტორი საგანგებოდ მიუთითებს იმ სიმღერებზე, რომელთა ტექსტის შინაარსი უცნობია ან რომლებიც საერთოდ უტექსტოდაა ჩაწერილი;
- ერთი მხრივ, ბევრი სვანური სიმღერის ჰანგი, რომელთა საარქივო ჩანაწერები შემონახულია, შედარებისას არ ემთხვევა ამავე სახელწოდების მქონე სიმღერებს, რომლებსაც დღეს ასრულებენ. სავარაუდოდ, ეს წარსულში სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტის არსებობაზე უნდა მიუთითებდეს, რომელთაგან დღემდე ერთი ვარიანტი შემორჩენილია. მეორე მხრივ, ტექსტების დიდი უმრავლესობა აღარ

იმდერება ან შეცვლილი ფორმითა და შინაარსით ჟღერს, რაც ასევე არ იძლევა შედარების საშუალებას. გარდა ამისა, დღეს სიმღერების დიდი ნაწილი საკონცერტო, შემოკლებული ვარიანტებით სრულდება და, ტექსტების, — განსაკუთრებით ეპიკური, ისტორიული შინაარსის ბალადების — დიდი ნაწილი აღარ სრულდება;

- სვანური ენის არცოდნა. აღსანიშნავია, რომ სიმღერების ჩამწერი ქართულენოვანი მუსიკოსები არ ფლობდნენ სვანურს და, შესაბამისად, მათ მიერ დამოწმებული სიტყვიერი მასალა არაერთ ხარვეზს შეიცავს. ეს საკმაოდ სენსიტიური საკითხია განსაკუთრებით იმ ვითარებაში, როდესაც ტექსტების შინაარსი, სიტყვიერი და ფონეტიკური მასალის მართებულობა ადგილობრივ სვანებს შორისაც კი ხშირად დავის საგნადაა ქცეული. შესაბამისად, მიუხედავად ჩვენი დიდი მონდომებისა და სვანი მეგობრებისა და კოლეგების უანგარო დახმარებისა, აღნიშნული პრობლემა სერიოზული გამოწვევა აღმოჩნდა კვლევის დროს.

როგორც ვხედავთ, ერთი მხრივ, შემორჩენილი ჰანგების სიმწირე და მათი ვარირებული ფორმები, მეორე მხრივ, პოეტური ნიმუშების სახით შემორჩენილი ტექსტები, რომლებიც, უმეტეს შემთხვევაში, არ შეიცავს სასიმღერო ვოქაბელურ, პერიფერიულ ლექსიკას, ართულებს მასალის სისტემატიზაციას და შედარებითი კვლევის საშუალებას, რაც, ხშირად, მხოლოდ სინქრონული ხმოვანი და ვიდეო მასალის პირისპირ გვტოვებს. დიაქრონიაში კი მხოლოდ აუდიო წყაროებისაგან თავისუფალ ტექსტებზე ფორმალური დაკვირვებისა და ეთნოგრაფიული წყაროების კონტექსტში გააზრების საშუალებას იძლევა. ამავე დროს, არსებული ნოტირებული ნიმუშები ზოგიერთი მუსიკოლოგიური ასპექტის შესწავლისა და ანალიზისათვის ძვირფას წყაროს წარმოადგენს.

1.3. სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართება სვანურ სიმღერაში. ზოგიერთი ნიმუშის ანალიზი.

„სვანური ლექსი არ წარმოითქმის, იგი იმდერება...“

დ. წერედიანი

1.3.1. შესავალი. დ. წერედიანი სვანური ხალხური ლექსების წინასიტყვაობაში წერს: „საუკუნეობრივმა კარჩაკეტილობამ და ენობრივმა განსხვავებამ თავისებურად

წარმართა სვანური ზეპირსიტყვიერების განვითარებაც: გარეშე გავლენების კვალი სვანურ ფოლკლორში სრულიად უმნიშვნელოა, იგი ძირითადად საკუთარი პოეტური ფანტაზიით იკვებებოდა და თაობიდან თაობას თთქმის უცვლელი სახით გადაეცემოდა. ამიტომ ბევრი რამ, რაც ბარის ზეპირსიტყვიერებაში გამქრალა ან მკრთალად შემონახულა, სვანურში ხელშეუხებლადაა დაცული.

სიმღერას, ლექსს სვანი კაცის სულიერ ცხოვრებაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს. უნდა აღინიშნოს, რომ სვანური ლექსი და სიმღერა ერთ განუყოფელ შემოქმედებით ერთეულს შეადგენს და ძნელია თქმა, ლექსი წარმართავს სასიმღერო ჰანგს თუ, პირიქით, მუსიკალური ელემენტები იმორჩილებენ სიტყვიერ ტექსტს. ხშირად მათ ერწყმის მესამე ელემენტი — პლასტიკა. ამ სახით დღესაც სრულდება სვანეთში უამრავი საფერხულო სიმღერა, როგორც საწესჩვეულებო, ისე საყოფიერო ხასიათისა ხელოვნების ამ სამი დარგის ერთიანობას პოეტურ სინკრეტიზმს უწოდებენ და მხატვრული აზროვნების განვითარების ერთ-ერთ უძველეს საფეხურად თვლიან“ (წერედიანი 1968:5).

ამგვარად, ავტორი წამოჭრის მეცნიერული მნიშვნელობის კითხვას: რომელია ორიდან უპირატესი/უწინარესი: ტექსტი თუ მუსიკა? ვფიქრობთ, იმ ტექსტებში, რომელთა სტრუქტურული მთლიანობა ირღვევა იქამდე, რომ შეუძლებელი ხდება სიტყვის მნიშვნელობის გარკვევა, მუსიკალური პარამეტრები ასრულებს წამყვან როლს ფორმის შექმნაში.

დაკვირვების შედეგად იკვეთება სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების რამდენიმე ტიპი:

1. რეჩიტაციული (დეკლამაციური, სამეტყველო პროსოდუიასთან მიახლოებული);
2. სილაბური ვოკალიზაციის პრინციპი (თითო მარცვალზე თითო, შესაძლოა ორი, ბგერა მოუდის). ამ დროს სიტყვის რიტმული მახვილები თანხვდება მუსიკალურ რიტმულ-მელოდიკურ მახვილებს, რომლის მეშვეობითაც ნარჩუნდება სიტყვის სემანტიკური მნიშვნელობა. ამ ტიპის სიმღერები მეტრულ-რიტმული პარამეტრების თვალსაზრისით ორ ნაწილად შეიძლება დავყოთ: ა) იზორიტმული, რომლის დროსაც ჰანგი და ტექსტი თანაბარმნიშვნელოვან როლს ასრულებს მთლიანი (სინკრეტული) ქსოვილის შექმნაში; ბ) თავისუფალი, რომლის დროსაც ცხადი ხდება ტექსტის უპირატესობა; მაგალითად, რეჩიტაცია;

3. ორნამენტული ვოკალიზაციის პრინციპი, რომლის დროსაც მარცვლების გამღერება ხდება ორზე მეტ ბგერაზე. სიმღერის პულსაცია და რიტმული ფიგურა მკაფიო და ერთგვაროვანია. შესაძლებელია სიტყვის განვრცობა ასემანტიკური, ფორმის შემქმნელი ვოქაბელური ჩანართებით. ამავე დროს, ტექსტის ლექსიკური (და ემოციურიც) მახვილი ემთხვევა ჰანგის რიტმულ-მელოდიკურ მახვილს, რაც ხელს უწყობს სიტყვის სემანტიკური მნიშვნელობის აღქმას, არსებული ჩანართების მიუხედავად;
4. როდესაც სიტყვიერი ტექსტი ისეა ჩაქსოვილი და ჩაკარგული მუსიკალურ ქსოვილში, რომ ხდება ტექსტის შინაარსის გაბუნდოვანება. ამ დროს სიტყვის ლექსიკური (და დინამიკური) მახვილი არ ემთხვევა ჰანგის რიტმულ-მელოდიკურ მახვილს და, შესაბამისად, ტექსტი გაუგებარი ხდება. ასეთ დროს, საჭირო ხდება ტექსტებზე განცალკევებით დაკვირვება, მათი ამოკრეფა და სიტყვის სემანტიკური სეგმენტების გამოყოფა ასემანტიკური, ვოქაბელური ჩანართებისაგან. მათი ანალიზის საფუძველზე ჩანს, რომ: ა) ზოგჯერ, ამგვარი „გადარჩევის“ შემთხვევაშიც კი, ტექსტის ლექსიკური ნაწილი დამახინჯებული და დეფორმირებულია და, შესაბამისად, —აზრსმოკლებული. ზოგჯერ შესაძლებელია მისი აღდგენა ხელოვნური ჩარევის შედეგად. ზოგიერთ შემთხვევაში კი ზუსტი აღდგენა შეუძლებელი ხდება და მხოლოდ ინტერპრეტაციების საშუალებას იძლევა (მაგალითად, სიტყვა „რილგუაია“, რომელიც ფერხულების შესახებ თავში განვიხილეთ) ბ) ტექსტის ლექსიკური ნაწილის აღდგენა ხერხდება ისე, რომ ამისათვის საჭირო არ ხდება ხელოვნური ჩარევა (ამისი ნიმუში შესაძლებელია იყოს, მაგალითად: „ბარბალ დოლაშ“, „ჯგრაგ“ და ა.შ.);
5. მხოლოდ ვოქაბელებზე აგებული სიმღერები ან რეფრენები (ამ საკითხს მივუძღვენით საგანგებო კვლევა, რომელიც წინამდებარე ნაშრომშია წარმოდგენილი);

როგორც აღვნიშნეთ, დ. წერედიანი სვანურ ლექსს მუსიკალური და პოეტური ფოლკლორის ერთ-ერთ ადრეულ მოვლენად მიიჩნევს და თვლის, რომ სასიმღერო მელოდიამ სვანური ლექსის ფორმირებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია და სწორედ მუსიკის საშუალებით გადარჩა ძველი სიმღერების ტექსტებიც (წერედიანი 1968:6).¹⁶⁷

¹⁶⁷ იმის გამო, რომ ვერსად მოვიძიეთ წერედიანის კვლევა, რომელშიც ავტორი სვანური ლექსწყობის საკითხებს განიხილავს, წყაროდ თ. ბარბაქაძის ნაშრომს ვიყენებთ.

მუსიკალური ტექსტის ანალიზით ჰანგისა და სიტყვიერი ტექსტის ამგვარი ონტოლოგიური ერთობა ყოველთვის არ დასტურდება. პოეტური ფორმების ისეთი პარამეტრები, როგორცაა: რიტმი, მეტრი, სახეობრივ-ემოციური მრავალფეროვნება და დინამიკა, ხშირად სწორედ მუსიკის მეშვეობით ბუნდოვანდება განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც სახეზეა ვოკალიზაციის მესამე ტიპი. ასეთ დროს მუსიკა არათუ უწყობს ტექსტის სემანტიკური შინაარსის გადმოცემას, არამედ პირიქით, აბუნდოვანებს მას. თუმცა შინაარსის ემოციურ-სახეობრივი დატვირთვა იზრდება და მძაფრდება მუსიკალური ხორცშესხმისას.

1.3.2. ზოგიერთი დაკვირვება. ამგვარად, სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების კვლევისას გამოიკვეთა რიგი საკითხებისა და ჰიპოთეზებისა, რომელთა გამორკვევა და შემოწმება საჭიროდ მიგვაჩნია სვანური სიმღერის თავისებურებების, მისი ბუნების უკეთ გასაგებად.

კერძოდ:

1. ხშირად სიმღერების სიტყვიერი ტექსტები გამღერებისას მნიშვნელოვან დეფორმაციას განიცდის იქამდე, რომ ზოგჯერ შეუძლებელია შინაარსის, აზრის გაგება; თუკი სვანური პოეზიის ის ნიმუშები, რომლებიც კრებულშია წარმოდგენილი, დამოუკიდებლად არ არსებობს და სასიმღერო პოეზიას განეკუთვნება, რატომ იცვლიან ისინი ასე დრამატულად სახეს (ფორმას) მუსიკალური ხორცშესხმისას? განსაზღვრება „სასიმღერო ტექსტი“ გულისხმობს, რომ მასზე გავლენას ახდენს და ფორმას კარნახობს მუსიკალური ენის სინტაქსი, რაც უნდა იწვევდეს პოეტური ფორმის მუსიკისადმი მორჩილებას. შედეგად, მუსიკალური ჩარჩო უნდა განსაზღვრავდეს ტექსტის ფორმას;
2. საგულისხმოა, რომ თავისუფალ და/ან ჰეტერომეტრულ რეპერტუარში, რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობა რელიგიურ ჰიმნურ სიმღერებს წარმოადგენს, ყველაზე ნაკლებად მჟღავნდება სიახლოვე მუსიკალურ და პოეტურ ტექსტს შორის. ვგულისხმობთ მუსიკის რიტმულ-მელოდიკური მახვილებისა და ტექსტების მეტრული მახვილების თანხვედრას. მიუხედავად ამისა, მიჩნეულია, რომ ჰიმნური სიმღერები მუსიკალურად არქაულ ნიშნებს ავლენენ და ქართული მუსიკალური აზროვნების უძველეს შრეებს ასახავენ. ამ პირობებში საინტერესოა, რა დაემართა სიტყვიერ ტექსტებს და რამ განაპირობა მათი დამახინჯება-დეფორმაცია;

3. სვანური სასიმღერო რეპერტუარის მნიშვნელოვანი ნაწილი სილაბური ინტონირების მაგალითს წარმოადგენს. საინტერესოა, არის თუ არა ჰანგები, რომელთა ტექსტები სილაბურად იმღერება და რომლებშიც რიტმულ-მელოდიკური მახვილი ემთხვევა სიტყვის რიტმულ მახვილს, ერთი მხრივ ორიგინალური, ლოკალური წარმოშობის, ხოლო მეორე მხრივ — ფუძე, დედანი ჰანგები? ამავე დროს ზოგიერთი მეორადი/მრავალჯერადი გამოყენების ჰანგი სრულ ჰარმონიაშია ახალ ტექსტებთან, რაც აგრეთვე იძლევა გარკვეული დასკვნების გამოტანის საშუალებას. კერძოდ, სავარაუდოა უკვე არსებული ჰანგის მეტრ-რიტმულ თარგზე სიტყვიერი ტექსტის მორგების პრაქტიკა;
4. სვანური სასიმღერო რეპერტუარის გარკვეული ნაწილი, ორნამენტული ინტონირებითა და განვითარებული მელოდიკური კონტურით ხასიათდება. ზოგჯერ ჰანგისა და სიტყვის მეტრული მახვილი არ ფარავს ერთმანეთს. შეიძლება თუ არა ითქვას, რომ ამ ჯგუფის სიმღერები მეორადი წარმოებისაა? შესაძლებელია, რომ ის სიმღერები, რომლებშიც თავს იჩენს ორნამენტული ინტონირება, ან სიმღერები, სადაც ჰანგისა და სიტყვის მეტრული მახვილები არ ფარავს ერთმანეთს, ერთი მხრივ მეორადი წარმოშობის იყოს, ხოლო, მეორე მხრივ — მიგრაციის პროდუქტი?
5. სვანური სიტყვიერი ტექსტების მნიშვნელოვანი/წამყვანი როლი იკვეთება ისეთ ჟანრებში, როგორცაა, მაგალითად:
 - ლოცვა გაბმით (მათ შორის, ჯგუფური);
 - ლოცვა გალობით (მაგ.: „დიადებ“, „ნომ ჯაჟარებ მესყანიელას“, „წმინდაო ღმერთო“);
 - დატირება (მოთქმით ტირილი);
 - შაირი, ლიმლდანი.

ამგვარი სინქრონულობის მიზეზი შეიძლება იყოს ტექსტისა და მუსიკის ონტოლოგიური ერთობა რაც, თავის მხრივ, შეიძლება განპირობებული იყოს შემდეგი მიზეზებით: ჰანგისა და ტექსტიც ერთდროულადაა შექმნილი; შესაბამისად, ტექსტის ლექსიკური (დინამიკური) მახვილი ემთხვევა ჰანგის რიტმულ-მელოდიკურ მახვილს. თუ ვოკალიზაცია სილაბური ფორმით წარმოებს, ვფიქრობთ, ეს სინქრონიზაციის უფრო ძველი სახეა, მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება სინქრონის ეს ხარისხი შეგვხვდეს ისეთ სიმღერებში, რომელთა შინაარსი არცთუ ძველ წარსულს ეხმიანება (ბალადები, შაირები).

როგორც ვხედავთ, საკითხების სპექტრი ფართოა და მათი გამორკვევა სვანური მუსიკის ბუნების უკეთ გასაგებად, ძალზე მნიშვნელოვანია.

გთავაზობთ პრობლემის კვლევის ისტორიულ მიმოხილვას, რომელშიც ჩანს საკითხის აქტუალობა საუკუნეების განმავლობაში.

1.3.3. მუსიკის შესაძლო გავლენა სიტყვის აღნაგობაზე და ზოგიერთი ნიმუში. სვანური სიმღერის ანთროპოლოგიურმა ძიებამ, მისი გენეზისის, აგრეთვე დროთა განმავლობაში მომხდარი ცვლილებებისა და მოდიფიკაციების დინამიკის გააზრების სურვილმა, შესაბამისად, კვლევის პროცესში წარმოქმნილმა სირთულეებმა, დაგვანახა ლინგვისტური პარადიგმების საბაზისო ცოდნისა და ამ ცოდნის გათვალისწინების აუცილებლობა საკვლევი მასალის ანალიზისას.

როგორც აღვნიშნეთ, სვანური პოეზიის კრებულში თავმოყრილ ტექსტებს შემდგენელნი „სიმღერალექსებსაც“ უწოდებენ (შანიძე... წინასიტყვაობა, 1939). სვანური სასიმღერო ტექსტების ლექსად წარმოთქმა რომ ხშირად რთულია, ამას ექსპედიციებში მიღებული გამოცდილებაც ადასტურებს. მაგალითად, ღრმად ასაკოვანმა ლატალელმა ქალბატონმა, სონია წერედიანმა, კითხვაზე — შეეძლო თუ არა ლექსადაც ეთქვა ბეთქილის ბალადა მისი სიმღერით შესრულების შემდეგ — პასუხად, როგორ არაო — მოგვიგო, თუმცა, ამის სანაცვლოდ ტექსტის თხრობა დაიწყო.

გარდა იმისა, რომ სვანურ სიმღერას ხშირად პირველწყაროს მნიშვნელობა ენიჭება, სიმღერების ტექსტებზე დაკვირვება დიდ როლს ასრულებს ქართული ენის ლინგვისტური კვლევების სფეროშიც. მკვლევართა დასკვნით, სვანურ სასიმღერო პოეზიაში დაცულია „...ფუძისეული ხმოვნები, ამჟამად უკვე რედუქციის ძალით ამოღებული სვანურის სამ დიალექტში... და ... ის უძველესი ფორმები სახელებისა და ზმნებისა, რომლებიც უნდა ყოფილიყო ადრინდელ სვანურ მეტყველებაში...“ (შანიძე... 1939).

აღნიშნული დასკვნა, რომელიც სვანური პოეზიის კრებულის წინასიტყვაობაშია გამოტანილი, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ტექსტების მუსიკალური ქსოვილის, მისი მეტრულ-რიტმული ჩარჩოს ანალიზისას. ტექსტების რიტმული მოდელის მუსიკალურ (რიტმულ-მელოდიკურ) მოდელთან შედარება გვაფიქრებინებს, რომ აღნიშნული ლინგვისტური ჰიპოთეზა გადამოწმებას საჭიროებს და, შესაძლოა, პირიქით, ტექსტებში დაცული ფორმები სწორედ მუსიკალური მოთხოვნებით იყოს განპირობებული.

„ყანსავ ყიფიანე“. მეტი მკაფიოებისთვის, საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ისტორიული შინაარსის ბალადას „ყანსავ ყიფიანეს“, რომელიც სეზი გულედანს ჩაუწერია ლენჯერში 1923 წელს:

ყანსავ ყიფიანე, ყანსავ ყიფიანე,	კალა-უშგულა...
უმჩა-უდგარა, უმჩა-უდგარა,	ხოჩა ღვაჟარ(ე)
ულვტვა-უყვროვა, ¹⁶⁸	ბაჯას იშაღლებ;
სიქირ ბაქარაწლ,	ბარჯას ხასდანდახ
ჩორთაჲ ჩართოლან	ნამცა თოფარ(ე),
ჟი ინორაღებ	დგთხელ პილარ(ე)...
სოლა-ლენჯარ(ე),	ხოლა ღვაჟარე
მესტა სეტარ(ე),	ტუბას ზგსდანდახ,
მგლახ-მგჟალ(ე),	ბარჯას ხასდანდახ
წვირმი-იფარ(ე),	ჯიჰრან ტყენარ(ე) ¹⁶⁹

კრებულის ავტორები აღნიშნავენ, რომ სიტყვა „პილარე“ (ქართულად ნიშნავს „პირებს“) ასეთი უნდა ყოფილიყო ძველ ფორმაში და მხოლოდ თანამედროვე სვანურში შეეკვცა ხმოვანი „ე“. ტექსტს თუ დავაკვირდებით, ჩანს, რომ „პილარეს“ გარდა, სიტყვები: მგჟალ(ე) (სოფელი მულახის თემში), ღვაჟარ(ე) (ვაჟები), ყიფიან(ე) (გვარი), ტყენარ(ე) (კეტები), აგრეთვე ბოლოვდება ხმოვნით „ე“.

ცნობილია, რომ სვანური პოეტური ნიმუშების ვერსიფიკაცია მაღალი შაირის მოდელს წარმოადგენს, რაც 4+4 მეტრულ მოდელს გულისხმობს. თუმცა „ყანსავ ყიფიანეს“ მოცემული ნიმუში 5+5 საზომითაა ფორმირებული. შედარებისას ჩანს, რომ ტექსტის მეტრულ-რიტმული მახვილი შეესაბამება მუსიკის რიტმულ-მელოდიკურ მახვილს, რაც არ ართულებს ტექსტის შინაარსის აღქმას მიუხედავად იმისა, რომ ხდება სიტყვიერი ტექსტის შევსება დამატებითი ვოქაბელური მარაგითა და, ვფიქრობთ, ხმოვნებით, რომლებიც ამ შემთხვევაში, სწორედ მუსიკალური კომპოზიციის მოთხოვნებითაა განპირობებული და არ უნდა წარმოადგენდეს ლინგვისტურ მოვლენას.

ამდენად, პროსოდიული „ო“-ს გარდა, რომელიც, შეიძლება ითქვას, უნივერსალური მოვლენაა, გვხვდება სხვა პროსოდიული ხმოვნებიც, მოცემულ

¹⁶⁸ ამ შემთხვევაში ბოლოვიდური ხმოვანი „ა“ სიტყვის გრამატიკული შემადგენელია: უმჩა-უბერებელი, უდგარა-უკვდავი და ა.შ.

¹⁶⁹ ბოლოვიდური ხმოვანი „ე“ ჩვენ გამოვყავით ფრჩხილებით ხაზგასმის მიზნით.

შემთხვევაში კი, პროსოდიული „ე“. (დანართი 3, N19; <https://lazardb.gbv.de/> Title: QansavQipiane_TsalkaVillage_TsalkaPeople_20160909_VSOAX4.mov).

ის, რომ ხმოვანი „ე“ სწორედ პროსოდიული ფუნქციის მატარებელია მოცემულ სიმღერაში, რამდენიმე ფაქტორით აიხსნება:

1. სიმღერას გააჩნია გამოკვეთილი მეტრი და რიტმი, რაც, უპირველეს ყოვლისა, მისი საცეკვაო ბუნებითაა განპირობებული. „ყანსავ ყიფიანე“ საფერხულო სიმღერას წარმოადგენს და მისი მეტრული მკაფიოება მნიშვნელოვანია. ამასთან, ფერხული იზორიტმულიცაა და ტექსტის არტიკულაცია ბოლომდე უცვლელ რიტმში (თუმცა ბუნებრივია ტემპის თანდათანობით აჩქარება) ხდება; ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია მარცვლების თანაბარი გადანაწილება მოცემულ მუსიკალურ მეტრულ-რიტმულ ჩარჩოში;
2. ტექსტის საწყისი სტრიქონები ხუთმარცვლიანი საზომითაა კონსტრუირებული და ყოველგვარი შემავსებელი ხმოვნებისა და ვოქაბლების გარეშე გადმოსცემს ტექსტის შინაარსს: უმჩა-უდგარა = უბერებელ უკვდავი; ულვტვა-უყვროვა = დაუკოდავ-დაუყვერავი; ჩორთჰა ჩართოლჰან = ფეხმოქცეული ჩართოლანი, ჟი ინზორალეხ = იკრიბებიან. აღნიშნული სიტყვები და გამოთქმები ეპითეტებს წარმოადგენენ ბალადის მოქმედი გმირების დასახასიათებლად, რაც ნიშანდობლივ და ტიპურ თვისებას წარმოადგენს სვანური ბალადური სიმღერისათვის. ამბის თხრობისას, როგორც წესი, აუცილებლად ხდება მოქმედი გმირის (გმირების) აღწერა და მათი დახასიათება მათზე გარკვეული წარმოდგენისა და განწყობის შესაქმნელად. ამგვარი დახასიათება, ხშირად, ბალადის დასაწყისში ხდება და შესაბამისი სიტყვიერი მასალა გამოიყენება. თავის მხრივ, ამ ლექსიკური მასალის (პირველი სტრიქონის) ფორმა, ზოგჯერ, წარმოადგენს მეტრულ-რიტმულ მოდელს და განსაზღვრავს ლექსის საზომს (შდრ. ძლისპირი). ამ შემთხვევაში ზევით მოხმობილი ეპითეტების საზომი ხუთმარცვლიანია და და სწორედ ეს ხუთმარცვლიანი ტაეპი წარმოადგენს მოდელს, რომლის მიხედვით ხდება დანარჩენი სტრიქონების გაწყობაც;
3. მიუხედავად ტექსტის შინაარსობრივი მხარის მნიშვნელობისა, აშკარად ჩანს მუსიკალური ფორმისა და ესთეტიკის გავლენა ტექსტზე. ჰანგის მოცემულ რიტმულ-მელოდიკურ მოდელზე ტექსტის სილაბური ვოკალიზაცია შეუძლებელია, რადგან ორმარცვლიანი ტერფი ოთხწილად მუსიკალურ მეტრის მქონე სამსაფეხურიან მოტივზე თანაბრად ვერ გადანაწილდება. ეს მოცემულობა

ბუნებრივად მოითხოვს ჰანგის შევსებას დამატებითი ფონეტიკური მასალით, რაც, ძირითადად, ხმოვნებისა და პერიფერიული ვოქაბელური ლექსიკის ხარჯზე ხდება. ამ შემთხვევაშიც, სახეზე გვაქვს ტექსტის ერთგვარი ორნამენტაცია ოთხწილადი და სამბგერიანი მიკრო-მოტივის შესავსებად. კერძოდ, ნაცვლად „ყანსავ“, სიმღერაში გვაქვს: „ყანსა(უ)“, ან ნაცვლად „უმჩა“, გვაქვს „უმჩა (ი)“; ნაცვლად „სოლა“, გვაქვს „სოლა(ი)“ და ა. შ. ვფიქრობთ, ამავე მიზნით ხდება სტრიქონის მომდევნო ტერფის ფორმირებაც. კერძოდ, ნაცვლად „სეტარ“, გვაქვს „სეტარ(ე)“, ან ნაცვლად „ღვაჟარ“, გვაქვს „ღვაჟარ(ე)“, ხოლო ნაცვლად „პილარ“, გვაქვს „პილარ(ე)“ და ა.შ. უფრო მეტიც, სწორედ ამ პროსოდიული „ე“-ს გავლენას წარმოადგენს აუდიო ჩანაწერებში მოსმენილი „უდგარ(ე)“-ც, მიუხედავად იმისა, რომ მის გრამატიკულად სწორ ფორმას „უდგარა“ და არა „უდგარ(ე)“ წარმოადგენს;

4. ვფიქრობთ, სვანურ პროზაულ ტექსტებში აღნიშნული სიტყვები სწორედ პროსოდიული „ე“-ს გარეშეა წარმოდგენილი. ყოველ შემთხვევაში, ამას მოწმობს ის რამდენიმე ნიმუში, რომელსაც გადავაწყდით კვლევისას.

„გაულ გავხე“. მსგავსი ნიმუშების მოხმობა, რომლითაც დასტურდება მუსიკალური მოთხოვნებით ტექსტების ფორმის ცვალებადობა, მარტივადაა შესაძლებელი. მაგალითად, სიმღერა „გაულ გავხე“ გვიანი პერიოდის ისტორიულ მოვლენას, ხალდეს ბრძოლას ასახავს და, შესაბამისად, ვერ იქნება ენობრივად არქაული ნიშნების მატარებელი; თუმცა, ასეც რომ არ იყოს, სასიმღერო, გაუფილტრავი ტექსტის ანალიზიდან ჩანს, რომ მუსიკალური ფრაზის ბოლოს, რეფრენის წინ ტექსტში სიტყვები ბოლოვდება ხმოვნით „ა“: „მიჯრიშა ლაშქარა“, „ხალდემა სოფელა“, „ლეჩხუმმა ვარგალა“ და ა.შ. თუ შევეცდებით ვერსიფიკაციის მოდელის გარკვევას ისე, რომ არ მოვაცილებთ დამაბოლოებელ „ა“-ს, პოეტური მეტრი გაუგებარი ხდება და არ შეესაბამება სტრიქონის საზომს, რომელიც მაღალ შაირს წარმოადგენს ვოქაბელებისგან გათავისუფლების შემთხვევაში. მეტი მკაფიოებისთვის მოგვყავს მაგალითი:

სასიმღერო ტექსტში ისმის:

გაულ-გავხედა, ჩავლუ(ღ)ზერლიხ(ივო) მიჯრიშ(ა) ლაშქარ(ა)

გაულ გავხედა, ხევცუ(ი) ქულეხ(ივო) სოფელ(სა) ხალდეს(ა);

გაულ გავხედა, ვარია (სღ) ხატხეხ (ღვღ), ხალდემ(ა) სოფელა;

გაულ გავხედა, ივზირ (ი) ალეს (ივო) ლეჩხუმშ(ა) ვარგალ(ა) და ა.შ.

ვოქაბელებისა და დამატებითი ხმოვნების გათვალისწინებით, ვერსიფიკაციული მოდელი, როგორც ვხედავთ, ასიმეტრიულია (5+7+6) და არ შეესაბამება არც მაღალი და არც დაბალი შაირის საზომს, რაც ბუნებრივია, რადგან ტექსტში ჩართულია ვოქაბელები: „ი“, „უო“; ვოქაბელებისაგან გათავისუფლების შემთხვევაში ყველაფერი თავის ადგილას დგება და ვიღებთ მაღალი შაირის მოდელს:
4+4

ჩავლუ ზერლიხ, მიჯრიშ ლაშქარ

ხევცუ ქულეს სოფელ ხალდეს

ვარის ხატხეს, ხალდემ სოფელ

ივზირ ალეს, ლეჩხუმშ ვარგალ

და ა.შ.

როგორც ვხედავთ, სტრიქონის დასკვნითი მოტივის შესაბამისი სიტყვების დამაბოლოებელი „ა“ სიტყვის ნაწილს კი არ წარმოადგენს, არამედ პროსოდიულ ხმოვანს, რომელიც საჭიროა მუსიკალური ფრაზის დასასრულებლად.

„უშგულას მახედვაჟარე“. ხშირად, ტექსტის გარკვეული ნაწილი, მათ შორის სათაური, სემანტიკურად ბუნდოვანია. ტექსტებისა და მუსიკალური ანალიზის მეშვეობით ირკვევა, რომ ზოგჯერ ტექსტების გამღერებისას ხდება ზოგიერთი სიტყვის ან მისი ნაწილის ემფატიკური გამოყენება მუსიკალური (ეფფონიური, მეტწილად, რიტმული) მოთხოვნების საფუძველზე. ამ მოვლენის კარგი ილუსტრაციაა საფერხულო სიმღერა „უშგულას მახედვაჟარე“.

აღნიშნული საფერხულო სიმღერა ცნობილია აგრეთვე სათაურებით: „უშგულას მახე ღვაჟალე“, „უშგულ ლასმა“ და „ჟარედა“.

ამ სიმღერის რამდენიმე ვარიანტია დაცული, რომელთაგან ზოგიერთი მხოლოდ ტექსტის სახითაა შემორჩენილი. მათ შორისაა:

- 1) „უშგულას მახედვაჟარე“ (ანუ უშგულ ლასმა), რომელიც 1936 წელს ჩაუწერია მ. გუჯეჯიანს 70 წლის ბექა გასვიანისაგან სოფ. ხალდეში (შანიძე ... 1939);

- 2) „უშგულის ახალგაზრდები“, რომელიც ვ. თოფურის ჩაუწერია 1926 წელს სოფ. იფარში მასწავლებლის, გერასიმე გულბანისაგან. კრებულის შემდგენელთა განმარტებით, ხალდეში ჩაწერილი ტექსტი იწყება სიტყვებით: „უშგულ ლასმა ხილღვაჟალედ“. მოცემული ტაეპი შემკრებთა რედაქციითაა დაბეჭდილი (შანიძე ... 1939);
- 3) ფერხულის კიდევ ერთი ვარიანტი ჩაუწერია ვ. ახოზაძეს 1950 წელს სოფ. უშგულში გიორგი, ივანე და გრიშა ნიჟარაძეებისა და დავით დავითულიანისაგან. სიმღერის სათაურია „უშგულას მახე ღვაჟარე“;
- 4) გარდა ამისა, ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში დაცულია ე. სარიშვილის მიერ 1959 წელს ი. ფილფანისაგან გადმოცემული ვარიანტის ნოტირებული ვერსია და ტექსტი სახელწოდებით „უშგულ ლასმა“;
- 5) 2016 წლის ექსპედიციაში იგივე ფერხული სახელწოდებით „ჟარედა“ ჩავიწერეთ წარმოშობით უშგულელი რუბენ ჩარკვიანისაგან, რომლის გადმოცემით სიმღერაში უშგულელი მონადირეების სანადიროდ წასვლისა და დაღუპვის ამბავია გადმოცემული.

ვ. ახოზაძის ცნობით, უშგულში, ლამარიას დღეობაზე პირველად იტყოდნენ „რიჰოსა“ და „უშგულა მახელღვაჟარეს“ (რომელსაც მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ), ხოლო ამის შემდეგ სხვა საცეკვაოები მოდიოდა, რომლებშიც ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას (ახოზაძე 1957:11). ფერხულის განმარტებაში ნათქვამია, რომ სიმღერაში გადმოცემულია ახალგაზრდა უშგულელი მონადირეების დაღუპვის ტრაგიკული ამბავი (ახოზაძე 1957:31).

მუსიკალური მახასიათებლების შედარებისას აშკარაა ამ ვარიანტების მჭიდრო ნათესაობა (თუ არ ჩავთვლით ვ. ახოზაძისა და ე. სარიშვილის მიერ მეტრ-რიტმულად განსხვავებულ ნოტირებულ ვერსიებს). რ. ჩარკვიანისა და ი. ფილფანის მიერ გადმოცემული ვარიანტები თითქმის იდენტურია.

ჩვენს ყურადღებას იპყრობს რამდენიმე მნიშვნელოვანი დეტალი, რომელიც სიტყვისა და ჰანგის დაწყვილების ხერხსა და ვოქაბელურ სეგმენტს შეეხება.

ტექსტის თითოეული ტაეპი ვოქაბელების გარეშე მაღალი შაირის საზომითაა ნაწარმოები. ვოქაბელური ლექსიკა რამდენადმე განსხვავებულია. მაგალითად: 1936

წელს ხალდეში ჩაწერილი ტექსტი იწყება სიტყვით: „არიდა“, ვ. ახოზაძის 1950 წლით დათარიღებულ ხელნაწერში (უმგულური ვარიანტი) ვკითხულობთ: „ჟარე და“ (იხ. დანართი 4, N32), ე. სარიშვილის მიერ 1959 წელს ი. ფილფანისგან ლენჯერში ჩაწერილ ვარიანტში გამოყენებულია: „ჟალეოდა“ (იხ. დანართი 4, N33), ხოლო ჩვენ მიერ 2016 წელს მოპოვებული ჩანაწერში, ეთნოგორი (წარმოშობით უმგულელი) რ. ჩარკვიანი მას აგრეთვე „ჟარედას“ უწოდებს და ამავე სიტყვით იწყებს სიმღერას.

გარდა ამისა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიმღერის პირველი ტაეპი (რომელიც ხშირად სათაურშია გადმოტანილი უცვლელად) სხვადასხვაგვარად იკითხება და/ან ჟღერს:

არიდა ... უმგულ ლასმა ხელღვაჟალედ (შანიძე...1939)

ჟარე და... უმგულას მახე და ღვაჟარედა (ახოზაძე 1950)

ჟალეოდა ... უმგულიო ლესმასაი ხელღვაიო ჟალე (ი. ფილფანი 1959)

ჟარედაი.... უმგულიო ლასმავო ხელღვაიო ჟარე და (რ. ჩარკვიანი 2016)

მუსიკალურ ქსოვილში მოცემული ტაეპი იცვლის რიტმულ მახვილებს:

ჟარე და ი /უმგულ(იო)/ლასმა(ვო)/ხელღვა(იო)/ჟარე¹⁷⁰

მუსიკალურ ფრაზაზე ადაპტირებული ტექსტის ტაეპის წაკითხვისას მახვილები სიტყვებს მოუდის არაბუნებრივ, ლინგვისტურად შეუსაბამო მარცვლებზე და იკითხება შემდეგნაირად:

ჟარედა უმგულ ლასმა ხელღვა ჟარე.

ამ შემთხვევაში შედარებით იოლია ფრაზის ბოლოს ტექსტის სწორად ამოკითხვა, მაგრამ რთულდება შუა ნაწილის გაშიფვრა, რადგან სემანტიკურად სრულიად ბუნდოვანდება ცალკე სიტყვის — „ლასმას“ — გამოყოფით, რომელიც, ფაქტობრივად, წარმოებულია წინა სიტყვის — უმგუ-ლას(შ) (ანუ უმგულის) სუფიქსისა და მომდევნო სიტყვის — მა-ხელღვაჟარეს პრეფიქსის შეერთებით: ლას+მა (ლასმა).

¹⁷⁰ ფრჩხილებში მონიშნულია ტექსტის ის სეგმენტები, რომლებიც არ წარმოადგენს სიტყვების გრამატიკულ ნაწილს, არამედ ვოქაბელურ ჩანართებს (შემავსებლებს), ხოლო დახრილი ხაზებით აღნიშნულია ტაქტების დასაწყისი (ან ცეზურა), რომელიც მუსიკალურად ძლიერი დროის მაჩვენებელია.

ცხადი ხდება, რომ სწორედ მუსიკალური გავლენით და ჰანგის რიტმული მახვილის გავლენით მახინჯდება და დეფორმირდება სიტყვის მახვილი და, შესაბამისად, რთულდება ტექსტის აღქმაც. ამიტომ, ეთნოფორები, რომლებიც მეტწილად სიმღერებს დასაწყისი სიტყვებით ასათაურებენ, ამბობენ: „უშგულ ლასმა“.

გარდა ამისა, როგორც აღვნიშნეთ ვოქაბელების შესახებ კვლევაში, ვოქაბელურ პერიფერიულ ლექსიკას ხშირად შეადგენენ სიტყვის ფრაგმენტები, რომლებიც იმკვიდრებენ ადგილს ამა თუ იმ სიმღერაში, ზოგჯერ კი მთლიანად რეპერტუარში. ამის ნიმუშია სიტყვა „ჟარედა“, რომელიც მუსიკალური ფრაზის ბოლოს, ტაქტის ძლიერ დროზე მღერდება მახვილით მარცვალზე „ჟა“.

თუმცა, როგორც უკვე ვნახეთ, „ჟარე“ სიტყვის — „მახელვაჟარეს“ მეორე ნაწილია და ჰანგში მისი ემფატიკური გამოყენება ხდება მუსიკალურ ფრაზაზე ტექსტის გადანაწილების მიზნით. შემდეგ აღნიშნული სიტყვა რეფრენის სახით გასდევს მთელ სიმღერას, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული, რომელსაც მხოლოდ ევფონიური ფუნქცია გააჩნია, ხოლო სემანტიკურად დეგრადირებულია. იგივე შეიძლება ითქვას ი. ფილფანის მიერ გადმოცემულ ვარიანტზეც, სადაც სეგმენტი „ჟარედა“ შეცვლილია „ჟალეოდათი“, რადგან ამ შემთხვევაში ტექსტის პირველი ტაქტის გამღერებისას ი. ფილფანი არტიკულირებს სიტყვას „ხელღვაჟალე“ და არა „მახელვაჟარე“. შესაბამისად, სიტყვის „ხელღვაჟალე“ ბოლო სეგმენტი (სიტყვის ფრაგმენტები) აღმოჩნდა სიმღერის ვოქაბელური რეფრენი „ჟალეოდა“ ნაცვლად „ჟარედასი“.

ზემოთ განხილული სიმღერები სიტყვის ჰანგისადმი მორჩილების ნიმუშებს წარმოდგენენ და მათში სიტყვის დაქვემდებარებული როლი და პოზიციები სხვადასხვანაირად ვლინდება. ზოგიერთ შემთხვევაში ხდება სიტყვის დაგრძელება დამატებითი ხმოვნების მეშვეობით (მაგ.: „ყანსავ ყიფიანე“, „გაულ გავხე“). მუსიკალური პარამეტრების გაუთვალისწინებლობას, ზოგჯერ, მცდარ დასკვნებამდე მიყვავართ და ამგვარ მოვლენას განვიხილავთ, როგორც ლინგვისტურს (მაგ.: სიტყვები „პილარე“, „თოფარე“ მიიჩნევა მათ ძველ ფორმებად). ზოგჯერ კი ჰანგი ტექსტს იმორჩილებს იქამდე, რომ მის ცალკეულ სეგმენტებს იყენებს ევფონიური, კერძოდ, ფორმის შემქმნელი მიზნებით. ამ დროს ტექსტის გარკვეული მონაკვეთები კარგავს ძირითად, აზრის მატარებლის ფუნქციას, რაც გამოიხატება სიტყვების ფრაგმენტაციაში. ფრაგმენტირებული მონაკვეთები იქცევა რეფრენებად და, ხშირად, სათაურადაც გვევლინება როგორც, მაგალითად, სიმღერაში „უშგულას მახელვაჟარე“.

2. „ასემანტიკური“ ტექსტები სვანურ სიმღერაში¹⁷¹

„ყველას როდი ესმის ბევრი ჩვენი სიმღერის ენა. თვითონ ჩვენ, სვანებს, არ გვესმის ბევრი ჩვენი სიმღერის ენა, სიტყვა და აზრი. კარგ სმენასთან ერთად ამას კარგი გულისყურიც უნდა, რათა ცოცხალ ბგერებში დაარგული სიტყვები შევიცნოთ“.
(გელოვანი 1962:79)

2.1. შესავალი. ასემანტიკურ ვერბალურ ენას ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკის მკვლევრები მეტ-ნაკლებად ეხებიან ამ საკითხს და აღნიშნავენ შინაარსსმოკლებული ტექსტების როლს ქართულ სიმღერაში, სვანური სასიმღერო შემოქმედების ეს ასპექტი არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი და, შესაბამისად, არ შექმნილა მონგრაფიული ტიპის ნაშრომი.

სვანური სასიმღერო ტექსტების კვლევა კონტექსტის გათვალისწინებით მნიშვნელოვანი ამოცანაა სიმღერების მუსიკალური ენის ბუნების დასადგენად და, ზოგადად, ამა თუ იმ სიმღერის რაობის გამოსარკვევად. ერთი შეხედვითაც ჩანს, რამდენად დიდია შინაარსსმოკლებული ტექსტების ხვედრითი წილი სვანურ სასიმღერო ტექსტებში. როგორც დაკვირვება გვიჩვენებს, სვანური სიმღერების ერთ-ერთ ყველაზე მდგრად, სტაბილურ ელემენტს სწორედ შინაარსსმოკლებული ტექსტებისა და მათი მუსიკალური შესატყვისის წყვილი წარმოადგენს. ხშირად იცვლება სემანტიკური მნიშვნელობის ვერბალური ტექსტი, ხოლო ტექსტის ასემანტიკური ნაწილი უცვლელი რჩება.

სვანური ასემანტიკური ტექსტების მრავალფეროვანი ფორმები სვანური სამეტყველო ენის სოლიდური „პერიფერიული“ ჯგუფის არსებობაზე მიუთითებს (Tuite 2007:2). თუ სასაუბრო ენაში ამგვარ პერიფერიულ ელემენტებს არ ენიჭება კომუნიკაციის ფუნქცია უშუალო სემანტიკური მნიშვნელობის არქონის გამო, სვანურ სასიმღერო ტრადიციაში, პირიქით, ასემანტიკური ლექსიკური ერთეულები საკომუნიკაციო საშუალებად გარდაიქმნება. მსგავსი მოვლენა არაერთი კულტურისთვისაა დამახასიათებელი (იქვე: 20).

როგორც ანალიზმა აჩვენა, ასემანტიკური ერთეულების ერთ-ერთი სახეობა — მარცვალ-“ფილერები” (შემავსებლები) — ხშირად ისეა ჩაწულ-ჩახლართული

¹⁷¹ აღნიშნული კვლევა უფრო ვრცლად იხ. ჟურნალ „კადმოსში“, 2016, N8.

მნიშვნელობის მქონე სიტყვაში, რომ მხოლოდ სვანური ენის კარგ მცოდნე და დაკვირვებულ ადამიანს შეუძლია უმინაარსო მარცვლებში ჩკარგული სიტყვის აკინძვა.

დაკვირვების შედეგად გამოჩნდა, რომ ზოგჯერ ამგვარ ტექსტებზე აგებული სიმღერები განიხილება, როგორც უტექსტო, რის გამოც ამ სიმღერების მნიშვნელობა და ჟანრული კუთვნილება დგინდება მხოლოდ მათი შესრულების კონტექსტისა და ზოგჯერ მუსიკალური მახასიათებლების მიხედვით. ეს კი, შესაბამისად, იწვევს მცდარ დეფინიციას. ვფიქრობთ, თითოეული სიტყვისა და მისი მნიშვნელობის გამოვლენა გარკვეული გასაღები შეიძლება აღმოჩნდეს ამგვარი სიმღერების რაობისა და არსის დასადგენად.

დაკვირვებიდან გამოჩნდა, რომ ცალკეული შორისდებული პოლისემიურია იმის გათვალისწინებით, თუ სად გვხვდება სიმღერის ვერბალურ-მუსიკალურ კონსტრუქციაში. ისეთ შემთხვევასაც გადავაწყდით, როდესაც გარკვეული ვერბალური ფორმულა მიჩნეულია ასემანტიკურ ტექსტად, თუმც საკითხის კონტექსტში განხილვის შემთხვევაში — სვანური სოციუმის კულტურული თავისებურებების გათვალისწინებით და ეთნოგრაფიულად დამოწმებულ მასალებზე დაყრდნობით — შესაძლებელი ხდება ამ ტიპის მოვლენის სრულიად განსხვავებული ინტერპრეტაცია.

რაში მდგომარეობს ასემანტიკური ენობრივი ერთეულების როლი სვანურ სიმღერაში? შეიძლება თუ არა „უსიტყვოდ“ წოდებული სიმღერების ტექსტებს ჰქონდეთ შინაარსი? როგორია სვანური ასემანტიკური ლექსიკონი და არის თუ არა მისი გამოყენება სისტემური? შესაბამისად — შესაძლებელია თუ არა ასემანტიკური ტექსტების ტიპოლოგია და კლასიფიკაცია? არსებობს თუ არა მდგრადი და ნაკლებად მდგრადი ასემანტიკური ფორმულა-ერთეულები და არის თუ არა კორელაცია სიმღერის რიტმულ-ინტონაციურ და ასემანტიკურ ენებს შორის?

აღნიშნულ საკითხებთან ერთად, რაც გულისხმობს სვანურ სიმღერაში ასემანტიკური ენის საკითხის მეცნიერულ დასმას, წინამდებარე კვლევის ფარგლებში შევეცდებით გამოვავლინოთ რაც შეიძლება მეტი ასემანტიკური ერთეული იმისათვის, რომ დადგინდეს იმ სიმღერის ტექსტები, რომელთა უმრავლესობა არის როგორც ავთენტური შემსრულებლების, ასევე საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ფოლკლორული ანსამბლების რეპერტუარში.

ტექსტების სიზუსტის პრობლემა დღემდე აქტუალურია, ერთი მხრივ, იმის გამო, რომ სვანურენოვანია და სვანური ენის არმცოდნე შემსრულებლები, უმეტესწილად, არასწორად იგებენ. მეორე მხრივ, სიმღერების ჩამწერი მკვლევრები ასევე ხშირად არ ფლობდნენ სვანურ ენას და, ფაქტობრივად, ტექსტების თითქმის აბსოლუტური უმრავლესობა არასწორადაა ჩაწერილი. ამას ემატება ისიც, რომ ხშირად, სიმღერის სიმღერისა და დროთა განმავლობაში სასიმღერო ტექსტების მივიწყების გამო, სიტყვიერი ტექსტი (მუსიკალურთან ერთად) იცვლიდა ფორმას და შედეგად, სვანმა შემსრულებლებმაც არ იციან ზოგიერთი სიტყვის შინაარსი. ამგვარად, მეცნიერულთან ერთად, საკითხის კვლევას პრაქტიკული მნიშვნელობაც ენიჭება.

ამ მიზნის მისაღწევად ჩვენი ამოცანაა სვანურ სასიმღერო — როგორც სიტყვიერ, ასევე მუსიკალურ — ტექსტებზე დაკვირვება შემდეგი მიზნებით:

- სვანური ასემანტიკური ვერბალური ფონდის გამოვლენა;
- ასემანტიკური ტექსტების ტიპების გამოვლენა;
- ასემანტიკური ტექსტების ადგილისა და როლის გარკვევა სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში ეთნოლოგიური კონტექსტის გათვალისწინებით;
- ასემანტიკური ვერბალური და მათი შესატყვისი რიტმულ-ინ-ტონაციური მოდუსების (ფორმულების) გამოვლენა (ასეთის არსებობის შემთხვევაში);

შტაიგერი აღნიშნავდა, რომ შეუძლებელია ცოდნის ამომწურავი გამოყენება და მოვლენათა ამომწურავი ანალიზი, რადგან ყოველთვის რომელიმე ასპექტი იზიდავს ადამიანს: ლინგვისტური, ან კომპოზიციური (Steiger 1990:420). აქვე იმასაც ამბობს, რომ იზოლირებულად განხილვას „დამაბნეველ და ცარიელ აბსტრაქციამდე მიყვავართ“ („into empty and misleading abstraction“) (შტაიგერი 1990:415 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

მოვლენების სათანადო დეფინიციისათვის საჭირო ტერმინოლოგიის შერჩევისა და გამოყენების მიზნით საკვლევი საგნის განხილვამდე საჭიროდ მივიჩნიეთ ორიოდ სიტყვით შევჩერდეთ ასემანტიკური ტექსტების ტერმინოლოგიაზე.

2.2. ტერმინოლოგია. ქართულ მუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში არ არსებობს სიმღერათა ასემანტიკური ტექსტების ერთმნიშვნელოვანი დეფინიცია და შეჯერებული ტერმინოლოგია.

ქართული, მათ შორის სვანური, სიმღერის ზოგიერთი მკვლევარი ასემანტიკურ ტექსტებზე მსჯელობისას, ძირითადად, მათი შინაარსობრივი მახასიათებლების

მიხედვით ხელმძღვანელობს და განსაზღვრავს, როგორც „უსიტყვოს“, „უთარგმნელს“, „შემახილს“, „არქაულს“ (არაყიშვილი 1950:24-27; ფალიაშვილი 1910:9; ჩიჯავაძე 1991:18); სხვები მათ გლოსოლალიებად და შორისდებულებად ჰყოფენ, „ასემანტიკურ სიტყვებს“ უწოდებენ (გარაყანიძე 1997:18-19; კალანდაძე-მახარაძე 1992:29; შილაკაძე 1999:202-205; შულღიაშვილი 2010:222).

დეფინიციის ამგვარმა არაერთგვაროვნებამ განაპირობა ახალი ტერმინის შემუშავების საჭიროება და სამეცნიერო ლიტერატურაში გაჩნდა ცნება „სამღერისი“ ყველა იმ ასემანტიკური სასიმღერო ვერბალური ერთეულის აღსანიშნავად, რომელიც ვოკალიზაციას განიცდის მუზიციურების დროს (ნინოშვილი 2010:16-17; ერქომაიშვილი 2005:12).¹⁷² თუმცა ამ ტერმინმა ფეხი ჯერჯერობით ვერ მოიკიდა სამეცნიერო ლიტერატურაში და მკვლევრებიც მოვლენის დეფინიციისას საკუთარი შეხედულებისამებრ აკეთებენ არჩევანს.

დასავლურ მუსიკოლოგიაში სასიმღერო ასემანტიკური ტექსტების აღსანიშნავად გავრცელებული ტერმინი ვოქაბელია (Ninoshvili 2010:18; Frisbie 1980:347; Kuiper 2011; Music in World Cultures: A Glossary 1972:133), ზოგჯერ „შინაარსსმოკლებულ“, „უშინაარსო ვოკალიზაციას“, „ნონსენს (უაზრო) მარცვლებსაც“ უწოდებენ (Tuite 2007:2; Nettle 1953:161). აქვე ვიტყვით, რომ ტერმინ „გლოსოლალიას“ რელიგიური დენოტაცია აქვს, ფონეტიკურად მშობლიური ან ნაცნობი უცხო ენიდან ნასესხები ხმოვან-თანხმოვნებისაგან შედგება, რის გამოც მას სამარინი „ენის ფასადს“ უწოდებს (Samarin 1972:128) და უკავშირდება უფრო მეტად სიტყვის წარმოთქმას, ვიდრე მის ვოკალიზაციას (ნინოშვილი 2010:16).

საკვლევი საკითხის კომპლექსურობიდან გამომდინარე, საკითხის გაადვილების მიზნით, გადავწყვიტეთ შინაარსსმოკლებული ტექსტები გავაერთიანოთ ვოქაბელების¹⁷³ „ქოლგა“-ცნების ქვეშ და შევარჩიოთ ტერმინები მისი ქვესახეობების აღსანიშნავად.

წინამდებარე სტატიაში ცნება „ვოქაბელი“ აერთიანებს ყველა იმ ვერბალურ წარმონაქმნს, რომელიც განიცდის ვოკალიზაციას სემანტიკური მნიშვნელობის მქონე სიტყვიერ ტექსტებთან ერთად ან მათგან დამოუკიდებლად მუზიციურების პროცესში.

¹⁷² თ. გაბისონია იხსენებს, რომ ტერმინის შემუშავების მიზნით კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრაზე საგანგებო შეხვედრა გაიმართა. ვერსიების განხილვისას „სამღერისი“ შეარჩიეს სამუშაო ტერმინად, რომელმაც სამეცნიერო ლექსიკონში ფეხი ვერ მოიკიდა.

¹⁷³ ამავე მიზნით იყენებს ტერმინ „ვოქაბელს“ ლორენ ნინოშვილი თავის სადისერტაციო ნაშრომში (ნინოშვილი 2006:18).

მუზიცირება კი, თავის მხრივ, სვანური კულტურული ყოფის თანამდევი და განუყოფელი ნაწილია და ვლინდება სხვადასხვა კონტექსტში, მეტწილად სარიტუალო პრაქტიკაში, როგორც რთული, სინკრეტული ფენომენის ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი.

ინდიელთა სარიტუალო მუსიკაში ვოქაბელების მრავალფეროვანი ფორმები გვხვდება, მათ შორისაა: ონომატოპოეტური, სიტყვებთან მონაცვლე, რეფრენების სახით და სხვ. (Levin 2015). გვხვდება ვოქაბელები, როგორც არქაული სიტყვები, როგორც რუდიმენტული ერთეულები უცხო სიტყვების სახით; უშინაარსო ტექსტები, რომლებიც სტრუქტურულად მოკლე (CV, VCV, CVCV) კომბინაციებს წარმოადგენს და ტექსტის ჰანგთან და რიტმთან შერწყმის მიზანს ემსახურება (Frisbie 1980:355).¹⁷⁴

აღნიშნული მოდელი დაგვეხმარა სვანური ვოქაბელების კატეგორიებისა და ქვეკატეგორიების კლასიფიკაციაში. ვოქაბელთა ქვეკატეგორიების აღსანიშნავად შევარჩიეთ ცნებები: არქაული ვოქაბელები, ანუ სიტყვები, რომელთა ეტიმოლოგია უცნობია, მაგრამ არსებობს როგორც ტრადიციული (მეტწილად, ასოციაციური) წარმოდგენები მათი მნიშვნელობის შესახებ, აგრეთვე მეცნიერული ინტერპრეტაციები (მაგ.: კვირია, ლილე, ნანილა და სხვ.), და რუდიმენტული ვოქაბელები, რომელთა ეტიმოლოგიაც აგრეთვე უცნობია და რომელთა შესახებ არც ისტორიულ მეხსიერებას შემოუნახავს ინფორმაცია. ამავე ჯგუფში შევიყვანეთ შორისდებულები, რომელთაც გარკვეული ფსიქო-ემოციური, გრძნობითი კონოტაცია აქვთ. სიმღერაში მათი ადგილისა და ეთნოგრაფიული კონტექსტის გათვალისწინება აგრეთვე გვეხმარება მათი სემანტიკური მნიშვნელობის გარკვევაში (მაგ.: ჭოი, ჭაი, ჭუი და სხვ.); მაკონსტრუირებელი ვოქაბელები — ვერბალური ერთეულები ან კომპლექსები, რომელთა თარგმნაც ასევე შეუძლებელია (ფორმის, რიტმულ-მელოდიური ნაგებობების ე.წ. „ფილერები“ (შემავსებლები), კომპოზიციის ან მისი შემადგენელი ნაწილების — მუხლების, ფრაზების — დამაბოლოვებელი სემენტები).

ცალკე ჯგუფად გამოვყოფთ ვოქაბელ-რეფრენებს, რომლებიც, გარდა იმისა, რომ მათ ცხადად გამოკვეთილი რიტმულ-მელოდიური კონსტრუქციის შემქმნელი ფუნქცია აქვთ, ამავდროულად წარმოადგენენ ეტიმოლოგიური კვლევის ინტერესსა და მეცნიერული ინტერპრეტაციების წყაროს. აგრეთვე, ჩვენ ხელთ არსებულ აუდიო და სანოტო ჩანაწერებზე დაკვირვების შედეგად გამოვარჩიეთ რამდენიმე

¹⁷⁴ზევრ ნავაპოელს სიგნალების მიხედვით შეუძლია გამოიცნოს, რომელი ღვთაება მობრძანდება (Frisbie 1980:259).

ასემანტიკური ვერბალური ერთეული, რომელსაც თუითი „ლექსოიდს“¹⁷⁵ უწოდებს (Tuite 2007:32-38).

2.3. სამენციერო ლიტერატურა სვანური ვოქაბელების შესახებ. სვანური სიმღერის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია ასემანტიკური ტექსტების სიმრავლე, რასაც მეცნიერთა უმრავლესობა მისი (სვანური სიმღერის) ხანდაზმულობის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებლად მიიჩნევს. ამ კუთხით სვანურ ტექსტებს ყურადღება მიაქცია სვანური სიმღერის პირველმა მკვლევარმა დ. არაყიშვილმა, რომელიც სიმღერების ასემანტიკურ ლექსიკას „ქრისტიანობის წინაპროინდელ გადმოწამით“ ტექსტებს უწოდებს (არაყიშვილი 1950:25).

ამ მოსაზრებას იზიარებენ მომდევნო თაობების მკვლევრებიც და გლოსოლოგებს არქაული ღვთაებების სახელებს უძველეს მაგიას უკავშირებენ (არაყიშვილი 1950:28-29, ბარდაველიძე 1940:541, ასლანიშვილი 1954:87, გარაყანიძე 1997:19, ხარძიანი 2009:51). მ. შილაკაძემ ქართული გლოსოლოგიებისადმი მიძღვნილ კვლევაში წარმოადგინა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ვოქაბელების ნუსხა, რომელშიც გარკვეული ადგილი სვანურსაც დაუთმო (შილაკაძე 1999:203-204).

დ. შულღიაშვილი შინაარსსმოკლებული ტექსტების კლასიფიკაციას გვთავაზობს მათი დიალექტური კუთვნილების მიხედვით და ნიმუშებს შორის სვანურსაც ასახელებს (შულღიაშვილი 2010:223). ქართული ვოქაბელური ფონდის მიმოხილვისას ლ. ნინოშვილი აღნიშნავს, რომ სხვა კუთხეებისაგან განსხვავებით, სვანურისთვის დამახასიათებელია ვოქაბელების მნიშვნელობის მქონე სიტყვებში ჩართვა-გადანაწილება (ნინოშვილი 2007:13).

სვანეთს ასევე გამოარჩევენ თანხმოვნების გამღერებით, ე. წ. სილაბიკური რეზონანტებით (ნინოშვილი 2007:13; შილაკაძე 1949:28). ქართულ სასიმღერო ტექსტებზე დაკვირვების შედეგად თუითი ოთხ განსხვავებულ „ვოქაბელურ არეალს“ გამოყოფს, რომელთა შორის სვანურს, როგორც ვოქაბელური ენის განცალკევებულ შტოს, ცალკე მიუჩენს ადგილს და ლინგვისტური მიდგომებით საინტერესო დაკვირვებებს გვთავაზობს (თუითი 2007:13).

¹⁷⁵ „ლექსოიდები“ მკვლევარმა შეიმუშავა არასიტყვიერი ლექსიკის იმ კლასის დასახასიათებლად, რომლებიც უფრო ახლოს დგას ძირითადი ლექსიკონის ფონოლოგიურ კონფიგურაციასთან, ვიდრე ვოქაბელები (Tuite 2007:31).

ვოქაბელების კლასიფიკაცია ხდება აგრეთვე დიალექტური, ჟანრული, მორფოლოგიური და სხვა პრინციპებით, ხოლო მეორე მხრივ, გამოყოფენ სიმღერების ჯგუფებს ასემანტიკური ტექსტების გამოყენების სიხშირისა და ფორმების მიხედვით.

2.4. მეთოდოლოგია და სიმღერების ჟანრული კლასიფიკაცია. საკვლევი საკითხის კომპლექსურობიდან გამომდინარე, საკითხზე სიღრმისეულად დაკვირვების მიზნით, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, გადავწყვიტეთ შეგვექმნა ვოქაბელთა მონაცემთა ბაზა და არსებული მასალების (აუდიო და სანოტო ჩანაწერები, ჩვენ მიერ მოპოვებული საექსპედიციო მასალები, სვანური პოეზიის ნიმუშები) საფუძველზე საერთო, სივრცული სურათი წარმოგვედგინა. ამისათვის თავი მოვუყარეთ დაახლოებით 200-მდე სვანური სიმღერა და ვარიანტი, გავშიფრეთ მათი ვერბალური ტექსტები, გამოვყავით თითოეული ასემანტიკური ერთეული და კომპლექსი, ნოტებზე გადავიტანეთ მათი თანმხლები ინტონაციური (რიტმულ-მელოდიკურ) შესატყვისები და მიღებული ინფორმაცია დავაჯგუფეთ ერთგვაროვანი (მუსიკალური და სიტყვიერი) ნიშნების/მახასიათებლების მიხედვით.

მონაცემთა ბაზის ნუსხაში სიმღერები ჟანრების მიხედვით დავალაგეთ და ცალ-ცალკე გამოვყავით: 1) სიმღერისა და მისი ვარიანტების სათაურები, მივუთითეთ ჩაწერის თარიღი, ადგილი და შემსრულებლის ვინაობა; 2) გამოვყავით ყველა ასემანტიკური ერთეული და კომპლექსი; 3) ცალკე გამოვყავით ის ასემანტიკური ვერბალური ერთეულები და კომპლექსები, რომლებითაც იწყება და მთავრდება სიმღერა ან ქვენაგებობა; 4) დავაზუსტეთ სიმღერის შესრულების ეთნოგრაფიული კონტექსტი და შევავროვეთ მის შესახებ ადგილზე არსებული ინფორმაცია.

კლასიფიკაციის კრიტერიუმად ავიღეთ ძირითადად მუსიკალური მახასიათებლები: ინტონაციური (მელოდია, ჰარმონია) ენა, შესრულების ფორმა (ფერხულით, ცეკვით ან მის გარეშე) და, ცხადია, შესრულების კონტექსტი (სად, როდის და რატომ). ამგვარი მიდგომა ეყრდნობა ჟანრის ზემცოვსკისეულ (ბაზისურ) ფორმულას (ჰანგი-ტექსტი-ფუნქცია) და ნაწილობრივ მის სოციოლოგიურ ასპექტს (შემსრულებელი, შესრულება, შესრულებული) (ზემცოვსკი 1983:61-65), რამდენადაც ჩვენ მიერ განხილული წყაროები ერთი სიმღერის განსხვავებულ ვერსიებს წარმოადგენს.

სვანურ ყოფაში მათი ადგილისა და მნიშვნელობის გათვალისწინებით პირველ კატეგორიად გამოვყავით საწესო-სარიტუალო სიმღერები, რომლებიც, თავის მხრივ, ორ ქვეჯგუფად დავყავით. პირველ ჯგუფში გავაერთიანეთ ე.წ. ჰიმნური სიმღერები,

რომლებსაც მუსიკოლოგები საგალობლის ტიპის საწესო სიმღერებს მიაკუთვნებენ, საერთო რიტმულ-ინტონაციური და კომპოზიციური წყობით, სიტყვიერი ტექსტების სიახლოვითა და შესრულების კონტექსტით (არაყიშვილი 1950:21, ფალიაშვილი 1910:7, ასლანიშვილი 1954:87, ახოზაძე 1957:14, გაბისონია 2012). მეორე ჯგუფში გავაერთიანეთ სიმღერები, რომლებიც ჰიმნურის გარდა, საფერხულო მონაკვეთსაც შეიცავს და ფერხულით ან ფერხულითა და ცეკვით სრულდება.

დაყოფის პრინციპად ვირჩევთ, ერთი მხრივ, კომპოზიციურ ფორმას და, მეორე მხრივ, კონტექტს/ფუნქციას. შესაბამისად გვაქვს:

1) ჰომოგენური (ფორმით ერთგვაროვანი) რეპერტუარი და მისი ორი ქვეჯგუფი:
ა) ჰიმნური საგალობლები (შესაბამისი მუსიკოლოგიური მახასიათებლებით), ბ) ჰიმნური საფერხულო სიმღერები;

2) ჰეტეროგენური, ან შედგენილი ფორმის სიმღერები: ჰიმნური სიმღერა + ფერხული + ცეკვა.

ჰომოგენური ჯგუფის:

ა) ჰიმნურ სიმღერებში შემავალ ნიმუშებს აერთიანებთ ცალკეული თვისებები, როგორებიცაა:

- საკულტო-კალენდარული ან სხვა ტიპის (სამგლოვიარო, საქორწინო) რიტუალის შემადგენელი ნაწილი;

- ერთნაწილიანი მუსიკალური კომპოზიცია: ჰომოგენური მეტრ-რიტმული და ინტონაციური ჩარჩო ხშირად მთლიანად ასემანტიკურ ტექსტზეა აგებული ან ტექსტის მეტი წილი ასემანტიკურ ერთეულებსა და კომპლექსებზე მოდის;

ბ) ფერხულით სათქმელ სიმღერებს მოტორული მეტრ-რიტმი, გამოკვეთილი მელოდიური კონტურები, მნიშვნელობის მქონე სიტყვიერი ტექსტები და კინესიკური და მუსიკალური ტექსტის ერთობა ახასიათებთ;

ჰეტეროგენური ჯგუფის ჰიმნური სიმღერების საერთო მახასიათებლებია:

- კომპლექსური, ძირითადად სამნაწილიანი კომპოზიცია; პირველი ნაწილი წარმოადგენს ჰომოგენური ჯგუფის სიმღერა-საგალობელს, ხოლო მეორე ნაწილი სრულდება ფერხულით, რომელსაც მოსდევს ცეკვა.

- სრულდება ძირითადად საწესო დღეობების (კალენდარული დღესასწაულები), სხვადასხვა სათემო შეკრებების (მაგ.: ომში წასვლის წინ ან ომიდან დაბრუნების შემდეგ) და სალხინო (ქორწილი) რიტუალების დროს;

- სიმღერის პირველი ნაწილის ტექსტი მეტწილად ლოცვითი — სადიდებელი, სავედრებელი, ან სამადლობელი (მაგ.: „დიდებათა“) ხასიათისაა, თუმც შესაძლოა, იყოს ბალადური ტიპისაც (მაგ.: „მურზა-ბექზილ“, „შეხე აბრამ“);
- მეორე ნაწილის მუსიკალური კომპოზიცია იზორიტმულია, მოტორული მეტრითა და გამოკვეთილი რიტმულ-მელოდიური ფორმულით. ზოგჯერ ეს ნაწილი ორ, სამ ან (იშვიათად) ოთხსეგმენტია და თითოეული სეგმენტი წინამორბედისაგან განსხვავებულ რიტმულ-მელოდიკურ ფორმულას შეიცავს;
- პირველი ნაწილის სიტყვიერი ტექსტი მეტწილად ლოცვითი (სადიდებელი, სავედრებელი, ან სამადლობელი) მნიშვნელობისაა და ასემანტიკური ერთეულების ხვედრითი წილი ასევე დიდია ან შესაძლოა (თუკი კონკრეტულ სახალხო-მითოლოგიზირებულ გმირს ეხება), ბალადურიც იყოს; მეორე ნაწილი, რომელიც კუპლეტ-რეფრენის ფორმას წარმოადგენს, შინაარსის მქონე სიტყვებს შეიცავს, ხოლო რეფრენები, როგორც წესი, ასემანტიკური ტექსტებით ივსება.

2.5. სვანური ვოქაბელების ტიპები. სვანურ სიმღერაში თითქმის ყველა კატეგორიის ასემანტიკური ტექსტი გვხვდება, თუმცა ყველა სუბსტრატს არ მოიცავს (მაგ.: არ გვხვდება ონომატოპოეტური ან მნემონიკური რიტმული ვოქაბელები). დაკვირვების შედეგად გამოაშკარავდა სვანური ასემანტიკური ერთეულებისა და კომპლექსების რიგი და მათი გამოყენების ზოგიერთი კანონზომიერება.

კვლევის შედეგად სვანურ ვოქაბელურ ლექსიკონში გამოვლინდა არქაული, რუდიმენტული, ასემანტიკური (მაკონსტრუირებელი) ვოქაბელები. არქაულ ჯგუფს განეკუთვნება:

კვირია, კურია, კირიალესე, კირიაუოლესია („კვირია“, „სადამ“, „გა“, „ელია ლგრდე“), ელია („ელია ლგრდე“); ჯგზრაგ („ჯგზრაგიშ“, „კვირია“); ლამარია („ბარბალ დოლაშ“, „რიჰო“); ბარბალ („ბარბალ დოლაშ“); ლილე („ლილე“, „შიადა ლილე“); ნანილ („აკვნის ნანა“).

ვოქაბელთა რიცხვში ამ სიტყვების შეტანის მიზეზი მათი სარიტუალო და რელიგიური დანიშნულება, არაკონვენციურობა (ისინი არ წარმოადგენს ყოველდღიური სამეტყველო ენის ნაწილს) და ეტიმოლოგიური ბუნდოვანებაა, რის გამოც, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი ცნების ტრადიციული გაგება და მეცნიერული ინტერპრეტაციები თანხვდება ერთმანეთს (მაგ.: ჯგზრბგ — წმ. გიორგი; ლამბრია — ღვთისმშობელი), საკითხი კვლავაც პრობლემური რჩება და შემდგომ

კომპლექსურ, სიღრმისეულ შესწავლას მოითხოვს, რაშიც მნიშვნელოვანია მუსიკოლოგიური წვლილი.

რუდიმენტული ვოქაბელების ჟანრობრივი არეალი უფრო ფართოა, სტრუქტურულადაც უფრო მრავალფეროვანია და მოიცავს ვერბალურ ერთეულებს და კომპლექსებს, რომელთა შესახებ არავითარი ტრადიციული დეფინიცია არ არსებობს და არც მეცნიერული კვლევის საგანი გამხდარა.

ამგვარ ვოქაბელთა ჯგუფს შეადგენს ლექსიკური ერთეულები და კომპლექსები, როგორებიცაა: სადამ („სადამ), გა („გა“), შაიოდა („ჯგზრაგ“), ლგრდე („ელია ლგრდე“), რაიდილი („ლაჟღვაშ“, „დიდებათა“), რადლი („დიდებათა“), იაჰო, იაჰოდი, („დიადებ“; „გა“, „ქალ- თიდ“), შაი ჰოდი რირო რაშა, საიჰოდი („დალა კოჯას ხელღჷაჟალე“), ჰოიდა („სადამ“, „ჩყასიო რამსას“), ჰოისა რერა რამაიდა, შაიამა შამარერა, ჰორი, ჰორირა, შინა ჰორგილ ჰორგილ ჰასა, ჰო შინა ჰოგილე (ფერხულით და ცეკვით სათქმელ სიმღერებში, რომლებიც ათეულს აღემატება); შორისდებულები: ჰოი („მირანგულა“, „სოზარ ციოყ“, „ირინოლა“), ჰაი (ზარი), შიშადა („შიშადა გერგილ“), იეჰა (მეტწილად ჰიმნურ საგალობლებში). ლექსოიდები: ბაილ ილბა („ბაილ ბეთქილ“), ბილება („ბიბა“), აულ-გაულ, ალილო-თალილო („ალილო“), ალი ღალი („კვირია“).

ასემანტიკური ვოქაბელების ჯგუფში შედის ფორმის (მუსიკალური კომპოზიციის) მაკონსტრუირებელი ვერბალური ელემენტები, ე.წ. „ფილერები“ (შემავსებლები), როგორებიცაა, ერთი მხრივ, სიტყვებში ჩაწნული მარცვლები, ხმოვნები და კომპლექსები: ი, იჰო, იო, იჰო, ჰა, იუა, ჰო, და, ია (ყველა ჰიმნურ საგალობელში), თადა („დიდებათა“), ადა, დ, ჰა ჰოი, იჰა დიჰაი ჰოდიჰა ჰა ჰოდიჰო, ო, ჰა ჰოი, უ (ლამ'ურას — „რიჰო“), აიჰოჰო, ჰოი (ო ქრისდემ), იჰოდა („ლემჩილ“), ფრაზებს, მუხლებს შორის დამაკავშირებელი ხიდები, რომლებიც უზრუნველყოფს მთლიანი კონსტრუქციის ერთიანობას და გამჭოლ განვითარებას: ოიო, ი, იჰო, იჰო, ჰო, ჰო, ჰჰ, ოო, ჰოდიავო, , ჰოიდა, ოდა (ჰიმნურ საგალობლებში), ოო, ჰოსაჰირირა, ო რერა, ო რირა, იჰო, ჰოი, ოია, ოდიო, დიეჰო ჰა, ჰირი, ჰორი, ი, ა, დიჰა, ჰოდიჰო, ჰოიდა (როგორც ჰიმნურ საგალობლებში, ასევე ფერხულით და ცეკვით სათქმელ სიმღერებში).

კლასიფიკაციის პროცესში გამოიკვეთა ზოგიერთი ვოქაბელის თავისებურება, რომელთაგან რამდენიმეზე შევჩერდებით.

2.5.1. პოლისემიური ვოქაბელები. შორისდებული „ტო“. იმის მიხედვით, თუ რა ადგილი უკავია ამ მარცვალს სიმღერის კონსტრუქციაში და რომელ ვერბალურ-ინტონაციურ კონტექსტუალურ ჩარჩოში გვხვდება, იგი ცვლადი მნიშვნელობისაა. „ტო“ და მისი რამდენიმე ფორმა განსხვავებულ კონტექსტში ჟღერს და სვანური ენის არმცოდნისათვის შესაძლოა ყველა შემთხვევაში ერთნაირად აღიქმებოდეს.

„ტო“-ს სვანურ ენაში რამდენიმე კონოტაცია აქვს: სასაუბრო ენაში წოდებითი ბრუნვის ნიშანია და მოწოდების, ხმობის აღმნიშვნელი შორისდებულის ფუნქცია აქვს. მაგ.: „ტო, გიგო“ (ჰეი, გიგოვ!); ასევე, დასტურის ნიშანია: „ტო“ (ჰო). ამასთან, შორისდებული „ტო“ „ნ“ ხმოვანთან კომბინაციაში — „ტო-ნ“ — იძენს სიტყვის განმეორებითი ხმობის („ისევ“) მნიშვნელობას. შესაბამისად, სვანური სიმღერების კონსტრუქციაში სხვადასხვა ადგილას გვხვდება სიმღერის შინაარსიდან და დანიშნულებიდან გამომდინარე.

ჰიმნების დიდი უმრავლესობა იწყება შორისდებულით „ტო“, რომელსაც მოსდევს რომელიმე არქაული ვოქაბელი ან რუდიმენტული, ან ლოცვითი შინაარსის სიტყვა, მაგ.: „ტო ჯგგრანგ“, „ტო გა“, „ტო ქრისდეშ“, „ტო რიჰოი“, „ტო რაილი“, „ტო შეხე აბრამ“, „ტო დიდება“, „ტო ლილე“. გვხვდება „სუფთა“ სახითაც — „ტოო“ („ზარი“). აღნიშნული მოვლენა ვრცელდება მხოლოდ ჰიმნურ სიმღერებზე, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ღვთაების მოწოდების, ხმობის ფუნქცია აქვს სავედრებლად და/ან სადიდებლად.

დაკვირვება, ასევე, ცხადყოფს, რომ „ტოი“-ს ფორმა განმეორებითი მოწოდების (ხმობის) მნიშვნელობას იძენს და ძირითადად გვხვდება ფრაზის მეორეებს შორის, მუხლის (წინადადების) შემოსაბრუნებლად (მაგ.: ჰიმნურ სიმღერებში „გა“, „ცხატ ქრისდეშ“; „ტო ქრისდეშ“, „ზარი“). „ტოის“ ამ მნიშვნელობით გამოყენების ირიბი საბუთია „ჯგგრანგის“ და „კვირიას“ ის ვარიანტები, სადაც მუხლის შემობრუნებისას „ტოი“ შორისდებული ჩანაცვლდება რიცხვის აღმნიშვნელი სიტყვით:

ჰო ნ — ტო ნ იეჰა ლაიგტოიტო („ჯგგრანგიშ“); ტონიეჰა გა ჰა... („ცხატ ქრისდეშ“)

მერმამდ ნტო, მესმამდ ნტო (მეორეჯერ, მესამეჯერ) — მერმამდ ნტო ჯგგრანგ (ადიშის „ჯგგრანგიშ“); მესმამდ ნტო მაცხვარს (ფალიანის „კვირია“)

ფონოლოგიურად და მორფოლოგიურად მსგავსი შორისდებულია „ჴოი“, რომელიც „ჴოი“-საგან განსხვავებით წარმოადგენს ჭუნირზე სათქმელი სამგლოვიარო სიმღერების განუყოფელ ნაწილს და მწუხარების გამომხატველია. მაგ.: ჴოი დედემ („მირანგულა“, „სოზარ ციოყ“).

2.5.2. ჟანრული კუთვნილების მქონე ვოქაბელები. როგორც აღვნიშნეთ, ზოგიერთი ვოქაბელი ამჟღავნებს ჟანრულ კუთვნილებას. ამ მხრივ საყურადღებოა ვოქაბელური ერთეული „იეჰა“, რომელიც მხოლოდ ჰიმნური ტიპის საგალობლებისთვისაა დამახასიათებელი და სხვაგან არ გვხვდება. სვანურ დიალოგურ მეტყველებაში გავრცელებული ფორმულაა:

კითხვა: „ჴო გიგო!“ (ჰეი გიგო!)

პასუხი: „იეჰა!“ (გამოძახილი. ქართული „ბატონოს“ შესატყვისი).

„იეჰას“ ვერბალური და რიტმულ-ინტონაციური ჩარჩო, მხოლოდ ჰიმნური კუთვნილება, აგრეთვე მისი ადგილი სიმღერაში მიუთითებს იმაზე, რომ „იეჰა“ გარკვეული სემანტიკური მნიშვნელობის ვოქაბელი უნდა იყოს და შესაძლოა, სწორედ მიმართვის ობიექტის (ამ შემთხვევაში ღვთაების, წმინდანის) გამოძახილის მნიშვნელობა ჰქონდეს. სვანური დიალოგური მეტყველების შესაბამისად, სადაც „იეჰა“ ორმხრივი კომუნიკაციის, მოწოდებაზე პასუხის (გამოხმაურების) ფუნქციის მატარებელია, სავსებით შესაძლებელია, რომ აღნიშნულ ვოქაბელს საწესო-სარიტუალო (სავედრებელ, სადიდებელ) ჰიმნშიც იგივე ფუნქცია ჰქონდეს. რელიგიური აქტი ამქვეყნიურის იმქვეყნიურთან კონტაქტის დამყარებას ემსახურება და, შესაბამისად, მხმობელის ლოცვაზე უზენაესი ძალის გამოძახილი ის დიალოგური ფორმაა, რომლის მეშვეობითაც დასტურდება, რომ მიწიერისა და ზეციერის კავშირი შედგა, რისკენაც მუდმივად ისწრაფვის რელიგიური სვანი.

ჟანრულ კუთვნილებას გამოხატავს შორისდებული „ვაი“-ც, რომელიც მხოლოდ სამგლოვიარო ჰიმნ-საგალობელ „ზარში“ გვხვდება. ფონოლოგიურად მისი მონათესავე „ჴუის“კი ვხვდებით ისეთ ჰიმნურ სიმღერებში, როგორცაა: „ჯგგრანგ“, „კვირია“, „ქრასია“, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ სვანურ სიმღერაში „ჴუი“ პოლისემიური შორისდებულის მნიშვნელობებით გვხვდება და შესაძლოა აღტაცებასაც გამოხატავდეს („ჯგგრანგიშ“) მწუხარებასთან („კვირია“) ერთად. ვოქაბელური კომპლექსი „ჴოსაუ რერა“ ფერხულითა და ცეკვით სათქმელ სიმღერებში გვხვდება;

ხშირად სვანები „შაირის“ ტიპის სიმღერებს ვოქაბელების მიხედვით განსაზღვრავენ და სიტყვების: „შიაიდა“, „საიჭოდა“, „შიაიჭოდის“ გაგონებისას ამბობენ, რომ იგი „შიაირია“. აკვნის ნანებისთვის ტიპური ვოქაბელი სვანეთშიც „ნანას“ ფორმები, „ნანილ“ და „ნანილაა“.

ზოგიერთი ვოქაბელი სხვადასხვა ფორმისა და კომპოზიციის მქონე სიმღერებში გვხვდება. ასეთთა რიგს განეკუთვნება: ჭოდი, ჭოდა, ჭოდე (ფერხულები: „ლაჟღაშ“, „დიდებათა“, „შიშადა გერგილ“, „მურზა ი ბექზილ“, „შეხე აბრამ“; ჰიმნები: „ქალთიდ“, „ლილე“, „რიჰო“, „ცხაჭ ქრისდეშ“, „ჭო ქრისდეშ“, „გა“ და სხვ.).

2.5.3. კოდირებული ფონემები და მარცვლები. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ზოგიერთი თანხმოვანი ფონემა შესაძლოა სიტყვის გასაღებად იქცეს. ეს განსაკუთრებით ეხება იმ ვერბალურ ენას, რომელიც ჰიმნური სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი და რომელიც ყველაზე გაუგებარი და ბუნდოვანია სემანტიკური ერთეულების უკიდურესად მუნწი გამოყენების ან არარსებობის გამო. ეს დეფიციტი ივსება სწორედ ვოქაბელების მეშვეობით და ზოგჯერ მათი სიჭარბე იწვევს შთაბეჭდილებას, რომ ტექსტი მთლიანად ასემანტიკურია. ამისი მიზეზი არ არის მარტო სვანური ენის არცოდნა, რადგან ხშირად თავად ადგილობრივ შემსრულებლებს არ შეუძლიათ, განმარტონ ტექსტების მნიშვნელობა.

ამის მიუხედავად, საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ინტონირებისას სვანი შემსრულებლები ცდილობენ ზედმიწევნით დაიცვან ტექსტის „სიწმინდე“ და ამბობენ, რომ „უფლება არ აქვთ, შეცვალონ ბგერები“ (გურგენ გურჩიანი, ვასო ფარჯიანი, 26 მაისი, 2015, დმანისი). თავდაპირველად ჩავთვალეთ, რომ „ბგერებში“ გულისხმობენ მუსიკალურ ბგერებს და კითხვაზე, თუ რამ განაპირობა, ასეთი მკაცრი მემკვიდრეობითი ვალდებულების შემთხვევაში ის ფაქტი, რომ მის მიერ ჩაწერილი „ჭო ქრისდეში“ განსხვავდება იმავე მთქმელებისგან ჩვენ მიერ ლატალში დაფიქსირებული „ო ქრისდეშისაგან“, გვიპასუხა: „ჰანგი, მუსიკა შეიძლება შეიცვალოს ცოტათი, მაგრამ თუ სიტყვებს შეამოწმებთ, აღმოაჩენთ, რომ ერთი და იგივეა“.

ტექსტების გაშიფვრისას ჩანს, რომ ზოგიერთი ფონემა ამა თუ იმ ჰიმნური საგალობლის კუთვნილებაა, ან ფონემების მეშვეობით შესაძლებელია ტექსტის გამორკვევა. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ისეთი სონანტები და თანხმოვანი ფონემები, როგორებიცაა: ლ, ზ, შ, დ, ს, ჯ. აგრეთვე, მარცვლებისა და/ან სილაბიზირებული თანხმოვნების წყვილები: გუ, გვ, ზუ, ღვ.

აღნიშნული ვერბალური ერთეულები ვოქაბელების გარემოცვაში ხშირად მთელი სიმღერის ტექსტს ქმნიან. მაგ.: „ლალმა(იჷა)(დიჷა)(იჷოდი) (ჷა)(ჷა) (ჰოდიჷო)ზ(ოი)(ჰა)(ჷოი)დი(ჷო)(იეჰა)(ჰო)“ („ცხატ ქრისტეში“), „ლა(ი)გვ(იჷო)შე(იჷო)და“ („ჯგერაგიშ“), „ლაილაიმა(იჷო) ზურედი(ჷოი)რიჰო“ („ო ქრისტეშ“), „(ჷოიჰა)ადი(ჰო)ომსი(იე)(ჰაა) (ჰაა)(ჷო)“ („სადამ“). როგორც ვხედავთ, მოცემული თანმიმდევრობით, ვოქაბელებში ჩაკარგული ბგერებისა და მარცვლების მეშვეობით შესაძლებელია ამოკითხვა: „ლალმაზიდი“ — ვილოცოთ; ლაგვ(უ)შედა — შეგვეწიე; „ლალმაზურედ რიჰო“ — ვილოცოთ განთიადისას; „ადიომსი“ — ადამს.

ვფიქრობთ, სვანური სასიმღერო ტექსტების გაშიფვრისას საჭიროა ამგვარი ვერბალური კოდების, ფონემა-გასაღებების გათვალისწინება. ვარაუდების მიუხედავად, რთულია დაბეჯითებით იმის მტკიცება, თუ კონკრეტულად რისი გასაღები შეიძლება იყოს ამგვარი ფონემები. მათი ტექსტში არსებობა შესაძლოა, განპირობებული იყოს რამდენიმე მიზეზით, რომლებიც აქ მხოლოდ საკითხის დასმის მიზნით მოგვყავს:

- მუსიკალურ — მაგ.: რიტმულ-მელოდიური და კომპოზიციური მოთხოვნებიდან გამომდინარე, სიტყვა „ლაგუშედას“ მხოლოდ მცირე ნაწილი შეიძლება გაჟღერდეს სიმღერაში. მაგ.: „ჷო-და“.¹⁷⁶
- ტაბუ — ტაბუ შესაძლოა იყოს არასრული (ნაწილობრივი) და მხოლოდ ცალკეულ მინიშნებას შეიცავდეს მხოლოდ განდობილთათვის.
- კონსტანტური ასოციაციები — როდესაც სიტყვის სემანტიკური მნიშვნელობა სრულიად იკარგება, მაგრამ ასოციაცია, როგორც მეხსიერების სტაბილური და მყარი კომპონენტი და მნემონიკური იარაღი, რჩება. ამის დამადასტურებელია, ვფიქრობთ, ის მკაცრი ვალდებულება, რომელიც სვანებს აქვთ სიტყვიერი ტექსტების შეურყვნელად დაცვასთან დაკავშირებით.
- გარდა ამისა, არსებობს კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც ლინგვისტურია. მაგ.: სონანტების როლი და მათი მნიშვნელობების დადგენა სვანურ სიმღერაში. ამიტომაცაა მნიშვნელოვანი მუსიკოლოგიურსა და ეთნოლოგიურთან ერთად ლინგვისტური მიდგომების გამოყენება. უფრო მეტიც, მნიშვნელოვანია მთლიან კონტექსტში არა მარტო ლინგვისტური, არამედ პარალინგვისტური (მაგ.

¹⁷⁶ მსგავს ფენომენს რუსული გაბმული სიმღერის (протяжная песня) ანალიზის საფუძველზე ი. ზემცოვსკი უწოდებს „სლოვობრივებს“ უფრო ზუსტად, მკვლევარი словообрыв-ს განმარტავს, როგორც: „недопевание... недосказывание недопроизнесение слов...“ (ზემცოვსკი 1967:65).

კინესიკური აქტები: ჟესტიკულაცია, მიმიკა და ა.შ.) მოვლენების გათვალისწინებაც.

2.5.4. უნიკალური ვოქაბელები. როგორც აღვნიშნეთ, ზოგიერთი ვოქაბელი განცალკევებით დგას და არ არის ჟანრობრივად ან კომპოზიციურად მარკირებული. ისინი გვხვდება სხვადასხვა ჟანრის ან ფორმის სიმღერებში. ამგვარ სიმღერებს შორისაა „ბაილ ბეთქილ“, „ბიბა“, „აულ გაულ“, „ზაშინავა“. მათგან ზოგიერთი — „ბილება“ („ბიბა“), „აულ გაულ“, „ალილო-თალილო“ („ალილო“) — ლექსოიდების ჯგუფს განეკუთვნება. ზოგი მათგანი ვოქაბელთა რუდიმენტულ ნაირსახეობას წარმოადგენს.

სამწუხაროდ, ლექსოიდების შემცველი სიმღერები ცოტაა შემორჩენილი შესაძლოა იმის გამოც, რომ ლექსოიდები, ძირითადად, შელოცვებისთვისაა დამახასიათებელი და უფრო სამეტყველო (რეჩიტაციულ) სპეციფიკას განეკუთვნება, ვიდრე მუსიკალურს (რეჩიტაციული ხასიათის მიუხედავად). ჩვენი ყურადღება „ბაილ ბეთქილის“ ვოქაბელურმა რეფრენმა — ბაილ ილბა — მიიპყრო.

აღნიშნული სიმღერა საწესო-სარიტულო რეპერტუარს წარმოადგენს და მონადირე ბეთქილისა და ქალღმერთ დალის მისტერიას გადმოსცემს. ვ. ახოზაძის ცნობით, ბეთქილს სვანეთში იხსენიებენ როგორც მდიდარ და ხელმარჯვე ვაჟკაცს, ამიტომაც მასზე მღერისას თან დააყოლებენ „ბაილ“, რაც შეძლებულს ნიშნავსო (ახოზაძე 1957:13).

მ. ხარძიანის თქმითაც, მულახელების გადმოცემით, „ბაილ“ საყვარელს, სანატრელს, ვაჟკაცს აღნიშნავს. ხოლო „ილბა“ შინაარსსმოკლებული სიტყვაა, რომელიც შესაძლოა ასიმილაციის შედეგად გლოსოლოლიად იქცა.

აღნიშნული ინტერპრეტაციები მოწმობს, რომ „ბაილ“ დადებითი კონოტაციის სიტყვაა და ეპითეტის ხარისხი ენიჭება ბეთქილთან მიმართებაში. ბეთქილის გმირი ერთ-ერთი გამორჩეულია სვანურ მითოლოგიაში და ლეგენდის მორალიც სვანების რელიგიურ, შესაბამისად, ხელშეუხებელ და საკრალურ მოტივს — თემის უბედურებასთან ასოცირებულ ღვთაების დალატს — ეხება.

სვანურ ეთნოგრაფიაში მოწმდება ერთი საინტერესო ტრადიცია — წყევლა, შეჩვენება უკუღმა ლოცვით ან ხატის უკუღმა წერა (სილოგავა 1988:215). დალის

განრისხება, შესაძლოა, თემისთვის სიკვდილის ტოლფასი იყოს.¹⁷⁷ განრისხებული დალი აღარ წყალობს მონადირეს და, შესაბამისად, თემს რომელიც დიდადაა დამოკიდებული მონადირის პროფესიულ წარმატებაზე.

ღალატში ბრალდებული და დალის დაუწერელი კანონის დამრღვევი ბეთქილი დაწყველილი და დამარცხებულია. შესაძლოა, სწორედ ეს აისახებოდეს სიმღერის რეფრენშიც, სადაც დადებითი კონოტაციის ეპითეტი „ბაილ“ მეტათეზისს განიცდის. ამგვარი შეკვეცა, შესაძლოა

გამოწვეული იყოს მუსიკალური ენის თავისებურებებით და არ წარმოადგენდეს ლინგვისტურ მოვლენას.

2.5.5.ხიდი-ვოქაბელები და „ფილერები“ (შემავსებლები). როგორც აღვნიშნეთ, ზოგიერთ ვოქაბელს ფორმის მაკონსტრუირებელი ფუნქცია აქვს. ამ რიგში შედის ცალკეული ხმოვნები, მარცვლები, სიტყვები: ი, ო, უ, ოდი, დაი, უოდიავო.

ქართულ ვოქაბელურ ლექსიკონში გავრცელებულია მარცვალი „და“, რომელიც ზოგჯერ გამოიყენება, როგორც კავშირი (დამოუკიდებელი სემანტიკური მნიშვნელობით), თუმცა მეტწილად გვხვდება, როგორც ფორმის მაკონსტრუირებელი ნაწილაკი, რომელიც მთლიანად განპირობებულია მუსიკალური ფორმის ქმნადობის კომპოზიციური კანონებით (მოთხოვნებით).

დაკვირვებისას აღმოჩნდა, რომ ზოგიერთი სიმღერის დასათაურებისას ქართული „და“ გამოიყენება კავშირის მნიშვნელობით მიუხედავად იმისა, რომ ტექსტი მთლიანად სვანურენოვანია; მაგალითად, „შიშა და გერგილ“, რომელიც თითქმის ყველა წყაროში ამ ფორმით გვხვდება. თუმცა სვანური პოეზიის ნიმუშებში დამოწმებულია სიმღერა სახელწოდებით „გერეგილა ლაღრალ“, რომელიც იწყება სიტყვებით „შილემადა გერგილ“ (შანიძე... 1939:186).

მიუხედავად იმისა, რომ მ. ხარძიანი საინტერესოდ განმარტავს სიტყვას „შილემადა“, შესაძლოა ინერციით, მაგრამ მაინც გამოყოფს „და“-ს კავშირის სახით (ხარძიანი 2009:116-117). კავშირი „და“ სვანურად არის „ი“. ამდენად, „შიშადა გერგილის“ შემთხვევაში „და“ ქართული თარგმანით არ უნდა იკითხებოდეს და, ვფიქრობთ, კავშირში უნდა იყოს სიტყვის „ლაგუშედა“ (შეწევნა) შეკვეცილ ან სახეშეცვლილ ფორმებთან, როგორცაა, მაგ., შაიდი, შაიდი („ლილე“, „შიაიდა ლილე“).

¹⁷⁷ სვანური სამონადირეო წესის მიხედვით, ნანადირევი მონადირეს თემისთვის უნდა გაენაწილებინა. ასე რომ, კარგ მონადირეს შეეძლო მთელი თემის გამოკვება. სვანური რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, დალის წყალობის გარეშე მონადირეს ხელი მოეცარებოდა.

ამგვარი შეკვეცა შესაძლოა, იყოს გამოწვეულია მუსიკალური ენის თავისებურებებით და ლინგვისტურ მოვლენას არ წარმოადგენდეს.

ისევე როგორც ქართულში, სვანურშიც „ი“ გამოიყენება, როგორც კავშირი, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, როგორც მუსიკალურ კომპოზიციაში ფორმის შემქმნელი ელემენტი მუხლებს, წინადადებებს შორის გარდამავალი ხიდის ფუნქციით. ამგვარი კავშირ-ვოქაბელების რიგს განეკუთვნება: ვოდივო, უ, უო, დაი, ოდი, ა. ფილერ-ვოქაბელების ჯგუფში შედის: იჰა, ჰოი, იჰო, იაჰოდა, და ა.შ.

2.5.6. დიალექტური და ინტერდიალექტური ვოქაბელები. სვანურ ვოქაბელურ ენაში გავრცელებულია სიტყვები და სიტყვათა ისეთი კომპლექსები, როგორებიცაა:

„შაიჰოდი (საიჰოდი) შამარერა“,

„ჰოსაჰ რირო (რერა) რამაიდა“, და სხვ.

საინტერესოა, რომ სვანეთში გასართობი ხასიათის, თითქმის ზღვარგადასულ ლხინზე იტყვიან: „ჰარაიდა ხარხ“ („ვარაიდა აქვთ“) (76 წლის მურად ფირცხელანი). რომ ჰკითხოთ, რას ნიშნავს „ჰარაიდა“, ცხადია, პასუხს ვერ მიიღებთ, რადგან სიტყვის ეტიმოლოგიაც და მისი პირდაპირი მნიშვნელობაც უცნობია. მიუხედავად ამისა, მას მნიშვნელოვანი ემოციური ღირებულება აქვს. ეს მოვლენა შეიძლება შევადაროთ ბავშვის მიერ ადრეულ ასაკში სიტყვებით „გართობას“, რასაც მეცნიერები სიტყვის თავდაპირველი ლინგვისტური გამოყენების აქტიური ბუნების გამოვლინებად მიიჩნევენ (Malinowski 1948:257). „ჰარაიდა“ უნდა იყოს ის ლინგვისტური „mode of action“ (სამოქმედო რეჟიმი), რომელსაც მალინოვსკი განასხვავებს სიტყვისგან, როგორც „means of thinking“ (აზროვნების საშუალება) (იქვე, 251).

აღსანიშნავია, რომ ფონეტიკურად მსგავსი ვერბალური ერთეულები და კომპლექსები გვხვდება აფხაზურ სასიმღერო რეპერტუარში: რერაშა, რაშა, ვორაიდა, სივარაიდა, ჰა ჰაიდარა, ვორი დადა, ვო ვორირავო, ვარირადა, ვარადარა, ვორად სივარადა, ვორად ვოსარადა და ა.შ.

რთულია იმის მტკიცება, აღნიშნული ვოქაბელების სამშობლო აფხაზეთია თუ სვანეთი, მაგრამ ფაქტია, რომ ორივე კუთხის სასიმღერო რეპერტუარში მათი გამოყენება მიუთითებს მათ ინტერ-დიალექტურ ბუნებაზე. თუმცა, სავარაუდოდ, სვანების მიერ მხოლოდ გასართობი (საცეკვაო) ხასიათის რეპერტუარის „ვარაიდას“ სახელით მოხსენიება კნინობითი კონოტაციით, შესაძლოა, მათ აფხაზურ წარმოშობაზე ირიბად მიუთითებდეს. ზოგიერთი მკვლევარი აღნიშნულ აფხაზურ

ვოქაბელებს შინაარსდაკარგულ სიტყვებად მიიჩნევს (კოვაჩი 1929:39, ახოზაძე 1957:6), ცნობილი აფხაზი ეთნოლოგი შ. ინალ-იფა კი აღნიშნულ სიტყვებს ნართული ეპოსის გმირებთან აკავშირებს (ინალ-იფა 1977:65-66).

რამდენადაც რთულდება აღნიშნული რეფრენ-ვოქაბელების ეტიმოლოგიისა და ეთნოლოგიური დანიშნულების დადგენა, იმდენად აშკარაა, კომპოზიციაში მათი ადგილისა და როლის გათვალისწინებით, აღნიშნული ვოქაბელების ევფონიური და ფორმის შემქმნელი ფუნქცია. აგრეთვე, მიუხედავად იმისა, თუ როგორია ამ რეფრენ-ვოქაბელების მიგრაციის მარშრუტი (აფხაზეთიდან სვანეთში თუ პირიქით), მითოლოგიური კონტექსტის შესწავლისა და გათვალისწინების გარდა, მნიშვნელოვანია ენობრივ თავისებურებებზე დაკვირვებაც. იაკობსონი მართებულად შენიშნავს: „თუკი სიმღერის მიგრაციისას ახალი გარემოსთვის უცხო ფორმები — ბგერითი, გრამატიკული თუ ლექსიკური — ნაწილობრივ ნარჩუნდება, უნდა გავარკვიოთ, კონკრეტულად ნასესხები ტექსტის რომელი თავისებურებები რჩება შედარებით მდგრადი, ერთი მხრივ, ხოლო რომელი თვისებები იკარგება ახალი ენობრივი კოლექტივის მიერ სიმღერის ათვისებისას. ნაწილობრივ, სასიმღერო ტექსტების ის ელემენტები, რომელთა დაკარგვითაც ლექსთწყობა ზარალდება, არცთუ იშვიათად ავლენს მეტ კონსერვატიზმს, ფ. ე. კორშის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ერთი და იმავე სიმღერის ქვეყნის ერთი ნაწილიდან მეორეში გადასვლისას“ ან „ერთი და იმავე სიმღერის თაობიდან თაობისთვის გადაცემისას“ (Якобсон 1962:87 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.) .

2.6. ვოქაბელების მუსიკალური შინაარსი (ენა). ვოქაბელური ტექსტები ვოკალური შემოქმედების შემადგენელი ნაწილია და მხატვრულ-გამომსახველი წყვილის (ალიანსის) — სიტყვიერი ტექსტი და რიტმულ-მელოდიური ფიგურა — თანაბარუფლებიანი წევრია. ვოქაბელური ლექსიკა მუსიკისგან დამოუკიდებლად არ არსებობს (გამონაკლისია ლექსოიდებით მდიდარი შელოცვები და უცნობი ეტიმოლოგიის სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც თქმულებებსა და ლეგენდებში გვხვდება).

შესაბამისად, როგორც თუითი შენიშნავს, „სვანური პოეზიის“ ანთოლოგიაში მხოლოდ კანტიკუნტად შეგხვდებათ სიმღერების ტექსტები, რომლებიც ვოქაბელებსაც მოიცავს. თუითი აღნიშნავს, რომ პოეზიის მკვლევრებსა და ფილოლოგებს ნაკლებად აინტერესებდათ ტექსტების ვოქაბელური ნაწილი და ჩაწერისას ყურადღების მიღმა რჩებოდათ (თუითი 2007:13). მუსიკოსები პირიქით,

მუსიკალური ტექსტის ყველა ასპექტს, ვოქაბელების ჩათვლით, აფიქსირებდნენ, თუმცა, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ენის უცოდინარობისა და სხვა მიზეზთა გამო ტექსტების უმრავლესობა შეცდომებითაა ჩაწერილი.

დაკვირვებიდან ჩანს, რომ ვერბალურ-მელოდიური წყვილები სტაბილურ მუსიკალურ-ვერბალურ ფორმულებს ქმნის და სვანური მუსიკალური ფონდის ბაზისურ ელემენტებს წარმოადგენს, რომლებიც ამა თუ იმ სიმღერის „საშენ მასალად“ გამოიყენება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ფორმულების შიგნით დასაშვებია ვარიაციები, სემანტიკური შინაარსის მქონე სიტყვებსა და მათ მუსიკალურ თანხლებასთან შედარებით, ამგვარი (ვოქაბელურ-ინტონაციური) ფორმულები ყველაზე რეზისტენტული ცვლადებია და ტოტალურ მეტამორფოზას ან ასიმილაციას ნაკლებად ექვემდებარება.

სიმღერების ჩვენ მიერ შერჩეულ პირველწყაროებზე დაკვირვებამ ვერბალურთან ერთად გამოავლინა ზოგიერთი თავისებურება და კანონზომიერება, რომლებიც ვოქაბელების მუსიკალური ენის სისტემურ ხასიათზე მიუთითებს. ეთნოგრაფიული კონტექსტის გათვალისწინებით საწესო-სარიტუალო სიმღერების მუსიკალური ენა განსხვავებულია, კერძოდ:

1) საწესო სიმღერების პირველი, ჰომოგენური კლასის (ჰიმნი-საგალობლები) ჯგუფის ვერბალურ-მუსიკალური ენა ერთგვაროვანია და ახასიათებს ვოქაბელური ტექსტების უპირატესი და ინტენსიური გამოყენება და ვერბალურ-ინტონაციური ჩარჩო-ფორმულების ერთგვაროვნება;

2) საწესო სიმღერების მეორე, ჰეტეროგენული კლასის (ჰიმნი-ფერხული-ცეკვა) კომპლექსური ნაწილების ვერბალურ-ინტონაციური ფორმულები (მოდუსები) ასევე ერთგვაროვანია და, ამასთან, მდიდრდება საფერხულო-საცეკვაო ელემენტებით. თავის მხრივ, საფერხულო-საცეკვაო ვერბალურ-ინტონაციური ენაც მსგავსია და გამოიყენება ფერხულითა და ცეკვით სათქმელ სიმღერებში.

ჰიმნური საგალობლების რიტმულ-ინტონაციური ფორმულები. როგორც სანოტო, ასევე აუდიოჩანაწერებზე დაკვირვებისას ჰიმნური საგალობლების ვოქაბელური და რიტმულ-ინტონაციური წყვილების რამდენიმე ნაირსახეობა გამოვავლინეთ, რომელთაგან საგანგებოდ გამოვყოფთ ე.წ. სავედრებელ-სადიდებელ ვოქაბელებს, რომლის ქვესახეობაა საკადანსო ვოქაბელები და ზოგჯერ ხიდი-ვოქაბელები; აგრეთვე ფილერ-ვოქაბელები და ხიდი-ვოქაბელები.

სავედრებელ-სადიდებელი ვოქაბელები. აღნიშნულ ჩამონათვალში მკვეთრად გამოხატული ჰიმნური ბუნება აქვთ ვედრების (ხმობის, ძახილის, მიმართვის ფუნქციის) ვოქაბელებს, რომელთაც არაერთ ჰიმნურ საგალობელში ვხვდებით. ეს ვერბალურ-ინტონაციური წყვილები გარკვეულწილად ცვლადი მონაცემია, რომელიც გულისხმობს ერთი ვერბალური (ვოქაბელური) ერთეულის მეორით ჩანაცვლებას კონტექსტის (ღვთაება, წმინდანი, ვისაც ეძღვნება საგალობელი) გათვალისწინებით.

ამგვარი წყვილების რიტმულ-მელოდიკური ფორმულა ერთგვაროვანია: სინკოპური ან იზორიტმული (ზოგჯერ ქვედა დამხმარე ბგერით), რეჩიტაციული ტიპის მელოდიით, ნელი ტემპით, კვარტული ან კვარტვინტაკორდული ვერტიკალის უპირატესობით, მახვილიანი პედალირებით ზოგიერთ ბგერა-მარცვალზე, ცეზურებით, რაც სავედრებელ ვოქაბელებს დამოუკიდებელი მიკრომუსიკალური ფრაზის მნიშვნელობას ანიჭებს და დიალოგურ ფორმას ქმნის. ზოგჯერ პედალირება ხდება ერთსა და იმავე მარცვალზე და ბგერაზე, ზოგჯერ კი მხოლოდ ერთი და იმავე სიმაღლის ბგერაზე, რომლის დროსაც მარცვალი შეიძლება შეიცვალოს.

ამგვარი მახვილიანი პედალირება მძლავრი გამომსახველი ხერხია და ჰიმნის დრამატურგიული განვითარების ემოციურ კულმინაციას ქმნის. ამ მოვლენას, როგორც სვანური ჰიმნური საგალობლის ერთ-ერთ გამორჩეულ თავისებურებას, „ასონანსი“ ვუწოდეთ.¹⁷⁸

შესაბამისად, ერთი და იმავე სიმაღლის ბგერისა და მარცვლის მახვილიანი პედალირება განვსაზღვრეთ, როგორც სინქრონული (სიტყვიერი და მუსიკალური ერთდროულად) ასონანსი, ხოლო მხოლოდ მუსიკალურ ბგერაზე (აკორდზე) პედალირებას „ნახევარასონანსი“ (ან „მუსიკალური ასონანსი“) ვუწოდეთ. საერთო ნიშანი, რომელიც ამ ტიპის ვოქაბელებს აერთიანებს, არის შესრულების მანერა — მახვილიანი პედალირება ერთი სიმაღლის ბგერაზე და დინჯი ტემპი. ძირითადად, გვხვდება შუა ნაგებობაში და ზოგჯერ — კადანსური ნაგებობის წინ.

სავედრებელ-სადიდებელი ვოქაბელების რამდენიმე სახეობა გვხვდება. მათ შორისაა: კურია! იჰოი! ზუჰოია! დიჰოია! იო, იო, იო! იჰოი ჰოი ჰო! კვირჰოი! დოია

¹⁷⁸ ასონანსი ლინგვისტური ტერმინია და აღნიშნავს ახლო მდგომ სიტყვებში მარცვლების (ხმოვნების) გამეორებას. აგრეთვე იდენტური თანხმოვნების განმეორებას, რომელთაც სხვადასხვა ხმოვანი მოსდევს (მაგალითად: Killed, cold, cullled). მისი გამოყენება უკავშირდება სიტყვების მნიშვნელობის ხაზგასმას ან განწყობის პედალირებას. ჩვენ აღნიშნული ტერმინი ვისესხეთ და მუსიკალური მოვლენის, აგრეთვე მუსიკალურ-ვერბალური წყვილების დასახასიათებლად გამოვიყენეთ.

დოია დომსია! იპოი ჰიოა! და სხვ. ასონანსური ვარიანტები მრავალფეროვანია (იხ. დანართი 4, NN34-35, NN37-48).

სავედრებელ-სადიდებელი (მიმართვის, ხმობის) ვოქაბელური წყვილები განსაკუთრებით დამახასიათებელია ჰიმნური სიმღერების ორივე ჯგუფისთვის. შესავლის ფორმულაში ხშირად გამოიყენება მოწოდების/ხმობის აღმნიშვნელი შორისდებული „ჴო“, რომელიც ზევით განვიხილეთ. „ჴო“ ტიპის ვოქაბელური ფორმულები იწყება დაღმავალი მიმართულების რეჩიტაციული (წართქმის მსგავსი) სვლით ან ნახტომით, რომელსაც (ზოგჯერ) ცვლის აღმავალი სვლა და რომლებიც შეიცავს შორისდებულს „ჴო“. „ჴოს“ ტიპის ვოქაბელური ფორმულებია: „ჴო ჯგგრაგ“, „ჴო გა“, „ჴო ქრისდეშ“, „ჴო რიპოი“, „ჴო რაილი“, „ჴო შეხე აბრამ“, „ჴო დიდება“, „...ჴო კვირია“, „ჴო ლილე ჴო“ („ლილე“), „ჴო დიდაბ ჯგგრაგსა...“ („კვირია“), (იხ. იხ. დანართი 4, NN49-57).

სავედრებელ-სადიდებელ ვოქაბელებში ცალკე აღნიშვნის ღირსია ფორმულა „იეჰა“, რომელიც თითქმის ყველა ჰიმნურ საგალობელში გვხვდება ზოგჯერ შორისდებულ „ჴოსთან“ კომბინაციაში.

დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ მუსიკალური ფორმისა და ინტონაციური განვითარების მოთხოვნებმა შესაძლოა გამოიწვიოს ვოქაბელის ვერბალური ნაწილის ცვლილება. მაგ.: „ჴო იეჰას“ ვარიანტები შეიძლება იყოს: „ჴო იჰა“, „ჴო იოჰა“, „უა იჰა“, „ჰა იეჰა“, „ჰე იაჰე“, „ჴოი ჴოიჰა. „ჰა იჰა“, „იჰაი“ („კვირია“, „ოქრისდეშ“, „ზარი“, „ჯგგრაგ იშ“, „სადამ“, „საიოდეშ“ და სხვ. (იხ. დანართი 4, NN58-64). ამ ფორმულის ყველაზე სტაბილური ვოქაბელური (ვერბალური და რიტმულ-მელოდიური) ფორმულები მეტწილად ჰიმნის დიალოგური ფორმის შესავალში, მუხლის შემობრუნების წინ და საკადანსო ნაგებობებში გვხვდება და მას „იეჰას ფორმულა“ ვუწოდეთ.

ვფიქრობთ, ნოტირებულ კრებულებში „იეჰას ფორმულის“ ვერბალური ტექსტები არ უნდა იყოს ზედმიწევნით ზუსტი, რადგან მსგავსი ვარიანტები არსად მოგვისმენია და ჩამწერთა მიერ თავისუფალი მიდგომისა და ინტერპრეტაციის შედეგს უნდა წარმოადგენდეს ან მუსიკალური მეტყველების თავისებურებებით, ესთეტიკური მოთხოვნებით იყოს ნაკარნახევი. მაგ.: ჰოი-დაა („ლილე“), „ჴა-ი-ა“ („კჴირია“), აუ-ჰა-ა („გა“,) (იხ. დანართი 4, NN65,66)

სავედრებელი ტიპის „იეჰას“ ფორმულის ყველაზე ტიპური ვერსიას წარმოადგენს როგორც დამწეების შესავალი, ასევე მუხლის (წინადადების) შესავალი, რომელიც ამავდროულად დამაკავშირებელი „ხიდის“ ფუნქციას ასრულებს, ანუ პოლიფუნქციურია. აღნიშნული ფორმულის მელოდიური მოდელი ყველა ჰიმნურ სიმღერაში უცვლელად მეორდება: (g)-f-g-f-d; (იხ. დანართი 4, NN67-82).

„იეჰას“ ფორმულის მეორე ვარიანტი კადანსური ნაგებობის შემადგენელი ნაწილია და ხშირად გვხვდება ჰიმნურ სიმღერებში. აღნიშნული ფორმულა სამხმიანი კომპოზიციის ორხმიან მონაკვეთს წარმოადგენს და, პირველი ვარიანტის მგავსად, მისი მელოდიკური ჩარჩო (a-g-a-f-e.) ზედმიწევნითაა დაცული ყველა ჰიმნურ სიმღერაში. მაგ.: „დი ჰა ი იეჰა“ („ცხაუ ქრისდეეშ“), „დი ჰა ი იეჰა“ („კვირია“), და სხვ. (იხ. დანართი 4, NN84-91). საკადანსო ნაგებობას განეკუთვნება აგრეთვე „იეჰას“ კიდევ ერთი ნაირსახეობა: „ვო ჰა ჰა“. აღნიშნული ფორმა (e-c-d) ჟღერს უნისონში და ერთგვარად აჯამებს საგალობელს (იხ. დანართი 4, NN92-95).

მსგავსი ვოქაბელური (ვერბალურ-ინტონაციური) ფორმულების არსებობა არ გამორიცხავს სვანური ჩარჩო-ინტონირების ფარგლებში თავისუფალ ინტონირებას ინდივიდუალურად ამა თუ იმ ჰიმნ-საგალობლის შიგნით. მაგ.: „უო ქრისდეეშში“. „იეჰას“ ჯგუფის ვედრების, ხმობის არაჩვეულებრივი ნიმუშია ასონანსური ინტონირება „მარცვლებზე“: „იჰო“ („გა“), ან „იო“ („კვირია), რომლებიც წარმოადგენს „იეჰას“ ნაირსახეობას.

აღნიშნული ფორმულის მელოდიურ-ჰარმონიული ჩარჩო შედგება პარალელური კვარტების და კვინტების თანმიმდევრობისაგან, რომელიც გადაწყდება ტერციაში (იხ. დანართი 4, NN96). „იეჰას“ ჯგუფის ვოქაბელების განსაკუთრებით შთამბეჭდავი ასონანსური ტიპის გამღერება გვხვდება შემდეგ მარცვლებზე „იო“ („კვირია“) ან „იჰო“ („გა“), რომელიც წარმოადგენს „იეჰას“ ფორმულის თავისუფალ გადამუშავებას. პირველის გამღერება ხდება სინქრონული ასონანსით უნისონში თანაბარი რიტმით, ხოლო მეორე ჟღერს უნისონში სინკოპირებულ რიტმში (იხ. დანართი 4, NN9, 98).

ანალოგიურად, ზოგიერთი ჰიმნი-საგალობლის ტექსტი სრულიად მოკლებულია შინაარსის მქონე სიტყვებს და მხოლოდ მარცვლებსა და შორისდებულებზე აიგება. დაკვირვების შედეგად გამოიკვეთა, რომ ე.წ. „უსიტყვო“ სარიტუალო სიმღერის ტექსტებში პრევალირებს მარცვლები და მარცვალთა ისეთი

კომპლექსები, როგორებიცაა: ჭოდი, დაი, ჭოდა, ჰოდი, ოდე, დიჰა, ჭოდი, დიე და ა.შ.

განსაკუთრებული ყურადღება დავუთმეთ ჰიმნური საგალობლებში იმ თითო-ოროლა სიტყვას, რომელიც იოლად გასარჩევია ან რომლის ამოკითხვაც შესაძლებელი გახდა ზევით აღწერილი მეთოდის მეშვეობით. ამ სიტყვების უმრავლესობა სწორედ ან „დიდება“, ან „ლაგუშედა“. ამან გვაფიქრებინა, რომ ცალკეულ მარცვლებს უნდა ჰქონოდა კავშირი სწორედ ამ სიტყვებთან და შესრულების კონტექსტთან.

როგორც ჩანს, ამ ტიპის „სიტყვაწყვეტილ“ ვოქაბელებს ფორმის, კომპოზიციის შემქმნელი ფუნქციაც ეკისრება საკრალურ, ლოცვით დანიშნულებასთან ერთად. ის, რომ მსგავსი მარცვალ-ვოქაბელები სწორედ ჰიმნური სარიტუალო რეპერტუარის უცვლელი ნაწილია, მის სისტემურობაზე მეტყველებს და მხოლოდ ესთეტიკური მნიშვნელობა არ აქვს. „შედას“ და „დიდების“ ჩარჩო-ფორმულებს განსაზღვრული ადგილი უჭირავს მუსიკალურ კომპოზიციაში, ძირითადად „ხიდების“ სახით გვხვდება და ხშირად სოლო ინტონირების ფარგლებში სრულდება. მსგავსი ფორმულები გვხვდება როგორც ჰიმნურ, ასევე ფერხულით შესასრულებელ სიმღერებშიც (იხ. დანართი 4, NN99-119).

ვფიქრობთ, დროთა განმავლობაში აღნიშნული ვოქაბელური ერთეულები სვანური სასიმღერო მეტყველების განუყოფელ ნაწილად იქცა და პირველადი მნიშვნელობის მივიწყების შედეგად მხოლოდ მუსიკალური, მაკონსტრუირებელი და ევფონიური დანიშნულება შეინარჩუნა, როგორც სასიმღერო მეტყველებაში ინტეგრირებულმა ლექსიკურმა ერთეულმა. ამიტომ შედარებით გვიანდელ სიმღერებში ამ ერთეულების არსებობა ბუნებრივია იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ეს სიმღერები უშუალოდ რელიგიურ-სარიტუალო დანიშნულებისა არ არის.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან ჩანს სავედრებელ-სადიდებელი ვერბალურ-ინტონაციური ლექსიკონის გამოყენების სისტემატური და კანონზომიერი ბუნება, რაც შესაძლებელს ხდის მათი ნაირსახეობების გამოვლენას.

ხიდი-ვოქაბელები. ხიდი-ვოქაბელების რიგში შედის ისეთი ხმოვნები, როგორებიცაა „ი“, „უ“, „ო“ ან ხმოვანთა კომპლექსი „ოიო“ („ჯგზრჳგიშ“). ამ ჩამონათვალიდან განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება „ი“, რომელსაც, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ქართული „და“ კავშირის ფუნქცია ენიჭება და მუსიკალური აზრის გამჭოლი ხაზის განვითარებას უწყობს ხელს (იხ. დანართი 4, NN44). ამგვარ ხიდ-

ვოქაბელებს უნარული ფუნქცია აქვთ და მხოლოდ ფორმის კონსტრუირებაში მონაწილეობენ. თუმც, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ზოგჯერ მსგავს ფუნქციას ითავსებს სავედრებელ-სადიდებელი ვოქაბელებიც.

რეფრენ-ვოქაბელები. სვანური „ი“-ს ფუნქციასა და როლზე დაკვირვებამ ბუნებრივად გაგვიჩინა ინტერესი ვოქაბელთა ისეთი ჯგუფის მიმართ, როგორცაა რეფრენ-ვოქაბელები, რომლებიც სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში შაირების, ფერხულით სათქმელი და საცეკვაო სიმღერების ვერბალური ლექსიკონის განუყოფელი ნაწილია.

ქართული ასემანტიკური სასიმღერო ტექსტების მცირე კვლევაში მ. შილაკაძე გვთავაზობს გლოსოლალიების ცხრილს საქართველოში გავრცელების არეალის მიხედვით და, მათ შორის, სვანურს, რომლებიც ძირითადად „რეფრენ-ვოქაბელებს“ წარმოადგენენ. აღნიშნული ცხრილიდან ჩანს, რომ რეფრენ-ვოქაბელების უმრავლესობა ინტერდიალექტურია და გვხვდება სხვადასხვა კუთხის სასიმღერო ტექსტებში. მაგ., სვანური ვოქაბელებიდან მხოლოდ ორი სახის ტექსტი ჩანს ინტერდიალექტური: ვორერა/ვორირა (სვანეთი, სამეგრელო), ჰარირა/ჰორერა/ჰორირა რირა (ქართლი, აჭარა, სამეგრელო, სვანეთი). რაც შეეხება ისეთ ვოქაბელებს, როგორებიცაა: რაშა რაშა შამარერა, ვორირა რერა რამაშა, შაიაში შამარერა, ჰოი და ლილე, ავტორი მათ მხოლოდ სვანურ დიალექტს მიაკუთვნებს (შილაკაძე 1999:203-204).

ვოქაბელთა ეს ჯგუფი მკაფიო ლექსიკურ ფორმებთან ერთად გამოკვეთილი რიტმულ-ინტონაციური და კომპოზიციური თავისებურებებით გამოირჩევა. ამ ჯგუფის ვოქაბელები წარმოადგენს ვოქაბელთა კომპლექსებს, რომელთა რიტმულ-ინტონაციური ქსოვილი მკაფიოდაა ჩამონაკვეთული და შემავსებელი ვოქაბელებისა (ფილერ-ვოქაბელები) და კოდირებული ფონემა-მარცვლებისაგან არსობრივად განსხვავდება. რეფრენ-ვოქაბელების ვერბალური კომპლექსების ჰანგები ხშირად იზორიტმულია. ამგვარი რეფრენ-ვოქაბელების ჯგუფს განეკუთვნება შემდეგი კომპლექსები:

„შაიჰოდი (საიჰოდი) შამარერა“

„ჰოსავ რირო (რერა) რამაიდა“

„ჰოსავ ჰორუდილო რამაიდა“

„შინა ჰორგილ ჰორგილ ჰოსა“ და სხვ.

კარგად ჩანს, რომ სვანური სიმღერების აბსოლუტური უმრავლესობა სვანურენოვანია და, შესაბამისად, ჩვენ მიერ ზევით განხილული ვოქაბელური ლექსიკონის დიდი ნაწილი ამ ენის პერიფერიულ ჯგუფს განეკუთვნება გარდა იმ რეფრენ-ვოქაბელებისა, რომლებიც ინტერ- დიალექტურ ჯგუფს მივაკუთვნეთ მოყვანილ მიზეზთა გამო. სხვა კუთხეებთან შედარებით, სვანური სიმღერის როგორც მუსიკალური, ასევე ვერბალური ენა უპირატესად „დიალექტურია“ (განსაკუთრებით ზემო სვანეთში). გამონაკლისებს შორის ცალკეული რეფრენ-ვოქაბელები შეიძლება ჩაითვალოს.

როგორც აღვნიშნეთ, რეფრენ-ვოქაბელები ფერხულითა და ცეკვით სათქმელ, ზოგჯერ საკრავთან შესასრულებელ სიმღერებში გვხვდება. ასევე გამოვლინდა ამ ტიპის ვოქაბელების ესთეტიკური ფუნქციაც. სიმღერის რიტმულ-მელოდიკურ ქსოვილში ორგანულად ინტეგრირდება რეფრენ-ვოქაბელების ვერბალური ტექსტები, მონაწილეობს მხატვრულ-ემოციური სახის შექმნაში და კომპოზიციური ჩარჩოს როლსაც ითავსებს (იხ. დანართი 4, NN129-132).

საყურადღებოა, რომ სვანური მუსიკალური ენის დიალექტიდან გადახრა ძირითადად სწორედ ინტერდიალექტური ვოქაბელების მქონე სიმღერებში გვხვდება. მაგ., აღნიშნულ სანოტო ნიმუშებს შორის „ვოსარადა შვარადა“ ინტონაციურად ენათესავება აფხაზურს, ხოლო „სიმღერა სტალინზე“ ახლოს დგას მეგრულთან. აღსანიშნავია, რომ აღნიშნული ვოქაბელებით უფრო მდიდარია ბალსქვემო და ქვემო სვანეთის სასიმღერო რეპერტუარი, რაც ამ უკანასკნელთა მეზობელ კუთხეებთან (რაჭა, სამეგრელო, აფხაზეთი) ინტენსიური კავშირებით უნდა აიხსნას.

ამგვარად, სვანურ სასიმღერო ტექსტებზე დაკვირვების შედეგად გამოვლინდა ვოქაბელების ტიპები და სახეობები, დიალექტური და ინტერდიალექტური ვოქაბელების ჯგუფი, კორელაცია ეთნოლოგიურ კონტექსტსა და ვოქაბელების ჯგუფებს შორის, გამოიკვეთა ვოქაბელთა გამოყენების კანონზომიერებანი და სისტემურობა და ზოგიერთი ვოქაბელური ჯგუფის თავისებურებანი. გარდა ამისა, გამოირკვა ვოქაბელური პერიფერიული ლექსიკის სემანტიკური და/ან ფორმისშემქმნელი ფუნქცია, რის საფუძველზეც შესაძლებელი გახდა მათი კლასიფიკაცია.

3. ზოგიერთი მოსაზრება სვანური სასიმღერო არტიკულაციის შესახებ

„...აღსანიშნავია სვანური მეტყველების მუსიკალობა. სვანურის აქცენტუაცია და ინტონაცია იმდენად მდიდარია, რომ ამ მხრივ სვანურს დღეს ვერ შეედრება ვერც ერთი სხვა ქართველური ენა. ბევრი რამ, რაც მოძმე ქართველურ ენებში მიჩქმალულია სავსებით, ან შესუსტებულია, სვანურში რელიეფურადაა წარმოდგენილი“ (ყდენტი 1949:96).

მიუხედავად იმისა, რომ სვანური სასიმღერო რეპერტუარის დიდი უმრავლესობა სვანურენოვანია, გვხვდება ქართულენოვანი ტექსტებიც, თუმცა არამარტო ქართული სიტყვიერი ტექსტების, არამედ მუსიკალური ენის, მეტწილად საშემსრულებლო სტილის რიგი თავისებურებანი, რომლებიც გარკვეული ჯგუფის სიმღერებში გვხვდება, შესაძლებელს ხდის საკითხის დასმას სვანების „ბიმუსიკალობის“ შესახებ.¹⁷⁹ ამჯერად ჩვენი მიზანი მხოლოდ სვანური ენის ფონეტიკით (შესაძლო) განპირობებული მუსიკალური თავისებურებების გამორკვევაა.

ჩვენი მხრივ, ამ კოპლექსური და რთული საკითხის შესწავლისას რამდენიმე ძირითადი ასპექტი გამოვყავით, რომელთა შორისაა:

- სვანური სიმღერის არტიკულაციური თავისებურებები;
- მელოსი თუ ლოგოსი? ანუ ტექსტისა და მუსიკის კორელაცია;

წინამდებარე კვლევა შეეხება სვანური სიმღერის არტიკულაციური თავისებურებების ორ სხვადასხვა კონკრეტულ გამოვლინებას, რომელსაც ქვევით განვიხილავთ.

3.1. თანხმოვნების გამარცვლიანება.

სვანეთში პირველი ვიზიტისას ერთი რამ მომხვდა თვალში განსაკუთრებით. ჩემი სტუმართმოყვარე სვანი მეგობრები და მასპინძლები, როგორც კი ქართულიდან

¹⁷⁹ ბიმუსიკალობის კონცეფციას, რომლის ფუძემდებელია მენტალ ჰუდი, ეხება ბრუნო ნეტლიც, რომელსაც ამა თუ იმ ეთნიკური კულტურის ბიმუსიკალობის, ან პოლიმუსიკალობის ნიმუშად მოჰყავს ბლექფუთის ტომი, რომელთა წარმომადგენლები თავს ორენოვანად მიიჩნევენ, რამდენადაც „ფლობენ“ როგორც „თეთრების“, ასევე ინდიელთა მუსიკალურ ენასაც (Nettl 2005:71-72).

სვანურ ენაზე გადაერთვებოდნენ, მეგონა კამათობდნენ (ჩხუბობდნენ). პირადი სმენითი გამოცდილების მიხედვით, თითქოს ამ დროს ეცვლებათ ტემბრი, ინტონაცია და ბგერებს, განსაკუთრებით კი ზოგიერთ თანხმოვანს უჩვეულოდ მკვეთრად არტიკულირებენ.

სვანურ საშემსრულებლო მანერას განსაკუთრებით გამოარჩევს ერთი თვისება: სიმღერისას შემსრულებელი აქტიურად და ინტენსიურად არტიკულირებს თანხმოვნებს. თანხმოვნის ხაზგასმული არტიკულაცია გვხვდება სხვა სასიმღერო დიალექტებშიც, თუმცა იქ ამ მოვლენას შედარებით ფრაგმენტული ხასიათი აქვს.

თანხმოვნის გამოკვეთილი არტიკულაცია ყველაზე მეტად დამახასიათებელია ქართული ტრადიციული საეკლესიო გალობისათვის.

ქართული საეკლესიო გალობის შემოქმედის სკოლის კრებულის წინასიტყვაობაში დ. შულღიაშვილი აღნიშნავს, რომ საგალობელთა სიტყვიერ ტექსტებში, როგორც დასავლურ, ისევე აღმოსავლური სამგალობლო სკოლების პრაქტიკაში, ხშირად გვხვდება ცალკე მარცვლად სათქმელი თანხმოვანი ასოები და ციტირებს ამ მოვლენის ფ. ქორიძისეულ¹⁸⁰ განმარტებას: „ნოტებზე გადაღებულ ქართულ გალობაში... შეხვდებით წვრილმან ნოტებს ქვეშ უხმო ასოებს: „დ“, „ნ“, „თ“, „ლ“ და სხვა, რომელნიც უნდა გამოითქვას მაშინ, როდესაც უხმო ასოს ხმარების დროს ენას მსწრაფლად მოაშორებ კბილებს, მაგ. „ნ“ რომ არ დარჩეს მუნჯად, დაჰკრა უნდა ენა კბილებს, მოაშორო მაშინვე და განაგრძო ხმა. გამოვა „ნ“ გაშლილი, მაგრამ განუმარტებელი რომელიმე ხმოვანი ასოთი და ამგვარად სხვებიც. ეს შენიშვნა საჭიროა დაცულ იყოს ქართულ გალობაში, რადგანაც იგი ახასიათებს ქართულ გალობას“ (შულღიაშვილი 2002:xiv).

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ეს ქართული გალობის ზოგადი თვისებაა (იქვე). კრებულში უხვადაა ნოტირებული ტექსტები გამღერებული თანხმოვნებით: მაგ.: „აღდგომისა დღე არს გა-ნ-ბრწყინ-ნ-დებოდე... რო-მ-ლითა ქრი-ს-ტე-მა-ნ ...“ („აღდგომისა დღე არს“) (შულღიაშვილი 2002:4. მგალობლები ითვალისწინებენ არტიკულაციის ამ თვისებურებას გალობის შესრულებისას (იხ. დანართი 2, N11) და იგი მიიჩნევა ქართული გალობისთვის დამახასიათებელ საშემსრულებლო ნიშნად.

¹⁸⁰ ფ. ქორიძემ მე-19 საუკუნის მიწურულს მოიარა დასავლეთ საქართველოს კუთხეები და მგალობლებისაგან ჩაიწერა და ნოტებზე გადაიტანა დაკარგვის პირას მისული ათასობით საგალობელი.

თანხმოვნების გამოცალკევება და მისი „გამარცვლიანება“, თუმცა ნაკლები ინტენსივობით, მაგრამ მაინც, გვხვდება სხვა კუთხეების ხალხური სიმღერის შესრულებისას¹⁸¹ და ამდენად, არ და ვერ მიიჩნევა მუსიკალური დიალექტის ნიშნად და, მით უფრო, იდიოლექტად. მაგრამ განსაკუთრებით დამახასიათებელია თანხმოვნის ამგვარი არტიკულაცია სვანეთისთვის.

ძნელია იპოვო სვანური სიმღერა, რომელშიც მსგავსი რამ არ ხდება. სვანურის გარდა, ეს მოვლენა ასევე დამახასიათებელია მეგრული სიმღერისათვის. ვფიქრობთ, საშემსრულებლო სტილური თავისებურება გარკვეულწილად განპირობებულია სვანური ენის (და ნაწილობრივ, მეგრულისაც) ერთი განსაკუთრებული თვისებით, რაც მას გამოარჩევს საქართველოს სხვა კუთხეებისაგან და რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ნაშრომში „სვანური ენა“, ავტორები აღნიშნავენ, რომ „სვანურს დღემდე ცოცხლად შემოუნახავს არაერთი ძველი ენობრივი თავისებურება, რაც სხვა ქართველურ ენებში უკვე გამქრალია...“ (ჭუმბურიძე... 2007:8) და სვანური ენის რიგი მახასიათებლების ჩამონათვალში მიუთითებენ გრძელ ხმოვნებსა და უმლაუტებზე, როგორც ქართული და ჭანურ-მეგრული ენების მთავარ განმასხვავებელ მოვლენაზე (იქვე).

სვანურ სიმღერაში უმლაუტებისა და გრძელი ხმოვნების შემცველი ლექსიკური ერთეულების კორელაცია მუსიკასთან საინტერესოა თავისთავად, თუმცა ჩვენი ყურადღება, უპირველეს ყოვლისა, იმ მოვლენამ მიიპყრო, რაც, ჩვენი აზრით, იმთავითვე ავლენს სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთგავლენას და რომელიც ცნობილია ე.წ. შუალედური ხმოვნის სახელწოდებით.

აღნიშნულ ნაშრომში ვკითხულობთ, რომ „6 მარტივი ხმოვნიდან, რომლებიც საერთოა სვანურის ყველა კილოსათვის, 5 ხმოვანი სხვა ქართველურ ენებშიც გვხვდება და ამასთანავე დამახასიათებელია მათი ყველა კილოსათვის. ამის მიხედვით ჩანს, რომ ისინი საერთო-ქართველური ფუძე-ენიდან მომდინარე ხმოვნებია. ამასვე ვერ ვიტყვით მეექვსე, „გ“ ხმოვანზე, რომელსაც ნეიტრალურ

¹⁸¹ ნ. კალანდაძე-მახარაძე აღნიშნავს, რომ ქართულში ხდება როგორც მჟღერი, ასევე ყრუ თანხმოვნების ვოკალიზაცია და არანაირი დიალექტური, ჟანრობრივი და ასაკობრივი შეზღუდვა არ გააჩნია, რის გამოც ავტორი ამგვარ არტიკულაციას ზოგადქართულ მოვლენად მიიჩნევს, თუმცა საინტერესოა, რომ საილუსტრაციოდ მხოლოდ სვანური სიმღერა მოჰყავს და მსჯელობას მასზე დაყრდნობით აგებს და აწვითარებს (კალანდაძე-მახარაძე 2002:336-337).

(ირაციონალურ) ხმოვანს უწოდებენ...“ (იქვე: 37).¹⁸² ავტორებისეული განმარტებით, „გ“ ხმოვანი უპირისპირდება დანარჩენ ხმოვნებს (ა, უ, ი) და გვხვდება სიტყვის თავშიც, ბოლოშიც და შუაშიც (იქვე).

ვფიქრობთ, სწორედ აღნიშნული ირაციონალური ხმოვანი, რომელსაც ფართო გამოყენება აქვს სვანურ ენაში, გარკვეულწილად განსაზღვრავს სვანური სიმღერის ისეთ არტიკულაციურ თავისებურებას, როგორცაა თანხმოვნის „გამარცვლიანება“, ანუ, მისი გ ნახევარხმოვნის მეშვეობით გამღერება, განსხვავებით იმ კუთხეებისაგან, სადაც ამგვარი გამღერების დროს „ირაციონალური“ ხმოვნის ნაცვლად ჟღერს მარტივი ხმოვნები, მეტწილად „უ“.

სიმღერებზე დაკვირვებისას, ცხადია, დავინტერესდით ქართულენოვანი (ქართული ტექსტების მქონე) სვანური სიმღერებითაც¹⁸³. ჩვენთვის მოულოდნელად, თანხმოვნების ამგვარი არტიკულაცია მათში თითქმის არ, ან გაცილებით ნაკლებად შეგვხვდა.

„იავ ქალთის“ ჩვენ მიერ დაფიქსირებული ვერსია (ლატალის თემის სოფ. ლახუმდში, ზემო სვანეთში) განსხვავდება ქვემო სვანური ვარიანტისაგან, რომლის ტექსტი მთლიანად ქართულენოვანია, უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ შერეულად — სვანურ და ქართულ ენებზე სრულდება, რამაც საშუალება მოგვცა უკეთ დაკვირვებოდით ორივე ტექსტს. აღმოჩნდა, რომ ქართულ ტექსტში თანხმოვნებს თითქმის არ არტიკულირებენ განცალკევებულად, ხოლო სვანურში — უხვად. როდესაც ქართულ ტექსტში სიტყვა „სოფელ“-ის წარმოთქმისას ბოლოში გაჟღერდა ირაციონალური ხმოვანი გ, მივხვდით, რომ სვანურად „სოფელი“ იგივეა, რაც ქართულად. ეთნოლოგმა მ. ჩამგელიანმა, რომელიც ეთნიკური¹⁸⁴ სვანია, ბალსზემო

¹⁸² ა. შანიძე აღნიშნავს: „სვანურში მოიპოვება აგრეთვე გ ხმოვანიც, მაგრამ მისი ძირითადად მიჩნევა საცილობელია: როგორც გვიჩვენებს დაკვირვება ზოგიერთ ენებზე, რომელთაც იგი მოეპოვებათ (აფხაზური, სომხური, თვით სვანური), იგი მრავალ შემთხვევაში სხვა ხმოვანთა რედუქციის შედეგია და ხშირად აგრეთვე ერთად თავმოყრილ თანხმოვანთა გამოთქმის გასაადვილებლად განვითარებული მეორეული ხმოვანი“ (შანიძე 1981:323 (სქოლიო)).

¹⁸³ ქართულენოვანი ტექსტებით სიმღერები ზემო სვანეთში იშვიათი გამოჩანს. შედარებით მეტად გვხვდება ისინი ქვემო სვანეთში.

¹⁸⁴ ცნებას „ეთნიკური“ ვიყენებთ გეოგრაფიულ-კულტურულად შემოსაზღვრული კუთხისადმი კუთვნილების აღსანიშნავად და არა ეროვნული ნიშნით განსასხვავებლად. სწორედ ამ მნიშვნელობით იყენებს აღნიშნულ ტერმინს შ. ძიძიგური თავის გამოკვლევაში „ქართული დიალექტოლოგიის მასალები“, სადაც „რაჭული ეთნიკური ერთეულის ბინადრობის არედ“ ქვემო რაჭას მოიხსენიებს (ძიძიგური 1974:8).

სვანეთში დაბადებული და გაზრდილი, ამიხსნა, რომ გ ხმოვნის გარეშე წარმოთქმისას ფრაზა დაკარგავდა მნიშვნელობას („სოფელ ქალთიდა შუმპარია“ ნიშნავს: სოფელ ქალთიდში ცეკვავენ, ხოლო „სოფელ ქალთიდ(ა) შუმპარია“ — სოფელი ქალთიდი ცეკვია).

საინტერესოა, რომ გ ხმოვანი აგრეთვე გვხვდება მეგრულშიც, თუმცა მხოლოდ მის ზუგდიდურ-სამურზაყანულ კილოში (ჭუმბურიძე 2007:37). ეს ფაქტი ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ სიმღერისას თანხმოვნისთვის ხმოვნის „შეშველება“, უპირველეს ყოვლისა, ენის ფონეტიკური და ფონოლოგიური თავისებურებებითაა განპირობებული, რადგანაც სვანურის შემდეგ, საქართველოს დანარჩენ კუთხეებს (განსაკუთრებით ბარში) შორის, ყველაზე მეტად, სწორედ მეგრულ სიმღერებს ახასიათებს.

იმას, რომ აღნიშნული მოვლენა სვანური ფენომენია, ირიბად ადასტურებს ტენდენცია, რომელიც სიმღერების ვარიანტების შედარებისას გამოვლინდა: განსხვავებით ანსამბლებისაგან, რომელთა მიზანს წარმოადგენს დიალექტური თავისებურებების დაცვა და ავთენტური შესრულება, არასვანური ანსამბლები, რომლებიც არჩევანს სასცენო, აკადემიურ საშემსრულებლო სტილზე აკეთებენ, სვანური სიმღერების შესრულებისას არ არტიკულირებენ სვანების მსგავსად. ნიმუშად მოგვყავს სვანური აკვნის ნანას ტექსტი:

ნანი-ლგ ნანი-ლგ ნანაილა, ნანილა.

ნანა ნანილას ჯაქენინე, ნანილა ჰო

ლერდიჟგ-ლ ლემჩიჟგ-ლ ნანილა

ნანაოქრულდგ ნანაბებშილდგ ნანილა ჰო

ჩუათუქნი ნანაბებშილდგ ნანილა

ნანაოქრულდგ ნანაბებშილდგ ნანილა ჰო

ნანი-ლგ ნანი-ლგ ნანაილა, ნანილა

ნანა ნანილას ჯაქენინე, ნანილა ჰო

(შედარებისთვის იხ. დანართი 3, N20; <https://lazardb.gbv.de/> Title: Nanila_Lakhushdi-Village_AnaEkaMadona_20160731_VSOAX4.mov; აგრეთვე დანართი N2, N12).

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მოვლენა, უპირველეს ყოვლისა, ეხება ისეთ სიტყვებს, რომლებიც ორგანულად შეიცავენ „ირაციონალურ“ ხმოვანს, თუმცა თანხმოვნის ხმოვნით გამღერება ნებისმიერ სიტყვაში და ნებისმიერ თანხმოვანთან შეიძლება შეგვხვდეს.

საილუსტრიოდ მოგვყავს „მირანგულას“ ტექსტი:

დედე-შე დედე-შე მირა-ნე-გუ-ლა ჴო.

დედე-სე ი-ს-გუა-მ სიგა-რე-ხო-რ-დას ჴო

ჟივხოი-გეე-ნახ მუ-რ-ყვა-მე-თეჟი ჴო

სადი-ლე ვა-ხ-შა-მე-ს მუ-რ-ყვა-მე-დ ჯი-ჯ-დახ ჴო

უოი ლე-შ-ხიააქ ჯგ-მე-ში-შე ლადალ ჴო

ჟივხოი-ჯიი-დახ სადი-ლ ვა-ხ-შა-მე ჴო

მირა-ნე-გულა დეე-სა ე-ს-ხვიდ ჴო

დედე-შე დედე-შე მირა-ნე-გუ-ლა ჴო

მოცემულ ტექსტში ხმოვნის გამრცვლიანება ხდება 30-ჯერ. აქედან 17-ნახევარხმოვნიან (გ) მარცვალზე მოდის. (იხ. დანართი 3, N21; <https://lazardb.gbv.de/> Title: Mirangula_LakhushdiVillage_AnaEkaMadona_20160731_VSOAX4.mov)

გ ხმოვანი სიტყვაში პოზიციის მიხედვით, შეიძლება დაემსგავსოს სხვა მარტივ ხმოვნებს, როგორცაა: „უ“ = ლიმ-ზგ(უ)რა; „ა“ = ო ლგ(ა)რი; „ო“ = ლგ(ო)(იჯა).

ვფიქრობთ, ერთი მხრივ, თუ ენა განაპირობებს სასიმღერო არტიკულაციას, მეორე მხრივ, მუსიკალური მოთხოვნები აძლიერებენ ენის აღნიშნულ მახასიათებლებს და უთავისუფლებენ სივრცეს იქ, სადაც მუსიკისაგან დამოუკიდებელ ტექსტში მისი საჭიროება არაა. ამრიგად, ენობრივი მახასიათებელი, რომელმაც თავი იჩინა სიმღერაში, მეორე მხრივ, მუსიკალური ენის მოთხოვნების (რიტმულ-ინტონაციური განვითარების) შედეგად სტილურ თავისებურებად იქცა.

სვანურენოვანი სიმღერების აბსოლუტური უმრავლესობა ადასტურებს აღნიშნულს, თუმცა გვაქვს ისეთი შემთხვევაც, როდესაც ეს ირაციონალური ხმოვანი, განსხვავებების მიუხედავად, უახლოვდება სხვა მარტივ ხმოვანს, როგორცაა, მაგალითად „ი“. საინტერესო ნიმუშს ამ თვალსაზრისით წარმოადგენს საფერხულო სიმღერა „მგრზა ი ბექსილ“.

სვანური პოეზიის კრებულში ვერ ვიპოვეთ სიმღერა აღნიშნული სახელწოდებით. სამაგიეროდ, კრებულში შეტანილია ლექსი „მგრზაბეგი“ (შანიძე... 1939:14-16), რომელიც ასევე გვხვდება ვ. ახოზაძის კრებულშიც (ახოზაძე 1957:50). იქედან გამომდინარე, რომ შინაარსობრივად „მურზაბეგის“ ტექსტი „მურზა ი ბექსილის“ მსგავსია და კონტექსტიცა და შესრულების ფორმაც იდენტურია, ფაქტობრივად, ერთ სიმღერას წარმოადგენს, რომელიც სხვადასხვა სახელწოდებით გვხვდება.¹⁸⁵

აღსანიშნავია, რომ „მგრზაბეგი“ გასული საუკუნის 40-ან წლებშია დამოწმებული და დღეს აღარ გვხვდება ამავე სახელწოდებით, ხოლო იგივე ფერხული დღეს „მგრზა ი ბექსილ“-ის სახელითაა ცნობილი.

ზემო სვანეთში არაერთხელ მოგვისმენია აღნიშნული სიმღერა და ჩვენი ინფორმატორები ყოველთვის ამბობენ, რომ ეს სიმღერა ისტორიულია, ჩრდილო კავკასიელ ტომებთან სვანების ბრძოლაზე მოგვითხრობს და განსაკუთრებით ძმების, მგრზა და ბექსილის ვაჟკაცობასა და სახელს უკვდავყოფს. „შგარიდას“ ხელმძღვანელმაც თავდაპირველად იგივე დაგვიდასტურა, თუმც მცირედი განსხვავებით — ბექსილი, როგორც სახელი სვანეთში არ არსებობსო, უფრო „ბეთქილის“ ნაირსახეობა უნდა იყოსო, თუმცა იქვე, ცოტაოდენი დაფიქრების შემდეგ გვითხრა, ეგ მგრზაბეგზეა და არა მგრზა და ბეთქილზეო.¹⁸⁶ ასე დაადასტურა ბატონმა გურგენმა ჩვენი ვარაუდი იმის შესახებ, რომ „მგრზა ი ბექსილ“ ის „მურზაბეგია“, რომელიც სვანურ პოეზიაშია შეტანილი ამ სახელწოდებით.

¹⁸⁵ ზოგჯერ შეიძლება შეგვხვდეს „მგრზა ი ბექსილ“.

¹⁸⁶ უნდა ითქვას, რომ სახელი ბექსილ, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს არ დასტურდება სვანეთში, არსებობდა წინათ. მაგ.: მ. ჩამგელიანის თქმით, მის წინაპარს რქმევია ბექუ/ბექუილი. როგორც ჩანს, ამიტომაც იქცა მგრზაბეგი მგრზა ი ბექსილად. სინამდვილეში, სიმღერა მოგვითხრობს სვანეთში ჩრდილო კავკასიელი მგრზაბეგის ლაშქრობის ამბავს, რომელიც მულახელებს ნაპრალში ჩაუგდიათ და ზედ ქვები დაუყრიათ. მურზაბეგს ორი კვირის მერე თავი დაუხსნია, მუჟალში ბავშვი მოუტაცნია და სახლში დაბრუნებულა.

საინტერესოა, რომ სულ რაღაც რამდენიმე ათეულ წელიწადში სიმღერამ, რომელიც მგრზაბეგის თავგადასავალზე მოუთხრობდა მსმენელს, შეიცვალა სახელი და ორი ძმის ბალადად იქცა. ამ მეტამორფოზაში კი გარკვეული როლი შეასრულა სვანური ენით განპირობებულმა არტიკულაციამ, სადაც სიტყვა „მგრზაბეგ“, რომელიც მუსიკალური ფორმის განვითარების კარნახით ისე იყო ჩაწული სიმღერის ჰანგში, რომ დროთა განმავლობაში დაკარგა თავდაპირველი მნიშვნელობა და შედეგად, განიცადა მეტამორფოზა, რამაც, შესაბამისად, გამოიწვია სიმღერის სახელწოდების შეცვლა.¹⁸⁷

სიმღერის დასაწყისში ხმოვანი გ, რომელიც მეორეული ხმოვანია და მარტივი ხმოვნების შევიწროების შედეგად გაჩნდა სვანურ ენაში, ისევ დაუახლოვდა მარტივ ხმოვნებს და გაჟღერდა, როგორც „უ“. რაც შეეხება თანხმოვანს „რ“, მას დაემატა ხმოვანი „ი“, რომელსაც სვანურ ენაში „და“ კავშირის მნიშვნელობა აქვს და, შესაბამისად, საკმაოდ მცირე ხანში (დაახლოებით 50-60 წელში), სიმღერის სათაური „მგრზაბეგ“ გადაიქცა „მგრზა ი ბექსილად“. აღნიშნული მოვლენა, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი აზრით, სვანური ენისთვის დამახასიათებელი მეორეული ხმოვნით უნდა იყოს პროვოცირებული, მეორე მხრივ, დაკავშირებული უნდა იყოს ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენები მელოდიური მოდელების არსებობასთან.

საინტერესოა, რომ, როგორც აღმოჩნდა, სასიმღერო მეტყველებაში არსებულ არტიკულაციურ თავისებურებებზე ლინგვისტური მახასიათებლების გავლენას უკავშირდება მსგავსი მოვლენა სლავურ (რუსულ) მუსიკაშიც, კერძოდ, სლავურ „სტარობრიადელთა“ სასულიერო გალობაში, რომლის საფუძველს ხმოვნებისა და თანხმოვნების თანაბარზომიერი მონაცვლეობა წარმოადგენს, რაც ბგერით ნაკადში „დანაწევრებულ მეტყველებას“ ქმნის.

თუმცა ამგვარი არტიკულაცია სასულიერო ჟანრის კუთვნილებად მიიჩნევა და, შესაბამისად, უსპენსკი მას „ლიტურგიულ წარმოთქმას“ უწოდებს. საინტერესოა, რომ უსპენსკი ამგვარ გალობას, რომელსაც ზოგჯერ უწოდებენ „ხომოვურს“ (ХОМОВЫМ) და

¹⁸⁷ უნდა აღინიშნოს, რომ ტექსტების სახეცვლილების წყაროს მხოლოდ აღნიშნული მოვლენა არ წარმოადგენს. სვანურ რეპერტუარზე დაკვირვება ავლენს ერთ ტენდენციას: კერძოდ, ჰანგების, მუსიკალური მოდულების არსებობას, რომლებზეც ხდება ტექსტების გაწყობა. მსგავსი პრაქტიკა დამახასიათებელია როგორც ქართული, აგრეთვე სხვა ხალხთა ტრადიციული მუსიკისათვის.

ნაონურს (наонным), მიიჩნევს მელოდიური სტრუქტურის ხელშეუხებლად დაცვის გარანტად.

საგულისხმოა, რომ აღნიშნული მოვლენა რუსული ენის ფონეტიკურ თავისებურებებს, კერძოდ, ნახევრადხმოვნების რედუცირებასა და მათ ხმოვნებად გადაქცევას უკავშირდება (Червякова 2000ა).¹⁸⁸ ძველი სლავური საეკლესიო გრამატიკის კვლევისას ლანთი აღნიშნავს: „ხმოვნის შენარჩუნება სუსტ პოზიციაში კი, ზოგიერთ თემში განპირობებული იყო ლიტურგიკული ტექსტების იმ ძველ ჰანგებზე გამღერებისა და გალობის ჩვევით, რომლებიც იქმნებოდა იმისათვის, რომ მუსიკალური სტრუქტურა ჰარმონიულად შერწყმოდა ძველი ტექსტების ხმოვნებს“ (Lunt 2001:36, თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ მკვლევრების უმრავლესობა ამ მოვლენას ლიტურგიულ საეკლესიო პრაქტიკას უკავშირებს, რუსული საეკლესიო მუსიკის მკვლევრის ჯ. გარდნერის მიხედვით, აღნიშნული ფენომენი მოწმდება რუსულ ხალხურ სიმღერაშიც.

ავტორი აგრეთვე განასხვავებს ხმოვნების ვოკალიზაციის ორ ტიპს: ხომონიასა და ანენაიკას. ხომონია წარმოადგენს ნახევარ ხმოვნების -ჲ -სა და ჲ -ის ი და e-თი ჩანაცვლების შედეგს (თუმცა არსებობს გამონაკლისები, როდესაც აღნიშნული ხმოვნების ნაცვლად სხვა ხმოვნები გვხვდება, მაგ.: e), რაც მიუთითებს მის ლინგვისტურ ონტოგენეზზე, ხოლო „ანენაიკა“ წმინდა მუსიკალური მოვლენაა, რომელიც რუსული ლიტურგიული გალობის ერთ-ერთ მათრგანიზებელ ინსტრუმენტს (საშუალებას) წარმოადგენს (გარდნერი 2000:275-286).

მეექვსე (მეორეული) ხმოვანი „ჲ“ სვანურ ენაში ემსგავსება სლავურ ჲ და ჲ-ს, რომელსაც ვოკალიზაციისას ჩანაცვლებს ი და e სლავურში, ხოლო სვანურში სიტყვაში პოზიციის მიხედვით შეიძლება მიემსგავსოს -უ-ს, ა-ს, ო-ს. ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც სიტყვა არ შეიცავს -ჲ მეორეულ ხმოვანს, მაგრამ ხდება

¹⁸⁸ ვ. მეტალოვი რუსული საეკლესიო გალობის შესახებ ნაშრომში ეხება და აღწერს აღნიშნულ მოვლენას: „...მე-14 საუკუნის ბოლოს ამ ასოების ნახევარხმოვანი წარმოთქმა საგალობელში რთულდებოდა, ხოლო წიგნიდან კითხვისას, კითხვისას და საუბრისას, სისწრაფის გამო, მთლიანად იკარგებოდა. ამავე დროს საღვთისმსახურო ნოტირებული წიგნების ხელშეუხებლად შენარჩუნების, ჰანგისა და ნიშნების დაუმახინჯებლად, ტექსტის შეუცვლელად დატოვების სურვილმა აუილებელი გახადა ამ ნახევარხმოვნებისთვის ხმოვნების მნიშვნელობის მინიჭება. შედეგად დაიწყო ნახევარხმოვანების (ჲ და ჲ) წარმოთქმა როგორც ხმოვნებისა (ი და e), მეტწილად ამ უკანასკნელი ხმოვნებით ანაცვლებდნენ აღნიშნულ ნახევარხმოვნებს გადამწერებზე ხელნაწერების გადაწერის“ (Металлов 1995:54, თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

თანხმოვნის „გამარცვლიანება“, იგი ემსგავსება სლავურ „ანენაიკას“, რომელიც ევფონიური, მუსიკალური მოთხოვნებითაა განპირობებული.¹⁸⁹

გარდა მეექვსე (გ) ხმოვნისა, თანხმოვნების მკვეთრ ვოკალიზაციას, ვფიქრობთ, აგრეთვე განაპირობებს სვანური ენის კიდევ ერთი არტიკულაციური თავისებურება. როგორც სვანური ენის მკვლევარი და ფონეტიკოსი ს. ჟღენტი აღნიშნავს, სვანური ენისათვის დამახასიათებელია „თანხმოვან ბგერათა წარმოთქმის ინტენსიურობა და ენერგიულობა. შესაბამისად, დახურული არტიკულაცია, რამაც საფუძველი შექმნა სვანურში ხმოვანთა ვარიაციებისათვის...“ (ჟღენტი 1949:195-196).

მკვლევარი დაწვრილებით განიხილავს ცალკეულ ფონეტიკურ მახასიათებლებს, მათ შორის თანხმოვნებს და საყურადღებო დაკვირვებას გვთავაზობს: „აბსოლუტურ ბოლოში მოქცეული მჟღერი ხშულები ბალსზემოურში, ბალსქვემოურსა და ლაშხურში მჟღერობას ინარჩუნებენ. ასეთი რამ უცხოა ქართულისა და მეგრულ-ჭანურისათვის... (და) არ დასტურდება არც ქართლში და არც მეგრულ-ჭანურში. პირიქით, ამ ენებს ტენდენცია აქვთ აბსოლუტურ ბოლოში მოქცეული მჟღერი ხშული წარმოთქმაში დააყრდნობ“ (იქვე, 152-153).

სვანური ენის აღნიშნული თავისებურება კიდევ ერთი მოტივატორია სვანურ სიმღერაში თანხმოვნის მკვეთრი არტიკულაციისა და „გამარცვლიანებისა“ და კიდევ ერთი არგუმენტი (საბუთი) იმის ასახსნელად, თუ რატომ გამოირჩევა ამ მხრივ სვანური სიმღერა საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით.

ამავე დროს, ფაქტი, რომ მსგავსი არტიკულირება დამახასიათებელია ქართული გალობისათვის, კვლავაც რჩება ინტერესის საგნად. ვფიქრობთ, გავლენების მიმართულებაზე მსჯელობა ამ ეტაპზე ნაადრევია, განსაკუთრებით იმ პირობებში, როდესაც სავარაუდოდ, „... გ ხმოვანი სვანურში (და ასევე მეგრულში) განცალკევებით დგას და სხვა მარტივ ხმოვნებთან შედარებით გვიან გაჩენილი უნდა იყოს“ (ჭუმბურიძე 2007:38).

რთული სათქმელია, როგორ უნდა იყოს გ ხმოვანი გვიანდელი მოვლენა, თუკი იგი არა მარტო ფონეტიკური, არამედ ფონოლოგიური დანიშნულების,

¹⁸⁹ ამ მოვლენას, როგორც ეს „მურზაბეგის“ შემთხვევაში გამოჩნდა, ხშირად ტექსტის დამახინჯებამდე მიყვართ, რაც მუსიკალური ენის ვერბალურ ტექსტზე უპირატესობითა და გავლენით აიხსნება. ვერბალური და მუსიკალური ტექსტის რიტმული აქცენტუაციისა და ამ ორი საწყისის ურთიერთ შეთავსების პრობლემას მომდევნო თავებში შევეხებით.

დისტინქტიური ფუნქციის მატარებელია (მაგ.: ესღერი — შეევედრება, ესლი — მიდის; ანწგრე — წურავს, ანწრე — ამწარებს; აფტგრე — ხვრიტავს, აფტრე — ფიტავს და ა.შ.).

აღნიშნული მოვლენა ლინგვისტურ ფენომენს წარმოადგენს, თუმცა საფიქრებელია, რომ სვანური სიმღერის ეს მკვეთრად დამახასიათებელი არტიკულაციური ნიშანი მას სვანურ სასიმღერო ტრადიციაში გამორჩეულ ადგილსა და მნიშვნელობას სძენს და ბადებს კითხვას: ხომ არ იყო აღნიშნული ფენომენი საერთო ქართული მახასიათებელი, რომელიც დროთა განმავლობაში გაქრა და რომელიც მხოლოდ სასიმღერო ფორმებმა შემოინახეს საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში ფრაგმენტულად, ხოლო სრული სახით — სვანეთში, ნაწილობრივ კი, სამეგრელოში? ამ კითხვას ლეგიტიმაციას სვანური სიმღერის მუსიკალური ენის სიძველით აღბეჭდილი თვისებები და კონტექსტი სძენს.

შემოთავაზებული დისკურსი და ანალიზის შედეგები საშუალებას იძლევა განვაზოგადოთ დასკვნები. კერძოდ:

- სვანურ საშემსრულებლო სტილს, დანარჩენ სასიმღერო დიალექტებთან შედარებით, ყველაზე მეტად ახასიათებს თანხმოვანი ბგერების მკვეთრი არტიკულაცია, რაც განპირობებულია სვანური ენის თავისებურებებით; ვფიქრობთ, ამ მოვლენის პირველადი განმაპირობებელი სვანური ენის ფონეტიკური (ზოგჯერ ფონოლოგიური) მახასიათებლებია, რამაც, თავის მხრივ, შესაძლებელი გახადა ნებისმიერი თანხმოვნის გამარცვლიანება უკვე მუსიკალური მეტყველების განვითარების კვალდაკვალ;
- ე. წ. „ირაციონალური“ ხმოვანი გ, რამდენადაც იგი წარმოადგენს შუალედურ ხმოვანს მარტივ ხმოვნებს — ი, ო, უ, ა — შორის, არ გამოითქმის ღიად და, შესაბამისად, ამკვეთრებს წინმავალ თანხმოვანს, რის გამოც ყურს მკვეთრად თანხმოვანი ხვდება და რჩება შთაბეჭდილება, რომ სწორედ მისი (თანხმოვნის) „გამღერება“ ხდება;
- თანხმოვანთან შერწყმული გ-ს წარმოთქმის აღნიშნული თავისებურება კიდევ უფრო ხაზგასმით აღიქმება ტექსტის ვოკალიზაციის პროცესში, რაც

განპირობებულია მუსიკალური ბგერათწარმოების კანონებით (კერძოდ, დროში მარცვლის, ბგერის განფენილობის ხანგრძლივობა);

- მეორეული ხმოვანი გ აგრეთვე გვხვდება სამეგრელოს ზუგდიდურ-სამურზაყანულ კილოში, რაც აგრეთვე გასაგებს ხდის მეგრულ სიმღერაში თანხმოვნებით არტიკულაციის არსებობას (თუმცა სვანურს მაინც ჩამორჩება);
- თანხმოვნების მკვეთრ სასიმღერო არტიკულირებას ასევე უწყობს ხელს სვანური ენის კიდევ ერთი თავისებურება, რაც აბსოლუტურ ბოლოში თანხმოვნების მჟღერობის შენარჩუნებაში გამოიხატება და რაც სხვა კუთხეებში არ გვხვდება, გარდა ზოგიერთი მთის კილოებისა;
- გ ხმოვანმა, ისევე როგორც მჟღერმა თანხმოვნებმა, რომლებიც სონორულობას ინარჩუნებენ სიტყვების აბსოლუტურ ბოლოშიც, შეაღწიეს სასიმღერო მეტყველებაშიც, რამაც გამოიწვია თანხმოვნების გამკვეთრება ამ ხმოვნის მქონე მარცვლებში. ვოკალიზაციის შედეგად აღნიშნული მეორეული ხმოვანი დაუახლოვდა მარტივ ხმოვნებს. აღნიშნული მოვლენა მსგავსია სლავური სასიმღერო არტიკულაციისა, რომელიც ცნობილია „ხომონის“ სახელწოდებით;
- ვფიქრობთ, სასიმღერო მეტყველებაში გ ხმოვნის პედალირებულმა გამოყენებამ გარკვეულწილად ბიძგი მისცა ზოგადად თანხმოვნების მკვეთრი არტიკულირების ჩვევას, რაც, თავის მხრივ, დაექვემდებარა მუსიკალურ მოთხოვნებს და უკვე არსებულ ჰანგთან ახალი ტექსტების ადაპტირებისას თანხმოვნის ხმოვნებით „განვრცობა“, ან რიტმული სივრცეების „შევსება“ ჩვეულებრივ პრაქტიკად იქცა (სლავურ-ბიზანტიური „ანენაიკას“ მსგავსად). არტიკულაციის ეს თავისებურება ერთ-ერთია იმ ფაქტორთა შორის, რომლებიც განაპირობებენ ტექსტების მეტამორფოზას და ბუნებით მუსიკალურ მოვლენას წარმოადგენს (მაგ.: „მურზაბეგი“, რომელიც დროთა განმავლობაში იქცა „მგ(უ)რ(ი)ზა (რ) ი ბექზილ-ად“).

მიუხედავად აღნიშნული დასკვნებისა, რჩება კითხვები, რომლებიც მომავალი კვლევების საგანს წარმოადგენენ. მათ შორისაა, მაგალითად, ქართულ გალობაში თანხმოვნების „გამარცვლიანების“ (სილაბიზაციის) პრაქტიკა და მისი ონტოგენეზი.

ჩვენი აზრით, ამ მოვლენის სათავე საეკლესიო გალობის თავისებურებებში (კერძოდ, „ანენაიკა“-ს, როგორც, ერთი მხრივ, ფორმის მაკონსტრუირებელი და, მეორე მხრივ, მელოდიური მოდუსის ინდიკატორის როლი) უნდა ვეძიოთ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სვანურ რეპერტუარში შეინიშნება ინტონაციურ-მელოდიური და რიტმული მოდელების არსებობა, რაც თავისთავად განაპირობებს მოცემული ჰანგის და რიტმული მოდელების განსხვავებული ტექსტებით გაწყობის პრაქტიკას.

შესაბამისად, ისმის სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების საკითხი. საეკლესიო გალობის მკაცრად რეგლამენტირებული კანონიკა გალობაში განაპირობებს ჰანგის, კანონიკური ხმის დაცვის აუცილებლობას და, შესაბამისად, ტექსტის შეწყობას, რაც, ისევე როგორც ბიზანტიურ-სლავურ გალობაში, ასევე ქართულში იწვევს ხმოვნების მელოზმატურ ვოკალიზაციას (ანენაიკა), რაც წმინდა მუსიკალურ (ვოკალურ) ფენომენს წარმოადგენს, რომელიც, თავის მხრივ, ღვთისმსახურების დადგენილი კანონიკის წესებითაა ნაკარნახევი. ამიტომ, თუ სვანურ სიმღერაში თანხმოვნების გამღერება მეორეული ხმოვნის ვოკალიზაციას უკავშირდება, რაც ლინგვისტური თავისებურებითაა ნაკარნახევი, ქართულ გალობაში პირიქით, მუსიკალური მოთხოვნებით ჩანს განპირობებული.

3.2. ერთი საკადანსო არტიკულაციის შესახებ სვანურ სიმღერაში.

ამჯერად შევეხებით არტიკულაციის ერთ ტიპს, რომელიც სვანური სარიტუალო ჰიმნის სტილურ ნიშანს წარმოადგენს. ჩვენი დაკვირვებით, აღნიშნული არტიკულაცია არა-ეფფონიური წარმოშობისაა, რომელიც დროთა განმავლობაში ეფფონიურ სტილურ მახასიათებლად ჩამოყალიბდა. ამავე დროს, კონკრეტული ენობრივი ელემენტების სისტემური გამოყენება, ჩვენი აზრით, მათი სემანტიკური როლითაა განპირობებული.

მეტწილად, ამ პრობლემით ენათმეცნიერები ინტერესდებოდნენ, თუმცა ხალხური მუსიკის მკვლევრები გვერდს ვერ უვლიდნენ ტექსტებს სპეციფიკურად მუსიკოლოგიური საკითხების განხილვისას, ერთი მხრივ, მათი ფორმისშემქმნელი სემენტის როლის (გვარჯალაძე 1983), ხოლო, მეორე მხრივ, სიტყვისა და მუსიკის სემანტიკური ურთიერთმიმართების (კალანდაძე-მახარაძე 1993) მნიშვნელობის გამო. კვლევაში ქართული სიტყვის ინტონაციური თავისებურებების შესახებ ს. ჟღენტი

საინტერესო დაკვირვებებს გვთვავობს. პატივცემული ენათმეცნიერი ფართოდ განიხილავს ქართულ ხალხურ სასიმღერო რეპერტუარში ტექსტების განსხვავებულ ასპექტებს და აღწერს ენის, სიტყვის მახასიათებლებს, რაც ხშირად მუსიკალური ქსოვილის მოთხოვნებითაა განპირობებული (ჟღენტი 1963). ავტორი ქართული სასიმღერო ტექსტების ზოგად მახასიათებლებზე მსჯელობისას მიზნად არ ისახავს ცალკეული დიალექტების სამეტყველო და სასიმღერო ენის თავისებურებათა წარმოჩენას. თუმცა მეცნიერის პოსტულატები დაგვეხმარა იმ ორიენტირების განსაზღვრაში, რომელთა მიხედვითაც წარიმართა ჩვენი კვლევა. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის არტიკულაციის ზოგიერთი თავისებურება, რაც სვანების მუზიციერებას დანარჩენი დიალექტებისაგან გამოარჩევს. მათ შორისაა, სვანური ენის მახასიათებელი სპეციფიკური ხმოვნებისა და საკადანსო არტიკულაციის მიმართება, რომელსაც, როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, წინამდებარე კვლევა ეხება.

ხმოვნები და საკადანსო არტიკულაცია. სვანურ მუსიკალურ რეპერტუარზე ყურის „შევლებაც“ კი საკმარისია, რომ ერთი თავისებურება გამოვარჩიოთ. ესაა ხმოვნების: ი, (ჟ)ო, (ჰ)ა სპეციფიკური ინტონირება ბგერათწარმოქმნის თვალსაზრისით, რაც გამორჩეული ელფერის მქონე ეთნიკურ (დიალექტურ) სტილურ თავისებურებას ქმნის. დაკვირვებისას გამოიკვეთა, რომ მსგავსი მუსიკალურ-ვერბალური არტიკულირება გარკვეული კატეგორიის სიმღერებში გვხვდება, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული საწესო დღეობებთან და რიტუალებთან და რომელთაც სარიტუალო წესში დამახასიათებელი კომპოზიციური ფორმა და ადგილი აქვს. ჟანრის ზემცოვსკისეული ფორმულირების (ჰანგი-ტექსტი-ფუნქცია) მიხედვით (ზემცოვსკი, 1983:61-65), აღნიშნული სიმღერები, რომლებიც ძირითადად რელიგიური ფუნქციის მატარებელია, სარიტუალო ჰიმნებს შეიძლება მივაკუთვნოთ და, ძირითადად, რელიგიური ფუნქციის მატარებელია.

ეს სტილური თავისებურება შემდეგნაირად შეიძლება აღვწეროთ: ა) მელოდიურად წარმოადგენს კვარტულ დაღმავალ ნახტომს ქვედა საყრდენ ბგერაზე, რომლის შედეგადაც ორხმიან თანაფარდობაში წარმოქმნის ინტერვალ კვარტას, კვინტას ან უნისონს საყრდენ ბგერაზე; ბ) დამახასიათებელია მხოლოდ საკადანსო საქცევის ნაგებობისთვის; გ) სიმღერის მეტრი თავისუფალი, ამორფულია და, შესაბამისად, აღნიშნული საკადანსო საქცევიც თავისუფალია მეტრული ჩარჩოსაგან; დ) ძირითადად არტიკულირდება შუა და ზოგჯერ ზედა ხმის მიერ; ე) გვხვდება მხოლოდ ჰიმნური ტიპის საგალობლებში, რომელთა სიტყვიერი ტექსტები

ვოქაბელებისაგან შედგება; ვ) გამღერება ხდება ხმოვნებზე: ი, (ჰ)ა, (ჲ)ო; ზ) ახასიათებს რიტმული და მელოდიური თავისებურება: საყრდენ ბგერაში დადმავალი საფეხურებრივი მოძრაობის ნაცვლად, შუა ხმა ადის ერთი საფეხურით ზევით და მყისიერად აკეთებს ნახტომს კვარტით ქვევით, ტონიკაზე (საყრდენ ბგერაზე): (♯♭.), რაც წარმოქმნის კვინტურ ვერტიკალს, ხოლო უკიდურეს ზედა ხმაში კვარტული მოძრაობა მეტწილად გვხვდება ჰიმნის დამაბოლოოებელ კადანსში და წარმოქმნის დამამთავრებელ უნისონს.

კვარტული ნახტომის უპირატესობაზე, კადანსირების სხვა ტიპის ფორმებთან შედარებით, შენიშნავს სვანური მუსიკის პირველი მკვლევარი დ. არაყიშვილი (არაყიშვილი, 1950:40). კვარტის მნიშვნელობაზე სვანურ სიმღერაში საგანგებოდ აღნიშნავს აგრეთვე შ. ასლანიშვილი და მას მუსიკალური აზროვნების სიძველის ერთ-ერთ ინდიკატორად მიიჩნევს (ასლანიშვილი 1954:38,40). ყველაზე საინტერესო ისაა, რომ კადანსში კვარტულ დაბოლოებას ავტორი განიხილავს, როგორც სარიტუალო სიმღერის მახასიათებელ ნიშანს, რომელიც გვხვდება როგორც სვანეთში, ასევე, ხევში — აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალურ დიალექტში (ასლანიშვილი 1954:80-81). მართალია, მეცნიერი არ უღრმავდება ამ საკითხს, მაგრამ ამ შენიშვნით მოვლენის საერთო ქართულ ძირზე მიანიშნებს. ზოგადად, კვარტის წამყვან მნიშვნელობას სვანურ სიმღერაში, კერძოდ, აღმავალ კვარტულ ინტონაციას ორი ნაგებობის საზღვარზე, ამ კუთხის სტილურ თავისებურებად მიიჩნევს ე. გარაყანიძე (გარაყანიძე 2011:61).

თუმცა სვანეთში კადანსის ეს სახე უფრო ინტენსიურად გამოიყენება და არტიკულირების დამახასიათებელი ფორმით გამოირჩევა, რაც მას სვანური სარიტუალო სიმღერის სტილურ მახასიათებლად აქცევს. გვხვდება როგორც მისი დაუსრულებელი ფორმა, რომელიც ფრაზას კრავს კვინტური ინტერვალით ვერტიკალში (კვინტური ჩარჩო), ასევე, დასრულებული, როცა ზედა განაპირა ხმის დადმავალი ნახტომი კვარტაზე ხმებს შორის წარმოქმნის დამაბოლოოებელ უნისონს (უნისონური ჩარჩო). ნათელი წარმოდგენის შესაქმნელად ნიმუშის სახით ვურთავთ მხოლოდ ერთი ჰიმნის (დანართი N2, NN13, 14) აუდიო ჩანაწერს და კადანსურ ამონარიდს, რადგან დანარჩენი ჰიმნების (ჯგრაგიშ, სადამ, გა, ვო ქრისდეშ, ზარი და სხვ.) კვარტული არტიკულაციის ფორმები იდენტურია.

შემთხვევითობა თუ „სისხლში გამჯდარი“ ჩვევა? ამგვარი არტიკულაციის, როგორც მკვეთრად ეთნიკური, ბუნებითი მახასიათებლის ხარისხზე მეტყველებს

ერთი საყურადღებო ფაქტი: აუდიო წყაროებზე დაკვირვებისას ამგვარმა კვარტულმა არტიკულაციამ მოულოდნელად თავი იჩინა ქართულენოვანი საგალობლის — მიცვალებულთათვის განკუთვნილი წმიდაო ღმერთოს — სვანურ ვერსიაში.

აღნიშნული საგალობელი ქრისტიანული ღვთისმსახურების ტიპიკონის შემადგენელი ნაწილია და სრულდება მიცვალებულის დაკრძალვის რიტუალისას. მისი კანონიკური (ვერბალური) ტექსტი სვანეთში დაუმახინჯებლად, ზედმიწევნით ზუსტადაა დაცული. ქართულენოვანი საგალობლის—მიცვალებულთათვის განკუთვნილი წმიდაო ღმერთოს — სვანურ ვარიანტში ჰიმნის რამდენიმე ვერსია არსებობს, რომლებიც მნიშვნელოვნად არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ერთ-ერთი ვარიანტის მოსმენისას, ლატალელების შესრულებით, მესამე შემოტრიალებისას (როგორც წესი, საგალობელს იმეორებენ სამჯერ) შუა ხმა სიტყვა „წმინდაო“-ს ბოლო ხმოვანს სწორედ ამ დამახასიათებელი კვარტული „ვარდნით“, ოდნავ შესამჩნევი გლისანდირებით არტიკულირებს.

რიტმულად რეგულირებული, მკაფიო სტრუქტურული კომპოზიციების მქონე სიმღერებში მსგავსი არტიკულაციური ფორმულისთვის სივრცე არ რჩება და, შესაბამისად, არც გვხვდება. ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი, ჩვენი აზრით, უნდა იყოს მისი ქართული წარმოშობა, რამდენადაც მსგავსი არტიკულაცია, ამ ფორმით, დანარჩენ საქართველოში არ გვხვდება. თუმცა ქართულენოვან საგალობელში მისი თუნდაც ერთჯერადი გამოჩენა არ მიგვაჩნია „შემთხვევითობად“, რადგან ამგვარი „წაცდენა“ განპირობებულია ინტონირების „სისხლში გამჯდარი“ ჩვევით, რომელიც თავისუფლების შემთხვევაში (თავისუფალი მუზიციერებისას) უნებლიედ, გაუცნობიერებლად იჩენს თავს.

ევფონიური ინსტრუმენტი? თავისუფალი რიტმის მქონე „უსიტყვო“ ჰიმნების შინაგანი რეგულაციისა და რიტმული კოორდინაციის ფუნქციას ამ კომპოზიციის მქონე სიმღერებში კადანსური ფორმულა იღებს. სვანური სიმღერების ეს ჯგუფი, რომელიც მოდალურ აზროვნებას ასახავს და რომლის კილო-ჰარმონიული ფუნქცია არ არის მკვეთრად გამოხატული, ქმნის სტრუქტურულად თავისუფალ, გამჭოლი განვითარების კომპოზიციას, რასაც აძლიერებს ასიმეტრიული, არარეგულარული მეტრი და რიტმული პულსაცია. ამ დროს კი აღნიშნული კვარტული მელოდიური კადანსური საქცევი ხელს უწყობს საგალობლის აღქმას და მისი მთლიანობის გარანტად იქცევა. იგი ჰიმნური საგალობლის, ერთი შეხედვით, ამორფულ

სტრუქტურას შინაგან სიმწყობრეს ანიჭებს და, ამგვარად, ქმნის „ასიმეტრიულ სიმეტრიულობას“.

როგორც ვხედავთ, აღნიშნულ არტიკულაციურ მოვლენას მკვეთრად გამოხატული ევფონიური ფუნქცია აქვს და კონსტრუქციას გამორჩეულ ესთეტიკურ ელფერს სძენს. მისი გამოყენების ინტენსივობა ამგვარ არტიკულაციას სვანური სარიტუალო ჰიმნის სტილისტურ ნიშნად აქცევს.

მუსიკალური იდიომა: „სვანური სარიტუალო ჰიმნი“. გარდა ევფონიურისა, ამგვარი მელოდიური კვარტული არტიკულირების სემანტიკური ბუნებაც იკვეთება. მუსიკალური ენის კვლევისას ლინგვისტური მიდგომების გამოყენება (სიგერი, ნეტლი, ბრაითი და სხვ.) ამ მიკრო-ფორმულის ანალიზისას საინტერესო შედეგს ავლენს. ი. ზემცოვსკი არტიკულაციის შესახებ აღნიშნავს, რომ იგი „... წარმოადგენს მკვეთრად მარკირებულ ეთნიკურ ინდიკატორს. ჯერ კიდევ მანამ, სანამ გავიგონებთ სიტყვებს, ინტონაციურ ლექსიკას, მელოდიურ ტიპს და ჟანრს, უკვე ერთი არტიკულაციური შეტევით და ინტონირების ტიპით შეგვიძლია გამოვიცნოთ ფოლკლორული შემსრულებლის ეთნიკური კუთვნილება" (Земцовский 1991:156 თარგმანი ჩვენია — ნ.მ.).

სვანური სიმღერის მეტნაკლებად მცოდნე და გამოცდილი მსმენელისთვის ამ ორბგერიანი ინტონაციის მოსმენა -ი/ა/ო- ხმოვნებთან კომბინაციაში შესაბამისი არტიკულაციით (რიტმულ-ტემბრული მახასიათებლების ჩათვლით) გარკვეული ინფორმაციის შემცველია და მიუხედავად იმისა, რომ არ შეიცავს დასრულებული აზრის მქონე ვერბალურ ერთეულს და ერთ ხმოვანზე სრულდება, მაშინვე მიანიშნებს მის ეთნიკურ წარმომავლობას და უფრო მეტიც, ჟანრულ კუთვნილებასაც. ეს ინფორმაცია სამ სიტყვაში აკუმულირდება: სვანური სარიტუალო ჰიმნი. ორბგერიანი ინტონაციური ფორმულის ამგვარი მძლავრი სემანტიკა მას მუსიკალური იდიომის მნიშვნელობას ანიჭებს და ხსნის მის შინაარსს.

რატომ კვარტა? ზემოთ აღვწერეთ კვარტული ვოკალური არტიკულაციის ფორმა და მისი ევფონიური თავისებურება, რაც სვანური სარიტუალო სიმღერის სტილურ ნიშნად მივიჩნიეთ და ამგვარად შევეცადეთ გაგვეცა პასუხი კითხვაზე „რა“ (ანუ რა მოვლენაა) და როგორ?, თუმცა საინტერესოა პასუხი კითხვაზე „რატომ“? რა განაპირობებს ამგვარ არტიკულაციურ თავისებურებას სვანის შესრულებაში? რატომ ირჩევს სვანი შორ გზას საყრდენ ბგერამდე „მისასვლელად“, რომელთანაც სულ ერთი ნაბიჯი (სეკუნდა) აშორებს?

ვფიქრობთ, ეს ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალი სვანების სასიმღერო ტრადიციის, მრავალხმიანი ფორმით აზროვნების გამოვლინებაა. ვ. ახოზაძე სვანეთის ექსპედიციის აღწერისას იხსენებს შემთხვევას, როგორ დარჩა გაკვირვებული, როცა 4-5 წლის სვანი ბავშვების სამხმიანი სიმღერა მოისმინა: „... სამი პატარა ბავშვი... სახლის წინ ხელიხელ ჩაკიდებული დაბაჯბაჯებდნენ და მღეროდნენ სამხმიან სვანურ ფერხულს... მოვისმინეთ სამი სიმღერა ფერხულით. ჩვენთვის აშკარა გახდა სიმღერის სამხმიანი წყობა. გარკვევით ისმოდა როგორც ტერციული წყობის, ისე არატერციული წყობის სამხმიანობა" (ახოზაძე 1957:16).

ექსპედიციებში ყოფნისას ჩვენ სისტემატურად ვაწყდებით შემთხვევას, როცა მუსიკალურ სმენასთან „მწყრალად მყოფი" სვანიც კი ახერხებს ხმები შეუწყოს წამყვან მომღერალს და, ამასთან, კვარტა-კვინტური დამოკიდებულების დაცვასაც „დაჟინებით" ცდილობს. ქართული კილო-ჰარმონიული ენის თავისებურებების შესახებ კვლევაში ვ. ჭოხონელიძე კვარტა-კვინტურ ინტერვალებს გამოყოფს, როგორც მელოდიური და ვერტიკალური ინტონირების მაკოორდინირებელ საყრდენებს და მათ მიიჩნევს არა რომელიმე ცალკეული კუთხის, არამედ ზოგადად, ქართული მუსიკის „მთელი ბგერული სისტემის მაორგანიზებელ" ძალად (ჭოხონელიძე 1983:28).

სვანების ინტონირებისას კვარტის, როგორც მელოდიური ინტერვალის როლი, ჩანს აგრეთვე ჩვენ მიერ მოპოვებულ საექსპედიციო ჩანაწერებში, რომელთა შორისაა ჯგუფური სარიტუალო ლოცვა და სოლო დატირება (იხ. დანართი 1, NN21, 22; აგრეთვე დანართი 2, N15, 16)

სვანეთში კვარტის, როგორც წამყვანი მაკოორდინირებელი ინტერვალის მნიშვნელობაზე სამხმიანი სიმღერების ორხმიანი ფრაგმენტები და „კვირიას" ორხმიანი სახით შემორჩენილი ნიმუშიც მიუთითებს.

შ. ასლანიშვილი ქართული მრავალხმიანობის ორ განსხვავებულ შტოსა და მათი წარმოშობის ორ განსხვავებულ გზაზე მსჯელობისას სვანური სიმღერების ანალიზის საუფუძველზე ასკვნის, რომ „... კომპლექსურ მრავალხმიანობაში გადასვლა მოხდა ორხმიანობის ქვედა ხმის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენებით..." (ასლანიშვილი 1954:37).

ორხმიანობის ქვედა ხმის ბგერებში კი, უპირატესად, სწორედ კვარტა მოიაზრება. ამდენად, ვფიქრობთ, სარიტუალო ჰიმნების საკადანსო საქცევებში თავს იჩენს სვანური სამუსიკო აზროვნების ფუნდამენტური ელემენტი: ვერტიკალის

კვარტული კოორდინაცია, რასაც ზედა ხმები ახორციელებენ კადანსურ საქცევში და მისი სწრაფი დაცურება, ნახტომი კვარტაზე ერთდროულად ვერტიკალში კვარტული ინტერვალის მატერიალიზების სურვილითაა განპირობებული, შემსრულებელს წინასწარ ესმის ეს ინტერვალი და თითქოს, მის ერთ ხმაშივე, ერთდროულად გაჟღერებას ცდილობს.

ამგვარად, წარმოშობით არა ევფონიური დანიშნულების ეს არტიკულაცია დროთა განმავლობაში სწორედ ევფონიურ, სტილურ მახასიათებლად იქცა.

„ყოველი საიდუმლოდ ამას ენასა შინა დამარხულ არს...“. საკითხის ამოწურვის მიზნით, დავინტერესდით, რატომაა ეს მოვლენა შეწყვილებული მხოლოდ გარკვეულ ხმოვნებთან. როგორც აღვნიშნეთ, ამ ტიპის კვარტული არტიკულაცია, როგორც წესი, მოდის სამ ხმოვანზე: ი/ა/ო. სარიტუალო ჰიმნების ტექსტები კი, რომელთა განუყოფელი ნაწილია ამგვარი არტიკულირება, ძირითადად მარცვლებისა და ხმოვნებისაგან შედგება და შინაარსის მქონე ტექსტები ზოგჯერ ჰიმნის დასაწყისში, მთქმელის პარტიაში და დამაბოლოებელ (ზოგჯერ რეჩიტატიულ) ნაწილში ჟღერს.

იშვიათად, ამგვარ ე.წ. უსიტყვო სიმღერებში ერთი სემანტიკური მნიშვნელობის სიტყვა მთელ მუსიკალურ კონსტრუქციაზეა გადანაწილებული და ხმოვნების მეშვეობით ივსება. სვანურ ენაში, ჩვეულებრივი ხმოვნების (ა, ე, ი, ო, უ) გარდა უმლაუტიანი და გრძელი ხმოვნებიც არსებობს. გვხვდება აგრეთვე მეგრული და ლაზური ენებისთვის დამახასიათებელი შუალედური ხმოვანი და ძველ ქართულში გავრცელებული ბგერები — იოტა და ჯარი (ჭუმბურიძე... 2007).

მიუხედავად ასეთი მრავალფეროვნებისა, „კვარტული“ არტიკულაცია მხოლოდ სამ ხმოვანზეა გაწყობილი. დაკვირვებისას ჩანს, რომ ხმოვანი „ო“ ძირითადად გვხვდება „ჟ“-სთან ერთად „ჟო“ (ჟო-უბრჯგუ). კონკრეტული ჰიმნი კი კონკრეტული ხმოვნით თუ მარცვლით ხასიათდება. მაგ.: „ზარში“ კვარტული არტიკულაცია მხოლოდ „ჟო“-ზე გვხვდება.

როგორც ჩვენი წინა გამოკვლევიდან ჩანს, სვანურ სასიმღერო „მეტყველებაში“ აღნიშნულ მარცვალს სავედრებელ-სადიდებელი ფუნქცია ეკისრება და ხმოვის გამომხატველია: ჟო დიდაბ, ჟო ჯგრაგ, ჟო ქრისდეშ და ა.შ. (მჟავანაძე... 2016).

ვფიქრობთ, „კვარტული“ არტიკულაციის შესატყვისი „ჟო“-ს გამოყენება ჰიმნურ სიმღერებში, კონკრეტულად, მიცვალებულის რიტუალის თანმდევი ჰიმნის „ზარის“ შემთხვევაში, ამ ვერბალური ერთეულის სემანტიკური მნიშვნელობითაა

განპირობებული. იგივე შეიძლება ითქვას, ხმოვანზე „ა“, რომელიც, თუ კარგად დავაკვირდებით, ხშირად ისმის თანხმოვნის „ჰ“ თანხლებით, რაც ვფიქრობთ, აგრეთვე, გამოწვეულია ჩვენ მიერ გამოვლენილი „იეჰას“ ფორმულის მნიშვნელობით ჰიმნურ სიმღერებში.

ხოლო რაც შეეხება ხმოვანს „ი“, იგი სვანური ენის სინტაქსის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს და წინადადებაში „და“ კავშირის ფუნქცია აქვს, რაც გასაგებს ხდის მის ხშირ გამოყენებას ყველა ჟანრის სიმღერაში და, მათ შორის — ჰიმნურშიც. „და“ კავშირი აზრის გაგრძელების მოლოდინს აღძრავს და არ ასრულებს (ამთავრებს) მას.

ამ თვალსაზრისით, შეიძლება აიხსნას მისი მრავალჯერადი გამოყენება კვარტული არტიკულაციის მქონე შიდაკადანსირების დროს. მაგ.: ჰიმნში ჯგრაგიმ იგი ოთხჯერ გამოიყენება კონსტრუქციის მუხლებს, გარდამავალ ნაწილებს შორის და სრულდება „კვარტული“ არტიკულირებით, ხოლო ჰიმნის დამაბოლოებელ კადანსში „ი“ იცვლება „ჴო“-თი. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში, „ი“-ს ფუნქცია მუხლის შემოტრიალება და/ან შემდეგ მუხლზე გადასვლის მომასწავებელია. ხოლო „ჴო“ სწორედ საბოლოო, ჰიმნის დამასრულებელი ნაგებობისთვისაა ტიპური.

ამდენად, აღნიშნული ხმოვნების გამოყენება არ ჩანს შემთხვევითი მოვლენა და ჩვენ მიერ დასახელებული ფაქტორებით უნდა იყოს განპირობებული.

დასკვნა: სვანური სასიმღერო რეპერტუარი ხასიათდება ერთი არტიკულაციური თავისებურებით, რომელიც წარმოადგენს კადანსირებისას დაღმავალ კვარტულ ვარდნას ძირითად ბგერაზე შუა (ზოგჯერ ზედა) ხმის მიერ. აღნიშნული არტიკულაცია, რომელიც განსაკუთრებულ ელფერს სძენს სვანურ სიმღერას, როგორც დაკვირვებიდან ჩანს, სარიტუალო ჰიმნური სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი და კონკრეტული დასკვნების საფუძველს იძლევა; კერძოდ:

- აღნიშნული ელემენტი ირეკლავს სვანური პოლიფონიური აზროვნების ონტოლოგიურ შრეებს და იძლევა სვანური სასიმღერო შემოქმედების საწყისი სტადიის რეკონსტრუქციას, რომლის ერთ-ერთ მაკოორდინირებელ ელემენტს ინტერვალი კვარტა წარმოადგენს;
- დროთა განმავლობაში, აღნიშნული არტიკულაცია, რომელიც ბუნებითად ევფონიური ხასიათის არ ყოფილა, თანდათან იქცა ევფონიურ ხერხად, რომლის მეშვეობითაც ხდება ჰიმნური ტიპის სარიტუალო სიმღერის მეტრულად და რიტმულად ბუნდოვანი სტრუქტურის ორგანიზება და კადანსირება; ამგვარად,

კვარტული არტიკულაცია სვანური სასიმღერო რეპერტუარის ესთეტიკურ, სტილურ ნიშნად იქცა; შედეგად, იგი იქცა ჰიმნური ტიპის სარიტუალო სიმღერების კადანსური ნაწილის ერთ-ერთ მთავარ მაკონსტრუირებელ ელემენტად; მუსიკალური თვალსაზრისით გვხვდება ორი — კვინტური და უნისონური — კადანსური ჩარჩო, რომელთაგან პირველი (კვინტური) შუალედური ფრაზების, ხოლო მეორე (უნისონური) — ფინალური კონსტრუქციების კადანსირებისას გვხვდება;

- თვრამეტი არსებული ხმოვნიდან (ბალსზემო სვანეთში 18 ხმოვანი დასტურდება) სამის გამოყენება აღნიშნული კადანსირებისას, ვფიქრობ, გამოწვეულია ისეთი სიტყვიერი ელემენტების სემანტიკური მნიშვნელობით, როგორცაა: „ჟო“ (ხმობის, სადიდებელი მიმართვა) და „(ჰ)ა“ (ფორმულა „იეჰა“-ს ნაწილი, რომელიც აღნიშნავს ღვთაების პასუხს, გამოძახილს); რაც შეეხება „ი“ ხმოვანს, სვანურ რეპერტუარში მას ხშირად ფორმის შემქმნელი ელემენტის როლი აქვს და მოლოდინის, დაუსრულებელი აზრის გაგრძელების მაუწყებელია.

4. სიტყვა და მუსიკა: მრავალჯერადი გამოყენების ჰანგები.

შესავალი. მარია რიკა მანიატესმა 1965 წელს ცნება „მელოსი“ გამოიყენა დისკურსში, რომელიც ეხებოდა მასთან ორგანულად და მჭიდროდ დაკავშირებულ ტექსტს, რომლის შინაარსობრივი ასოციაციები მიჰყვება ჰანგს ყველგან, სადაც ეს ჰანგი განსხვავებულ ვერბალურ ან ინტელექტუალურ კონტექსტში ხელახლა გამოიყენება. მაიკლ ლონგი აღნიშნავს, რომ ნასესხები ჰანგის საეკლესიო მსახურებაში გამოყენებისას გონებაში ის სიტყვები მოდის, რომელთაც ეს ჰანგი უკავშირდებოდა. ქრისტოფერ რეინოლდიც ამტკიცებს, რომ საერო ჰანგების სასულიერო კონტექსტში გამოყენება პირობითად დედანი ტექსტების (უხილავ) თანაარსებობას გულისხმობს და მეორად ტექსტებს ირიბად განმარტავს. ცნობილია, რომ მრავალხმიანი მესის ინტონაციურ საფუძველს ნასესხები ჰანგები შეადგენდნენ (Mithen 2015:135).

ცხადია, მიუხედავად სიმღერის ეპიკური შინაარსისა, მისი სარიტუალო დატვირთვისა და, რაც მთავარია, მასში გადმოცემული ამბის მნიშვნელობისა, სწორედ ეს ამბავი, თავად შინაარსია გაზუნდოვანებული იმის გამო, რომ

მუსიკალურმა ენამ და ჰანგის რიტმულ-მელოდიურმა მოდელმა დაიმორჩილა ტექსტი როგორც სტრუქტურულად, აგრეთვე შინაარსობრივადაც.

რამდენადაც მსგავსი მაგალითები სვანურში უხვად მოგვეპოვება, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამის მიზეზი სვანურში ორიგინალური და მეორადი გამოყენების ჰანგების არსებობაა. კონკრეტული მუსიკალური მოდელების, სვანების, განსაკუთრებით, ზემო სვანების მუსიკალური სააზროვნო სინტაქსი, შესაძლოა კარჩაკეტილობის გამო, ნაკლებად (მაგალითად, ქვემო სვანებთან შედარებით) მოექცა გარეშე მუსიკალური გავლენების ქვეშ და ლოკალური მუსიკალური ლექსიკით და სინტაქსით შემოიფარგლა, რაც გამოიხატა მუსიკალური (რიტმულ-მელოდიური) სააზროვნო მოდელების შედარებით მოკრძალებულ რესურსებში.

სვანების კოსმოგონიისა და მათი რწმენა-წარმოდგენების სიფართოვის, სოციალური და კულტურული ყოფის ამსახველი მოვლენების მრავალფეროვნების, უთვალავი ისტორიული ბატალიისა და საგმირო თავგადასავლის პირობებში ამ განსაკუთრებულ ქართველურ ტომს უამრავი სათქმელი დაუგროვდა საუკუნეების განმავლობაში, რომელთა გამოხატვის სიტყვიერი ფორმები მუსიკალურ განხორციელებასაც ითხოვდა სინკრეტულ ერთობაში. შედეგად, ჭარბი სიტყვიერი მასალა უნდა ადაპტირებულიყო ჰანგებთან, რის შედეგადაც ერთხელ გამოყენებულ მოდელს მეორადი და მრავალჯერადი გამოყენების ფუნქცია ენიჭებოდა.

როგორც აღვნიშნეთ, სწორედ ამის შედეგი უნდა იყოს სიმღერებში სიტყვების ხშირი დეფორმაცია და მათი სემანტიკური მნიშვნელობების გაბუნდოვანება და/ან დაკარგვა. მიუხედავად ამისა, ზემო სვანეთშიც გვხვდება სხვა მუსიკალური დიალექტების გავლენის შედეგები, მაგალითად, „შაირსა“ და სუფრასთან დაკავშირებულ, აგრეთვე ზოგიერთ სარიტუალო სიმღერაში („დიადებ“, „ქრისტე აღდგა“, „უფალო შეგვიწყალებ“, „ოიამინი“ (იგივე „ხაირილი“), რომელთაც შესაბამის თავში (ჰიბრიდული სიმღერები) საგანგებო ყურადღება დავუთმეთ.

გრ. ჩხიკვაძე ხევსურული სიმღერების შესახებ მსჯელობისას შენიშნავს ერთ თავისებურებას, კერძოდ იმას, რომ „... ხევსურულ სიმღერებში ხშირად ტექსტები არაა მიმაგრებული ჰანგებზე. ხევსურები მეტწილად თითქმის ერთ და იგივე ჰანგზე მღერიან სხვადასხვა ტექსტებს (შდრ. „მატილ მოვიდის“, „ზენაით იბარებიან“, „ხუთმაბათ გათენდება“). ამასთანავე ხევსურული სიმღერების უმრავლესობაში ტექსტის ჰანგთა შეერთების სილაბიური ხერხი სჭარბობს (იხ. იგივე სიმღერები)” (ჩხიკვაძე 1960:xvi).

სვანეთის მსგავსად, ხევსურეთშიც არსებობს ჰანგი-მოდელები, რომლებიც მრავალჯერადი გამოყენებისაა. თუმცა ხევსურები, ჩანს, ჰანგს უმორჩილებენ სიტყვას. სვანეთში კი ხშირად პირიქით ხდება. საინტერესოა, რომ ხევსურული სიმღერების მელოდიური კონტური ზოგჯერ ასიმეტრიულიცაა, რადგან ამ შემთხვევაში მუსიკალური საზომი ემორჩილება პოეტურს. სვანურის შემთხვევაში კი მუსიკალური საზომი ხშირად დომინირებს სიტყვიერზე. შესაძლოა, ზოგჯერ ამის მიზეზი იყოს ქრისტიანული სიმბოლიკით წინაქრისტიანული ტექსტების ჩანაცვლება უკვე არსებულ რიტმულ-მელოდიკურ ყალიბში, რაც იწვევს ტექსტების დეფორმაციას გაჩენილი „სიცარიელების“ ვოქაბელებით ამოვსების გზით.

სვანურ რეპერტუარში ინტონაციური მოდელების ჟანრული კუთვნილება ვლინდება, რაც სწორედ ამ ჰანგების ტექსტებთან სიმბოლური ასოციაციებით უნდა იყოს განპირობებული, თუმცა, ძალიან რთულია იმის დადგენა, თუ რომელია Cantus Firmus-ს დედანი ტექსტი და რომელი ადაპტირებული, რადგან ხშირად, თითქოს ორიგინალური ჰანგის მქონე სიმღერებშიც ირღვევა ტექსტის ლინგვისტური მახასიათებლები და მეტრული მახვილები.

ე. გარაყანიძე თავის კვლევაში მუსიკალური დიალექტების შესახებ აღნიშნავს, რომ „სვანურ სიმღერებში წამყვანია მუსიკალური საწყისი, მაგრამ სიტყვიერი ტექსტის დაქვემდებარებული როლი ნაკლებად იგრძნობა, ვინაიდან ტექსტების უდიდესი ნაწილი გლოსოლალიებისაგან შედგება და მომღერლები მათ ბუნებრივად უხამებენ მელოდიის რიტმულ ნახაზს. ამიტომ შეუსაბამობა მუსიკალურ და სიტყვიერ აქცენტებს შორის იშვიათია. სიტყვიერი ტექსტის წამყვანი როლი კი დატირებებს ახასიათებს“ (გარაყანიძე 2011:63).

მკვლევრის ეს მოსაზრება ნაწილობრივ სწორია, თუმცა მთლიანად სვანურ რეპერტუარზე ვერ განზოგადდება, რადგან, როგორც ჩანს, აღნიშნული დასკვნა ერთი ტიპის, ე.წ. „გლოსოლალიებზე“ აგებული სიმღერების მაგალითზეა გამოტანილი.

თუმცა, ამ შემთხვევაშიც კი, როგორც ამ ტიპის პერიფერიული ლექსიკონის შესახებ კვლევამ გამოავლინა, ამგვარი „უსიტყვო“ სიმღერების ტექსტები ხშირ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი სემანტიკური დატვირთვის მქონეა და მათი შინაარსი სიმღერის სოციალური კონტექსტითა და ფუნქციითაა განპირობებული. ამგვარი სპეციფიკური შინაარსი კი ხშირად განაპირობებს როგორც სიტყვის, ასევე მუსიკალური კომპოზიციის ფორმას. გარდა ამისა, არსებობს სიტყვიერი ტექსტების მქონე სიმღერების დიდი ჯგუფი, სადაც სიტყვას მნიშვნელობა ენიჭება, თუმცა, ამის

მიუხედავად, ხშირად არ ხდება მუსიკალური და სიტყვიერი მახვილების დაფარვა, რაც, ვფიქრობთ, სწორედ მუსიკალური კომპოზიციური თავისებურებებითა და ხშირად, ჰანგის მეორადი გამოყენებითაა განპირობებული.

თუმცა ერთი და იგივე ჰანგის რამდენჯერმე გამოყენების ისეთი შემთხვევებიც გვაქვს, როდესაც ახალი ტექსტები ისე ერწყმიან მუსიკალურ მოდელს, რომ სიტყვის რიტმული მახვილები შენარჩუნებულია და შინაარსის აღქმაც მარტივი. ამ ტიპის სიმღერები ძირითადად აგრეთვე მოქნილი მუსიკალური ფორმების არსებობითა და სიმარტივით აიხსნება. ამ ფორმებს ქვემოთ შევვებით.

სვანურ სიმღერაში ერთი და იგივე ჰანგის გამოყენების სხვადასხვა ვარიანტები არსებობს:

1. როდესაც სიმღერის შინაარსი და ჰანგიც ანალოგიურია. თუმცა ამ სიმღერებს სხვადასხვა სახელწოდებით მოიხსენიებენ და საერთოდაც, სხვადასხვა სიმღერად მოიაზრებენ; მაგალითად: „დიდებათა“, „ლილე“, „ლაგუშედა“;¹⁹⁰
2. როდესაც სიმღერის ტექსტი იდენტურია, ჰანგი კი — განსხვავებული; მაგალითად: „დიდება თარინგზელარს“ (ორი ვარიანტი); „ამირანის ფერხული“ (გვხვდება სხვადასხვა სახელწოდებით: „სანადირო“, „ამირანის ფერხული“, „ამირან და ძმანი მისნი“); ამ სიმღერების გავრცელების არეალის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, განსხვავებული ჰანგები მათი განსხვავებული წარმოშობით უნდა აიხსნას. მაგალითად, „ამირანის ფერხულის“ ცნობილი ვარიანტი, სავარაუდოდ, ქვემო სვანეთიდან უნდა იყოს წარმოშობით, ხოლო ზემოსვანური ვარიანტის რიტმულ-მელოდიური ქარგა მსგავსია „შგარადა ლაშგარისა“; იგივე შეიძლება ითქვას ფერხულ „დიდებათაზეც“, რომლის განსხვავებული ვარიანტი, ვფიქრობთ, ლატალური და, შესაძლოა, ბალსქვემო სვანური წარმოშობისა იყოს, რადგან საარქივო ჩანაწერებში „დიდებათას“ ის ვარიანტია შემონახული, რომელიც „ლილეს“ ჰანგს იმეორებს, რომლის საარქივო ჩანაწერები აგრეთვე მესტიისზედა სვანურ სოფლებშია (მუჟალი, ხალდე, უშგული) დამოწმებული;
3. როდესაც სიმღერის ტექსტი შინაარსობრივად განსხვავებულია, ხოლო ჰანგი — იდენტური. თუმცა არსებობს მოსაზრება მათ შორის იდეურ კავშირზე. მაგალითად: „გაულ გავხე“ და „შიადა ლილეს“ ჰანგი;

¹⁹⁰ ამ და სხვა შემთხვევებში ვგულისხმობთ „ლილეს“ საფერხულო ვარიანტს — „შიადა ლილე“.

4. თემატურად მსგავსი საერთო ჰანგისა და შესრულების ფორმის მქონე სიმღერების ჯგუფები; მაგ.: შაირები, რომლის ტექსტები, როგორც წესი, სახელოვანი პიროვნების (გმირის) უკვდავსაყოფად და მოსაგონრად ითქმის და რომლის მუსიკალური კომპოზიცია და შესრულების ფორმა განსხვავებულია სხვა სიმღერებისაგან; შესრულების ფორმით შაირი მსგავსია ე.წ. ლიშლდანის ჯგუფის სიმღერებისა;
5. გარდა ამისა, გვხვდება ერთი და იგივე ინტონაციური (რიტმულ-მელოდიური) მოდელების, ფრაზების, მიკრო-ფრაზების გამოყენების შემთხვევები, რომლებიც ამჟღავნებენ ჟანრულ კუთვნილებას. მაგ.: ჰიმნური საგალობლები („ზარი“, „ჯგრაგიშ“, „ცხაუ ქრისდეშ“, „კვირია“, „ლატლარ ცხმრალ“ და ა.შ.);¹⁹¹ საფერხულო ბალადები: „გელა ბოგრეშ“, „ჰადაჯუყვა“; ჭუნირითა და ჩანგით სათქმელი ე. წ. საყოფაცხოვრებო ბალადები, რომლებშიც მთავარი პერსონაჟის ტრაგიკული ბედი და მასზე წუხილია გამოხატული, მაგალითად: „მირანგულა“, „დიამ დარჯოლ“, „ირინოლა“;

ქვევით განვიხილავთ მოცემული ჯგუფების ზოგიერთ წარმომადგენელს.

4.1. „დიდებათა“.

საინტერესოა, რომ სვანური პოეზიის კრებულში სიმღერის ტექსტს ორი სათაური აქვს: „დიდება“, „დიდება მთავარანგელოზს ანუ ლოგუშედა“ (დიდება დიდებ თარიგძელას ძედ ლოგუშედა).

¹⁹¹ საინტერესოა ჰიმნი „ლატლარ ცხმრალ“, რომლის ჰანგი მსგავსია ჰიმნური საგალობლებისა (მაგ.: ცხაუ ქრისდეშ). იმ ტექსტების სათაურისა და შინაარსის მიხედვით, რომელიც დაცულია სვანური პოეზიის კრებულში, სიმღერა (სიმღერები?) ლატალელებსა და ცხმარელებს შორის ბრძოლის თემას ეხება. ამასთან დაკავშირებით ორი ტექსტია დაცული სვანური პოეზიის კრებულში. თუმცა, რატომღაც, ერთი ავტორებს ისტორიულ სიმღერების ჯგუფში გაუმწესებია (N 23), მეორე კი — საყოფაცხოვრებოსი (N72). უცნობია რა ნიშნით. ჩვენც ჩავიწერეთ აღნიშნული სათაურით სიმღერა-საგალობელი სოფ. ლახუშდში. მას ეთნოფორებმა „ლატალის ჰიმნი“ უწოდეს, თუმცა საგალობელი ასევე ლატალ-ცხუმარის დაპირისპირებას ეძღვნება. მნიშვნელოვანია, რომ ტექსტის ერთ-ერთ ვერსიაში, რომლის სათაურია „მურყვამჟი ლილრალ ალაბს“, ნახსენებია ოქროსრქიანი ფური, რომლის გატაცება (მოკვლა) ან საერთოდ, შეხება დიდ ცოდვად ითვლება და ამის ჩამდენს ღვთის (მაცხოვრის) რისხვა დაატყდება (შანიძე 1939:268). იგივე მოტივი უდევს საფუძვლად სიმღერის სხვა ვერსიასაც, რომლის სათაურია „ლატლარ-ცხმრალ“, სადაც მოთხრობილია თუ როგორ დაუსჯიათ ცხუმარელებს ლატალელები იმის გამო, რომ მათთვის ერთი ძროხა წაურთმევიათ. სამი ლატალელის სისხლი დაუღვრიათ ამ ძროხის გატაცების მცდელობის გამო. საფიქრებელია, რომ ეს ფური განსაკუთრებული ძალისა და მნიშვნელობისა ყოფილა ცხუმარელებისთვის და მას რელიგიური დატვირთვა უნდა ჰქონოდა.

კრებულის შემდგენლებს აღნიშნული სიმღერა „ლილესა“ და მის ვარიანტებთან ერთად საერთო რიცხვით დაუნომრავთ (N99). ამის მიზეზი, ჩანს, სიტყვიერი შინაარსის ერთგვაროვნებაა. „ლილეს“ სამი ვარიანტიდან ერთი ლენჯერშია ჩაწერილი სები გულედანის მიერ 1923 წელს, ერთი ცხუმარში ა. შანიძის მიერ 1923 წელს და ერთიც მ. გუჯეჯიანს ჩაუწერია მულახში 1936 წელს. სამივე ვარიანტის ტექსტი თარინგზელის სადიდებელი და სავედრებელი ლოცვაა, რომლისთვისაც ოქროსრქიანი ხარები და ვერძები ჰყოლიათ შესაწირად და სალოცავად დათქმული. რაც შეეხება „დიდებას“, უცნობია მისი ჩამწერის ვინაობა და დრო, თუმცა ცნობილია, რომ ლაშხეთში, ქვემო სვანეთში ჩაუწერიათ. ტექსტის შინაარსი აგრეთვე მთავარანგელოზისადმი სავედრებელი და სადიდებელი ლოცვაა, თუმცა მასში თარინგზელის აბჯრისა და ქონგურებიანი ციხის სურათებიც „მოსჩანს“ (შანიძე ... 1939:335).

სვანურ რეპერტუარში იგივე ტექსტი (თუმცა არასრული სახით) შემორჩენილია ორ სხვადასხვა სიმღერაში: „ლაგუმედა“ და „დიდება თარინგზელარს“. ახობაძის სვანური სიმღერების კრებულში დამოწმებულია ორივე სიმღერის ნოტირებული ვერსია თუმცა, როგორც კრებულის ავტორი აღნიშნავს, „ლაგუმედას“ ტექსტი, გაურკვევლობის გამო არ იქნა მიწერილი“ (ახობაძე 1957:135). სიმღერა დ. არაყიშვილს ჩაუწერია, ვფიქრობთ, თბილისში, რადგან ა. შანიძე სვანური სიმღერების კრებულში „ჯგრაგისა“ და „სადამის“ შესახებ გვაუწყებს: 1922 წელს „სვანები იყვნენ თბილისში და იმდერეს მუშათა სასახლის ერთ-ერთ ოთახში. კომპ. დ. არაყიშვილმა სიმღერა ფონოგრაფზე გადაიღო, მე კი სიტყვები ჩავწერე“ (შანიძე 1939:423).

დისერტაციის ავტორეფერატში ო. კაპანაძეც შენიშნავს, რომ „სვანური საკულტო საფერხულოების რამდენიმე ნიმუში (ლილე, დიდება თარინგზელარს, ლაგუმედა) ერთ მელოდიურ-ჰარმონიულ ქარგაზე (ძველქართული ტერმინით — ხმაზე) და სიუჟეტზე აიგება. ისინი, ძირითადად, „მთავარანგელოზის“ („თარინგზელარის“) კულტს უკავშირდება. სათუთა „ლილეს“ მზის კულტისადმი უპირობო კუთვნილებაც. „თარინგზელარის“ ჰანგზე აგებული ზოგიერთი საგმირო შინაარსის სიმღერა, ასევე მისი ინტონაციური ფონდის გამოყენება ზოგიერთ ლაშქრულ სიმღერაში, ამ ღვთაების მეომრულ ბუნებას უნდა უსვამდეს ხაზს“ (კაპანაძე 2014:20-21).

მკვლევარი საგულისხმო მოსაზრებას გვთავაზობს, როდესაც ზოგიერთი ლაშქრული სიმღერის ზემოთხსენებულ საწესო ფერხულებთან იტონაციური

ნათესაობის ახსნას ცდილობს. დავამატებთ, რომ ამგვარ ლაშქრულ (ისტორიულ) ფერხულს წარმოადგენს „გაულ გავხე“, რომელიც რუსის ჯართან პატარა სვანური სოფლის, ხალდეს ისტორიულ დაპირისპირებასა და ტრაგიკულ ბედს უკავშირდება. როგორც აღვნიშნეთ, სვანური ინტონაციური რეზერვი, რიტმულ-მელოდიური ჰანგ-მოდელები ხშირად ავლენენ ჟანრულ კუთვნილებას და ლილე-ლაგუმედა-დიდებათას მუსიკალური ნათესაობა (უფრო ზუსტად, იდენტურობა) „გაულ გავხესთან“ შესაძლოა მართლაც მათ შინაარსობრივ ნათესაობაზე მიუთითებდეს.

ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა ოთხივე ფერხულის სიტყვისა და ჰანგის ურთიერთმიმართება, რაც, ვფიქრობთ, უნდა დაგვეხმაროს ჰანგის პირველადი და მეორადი გამოყენების შემთხვევების გამოვლენაში.¹⁹²

მოცემული ფერხულების ხმოვანი ნიმუშების სინქრონია-დიაქრონიაში განხილვისას, რადგანაც აუდიო ჩანაწერები, მათ შორის საარქივო არცთუ ძველია, კვლევის დროს ვიშველიებთ იმ ნოტირებულ ნიმუშებსაც, რომლებიც 30-ანი, 40-ანი, 50-ანი წლებით თარიღდება.

ამ ნიმუშებსა და აუდიო ჩანაწერებზე დაკვირვებიდან ჩანს, რომ „დიდება თარინგზელარის“ ორი ვერსიიდან მხოლოდ ერთი იმეორებს ლილე-ლაგუმედა-გაულ-გავხეს ჰანგს და როგორც ქვემოთ მოყვანილი ცხრილიდან ჩანს, აღნიშნული ვერსიები უშგულში და ლაშხეთშია ჩაწერილი. ამასთან, „დიდება თარინგზელარის“ მეორე ვერსიას, რომელსაც დღემდე ასრულებენ სვანეთში და „რიჰოსა“ და ლატალის ანსამბლის რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილია, განსხვავებულ ჰანგზე მღერიან (იხ. დანართი 4, N133, N33)

სიმღერა	ჩაწერის დრო	ჩაწერის ადგილი	ჩამწერი	ჰანგი/ტექსტი
გაულ გავხე	1950	უშგული	ვ. ახობაძე	
გაულ გავხე	1936	უცნობია	ნ. ნიგურიანი	ტექსტი
გაულ გავხე	უცნობია	უცნობია	უცნობია	ჰანგი და ტექსტი(ა. თათარაძის წიგნიდან)
დიდება თარინგზელარს	1927-1936	უშგული	შ. ასლანიშვილი	ჰანგი და ტექსტი

¹⁹² აღნიშნულ ჰანგ-მოდელებზე გაწყობილი კიდეც ერთი სიმღერა „მადლი“, რომელიც 1960 წელს ჩაუწერია გრ. ჩხიკვაძეს სოფ. ფარში. სიტყვების გაშიფვრა საკმაოდ გამძნელდა, თუმცა ნაწილობრივ მაინც მოხერხდა, რითაც სადიდებელი ჰიმნების თემატიკას ენათესავება (თუმცა აქა-იქ „ბაილ ბეთქილის“ ფრაზეოლოგიაც გვხვდება). შედარებით ბუნდოვანი შინაარსის გამო ანალიზისთვის აღარ გამოვიყენეთ.

სიმღერა	ჩაწერის დრო	ჩაწერის ადგილი	ჩამწერი	ჰანგი/ტექსტი
დიდება თარინგზელარს ანუ ლოგუშედა	1917	ლაშხეთი	ა. ონიანის ტექსტებიდან	ტექსტი
ლაგუშედა			დ. არაყიშვილი	ჰანგი
ლილე (ფერხული)	1903	მუჟალი	ფალიაშვილი	ჰანგი და ტექსტი
ლილე	უცნობია	უცნობია	უცნობია	ჰანგი და ტექსტი (ა. თათარაძის წიგნიდან)

აქვე შევნიშნავთ, რომ „ლილეს“ ჰიმნური ნაწილის ჩანაწერები, ძირითადად, იდენტურია და ყურადღებას მისი სამწილადობით იპყრობს, რაც არცთუ ხშირია ზემო სვანურ რეპერტუარში. როგორც აღვნიშნეთ, ეს უნდა განაპირობებდეს საფერხულო ვარიანტის სამწილადი მეტრით ნოტირებასაც, რადგან დღემდე შემორჩენილი საფერხულო ვარიანტები ოთხწილადი მეტრით ითქმის.

მოცემულ სიმღერებში ყურადღებას იპყრობს დედანი და მეორადი ჰანგების გამოყენების პრობლემა, რომლის გამორკვევის ერთ-ერთ საშუალებად მიგვაჩნია ჰანგისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება თითოეულ ცალკეულ შემთხვევაში. ამისათვის, მოგვყავს სიმღერების ტექსტები ჰანგის რიტმულ-მელოდიური ჩარჩოების აღნიშვნით:

4.1.1. „ლილე“ (შაიდა ლილე). „ლილეს“ საფერხულო ვარიანტი სოფ. მუჟალში ჩაუწერია ზ. ფალიაშვილს. სვანური პოეზიის კრებულში დამოწმებული ვარიანტებიდან ერთ-ერთი ლენჯერში ჩაუწერია ს. გულედანს 1923 წ. ხოლო მეორე ა. შანიძეს ცხუმარში იმავე წელს. საფერხულო მოძრაობები და ნოტირებული ვარიანტია დამოწმებული ა. თათარაძის წიგნშიც.

სვანური პოეზიის კრებულში მოცემული ტექსტები დანომრილია და თითოეული ნომრის ქვეშ ერთი და იგივე სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტია გადმოცემული (ასეთის შემთხვევაში). შესაბამისად, N99 -ის ქვეშ მოყვანილია „ლილეს“ სამი და ერთიც „დიდება თარინგზელარს ანუ ლოგუშედას“ ვარიანტები.

ისევე როგორც „ლაგუშედაში“, „ლილეს“ სათაურს სიმღერის რეფრენი, სიტყვა „ლილე“ წარმოადგენს.¹⁹³ „ლილეს“ პოპულარული, ჰიმნური ვარიანტის

¹⁹³ საინტერესოა, რომ „დიდებათას“ ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილ ვარიანტში ფერხულის საწყისი ფრაზაა „ჰოიდა დიდო“, ხოლო „ლილეს“ საფერხულო ვარიანტში გვაქვს: „შაიდა ლილეო“ (შეიძლება თუ არა „დ“ „ლ“-დ გადაქცეულიყო?).

შესრულებისას ფერხულს არ აბამენ, ხოლო „შიადა ლილე“ საფერხულო სიმღერაა. როგორც საშემსრულებლო ფორმების შესახებ კვლევაში აღვნიშნავთ, ჰიმნური ნაწილი, სავარაუდოდ (განსაკუთრებით საწესო-სარიტუალო სიმღერებში), წინ უძღოდა საფერხულო სიმღერებს. შესაბამისად, ჰიმნი „ლილე“, ვფიქრობთ, უნდა ყოფილიყო „შიადა ლილეს“ შესავალი ჰიმნური საგალობელი.¹⁹⁴

ქვევით მოგვყავს „შიადა ლილეს“ ტექსტის ის ვარიანტი, რომელიც ა. თათარაძის წიგნშია დამოწმებული:¹⁹⁵

(შიადე//ლილეო)//ისგვამ(ი)//დიდაბ(იო)//რილგვაია//(შიადა, შიადა ლილეო)
 (შიადე//ლილეო) //ოქრუმ(ი)//სამკალ(იო)//რილგვაია//(შიადა შიადა ლილე)
 შიადა//ლილე(ო)// დიდაბ(ი) //დიდაბ(იო)//ხოშამ(ა)//ღერბათ(ა)// შიადა ლილე
 შიადა//ლილე(ო)// ხაინარ(ი)// ჯირდა// სგამ//ლალგენა// შიადა ლილე
 შიადა// ლილეო// მუჭვარ// ხაგანხ// შიმ(ი) ო//ქრაშიო //შიადა ლილე
 შიადა ლილეო ჰაკვდარი ხაგან მონადირე შიადა ლილე
 შიადა ლილეო გოცრალ ჯირდახ სგამ ლაცმენა შიადა ლილე
 შიადა ლილეო მუჭვარ ხანგანხ დიმ ყორყვჯელე შიადა ლილე
 შიადა ლილეო ყიას ხორკულახ დიმ რუქნალე შიადა ლილე

ვოქაბელების გარეშე:	დიდება შენდა რილგვაია
ისგვამ დიდაბ რილგვაია	ოქროს სამკაული
ორქუმ სამკალ რილგვაია	დიდება დიდღმერთსა
დიდაბ დიდაბ ხოშამ ღერბეთ	ხარები გყავდათ შესაწირავი
ხაინარ ჯირდა სგამ ლალგენა	რქები ჰქონდათ ყველას ოქროსი
მუჭვარ ხაგანხ შიმ ოქრაში	კუდები ჰქონდათ კარგი მოყვანილი
ჰაკვდარ ხაგან მონადირე	ყოჩები გყავდათ შესაწირავი
გოცრალ ჯირდახ სგამ ლაცმენა	რქები ჰქონდათ დაგრეხილები
მუჭვარ ხანგანხ დიმ ყორყვჯელე	კუდები ჰქონდათ აპრეხილები
ყიას ხორკულახ დიმ რუქნალე	ყელზე ეკიდათ ზარები
თარგმანი:	

ტექსტი მაღალი შაირის ვერსიფიკაციული საზომითაა ნაშენი (4+4). რაც შეეხება მუსიკალურ მეტრს, ა. თათარაძის წიგნში ის სამწილადი (6/8) ზომითაა

¹⁹⁴ ცნობილია, რომ მეჰარბი გურგულიანი, სწორედ ასე ასრულებდა „ლილეს“.

¹⁹⁵ იმის გამო, რომ წყაროში არ ჩანს, თუ როგორაა მთლიანი ტექსტი მისადაგებული ჰანგთან, მუსიკალური მეტრის მიხედვით მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონი მოგვყავს ნიმუშად.

ნოტირებული, ხოლო ზ. ფალიაშვილს ორწილადი მეტრით ჩაუწერია. ვოქაბელური სეგმენტი წარმოდგენილია „შიადა ლილეს“ სახით და სწორედ რეფრენია გამოტანილი სათაურად მიუხედავად იმისა, რომ ჰანგიცა და ტექსტიც იდენტურია „ლაგუმედასი“. განსხვავება ისაა, რომ ამ უკანასკნელში რეფრენის სახით ხაზგასმულია სიტყვა „ლაგუმედა“, ხოლო „ლილეში“ — შაიდა ლილე. რამდენადაც სვანური სასიმღერო ვოქაბელური ლექსიკონი ხშირად იწარმოება „სლოვობრივებისა“, ანუ, სიტყვების ფრაგმენტებისაგან, ვერ გამოვრიცხავთ, რომ რეფრენი „შიადა ლილეს“ ჩართვა „ლაგუმედას“ მუსიკალური პროცესირების შედეგად იყოს.

გარდა ამისა, სტრიქონის შიდა მუსიკალური ფრაზა ივსება პროსოდიული ხმოვნებით: ა, ო და ი (იხ. დანართი 4, N134; დანართი 2, N17).

4.1.2. დიდება თარინგზელარს (ზ. ფალიაშვილის ჩანაწერი სოფ. უშგულში)¹⁹⁶

(იხ. დანართი N9, ნოტირებული ნიმუში N2)

ტექსტი¹⁹⁷:

(ჰოი და დიდეო)/

დიდება /თარინგზელარს//დიდება დიდება¹⁹⁸(ი/დიდეო/დიდე/ ო)

(ჰოიდა დიდეო)/

ლალგზრა/ლენდლიშედსგ//გუმგვედ(ჰოდიდეო/დიდეო დიდე / ო

ჰოიდა დიდეო/)

ჯაჟ ლოგუ/შედ (ა) ყერუჩ//მიჩა (დიდეო/დიდეო დიდე / ო

ჰოიდა დიდეო/)

ლიმზგრ(ი) /მიჩა ჩუვო//გმარჯვა (დიდეო/დიდეო დიდე / ო

ჰოიდა დიდეო/)

და ა.შ.

¹⁹⁶ სიმღერის ნოტირებული ვერსია დაცულია ვ. ახოზაძის კრებულში, რომელსაც დართული აქვს ფერხულის ტექსტი, რომელიც, სავარაუდოდ, მკვლევარმა დაიმოწმა ჩაწერისას. თუმცა, რადგანაც უშუალოდ ნოტირებულ ვერსიას ტექსტის მხოლოდ პირველი ორი სტრიქონი აქვს დართული, ჩვენ მხოლოდ შეიძლება ვივარაუდოთ როგორ იქნებოდა დანარჩენი სტრიქონები გადანაწილებული. ამის გამო მხოლოდ რამდენიმე სტრიქონი მოგვყავს ტაქტებად დანაწილებული. ამასთან, მკვლევარს სიმღერა შერეული საზომით (2/4 და 3/8) აქვს ჩაწერილი, რაც ართულებს მის გამოყენებას.

¹⁹⁷ დახრილი ხაზები აღნიშნავენ ტაქტებს, რომლებიც ფრაზებს ერთმანეთისაგან გამოყოფენ მეტრული მახვილების მიხედვით, ხოლო ფრჩხილებში მოვნიშნეთ ვოქაბელური ტიპის ტექსტები.

¹⁹⁸ ვფიქრობთ, ორიგინალურ ვერსიაში „დიდებას“ ნაცვლად უნდა იყოს მისი სვანური ფორმა: დიდაბ.

საღიქსო ტაქებად ტექსტი შემდეგნაირად ლაგდება (ვოქაბელების გარეშე):

დიდება თარინგზელარს დიდება
დიდება
ლალკგრაღენდ ლიშედსგგუშგვედ
ჯაჟ ლოგუშედ ყერუჩმიჩა
ლიმზგრ მიჩა ჩუვოგმარჯვა
გიორგოღდა მიჩა ჳანარე
ზაგნი ჳაგიარნ იკვჩხიაღებ
თარგმანი:
ჰოი და დიდება,

დიდება მთავარანგელოზს, ვითხოვთ
მისგან ჩვენ შველასა,
მან შეგვეწიოს თვისის ძალითა,
ჩვენმა ლოცვამ ღირსეულად ჩაიაროს
მასთან.
რქებდაგრეხილი მისი ხარები
ერთი მთის ქედიდან მეორეზედ
ხტიან.ტექსტის ტაქები მაღალი
შაირის საზომითაა წარმოდგენილი:
4+4 (გარდა პირველი სტრიქონისა).

მუსიკალური და ენობრივი მახვილები, როგორც ვხედავთ, ყოველთვის არ თანხვდება ერთმანეთს. განსაკუთრებით სტრიქონის პირველ ნახევარში სიტყვები შუაში იხლიჩება, თუმცა, ტაქტის შედარებით ძლიერ დროზე. მაგალითად: ლალკგრა/ღედ, ლოგუ/შედ, ხოლო ჩუვო//გმარჯვაში¹⁹⁹ ტაქტის ხაზი, ანუ მახვილი სიტყვის შუაში მოუღდის ძლიერ დროზე.

გარდა იმისა, რომ ვოქაბეღური ლექსიკა შედარებით კომპლექსურია და ფართო ფრაზების სახითაა წარმოდგენილი მუსიკალურ კონსტრუქტში დიდი ადგილი უჭირავთ. ამგვარი ვოქაბეღური ფრაზები რეფრენის როლსაც ასრუღებენ: ჰოდიღეო დიღეო დიღეო,ჰოიდა დიღეო.

4.1.3. ლაგუშედა²⁰⁰ (ტექსტი ჩავიწერეთ ს. წერედიანისაგან. ლატალი, 2016)

ლააგუშედა²⁰¹ჟო//

ხოშმ(ა) /ღერბათ(ა)²⁰²//

დიღაბ ი,/ დიღაბ იჟო//

ლა-ა-გუ/შეღაღ

¹⁹⁹ შევნიშნავთ, რომ მართებულად მივიჩნიეთ მუსიკალური საზომის რედაქტირება, რადგან ჩამწერს შერეული საზომით აქვს ნოტირებული (2/4/ და 3/8); ამასთან, ორწიღადობის შემთხვევაში, ტექსტში სიტყვები იხლიჩება არა შედარებით ძლიერ, არამედ ძლიერ დროზე. ამის გამო, ორწიღადი საზომი შეცვვალეთ ოთხწიღადით, რაც, ენის პროსოდიისა და ჰანგის რიტმული მახვიღების გათვალისწინებით, უფრო შესაფერისად მივიჩნიეთ.

²⁰⁰ სიტყვა „ლაგუშედა“ არ არის სვანური ენის ლექსიკური წევრი, არამედ სიმღერის ტექსტიდან ნასესხები ვარიანტი სიტყვისა „ღღუშაღ“, რაც ნიშნავს — შეგვეწიე!

²⁰¹ სინამღვიღეში უნდა იყოს: ლღუშეღა ჟო, თუმცა მღერისას ამკარად ისმის „ა“-ს გაღახრა „ო“-კენ.

²⁰² უნდა იყოს: ღღრბეთ

ლა-ა-გუ/შედა ^{ტო} /	ჯაინარ ი /ჯირგდახგი ^{ტო} //
ლეღჯი /რალედლი ი ^{ტო} //	სგემ ა /ლალგგენა//
ლიშედსგ(ა) ²⁰³ /გუშგ ^ტ -ჟა//	ლა-ა-გუ/შედა
ლა-ა-გუ/შედა	ლა-ა-გუ/შედა ^{ტო} /
ლა-ა-გუ/შედა ^{ტო} /	მუჭვარ ი/ ხანგანხ ლი ^{ტო} //
ტოქ ^ტ -რაშ ი/ სამკა ი ^{ტო} //	შინ ი ^{ტო} /ქ ^ტ რამ ი ^{ტო} //
რიღგ ^ტ ადა/ შილედა//	ლა-ა-გუ/შედა ^{ტო} /
ლა-ა-გუ/შედა	
ლა-ა-გუ/შედა ^{ტო} /	
თარგმანი: ²⁰⁴	
დიდება დიდება დიდსა ღმერთსა!	
შევევედროთ შვებას (შეწვენა) ჩვენსა.	
ოქროს სამკაალები, სიმრგვალე (რიღგვია) შევევედროთ.	
ხარები გყავდათ ვაჟებისგან შეწირული.	
რქევი გქობდათ ბაჯაღლო ოქროსი.	

ტექსტი მაღალი შაირის ვერსიფიკაციულ საზომს წარმოადგენს. მუსიკალური მეტრი ოთხწილადაა. ვოკალიზაციის პრინციპი სილაბურია, ხოლო ვოქაბელური ლექსიკა — ძუნწი, რაც ხელს უწყობს ტექსტის შინაარსის უკეთ აღქმას. სულ სამი ტიპის ვოქაბელია გამოყენებული: პროსოდიული „ა“ და „ი“ (რომელთაც კონსტრუქციის შემავსებელი ფუნქცია ენიჭებათ) და „ი^{ტო}“, რომლის ორმაგი ფუნქციის (სემანტიკური და ფორმის შემქმნელი) შესახებ ვოქაბელებისადმი მიძღვნილ კვლევაში ვმსჯელობთ.

რეფრენის ფორმირებისთვის ასევე სემანტიკური მნიშვნელობის ლექსიკური ერთეულია (ლაგუშედა) გამოყენებული.

ამასთან, როგორც ვხედავთ, ტექსტის აღქმას ისიც აადვილებს, რომ სიტყვისა და ჰანგის მახვილები მეტ თანხვედრაშია ერთმანეთთან, ვიდრე „დიდებათაში“.

²⁰³ ამ შემთხვევაში სიტყვა არაა დაგრძელებული ხმოვნით, ანუ, მოცემულია თავისი ბუნებრივი ფორმით და ინარჩუნებს სემანტიკურ მნიშვნელობას.

²⁰⁴ თარგმანი მ. ჩამგელიანისა.

4.1.4. გაულ გავხე (საფერხულო. იხ. დანართი 3, N22; <https://lazardb.gbv.de/> Title: GaulGavkhe_BechoVillage_BechoPeople_20160813_VSOAX4.mov).

განსხვავებით საწესო-სარიტუალო, ღვთის სადიდებელ-სავედრებელი ლოცვითი შინაარსის მქონე „ლილე-ლოგუმედ-დიდებათას“ ფერხულებისაგან, „გაულ გავხე“ ისტორიული შინაარსის მქონე საფერხულო სიმღერაა, რომელიც რუსეთის ლაშქრის წინააღმდეგ თავისუფლებისათვის ბრძოლაში სოფ. ხალდეს გამირულ წინააღმდეგობასა და დაცემაზე მოგვითხრობს.²⁰⁵

სიტყვიერი ტექსტის საწყისი ფრაზა — „გაუ გავხე“ — ფერხულის სათაურსა და, ამავე დროს, სიმღერის რეფრენს წარმოადგენს, რაც მას მუსიკალური ფორმის შემქმნელ ფუნქციას ანიჭებს. ტექსტი შერეულენოვანია, თუმცა, მის ერთადერთ ქართულენოვან სეგმენტს სწორედ სათაური შეადგენს, რომელსაც მნიშვნელოვანი კომპოზიციური როლი აკისრია. სათაური წყაროებში სხვადასხვა ფორმით გვხვდება: „გაურ გავხე“ (ჩიწერა მ. ნიგურიანმა სოფ. სასასში, ქვემო სვანეთში 1936 წ.), „გაულ გავხე“ (ჩაიწერა ვ. ახოზაძემ სოფ. უშგულში და ხალდეში 1950 წ.), „გაუ გავხე“ (ა. თათარაძის წიგნიდან, 1976წ.); „ხალდეს აჯანყებულთა სიმღერა გაუ-გავხე“ (ჩაიწერა გრ. კოკელაძემ პლ. დადვანისაგან თბილისში)²⁰⁶.

სრული სახით საწყისი ფრაზა „გაულ გავხედა“ იგივეა, რაც „გაველ გავხედე“, რამაც, როგორც ჩანს, ჰანგისა და რიტმის გავლენითა და დაწინაურებით ფორმა შეიცვალა ისე, რომ ზოგჯერ მთქმელი სემანტიკურ მნიშვნელობას აღარ დაეძგინა და მცდელობის შემთხვევაში ვედარც პოულობს. ფაქტობრივად, მას მხოლოდ მუსიკალური, ამ შემთხვევაში, რეფრენის მნიშვნელობაღა შერჩა.

²⁰⁵ ვ. ახოზაძის კრებულის რუსულ წინასიტყვაობაში ნათქვამია, რომ „გაულ გავხე“ ლეჩხუმელი თავადების მიერ სოფ. ხალდეზე დაცემასა და მის განადგურებაზე მოგვითხრობს. შესაძლოა, სიმღერის შინაარსის ამგვარი ინტერპრეტაცია იმჟამინდელი ცენზურით იყოს ნაკარნახევი, რადგან ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის იდეა საბჭოთა რეჟიმის განსაკუთრებით სენსიტიურ პერიოდში, იმ დროს, როდესაც ვ. ახოზაძის კრებული გამოიცა (სიმღერა ჩაწერილია 1950 წელს, ხოლო კრებული გამოიცა 1957 წელს), სრულიად მიუღებელი იქნებოდა იმპერიული იდეოლოგიისათვის.

²⁰⁶ ვ. ახოზაძის კრებულში და ფოკლორის ცენტრის არქივში დაცული ნოტირებული ვერსიები იდენტურია (უმნიშვნელო განსხვავებით), რაც საეჭვოს ხდის მის წარმომავლობას სხვადასხვა წყაროსაგან. რაც შეეხება ჩვენ მიერ ჩაწერილ ვარიანტებს, მათ მოიხსენიებენ როგორც „გაულ გავხე“.

აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ ა. თათარაძის წიგნში აღწერილი „გაუ გავხე“ საფერხულო მოძრაობა ზედმიწევნით იმეორებს „ლილეს“ ფერხულს, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ ორი სიმღერის საერთო წარმომავლობას.²⁰⁷

როგორც აღვნიშნეთ, სვანურ (ზემოსვანურ) რეპერტუარში ჩანს მუსიკალური (რიტმულ-მელოდიური) მოდელების ჟანრული კუთვნილება. ამ შემთხვევაში, „ჟანრის“ ცნების ქვეშ მოვიაზრებთ როგორც მუსიკალურ ფორმას, აგრეთვე ეთნოგრაფიულ კონტექსტს. ამის გამო კითხვას ბადებს „ლილეს“ მუსიკალური მოდელის გამოყენება ისტორიული, ეპიკური ბალადის cantus firmus-ად. როგორც აღვნიშნეთ, ა. კაპანაძე დისერტაციის ავტორეფერატში შენიშნავს (ვფიქრობთ, მართებულად), რომ ამის მიზეზი, შესაძლოა, იყოს „ლილეს“ (შესაბამისად, ლაგუმედას, დიდებათას) ტექსტის მოქმედი გმირის, მთავარანგელოზის, როგორც ძლევამოსილი მეომრის სახესთან კავშირი (კაპანაძე 2014:21).

ტექსტი:

გაულგავხედა/ ჩოვლუ(ი)ზერლიხ(იჟო)/რისიმ(ა) ლაშგარ(ა)/ გაულ–გავხე (ი)
გაულგავხედა/ხემცჷ(ი)ქულეხ(იჟო)/სოფელ(ა)ხალდეს(ა)/გაულ–გავხე (ი)
გაულგავხედა/ჟარდას(ი)ხატხე(იჟო)/სოფელ(ა)ხალდეს(ა)/გაულ–გავხე (ი)
გაულგავხედა/ ივზირიალხ(იჟო)/ ლეჩხვძაშ(ა)ვარგალ(ა)/ გაულ–გავხე/(ი)
გაულგავხედა/სგაუ(ი)ხაგენხ(იჟო)/სოფელ(ა) ხალდეს(ა)/გაულ–გავხე/(ი)

ვოქაბელების გარეშე:

ჩოვლუზერლიხ /რისიმ ლაშგარ (8 მარცვალი: 4+4)

ხემცჷქულეხ /სოფელ ხალდეს (8 მარცვალი: 4+4)

ჟარდას ხატხე /სოფელ ხალდეს (8 მარცვალი: 4+4)

ივზირიალხ /ლეჩხვძაშვარგალ (8 მარცვალი: 4+4)

სგუხაგენახ/სოფელ ხალდეს (8 მარცვალი: 4+4)

²⁰⁷ ა. თათარაძე თავის უაღრესად საჭირო კვლევაში, რომელსაც არაერთი ფერხულის მოძრაობებთან დაკავშირებით პირველწყაროს მნიშვნელობა ენიჭება, მიზნად არ ისახავს საფერხულო მოძრაობების შედარებით კვლევას და არ აღნიშნავს ფერხულებს შორის მსგავსებისა თუ განსხვავებების არსებობას. ვფიქრობთ, აუცილებელია ამ მიმართულებით შედარებითი კვლევის წარმოება საფერხულო მოძრაობების სისტემატიზაციისა და კლასიფიკაციის მიზნით. მიღებული დასკვნების საფუძველზე შესაძლებელი გახდება ფერხულების ორმაგი (სასიმღერო და ქორეოგრაფიული) ანალიზი, რაც არაერთ კითხვას ახდის ფარდას.

თარგმანი:²⁰⁸

შეყრილა რუსის ჯარი,
ემოქიციულება სოფელ ხალდეს
უარს უბრუნებს სოფელი ხალდე.
თათბირობენ ლეჩხუმის აზნაურები,
მისდგომიან სოფელ ხალდეს

ისევე როგორც „დიდებათასა“ და „ლაგუშედაში“, „გაულ გავხეს“ ვერსიფიკაციული საზომი აგრეთვე მაღალი შაირია. მუსიკალური მეტრი — ოთხწილადი. ვოკალიზაციის პრინციპი — სილაბური. „ლაგუშედას“ მსგავსად, „გაულ-გავხეს“ ვოქაბელური მარაგი მოკრძალებულია: „იჟო“. გარდა ამისა, მუსიკალური ფრაზის შესავსებად გამოყენებულია პროსოდიული „ა“ და ხიდი-ვოქაბელი „ი“, რომელსაც ამავდროულად, „და“ კავშირის მნიშვნელობაც გააჩნია.

ტექსტისა და ჰანგის რიტმული მახვილები, როგორც ვხედავთ, ფარავს ერთმანეთს, რაც სიმღერის შინაარსს აღქმადსა და გასაგებს ხდის.

ნიმუშების დეტალურ განხილვამდე ვფიქრობდით, რომ ის სიმღერები, რომელთა ტექსტების ლინგვისტური მახვილები ფარავს ჰანგის რიტმულ-მელოდიურ მახვილებს, უნდა ყოფილიყო დედა-ჰანგის მქონე სიმღერები, რომელთა მელოდიური მოდელები „Cantus Firmus“-ის მოვალეობას ასრულებდა და რომელთა მეორადი გამოყენება ხდებოდა ახალი ტექსტებისთვის. თუმცა, ჩვენ მიერ განხილული სიმღერებით თუ ვიმსჯელებთ, ჩანს, რომ აღნიშნული ჰანგი ისტორიულად სხვადასხვა ეპოქას მოიცავს და, დიდი ვარაუდით, „გაულ გავხე“, რომელიც მე-19 საუკუნის ხალდეს თავისუფლებისთვის ტრაგიკულ ბრძოლას ასახავს, მათ შორის ყველაზე ახალგაზრდაა. მიუხედავად ამისა, როგორც დავინახეთ, სწორედ „გაულ გავხეს“ ტექსტის ლინგვისტური მახვილებია ყველაზე უკეთ დაცული და ორგანულად ერწყმის ჰანგ-მოდელს.

შესაბამისად, ჰანგისა და სიტყვის მახვილების თანხვედრა ვერ იქნება დედანი-ჰანგის გამოვლენის ერთადერთი კრიტერიუმი მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში, სიტყვიერი და მუსიკალური მახვილების აცდენის ხარისხი იმდენად დიდია, რომ „cantus firmus“-ის მეორადი გამოყენება ეჭვგარეშეა.

²⁰⁸ თარგმანი მ. ჩამგელიანისა.

ვფიქრობთ, ამგვარი მეორადი გამოყენების უნდა იყოს „დიდება თარინგზელარის“ დღეს გავრცელებული ვარიანტი, რომლის საარქივო ჩანაწერებს ვერ მივაკვლიეთ.

4.1.5. დიდება თარინგზელარს (მეორე ვარიანტი. იხ. დანართი 3, N2; <https://lazardb.gbv.de/> Title: Didebata_UdabnoVillage_Kasletila_20160922_VSOAX4.mov).

შესავალი:

(^{ტო} რადლი ^{ტო}დი ^{ტო}ი) ისგ^ტამ(ა)(^{ტო}ი) დიდაბ(ი)

შილა ^{ტო}დი რილგ^ტაი^{ტო} და რაიდილ ი ^{ტო}იჰა ^{ტო}ჰა ჰა

ფერხული:

(^{ტო}დი) დი(ი)დე(ი)/ზ(ა) თა(და)რილ(ი)გუ(ადა)/შე(ე)და (^{ტო} ი)/

^{ტო}იდი ^{ტო} რერია/^{ტო}

(^{ტო}დი) ლ^ლგ^გრალედ /ლიშედსგ/ გუშგვედ (^{ტო} ჰო)/

^{ტო}იდი ^{ტო} რერია/^{ტო}

(^{ტო}დი)ოქ^ტრამ /სამკა(და)რილ(ი)გუ(ადა)/შედა (^{ტო} ი)/

^{ტო}იდი ^{ტო} რერია/^{ტო}

(^{ტო}დი) ჰადნარ /ჯირდახ სგედშ ლალ/გენა (^{ტო} ჰო)/

^{ტო}იდი ^{ტო} რერია/^{ტო}

(^{ტო}დი) მუქ^ტანრ (ი)/ ხაგანხ შუმ ოქ^ტრამ (ი ^{ტო} ჰო)/

^{ტო}იდი ^{ტო} რერია/^{ტო}

(^{ტო}დი) ფიშირ /დამ დრეტ ხოჩამ/ გუჟი (ჰო)/

^{ტო}იდი ^{ტო} რერია /^{ტო}

ვოქაბელების გარეშე:

დიდებ თარი /ლ(ა)გუშედა (8=5+4)

ლ^ლგ^გრალედ / ლიშედსგ გუშგვედ (8=4+4)

ოქ^ტრამ სამკა/ ლ(ა)გუშედა (8=4+4)

ჰადნარ ჯირდახ /სგედშ ლალგენა (8=4+4)

მუქ^ტანრხაგანხ/ შუმ ^{ტო}ოქ^ტრამ (8=4+4)

ფიშირ დამ დრეტ/ ხოჩამ გუჟი (8=4+4)

თარგმანი:

დიდება დიდება

შევევედროთ შვეას(შეწევნა) ჩვენსა.

ოქროს სამკაალები შევევედროთ.

ხარები გყავდათ ვაჟებისგან შეწირული

რქები ჰქონდათ ბაჯაღლო ოქროსი.

მრავალ ამ დროს მხიარულად.

როგორც ვხედავთ, ტექსტის ვერსიფიკაციული საზომი მაღალი შაირია, ხოლო მუსიკალური მეტრი — ოთხწილადი. სასიმღერო ტექსტი განსაკუთრებით მდიდარია ვოქაბელური მასალით: ჴოდი, ჴო ი, ჴოიდი ჴო რერია, ჴო, ჴო ჰო; გვაქვს პროსოდული ხმოვნებიც.

ტექსტის ჰანგზე გადანაწილების მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა პირველი სტრიქონი:

(ღოდი) დი(ი)დე(ი)/ ბ(ა) თა(მა)რილ(ი)გუ(აა)/ შე(ე)და (ღო ი)/

პროსოდული ხმოვნებისა და იოტიზებული მარცვლების გამოკლებით ტექსტი იკითხება შემდეგნაირად:

დიდება თარი ლი გუ შედა

აღიშნული სასიმღერო სტრიქონი კარგი მაგალითია ე.წ. „სლოგობრივების“, ანუ სიტყვის ფრაგმენტების არსებობისა, რაც მუსიკალური მოთხოვნებით აიხსნება. მაგალითად, „შედა“, ისევე როგორც ლილე-ლაგუშედას სხვა სასიმღერო ვარიანტებში, აქაც „შეგვეწიეს“, ანუ „ლოგუშედას“, სეგმენტი „თარი“ კი „თარინგულარის“ სიტყვის ფრაგმენტებს უნდა წარმოადგენდეს. ტაქტებად დაყოფა გვიჩვენებს ლინგვისტური მახვილის მკვეთრ და უხეშ დარღვევას, რაც მუსიკალური მეტრული მახვილის დომინანტი როლით აიხსნება და რის შედეგადაც სიტყვას „დიდება“, მახვილი მოუდის ბოლო მარცვალზე — „ბა“, რადგან ტაქტის ძლიერ დროს ემთხვევა მისი ვოკალური არტიკულაცია.

მეტიც, მუსიკალური რიტმული ჩარჩო სტრიქონის მეორე ნაწილის სხვადასხვანაირად წაკითხვის საშუალებას იძლევა; კერძოდ:

ლ(ი)გუ(აა)/ შე(ე)და ანუ ლაგუშედა,

ან:

თა(მა)რილ(ი)გუ(ადა)/ შე(ე)და, სადაც პირველი ორი მარცვალი მთავარანგელოზის, ანუ თარი-ნგზელარის ფრაგმენტს — „თარი“ —წარმოადგენს, ანაც:

თა(მა)რილ(ი)გუ(ადა)/ შე(ე)და, ანუ რილიგუაია (რაც სხვა სიმღერებში ასეთივე ფორმით ჟღერს და შესაძლოა „მურგვალს“ აღნიშნავდეს);

ვფიქრობთ, შესაძლებელია, რომ სიტყვა „რილიგუაია“, რომელიც სხვაგანაც (კერძოდ, „ლაჟღავაში“) გვხვდება სვანურ სიმღერებში და მისი მნიშვნელობის გაურკვევლობის გამო ინტერპრეტაციების წყაროს წარმოადგენს, შესაძლებელია სწორედ „თარინგზელარისა“ და „ლაგუშედას“ ფრაგმენტების შედეგად წარმოებული ფორმაც იყოს, რომლის მიზეზს უკვე არსებული მუსიკალური მოდელისათვის ახალი შინაარსის მინიჭება უნდა წარმოადგენდეს. იქნებ სწორედ ტექსტების ჰანგებთან ადაპტირების აუცილებლობამ გამოიწვია უკვე არსებული ჰანგ-მოდელისადმი მორჩილება, რის შედეგადაც მოირღვა ლინგვისტური მახვილები და გაბუნდოვანდა სიტყვის შინაარსი, საბოლოოდ კი ისე დაიკარგა, რომ მათ ნაცვლად ახალი სასიმღერო ლექსიკური ერთეულები გაჩნდა სემანტიკური მნიშვნელობების გარეშე (ბათაია, რილიგუაია და ა.შ.).

სიტყვის ფრაგმენტების გამოყენების კარგი მაგალითია „მიქელ-გაბრიელი“. ეს ტექსტი სვანური პოეზიის კრებულშია დამოწმებული, სადაც ვკითხულობთ: „გაბრიელ მახარობელსა გა ი ოი ჰა ყი ... მიქელ გაბრიელ, სი ლოგვეშდ გა ი ოი ჰა .. უობრილიდა უობრილიდა უობრილიდა...“. როგორც ვხედავთ, ეჭვგარეშეა, რომ „უობრილიდა“ სწორედ გაბრიელის ფრაგმენტისაგან შემდგარი ვოქაბელია: უობრილი და. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია ჰიმნური საგალობელი „გა“ მართლაც გაბრიელ მთავარანგელოზისადმი იყოს მიძღვნილი.²⁰⁹

ამგვარი ვარაუდის საფუძველს დამატებით ისიც იძლევა, რომ არცერთ პოეტურ ნიმუშში, რომელიც დამოწმებულია სვანური პოეზიის კრებულში, არსად იკითხება სიტყვა „რილიგუაია“, ხოლო სიტყვა „მურგვალ“ არცერთხელ შეგვხვედრია იმავე კონტექსტში, როგორც „რილიგუაია“. ამავე დროს, ორივე ფერხული „ლაგუშედაც“ და „ლაჟღავაშიც“ (რილიგუაია უო), რომლებშიც აღნიშნული სიტყვა გვხვდება, ერთი და იგივე თემას ეხება და ტექსტებიც ანალოგიურია.

გარდა ამისა, ის, რომ ტექსტის დანარჩენი სეგმენტები მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს ჰანგთან, შესაძლოა მიუთითებდეს მის სიძველეზე. ვფიქრობთ, ძველ

²⁰⁹ მანამდე ვარაუდი იმის შესახებ, რომ საგალობელი „გა“ შესაძლოა მთავარანგელოზისადმი იყოს მიძღვნილი, გაგვიზიარა მ. ჩამგელიანმა.

ტექსტებში, ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, მოხდა კორექტირება და ძველ ღვთაებათა სახელები ჩანაცვლდა ახლით, რამაც გამოიწვია ტექსტის იმ სეგმენტების კონსტრუქტის რღვევა, სადაც ადგილი ჰქონდა ინტერპოლაციებს. შესაბამისად, ხშირად ეს სეგმენტებია ძნელად აღსაქმელი და ამოსაცნობი.

რაც შეეხება ახალი დროის იმ სიმღერებს, რომელთა აღქმა და გაგება, ძველ ჰანგზე გაწყობის მიუხედავად, ადვილია და რომელთა სიტყვიერი და მუსიკალური მახვილები ფარავენ ერთმანეთს, ვფიქრობთ, განპირობებულია იმით, რომ ამგვარი სიმღერები იმთავითვე განსაზღვრული მეტრული საზომით იქმნებოდა არსებული ჰანგისათვის და არ ხდებოდა უკვე არსებულ ტექსტში ხელოვნური ჩარევა ძველის ახლით ჩასანაცვლებლად, ან მათი კორექტირება. ამ შემთხვევაში, არსებული ჰანგ-მოდელები ორგანულად ითავსებდნენ მათ რიტმზე მორგებულ ახალ ტექსტებსა და შესაფერის რეფრენებს.

ზოგიერთი დაკვირვება

სვანური რეპერტუარის ანალიზის დროს ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ერთმა ტენდენციამ: გამოიკვეთა ორი ტიპის მიხრილობის კილო, რომელიც ამა თუ იმ სიმღერის საფუძველს წარმოადგენს.

როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვანია ისეთი ფუნდამენტური ჟანრებისა და ფორმების ღრმა კვლევა, როგორცაა ერთხმიანი დატირებები და აკვნის ნანები. რამდენიმე დატირებისა და აკვნის ნანის გაშიფვრის შემდეგ, მელოდიური კონტურის შემადგენელი ბგერათრიგი ცალკე გამოვყავით, მოვნიშნეთ საყრდენი ტონი ჰანგის დანარჩენი ბგერების მიზიდულობის მიხედვით და შედეგად მივიღეთ ორი ტიპის ბგერათრიგი, რომელთაც პირობითად დავარქვით „სოლ“ და „ფა“ წყობა.²¹⁰ ორივე წყობა დაღმავალია და ძირითადად ტეტრაქორდის დიაპაზონს მოიცავს.

კერძოდ:

(d) c- — b — a — g

(რე) დო — სიბემოლ — ლა — სოლ (იხ. დანართი 4, NN135, 136)

²¹⁰ ცხადია, აღნიშნული წყობების დასახელება პირობითია და მოცემული კილოები ნებისმიერ სიმადლეზე შეიძლება გაჟღერდეს.

და

(c) b — a — g — f

(დო) სიბემოლ — ლა — სოლ — ფა (იხ. დანართი 4, NN137, 138)

ჩვენ მიერ შერჩეულ ნიმუშებზე დაკვირვებიდან ჩანს, რომ „სოლ“ წყობაში ტირილი, ხოლო „ფა“ წყობაში აკვნის ნანის ჰანგია გადმოცემული.

ორივე წყობას ერთი, დადმავალი მიმართულება აქვს. თუმცა ვფიქრობთ, კილოს განსაზღვრის მიზნით მნიშვნელოვანია საყრდენი ტონის გამორკვევა, რაც შესაძლებელია კადანსურ ნაგებობაში. საყრდენ ტონს კი ერთ შემთხვევაში წარმოადგენს სოლ (g), ხოლო მეორეში — ფა (f). შესაბამისად, დადმავალი სვლის დროს გვაქვს ორი განსხვავებული მიხრილობის ტერცია — შედარებით ფართო (მაჟორული) და შედარებით ვიწრო (მინორული), რაც ცვლის ბგერათრიგის აღქმის ხარისხს და ორ განსხვავებულ ფერს ქმნის. ამგვარად, განსხვავებულია ამ ორი წყობის ფსიქო-ემოციური, სემიოტიკური დატვირთვაც და განსაზღვრავს მოცემული წყობების კილოურ შეფერილობასაც. შესაბამისად, პირობითად შეიძლება პირველს ტირილის (სოლ), ხოლო მეორეს — ნანების წყობა ვუწოდოთ.

თუმცა უნდა აღინიშნოს ერთი საგულისხმო თავისებურებაც. აკვნის ნანა ჭუნირის თანხლებით სრულდება და მიუხედავად იმისა, რომ ფა წყობაში იმღერება, საბოლოო კადანსის დასრულებისთანავე, ჭუნირი ერთი საფეხურით მაღლა, სოლ-ზე ინაცვლებს. ანუ, ფა წყობიდან, შემსრულებელი ისევ სოლ წყობაში გადაინაცვლებს, რაც თითქოს მოწმობს, რომ საყრდენი „სოლ“ პარალელური მოცემულობა, ან დედა წყობაა, რომლის ფარგლებში იშვა მისი შვილობილი — „ფა“ წყობა.

ფოლკლორის ცენტრის 2007 წლის ექსპედიციის (ნ. ზუმბაძის ხელმძღვანელობით) მასალებში დამოწმებულია აკვნის ნანა, რომელიც სოფ. ცხუმარშია ჩაწერილი და რომელიც შედარებით რთულ მუსიკალურ ფორმას წარმოადგენს. ყურადღებას იპყრობს აღნიშნული „ნანას“ ორნაწილიანი ფორმა, რომელთაგან პირველი „სოლ“, ხოლო მეორე — „ფა“ წყობაშია წარმოდგენილი. თუმცა უნდა ითქვას, რომ დანარჩენ ნიმუშებთან შედარებით რთული კომპოზიცია, შესაძლოა იმ პერიოდს განეკუთვნება, როდესაც ამ ორ წყობის სემიოტიკურ მნიშვნელობებს შორის ზღვარი უკვე გაბუნდოვანებული იყო.

ვარაუდს იმის შესახებ, რომ „ტირილისა“ და „აკვნის“ წყობები ისტორიული განვითარების გარკვეულ ეტაპზე გამიჯნული იყო, აძლიერებს აღნიშნულ წყობათა

ნიშნების გამოვლენა სხვა სიმღერებში მათი თემატური კუთვნილების მიხედვით. თითქოს შესაძლებელია ერთგვარი სისტემატიზაციაც. მაგალითად, „მირანგულა“ (მისი ერთ-ერთი ვარიანტი), „ყანსავ ყიფიანე“, „ბაილ ბეთქილ“, „სოზარ ციოყ“, „როსტომ ჭაბუკ“ და სხვ. „სოლ“ წყობაში ითქმის. აღნიშნულ სიმღერებს აერთიანებთ მოქმედი გმირების ტრაგიკული ცხოვრება და ბედი. ამავე დროს, საცეკვაო, გასართობი ხასიათის სიმღერები და ჰანგები ხშირად „ფა“ წყობაში გადმოიცემა. მაგალითად: „შინა ვორგილ“, „ლიმლდან“, „რამაიდა“ (თათარადის წიგნში ნიმუში), „ვორირაშა“ (თათარადის წიგნში ნიმუში), „შაირები“ და ა.შ.

ერთი შეხედვით, აღნიშნული დაკვირვება გარკვეულ წინააღმდეგობას ქმნის მოსაზრებასთან ტერციის ნეიტრალური ბუნების შესახებ, რადგან სოლო დატირებებში და აკვნის ნანებში სწორედ მელოდიური სეკუნდის მიხრილობა და ხარისხი განსაზღვრავს მათ განსხვავებულ იერსახეს, ხოლო მრავალხმიან ნიმუშებში ტერციის შეფერილობა ძირითადად ვერტიკალში წმ. კვარტებისა და კვინტების წარმოებაზეა დამოკიდებული. თუმცა, როგორც ჩანს, ზოგჯერ მელოდიური სეკუნდის ხარისხი შესაძლოა ჟანრული (შესრულების კონტექსტი და შინაარსი) სპეციფიკით იყოს განპირობებული.

რაც შეეხება ჩვენ მიერ გამოვლენილ ორ წყობას და ვარაუდს იმის შესახებ, რომ ტირილებსა და ნანებში იკვეთება მათი კილოური მიხრილობა, რომლებიც ერთგვარ დედანს წარმოადგენს ორი შესაბამისი განწყობის მატარებელი ჯგუფის სიმღერებისთვის, უნდა იყოს განპირობებული იმით, რომ აღნიშნული ჰანგები ერთხმიანი ინტონირების ნიმუშებშია განხორციელებული და იმ კონკრეტული კონტექსტის შესაფერის ემოციას გამოხატავს: დატირების დროს ჭირისუფლის ტკივილსა და მძიმე ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას, რაც, ბუნებრივია, განსხვავდება დედის მიერ პირმშოსადმი გამოხატულ სრულიად საპირისპირო, პოზიტიური, სიყვარულითა და სიხარულით გაჯერებული განცდებისაგან.

ნიმუშებზე დაკვირვება აგრეთვე გვაფიქრებინებს, რომ მელოდიური სეკუნდა სიმყარეს იძენს სწორედ ერთხმიანი მუზიცირობისას. ამ დროს, ცხადია, მელოდიური პრინციპია ერთადერთი და წამყვანი. ეს პრინციპი, შესაბამისად, საკმარისად მოქნილია იმისათვის, რომ შემსრულებელმა შეძლოს ემოციის: ერთი მხრივ მწუხარების (დატირებისას), მეორე მხრივ კი — სიყვარულისა და სიხარულის (აკვნის ნანები) ზუსტი გამოხატვა. მრავალხმიანი მუზიცირობისას კი მელოდიური საწყისი თმობს პოზიციებს ჰარმონიული კეთილხმოვანების სასარგებლოდ. ამის შესანიშნავ

ნიმუშს წარმოადგენს, მაგალითად, შაირი „ბიმგრზელა მესტიაშ“ (იხ. დანართი 4, N27). სოლისტის პარტია გადმოცემულია f კილოში, ხოლო გუნდის — g კილოში. შესაბამისად, შესავლის (სოლისტის) „ლა“ გუნდის პასუხში გადაიქცევა „ლა ბემოლად“ ბანთან დამოკიდებულებაში წმ. კვარტის საწარმოებლად.

მიუხედავად წარმოდგენილი ჰიპოთეზისა, აღნიშნული საკითხი, მისი სამეცნიერო მნიშვნელობის გამო, მოითხოვს კვლევის გაგრძელებასა და მოცემული დაკვირვების შემოწმებას როგორც თვისობრივი, აგრეთვე რაოდენობრივი კუთხითაც, რაც, ვფიქრობთ, სწორედ კომპიუტერულ ეთნომუსიკოლოგიას, ანუ 21-ე საუკუნის ეთნომუსიკოლოგიას ხელეწიფება. იმ შემთხვევაში, თუ კვლევების შედეგად დადასტურდება აღნიშნული მოვლენის არსებობა, ეს ნათელს მოჰფენს კილოს რთულ ბუნებასა და გამოავლენს მის ფუნქციურ მნიშვნელობას კონტექსტში და კილოს გამოყენების განსხვავებულ ფორმებს მრავალხმიანი და სოლო ინტონირებისას.

ამგვარად, კვლევამ გამოავლინა რამდენად მნიშვნელოვანია ინდივიდუალურად მივუდგეთ და კომპლექსურად განვიხილოთ ესა თუ ის მუსიკალური მოვლენა და არ განვაზოგადოთ სიმღერათა რომელიმე ჯგუფის ანალიზის შედეგად მიღებული დასკვნები მთელ რეპერტუარზე.

დასკვნები

ერთი მხრივ, სიმღერების ტექსტების ეტიმოლოგიური განხილვა და ეთნოგრაფიული, სოციალური კონტექსტის გათვალისწინება, შინაარსის გაგება, ხოლო, მეორე მხრივ, მათი მუსიკალური გამომსახველი ენის ანალიზი საშუალებას იძლევა გავიაზროთ სვანური სოციუმის ისტორიული და კულტურული განვითარების ეტაპები და უკეთ ჩავწვდეთ სვანური კულტურული ფენომენის არსს.

შესაბამისად, ჩვენ მიერ შესავალში აღწერილი მიზნებისა და ამოცანების შესრულება კომპლექსური მიდგომებისა და მუსიკოლოგიური ანალიზის საფუძველზე გახდა შესაძლებელი. მულტიდისციპლინურმა კვლევამ დაგვანახა ზოგიერთი ადრეარსებული სამეცნიერო მოსაზრების გადახედვის აუცილებლობა. კვლევის შედეგებმა მნიშვნელოვანი, ზოგჯერ თამამი ჰიპოთეზებისა და დასკვნების გამოტანის საშუალება მოგვცა არამარტო მუსიკოლოგიური, არამედ ეთნოლოგიური და ლინგვისტური კუთხით. ქვევით თეზისების სახით წარმოდგენილია შედეგების საფუძველზე მიღებული დასკვნები და ჰიპოთეზები. კერძოდ:

1. ზემოსვანური რეპერტუარი გარკვეულწილად განსხვავებულია ქვემოსვანურისაგან, რასაც ზემოსვანური რეპერტუარის კომპლექსური ანალიზის შედეგები ცხადყოფს;
2. ზემოსვანური სასიმღერო რეპერტუარის უდიდესი ნაწილი სარიტუალოა. კალენდარულ დღეობებზე, რომელთა რიცხვი, ვ. ბარდაველიძის კვლევით, ზემო სვანეთში წელიწადში 160-ს აღწევდა, ხანგრძლივი, რამდენიმეკომპონენტის სარიტუალო აქტივობა ჰიმნური გალობის, ფერხულისა და სიმღერის თანხლებით სრულდებოდა. გარდა ამისა, ყველა არაკალენდარული შეკრების (ქორწილი, დაკრძალვა) თანამდევნი იყო სიმღერა და/ან გალობა. დღემდე შემორჩენილ სარიტუალო წესზე დაკვირვება ცხადყოფს მუსიკალური კომპონენტის დიდ როლსა და მნიშვნელობას სვანების სარიტუალო ყოფაში. მით უფრო, რომ წარსულში ბევრად მეტი დღეობა აღინიშნებოდა, ხოლო ზოგიერთი მათგანი რამდენიმე დღესაც კი გრძელდებოდა, როგორც, მაგალითად, „ლიფანალი“ (სულების დღეობა), რომლის დროსაც ზღაპრებისა და ბალადების თხრობას და/ან ჭუნირზე დამღერებას ერთ-ერთი მთავარი, წამყვანი როლი ენიჭებოდა;

3. დღეობა „ლითნადილის“ მაგალითის მიხედვით, სვანური კალენდარული სარიტუალო აქტი მრავალშრიანი, მრავალკომპონენტური და მონუმენტურია და დრამატურგიულად ოთხ ნაწილად შეიძლება დაიყოს: 1) სამზადისი (სამსხვერპლო ხორცისა და კვერების, აგრეთვე ზედაშეს მომზადება); 2) ლოცვა, რომელიც სავედრებელ-სადიდებელი შინაარსისაა და რომლის დროსაც შეიწირება მსხვერპლი ტაძრის შიგნით; იგალობება ჰიმნები; 3) საფერხულო, რომელიც ტაძრის შემოგარენში სრულდება და მოიცავდა 7 სავალდებულო ფერხულს, რომელთა შორის პირველი სამი სავალდებულოა შინაარსობრივადაც, ხოლო დანარჩენები — შერჩევითი; მეშვიდე ფერხული კი ტრაპეზის დასრულებისას სრულდება; 4) ტრაპეზი — ამ დროს თემის სოფლის წარმომადგენლები იკრიბებიან ტაძრის შემოგარენში მათთვის განკუთვნილ ადგილას, სადაც იშლება სუფრები. ითქმის ოთხი სავალდებულო სადღეგრძელო, რომელსაც მოსდევს დღეობის დამაგვირგვინებელი, მეშვიდე ფერხული;
4. სვანური სარიტუალო სიმღერის საშემსრულებლო ფორმები განსხვავებულია, თუმცა მათ საერთო სარიტუალო მიზნები და ფუნქცია აერთიანებთ. შესაბამისად, სარიტუალო ამოცანებისა და ფუნქციური დატვირთვის შესაბამისად, სვანეთში შეიმუშავეს მრავალხმიანი მუზიციურების რამდენიმე ფორმა:
- 1) ჯგუფური ლოცვა, რომელიც სამეტყველოსთან ერთად მუსიკალური ინტონირების ნიშნებსაც შეიცავს და, ჩვენი აზრით, გარდამავალ ფორმას წარმოადგენს ლაპარაკსა და მღერას შორის;
 - 2) ჰიმნური სიმღერა, რომლის ორი ჯგუფი გამოვყავით: ა) თავისუფალი და/ან ჰეტერომეტრული საგალობლები, რომელთაც არ გააჩნიათ სიტყვიერი ტექსტები და რომლებიც, ძირითადად, ვოქაბელურ პერიფერიულ მასალას იყენებს (მაგ: „ზარი“, „კვირია“, „სადამ“, „გა“ და ა.შ.); ბ) რიტმულად და მეტრულად შედარებით გამოკვეთილი ჰიმნური სიმღერები, რომელთაც გააჩნია სიტყვიერი ტექსტები (მაგ.: „ბარბალ დოლაშ“, „რიჰო“, „ლილე“ და ა.შ.);
 - 3) საფერხულო სიმღერა, რომელშიც თემიც მონაწილეობს კულტის მსახურებთან ერთად და რომლის კომპოზიციური წყობაც სიმეტრიულია. იგი, მეტწილად, იზომეტრულია და მკაფიო მელოდიური კონტურებით გამოირჩევა; საფერხულო ნაწილი მდიდარია რეფრენული ჩანართებით;

- 4) საცეკვაო სიმღერები, რომელთაც, ფერხულების მსგავსად, გამოკვეთილი კომპოზიცია და მეტრ-რიტმი ახასიათებთ და რომლებიც სარიტუალო კონტექსტის განუყოფელი ნაწილია;
4. მულტიდისციპლინური (ეთნოლოგიური, მუსიკოლოგიური, ლინგვისტური) ანალიზიდან ირკვევა, რომ საფერხულო, განსაკუთრებით, საწესო-სარიტუალო დანიშნულების სიმღერებს წინ უძღოდა ჰიმნური ტიპის საგალობლები. დღეს აღნიშნული სიმღერების ნაწილი ცალ-ცალკე სრულდება, მიუხედავად იმისა, რომ მათ როგორც სიტყვიერი, ასევე მუსიკალური შინაარსი, სახელწოდება და შესრულების კონტექსტი აერთიანებთ. საფერხულო მოძრაობებზე დაკვირვება აგრეთვე ავლენს საცეკვაო (საფერხულო) ფორმების უადრეს შრეებსაც. ჰიმნური საგალობლისა და ფერხულებისაგან შემდგან ფორმებს შედგენილი ფორმები ვუწოდეთ;
5. საშემსრულებლო ფორმებზე დაკვირვებამ აგრეთვე გამოავლინა ანტიფონური მუზიცირების უპირატესობა რესპონსორულთან შედარებით. ამ უკანასკნელს განეკუთვნება, მაგალითად, ჰიმნური საგალობელი „დიადებ“, რომელიც ამ ტიპის სარიტუალო ჰიმნის იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს.
- ჰიმნის რესპონსორული ფორმა (ასამაღლებლის ტიპის რეჩიტაცია + გუნდის პასუხი), მისი შესრულების კონტექსტი (ერთადერთი საგალობელია, რომელიც ტაძრის კარიბჭესთან ითქმის საკულტო დღეობის დროს), აგრეთვე ამ ფორმის იშვიათობა სვანურ რეპერტუარში, გვაფიქრებინებს, რომ აღნიშნული ფორმა ქრისტიანული ღვთისმსახურების გავლენით ადაპტირდა სვანურ სარიტუალო ყოფაში. კერძოდ, იგი იმეორებს ღვთისმსახურების დროს ეკლესიის მსახურისა და მაგალობლების რესპონსორული მონაცვლეობის მოდელს;
6. ეთნოლოგიური მონაცემების შეჯერების ფონზე მუსიკოლოგიურმა და ლინგვისტურმა ანალიზმა ზოგჯერ შეიძლება სრულიად შეცვალოს გავრცელებული მოსაზრება ამა თუ იმ სიმღერის, მოვლენის შესახებ. მაგალითად:
- „ბარბალ დოლაშის“ მაგალითზე გამოჩნდა, რომ სწორედ მუსიკალური მახასიათებლები შეიცავს იმ დამატებით მონაცემებს, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელია არსებული ეთნოგრაფიული თუ სხვა სახის ინფორმაციის შემოწმება და კორექტირებაც კი. კერძოდ, „ბარბალ დოლაშისა“ და „რიჰოს“

მუსიკალურმა ანალიზმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა, რომ ზემოსვანურ რეპერტუარში გარკვეული რიტმულ-მელოდიური კონსტრუქტები არსებობს, რომლებიც ერთი კონკრეტული ჟანრის და, ზოგჯერ, ერთი ვიწრო არეალის ფარგლებში გვხვდება ყველაზე ხშირად. მჭიდრო მუსიკალური ნათესაობა ამ ორ საგალობელს შორის, ეთნოგრაფიული მონაცემების შეჯერების ფონზე, გვაფიქრებინებს, რომ „ბარბალ დოლაში“ უშგულური წარმომავლობის საგალობელია;

- კომპლექსური ანალიზი იძლევა საშუალებას დავასკვნათ, აგრეთვე, რომ მაგალითად, ფერხული „ჩეყა რამსა“ ა) არ უნდა იყოს დაკავშირებული ფუთა დადემქელიანსა და უშგულელებს შორის დაპირისპირებასთან. შესაბამისად, საეჭვოა მისი წარმოშობის თარიღის შესახებ გამოთქმული მოსაზრებაც; ბ) არ ნიშნავს „ჩეყას ფეხს“ და, შესაბამისად, არ უკვდავყოფს ფერხულის შემქმნელის სახელს;
 - კომპლექსური ანალიზის შედეგები აგრეთვე გვაფიქრებინებს, რომ ფერხულები „შიადა ლილე“, „დიდება თარინგზელარს“ და „ლაჟღვაშის დიადებ“ ერთი და იგივე სიმღერის ვარიანტებია. ხოლო ის ფაქტი, რომ სვანური პოეზიის კრებულში არ არის დაცული ტექსტი „ლაჟღვაშის“ სახელწოდებით, სწორედ აღნიშნული სიმღერების შინაარსობრივი იდენტურობით უნდა აიხსნას, რადგან ჩამწერნი პოეტური ფორმებით გადმოსცემდნენ სიმღერის ტექსტებს (ჰანგისა და მუსიკალური მახასიათებლების გათვალისწინების გარეშე). შესაბამისად, კრებულში ტექსტის მხოლოდ ორი ვერსიაა დაფიქსირებული: „ლილე“ და „დიდებათა“;
7. ზემოსვანური რეპერტუარის მულტიდისციპლინური ანალიზი აგრეთვე ავლენს ინტერდიალექტურ და მიგრაციის ნიმუშებს, რომლებიც, შესაბამისად, არ უნდა განვიხილოთ, როგორც სვანური დიალექტური მოვლენა. ასე მაგალითად, „შიარისა“ და „ლიმლდანის“ ტიპები, აგრეთვე ზოგიერთი საფერხულო (მაგ.: „იავ ქალთი“, „ამირანის ფერხული“ და სხვ.) და სუფრის სიმღერა (მაგ.: „ოიამინი“) მიგრაციისა და ინტერდიალექტური გავლენების ნიშნებს ამჟღავნებს, რაც ვლინდება საშემსრულებლო ფორმების (რესპონსორიუმი), მეტრის (სამწილადობა), რიტმულ-მელოდიური კონსტრუქტების (მაგ.: მესტვირული მოტივები), ვერსიფიკაციის მოდელის (დაბალი შაირი, რითმა) მეშვეობით,

რომლებიც არ წარმოადგენს ადგილობრივ, ტიპურ მოვლენას. აღნიშნული გავლენები მეზობელი მუსიკალური დიალექტების — რაჭა, იმერეთი, აფხაზეთი, სამეგრელო — გარდა, ქართლ-კახეთსაც სწვდება (მაგ.: „ლიშლდანის“ ერთ-ერთი ვარიანტი). ჰიბრიდული, ინტერდიალექტური სიმღერების ჯგუფში შედის, მაგალითად: „შაირ“, „ლიშლდან“, „ხაირილი“ (ან „ოიამინი“), „დიადებ“;

8. მიგრაციის, უფრო სწორად, ქართული ქრისტიანული სამგალობლო ტრადიციის გავლენა უდავოა ქართულენოვან საგალობლებზე. სიტყვიერი ტექსტების გარდა, რომლებიც კანონიკურ ლოცვით ტექსტებს წარმოადგენენ, ქართული გავლენა სვანური საგალობლების მუსიკოლოგიური ანალიზის დროსაც ვლინდება. მაგალითად, წამყვანი, ძირითადი ხმა, სვანური ხალხური ჰიმნური საგალობლებისაგან განსხვავებით, ზედა ხმაშია გადმოცემული. გარდა ამისა, ქართულენოვან საგალობლებში, სვანური სიმღერებისაგან განსხვავებით, ბანი რეჩიტატიული ბურდონის სახით გვხვდება, რომლის ფონზე ზედა ხმები პარალელური ტერციებით მოძრაობს. სვანური სიმღერისთვის ასევე უჩვეულოა ყველა ხმის მიერ სიმღერის ერთდროული წამოწყება, რაც აღნიშნულ ქართულენოვან საგალობლებს ახასიათებს. გვხვდება სვანურისთვის არატიპური კილოური გადახრაც, რაც აგრეთვე ქართული გალობის გავლენის შედეგს წარმოადგენს. თუმცა აღნიშნული საგალობლები სვანური მუსიკალური სინტაქსის ნიშნებსაც შეიცავს, რის გამოც მათ ინტერდიალექტურ ნიმუშებად მივიჩნევთ;
9. ყურადღებას იპყრობს ურთიერთმიმართება იმ რამდენიმე ქართულენოვანი სიმღერის ჰანგისა და ტექსტებისა, რომლებიც დღემდეა დაცული სვანეთში. როგორც სვანური სასიმღერო ტექსტების შემკრებლები აღნიშნავენ, ქართულენოვან ტექსტებს მართლაც ეტყობა გავლენა და მათი დიდი უმრავლესობა დაბალი შაირის საზომითაა გადმოცემული. გარდა ამისა, ზოგიერთი სიმღერა („ჯამათა“, „მაღლა მთას მოდგა“, „ამირანის ფერხული“), მიუხედავად იმისა, რომ ზემო სვანეთშია ჩაწერილი, რაჭული წარმოშობისაა და დღემდეა შემორჩენილი სწორედ რაჭაში და არა სვანეთში;
10. ზოგჯერ სიმღერის ორენოვანი ვერსიაც გვხვდება, თუმცა ამ შემთხვევაში შემსრულებლებისთვის უფრო ჰანგი და კონტექსტი განსაზღვრავს სიმღერის რაობას, ვიდრე მისი სიტყვიერი შინაარსი. (მაგ.: „ხაირილი“ და „ოიამინი“). კიდევ

უფრო ხშირად კი სწორედ სიტყვებს ანიჭებენ გადამწყვეტ მნიშვნელობას და განსხვავებული ტექსტებით სათქმელ ერთი და იგივე ჰანგის მქონე სიმღერებს სხვადასხვა სიმღერებად მოიხსენიებენ (მაგალითად „დიადებ“ და „ნომ ჯაჟარებ მესყანიელას“, ან „ცხაუ ქრისდეშ“ და „ლატლარ ცხმრალ“);

11. სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტების ურთიერთმიმართების კვლევის პროცესში აგრეთვე იკვეთება რამდენიმე ტენდენცია:

- სიტყვიერი ტექსტებისა და ჰანგების ჰარმონიული თანაარსებობა, მათ შორის ისეთ სიმღერებში, რომლებშიც ვლინდება ჰანგების მეორადი გამოყენება და რომლებიც შედარებით გვიანდელ პერიოდს განეკუთვნება. ერთი მხრივ, ამ ტიპის სიმღერები სილაბური ინტონირებით, გამოკვეთილი ჰანგით, მეტრიტმით, სამხმიანი წყობითა და მკაფიო ვერსიფიკაციული მოდელის მქონე ტექსტით ხასიათდება (მაგ.: „გაულ გავხე“), ხოლო, მეორე მხრივ, რეჩიტაციული ინტონირებითა და სალაპარაკო წყობის ვერბალური ტექსტებით, რომელთაც სოლისტი იმპროვიზირებს, ხოლო გუნდი პასუხობს ვოქაბელური რეფრენით (მაგ.: „შაირ“, „ლიშლდან“). დაკვირვებიდან ჩანს, რომ უკანასკნელი ტიპის სიმღერებში სიტყვიერი ტექსტი განსაზღვრავს და/ან წარმართავს ჰანგსა და მის რიტმულ-მელოდიურ მოდელს (შაირი, ლიშლდანი), ანაც ტექსტის ვერსიფიკაციული მოდელია მორგებული დედანი-ჰანგის მოდელზე, რომლებიც ოდესღაც ერთ მთლიანობას წარმოადგენდა (სიტყვიერი ტექსტის ვერსიფიკაციული მოდელი და ჰანგის რიტმულ-მელოდიური მოდელი ერთი განუყოფელი მთლიანობა იყო);
- მუსიკის როლი უპირატესია და კარნახობს წესებს სიტყვიერ ტექსტს. შედეგად, ტექსტი დეფორმირდება, დეგრადირდება იმ დოზით, რომ სრულიად კარგავს სემანტიკურ მნიშვნელობას, მისი ფრაგმენტები კი ევფონიური მიზნებით გამოიყენება. ამ ჯგუფის სიმღერებში სიტყვისა და ჰანგის რიტმულ-მელოდიკური მახვილები არ ფარავს ერთმანეთს, რაც ჰანგს მრავალჯერადი გამოყენების სტატუსს ანიჭებს;
- ზოგჯერ ეს ფრაგმენტირებული, დეგრადაციის შედეგად შინაარსსდაკარგული მონაკვეთები, რომლებიც რეფრენებად იქცევა მუსიკალური განხორციელებისას, სათაურადაც გვევლინება და სემანტიკური მნიშვნელობის არქონის გამო კიდევ უფრო იცვლის სახეს. საბოლოოდ, ამგვარ „დამუშავებას“ მივყავართ სიტყვის,

სათაურის ვარიანტულობამდე, როგორც მაგალითად სიმღერაში „უზგულას მახელვაჟარე“;

12. მუსიკის სიტყვაზე მნიშვნელოვანი ზეგავლენა ზოგჯერ იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ შესაძლებელს ხდის ზოგიერთი ენათმეცნიერული მოსაზრების რევიზიას. მაგალითად, მუსიკოლოგიური ანალიზის მეშვეობით გამოვლინდა ის პროსოდიული ხმოვნები, რომლებიც, როგორც ზოგიერთი მოსაზრებით, აქამდე მიიჩნეოდა, სიმღერამ შემოინახა, როგორც სიტყვის არქაული ფორმა, ნაშთი. შედეგად, მუსიკალური მოთხოვნების შედეგად მიღებული ფორმა შეცდომით ლინგვისტურ მოვლენად განიხილებოდა. კერძოდ, როგორც აღმოჩნდა, სიმღერის მეტრ-რიტმულმა ჩარჩომ განაპირობა სტრიქონის დაგრძელება პროსოდიული ხმოვნების მეშვეობით და, შედეგად, სვანური ლექსისათვის დამახასიათებელი მაღალი შაირის სტრიქონი გადაიქცა უფრო გრძელ ტაეპად. შესაბამისად, სტრიქონში მოცემული სიტყვები, ჩვენი აზრით, ძველ ენობრივ ფორმებს კი არ წარმოადგენს, არამედ მუსიკალური მოვლენით განპირობებულ ადაპტირებულ ფორმებს.
13. ზოგჯერ იკვეთება საპირისპირო ტენდენციაც. სასიმღერო არტიკულაციის თავისებურებები, ჩანს, კორელაციაშია სვანური ენის მახასიათებლებთან და რიგი მუსიკალური არტიკულაციური ნიუანსები სწორედ ენის (მაგ.: იოტაცია, მეექვსე ხმოვანი და ა.შ.) ზეგავლენით აიხსნება. არტიკულაციის საკითხის განხილვისას საჭიროა გავითვალისწინოთ სიმღერის ჰანგი, დინამიური ნიუანსები, შესრულების ტემპი, მეტრი და, განსაკუთრებით, რიტმი. ანალიზი მოწმობს, რომ ერთი და იგივე სიმღერის განსხვავებულ ვარიანტებს ერთმანეთისაგან ტექსტის არტიკულაციის თავისებურებანი უდევს საფუძვლად. ამ დროს მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება სიმღერის მეტრსა და რიტმს. მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვიერი ტექსტი უცვლელი რჩება, სიმღერის განსხვავებული მეტრ-რიტმული ორგანიზაცია იწვევს მეტრულ-მელოდიკური მახვილის კონფიგურაციას, რაც ცვლის მის იერსახეს და, შედეგად — აღქმას;
14. ენით განპირობებული სასიმღერო არტიკულაციის სზოგიერთი თავისებურება სტილისტურ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამ ტიპის არტიკულაციურ მოვლენებს წარმოადგენს, მაგალითად:

- თანხმომცემების გამარცვლიანების პრაქტიკა, რომლის სათავე, ჩვენი აზრით, სვანური ენის მახასიათებლები, კერძოდ, ერთი მხრივ, მეექვსე, ირაციონალური ხმოვანი უნდა იყოს, ხოლო, მეორე მხრივ, აბსოლუტურ ბოლოში თანხმომცემების მქდერობის შენარჩუნება, რაც სხვა კუთხეებში (ზოგიერთი მთის კილოს გამოკლებით) არ გხვდება;
 - ნაწილობრივ, ენის თავისებურებებს უკავშირდება, აგრეთვე, კვარტული ვარდნა კადანსში, რომელიც ძირითადად ჰიმნურ სიმღერებში გვხვდება და რომლის წყაროსაც სვანების ობერტონული პოლიფონიური აზროვნება წარმოადგენს. აღნიშნული მოვლენა დროთა განმავლობაში სვანური ჰიმნური სიმღერის ევფონიურ იარაღად და სტილურ ნიშნად ჩამოყალიბდა;
15. ენის, სიტყვის ფონეტიკური თავისებურებების ასახვას ემსახურება აგრეთვე რიტმული ხერხების გამოყენების ტექნიკა სვანების მიერ. კერძოდ, სიტყვიერი ტექსტების მქონე სიმღერებში, რომელთა შინაარსი ნაცნობი და გასაგებია შემსრულებლისთვის, სვანები ცდილობენ ხმოვნების სწორ არტიკულირებას. როგორც ვიცით, სვანური ენის ფონეტიკური მარაგი მდიდარია და მოიცავს უმლაუტებსა და გრძელ ხმოვნებსაც, რაც, წესით, განაპირობებს სიტყვის მახვილების ბუნებასაც. განსაკუთრებით, ზემო სვანეთში. გარდა ფონოლოგიურისა, აღნიშნულ ხმოვნებს ზოგჯერ დისტინქციური ფუნქციაც გააჩნია და ცვლის სიტყვის სემანტიკურ მნიშვნელობას. საინტერესოა, რომ ბალსზემო სვანურში ჩაწერილ სიმღერებში გვხვდება ამგვარი განსხვავებების მუსიკალური ხერხებით (ერთი ბგერის ხანგრძლივობის გაზრდა მეორეს შემცირების მიზნით, აგრეთვე სინკოპის გამოყენება, ბგერის „დაგრძელება“, სიმალის შეცვლა, ძლიერ დროზე ვოკალიზება და ა.შ.) გადაწყვეტის შემთხვევები, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ზოგჯერ (განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ტექსტი მკაფიო და ნათელია) მუსიკას უმორჩილებენ სიტყვის ძალასა და მის კანონებს;
16. სვანური პოეტური მეტრი და ვერსიფიკაციული მოდელი იშვიათად ფარავს შესაბამისი სიმღერის მუსიკალურ მეტრსა და მის მელოდიკურ-ჰარმონიულ სტრუქტურას. თუმცა ანალიზისას იკვეთება ამგვარი სიმღერების ჟანრული კუთვნილება და ეს, ძირითადად, ჰიმნური ტიპის, მათ შორის სიტყვიერი ტექსტით მდიდარ (მაგალითად „ბარბალ დოლაშ“), საგალობლებზე ვრცელდება.

მეორე მხრივ, გვაქვს სავარაუდოდ უფრო გვიანი პერიოდის სიმღერა-ბალადები, რომლებიც საფერხულო, შესაბამისად, თანაბარიტიმულ (იზორითმულ) სიმღერებს წარმოადგენს, რომელთა სიტყვიერი ტექსტები, მიუხედავად ჰანგის მეორადი (მრავალჯერადი) გამოყენებისა, მჭიდრო კავშირს ამჟღავნებს მუსიკალურ კონსტრუქტთან. მაგალითად: „გაულ გავხე“, „ლაგუმედა“, „შიდა ლილე“ და ა.შ. მუსიკისა და ტექსტის ჰარმონიული ერთობა ჩანს, აგრეთვე, ჰიმნში „დიაღებ“, რომელიც, ვფიქრობთ, ენდემური რესპონსორული ფორმის იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს;

17. სვანური ტექსტები ძირითადად მაღალი შაირის ფორმითა და ქორეული ტერფებითაა წარმოდგენილი. იქ, სადაც შაირის სტრიქონის ქორეული ტერფი უნდა შეეწყოს ჰანგის ოთხწილად მეტრს, ადგილი აქვს ერთი მარცვლის ორ თვლამდე დაგრძელებას ან ვოქაბელური ჩანართების (სამღერისის) დამატებას. შესაბამისად, ორმარცვლიანი სიტყვის სამმარცვლიანი ფორმა მისი დაქტილურობით კი არ აიხსნება, არამედ სვანების შინაგან მეტრ-რიტმთან, კერძოდ, ოთხწილად მუსიკალურ მოდელთან შეთანხმების მიზნით სიტყვაზე ზემოქმედებით. აღნიშნული დაკვირვება ძირითადად საფერხულო, ინსტრუმენტული თანხლებით სათქმელი სიმღერების უმრავლესობაზე, ოთხწილადი (ან ორწილადი) მეტრის მქონე სიმღერებზე ვრცელდება;

18. სვანური „ასემანტიკური“ ტექსტები სინამდვილეში ფორმისშექმნელი და/ან შინაარსის მქონე მარცვლებისა და სეგმენტებისაგან შედგება და ჟანრულ კუთვნილებას ამჟღავნებს და ისინი, გამარტივების მიზნით, ერთი ქოლგა-სახელწოდების (კონცეპტის) „ვოქაბელების“ ქვეშ გავაერთიანეთ. მაგალითად, სვანური ჰიმნური სიმღერის მდიდარ ვოქაბელურ ლექსიკონში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სიტყვას „იეჰა“, რომელიც ძირითადად ჰიმნური სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი. სვანურ სასაუბრო (კონვენციურ) ენაზე დაკვირვებამ მიგვიყვანა ჰიპოთეზამდე, რომ „იეჰა“ საკრალური, სარიტუალო აქტის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტია, რომელიც კიდევ ერთ ვოქაბელურ შემახილთან „ჴო“ წყვილდება. ეს ვოქაბელური წყვილი „ჴო იეჰა!“, ვფიქრობთ, ღვთაებასთან ურთიერთობის, ხმოზა-პასუხის გამომხატველ მიკრო-ფრაზას წარმოადგენს და მას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სვანის წარმოდგენაში. რელიგიური აქტი, რომელიც ღვთაების, უმაღლესი არსის გამოხმობით იწყება, მოითხოვს ძახილის, ვედრების გამომხატველ ვერბალურ

შესატყვისს: „ჴო!“, რომელსაც მოსდევს გამოძახილი „იეჰა!“, რაც გამოხატავს ამქვენიურის იმქვენიურთან კავშირის აქტის განხორციელებას. გარდა ამისა, ვფიქრობთ, ისეთი ვოქაბელური სეგმენტები, როგორცაა „დი“, „დიე“, „შედა“ და ა.შ., წარმოადგენს სიტყვის ფრაგმენტებს, რომლებიც აგრეთვე ჰიმნური სიმღერებისათვისაა დამახასიათებელი და სადიდებელ-სავედრებელი ლექსიკური ერთეულების: „დიდება!“, „ლოგუმედა!“ (შეგვეწიე) და ა.შ. სეგმენტებს წარმოადგენს. იგივე ფრაგმენტები, სხვა ვოქაბელურ ჩანართებთან ერთად, თამაშობს ფორმისშემქმნელ როლსაც რიგ სიმღერებში;

19. ზემოსვანური რეპერტუარისთვის დამახასიათებელია ჰანგების ორჯერ ან მეტად გამოყენებაც. მზარდი თემატიკისა და შესაბამისი სიტყვიერი ტექსტების პირობებში უკვე არსებული, შედარებით მოკრძალებული მუსიკალური სამეტყველო ფონდის გამოყენება, ჩანს, ჩვეული მოვლენა იყო, რაც, ზოგადად, დამახასიათებელია ძველი ფოლკლორული პლასტებისათვის. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, იკვეთება საზღვრები ჰიმნური სიმღერებისა და საფერხულო სიმღერების საშენ, მაორგანიზებელ ელემენტებს შორის. კერძოდ, განსხვავებულია მეტრ-რიტმი, მელოდიის ტიპი, ზოგჯერ კადანსური საქცევი და სხვ.;
20. არსებული ჰანგების ახალ ტექსტებზე მისადაგების პროცესში, ზოგ შემთხვევაში ტექსტები ერგებიან, ეთვისებიან დედან ჰანგებს ისე, რომ შენარჩუნებულია სიტყვების ლოგიკური, ლინგვისტური მახვილები (მაგ.: „გაულ გავხე“). ზოგ შემთხვევაში კი — პირიქით. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, მანამდე არსებულ ჰანგ-მოდელებზე ახალი ტექსტების გამოყენება მოხდა, რასაც შეეწირა სიმღერის ტექსტის სწორედ ის სეგმენტები, სადაც ძველი ღვთაება ახლით ჩანაცვლდა (მაგ.: „დიდება თარინგზელარს“, „ბარბალ დოლაშ“). შესაბამისად, რთულდება სწორედ მოცემული მონაკვეთების გაშიფვრა და გაგება იქამდე, რომ ზოგჯერ შემსრულებელსაც არ ესმის მისი მნიშვნელობა;
21. ნაშრომში საგანგებო ყურადღება დავუთმეთ მუსიკოლოგიურ პრობლემებს, მათ შორის, სვანური მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხს. ჩვენ მიერ საგანგებო დაკვირვებამ ისეთ ფენომენზე, როგორცაა ჯგუფური ლოცვა, გამოავლინა მეტყველებასა და მღერას შორის გარდამავალი, შუალედური ფორმის ნიშნები.

ვფიქრობთ, ჯგუფურ ლოცვაში აირეკლება სვანური სოციუმის კოლექტიური ცნობიერება და პასუხისმგებლობა. ამგვარი ლოცვა ერთგვარი პირველსახეა სვანური ანტიფონური მუზიციერებისა და მას ზუსტი ანალოგი ძნელად მოეპოვება;

22. სვანურ რეპერტუარზე დაკვირვება იმთავითვე ცხადყოფს, რომ სვანისთვის ერთობლივი მუზიციერება ორგანული თვისებაა. კოლექტიური სარიტუალო მოქმედების დროს განხორციელებული მუსიკალური ქცევა გულისხმობს ჯგუფურ მუზიციერებას, რაც მრავალხმიანობის (მათ შორის ტემბრულის) ერთ-ერთი საწინდარია;

ჯგუფური ლოცვა, როგორც სოციალურად განპირობებული კულტურული ფენომენი, აგრეთვე შეიძლება ჩაითვალოს სვანური მრავალხმიანობის ერთგვარ პირველსახედ, არქექტიპად, ბაზისად, რომელიც შესაძლოა განვიხილოთ როგორც სვანური მრავალხმიანი მუზიციერების სხვა ფორმების ერთ-ერთი მოტივატორი. ლოცვის აღნიშნულ ფორმაში პოლი-ვერბალურად (პოლი-ტექსტურად), პოლი-ფონურად და პოლი-ტემბრულად ვლინდება სვანური თემის ერთობა. იმ დროს, როდესაც სვანური რეპერტუარის უდიდესი უმრავლესობა მრავალხმიან ფორმებს წარმოადგენს, ამგვარი ერთობლივი პერფორმანსი შეიძლება ჩაითვალოს სვანების ეთნო-სმენის გამომხატველ ნიმუშად. აღნიშნული ლოცვა, ჩვენი დაკვირვებით, მეტყველებასა და მღერას შორის გარდამავალ ფორმას წარმოადგენს და იმსახურებს განიხილებოდეს, როგორც მრავალხმიანი ინტერაქტივობის ერთ-ერთი გამოვლინება მრავალხმიანობის სხვა ფორმების გვერდით;

23. შესაბამისად, სვანური მრავალხმიანობა, ვფიქრობთ, ბუნებითა და სამხმიანობა მისი სუბსტანციური თვისებაა. უპირველეს ყოვლისა, გამოჩნდა, რომ სვანური „ზარის“ მუსიკალური ენა განსხვავდება სხვა კუთხეების „ზარისაგან“, რაც მის ადგილობრივ წარმოშობაზე უნდა მიუთითებდეს;

24. ანალიზის შედეგებმა მიგვიყვანა ჰიპოთეზამდე, რომ სვანური „ზარ“ ონტოლოგიურად მრავალხმიანი მოვლენაა, რომელიც ჰარმონიული ვერტიკალის, კერძოდ, უნისონის, წმ. კვინტისა და მისი ინვერსიის, კვარტის წარმოებაზეა ორიენტირებული. შესაბამისად, „ზარის“ მრავალხმიანობა ჰარმონიული ვერტიკალის წარმოებაზე ორიენტირებული პოლიფონიაა და მელოდიური კონტურის ლინეარული განვითარება არ წარმოადგენს წამყვან პრინციპს;

25. ვფიქრობთ, ამის შედეგია ის, რომ მელოდიური სეკუნდა არ არის სტაბილური, ფიქსირებული მაშინ, როდესაც ჰარმონიული სეკუნდა ყოველთვის გარკვეული და მკაფიოა, რადგან ამ შემთხვევაში იგი ჰარმონიული წმ. ინტერვალების: კვინტისა და კვარტის წარმოების შედეგად ბუნებრივად მიიღება;
26. რამდენადაც წმ. ინტერვალები: უნისონი, ოქტავა, კვინტა და კვარტა, „ზარის“ ბაზისური საშენი მასალაა და მის გარშემო ყალიბდება არამარტო ვერტიკალური, არამედ ჰორიზონტალური კონსტრუქტი, ამის გამო, სვანური მრავალხმიანობის ტიპს ვუწოდეთ ობერტონული მრავალხმიანობა, როგორც სვანების ეთნოსმენის ბუნებრივი გამოვლინება, რაც სვანების კოლექტივისტური ცნობიერებითა და ჯგუფური აქტივობებითაა ინსპირირებული. აღნიშნული მოვლენა თავს იჩენს არამარტო ჰიმნებში, არამედ ჩვენ მიერ განხილულ საფერხულო სიმღერებშიც;
27. შესაბამისად, სვანური „ზარის“ სამხმიანობა არ შეიძლება იყოს სტადიალური განვითარების შედეგი. ამიტომ, ის ორხმიანი ფრაგმენტები, რომლებიც უხვად გვხვდება კადანსირებისას, ხმათა მოძრაობის კანონზომიერებას წარმოაჩენს სწორედ სამხმიანობის ფარგლებში. ორხმიანი სეგმენტები საყრდენი ტონისაკენ და მის გარშემო „მოძრაობის“ მაჩვენებელია ფრაზის დასრულებისას და არა ისტორიული განვითარების ევოლუციურ გზაზე თავდაპირველი ორხმიანობის არსებობის (ორხმიანობისდროინდელი გადანაშთის) დამადასტურებელი არგუმენტი. ჰიმნების ორხმიანი სეგმენტები კადანსურ ნაგებობებს წარმოადგენს, რომლებშიც ხდება ვერტიკალის დავიწროება სამხმიანობიდან ორხმიანობამდე კილოს საყრდენ წერტილთან მიახლოებისა და საბოლოოდ მისი (საყრდენის) უნისონში განხორციელების მიზნით. ამდენად, ორხმიანი ფრაგმენტები გამოხატავს ხმათა შეწყობისა და განვითარების ლოგიკას სამხმიანი მუზიციერების ფარგლებში, რაც საყრდენი ტონისაკენ მუდმივ სწრაფვასა და, ბუნებრივად, უნისონში გაერთიანებაში გამოიხატება, რადგან უნისონში, ანუ საყრდენ ტონში სამი ხმის გაერთიანება დაახლოების გარეშე შეუძლებელია (საფერხურებრივი მოძრაობის დროს). შესაბამისად, არც უნისონური დასასრული და არც კადანსური ნაგებობის ორხმიანობა არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ჯერ ერთხმიანობის, შემდეგ კი ორხმიანობის გადანაშთები;
28. „ზარის“ მრავალხმიანობა მიგვაჩნია სვანური მრავალხმიანობის ყველაზე ძველ ფორმად, რომლის საფუძველზე უნდა განვითარებულიყო სხვა ჟანრები და

ფორმები ზემოსვანურ რეპერტუარში. ამის ერთ-ერთ არგუმენტს წარმოადგენს ჰანგი და მისი წარმოების მეთოდი აღნიშნულ საგალობელში. როგორც აღვნიშნეთ, „ზარის“ მრავალხმიანობის წამყვანი პრინციპი ვერტიკალურია და შესაბამისად, მელოდიური კონტური ვერტიკალის წარმოების კვალდაკვალ აღიქმება სამივე ხმის ურთიერთდამოკიდებულების შედეგად. ამდენად, შეუძლებელია ჰანგის ერთი რომელიმე ხმით გადმოცემა. „ზარისა“ და, საერთოდ, პირველი ჯგუფის საგალობლების ჰანგი დიფუზურია და მისი კონტურების რეკონსტრუქცია და აღქმა მხოლოდ სამივე ხმის ფრაგმენტების შერწყმის/აკინძვის შედეგადაა შესაძლებელი;

29. გარდა „ზარისა“, სვანური მრავალხმიანობის ობერტონულ ბუნებაზე, მრავალხმიანი ქსოვილის ჰარმონიული, ვერტიკალური პრინციპით განვითარებაზე მოწმობს აგრეთვე ალტერაციის ნიშნები, რომლებიც ჩნდება (განსაკუთრებით შუა ხმაში) სხვა ჟანრის სიმღერებშიც (მაგ.: ფერხულებში) მაშინ, როდესაც იწარმოება ჰარმონიული წმ. ინტერვალები (განსაკუთრებით წმ. კვინტა და/ან კვარტა). სამხმიანი სიმღერების ცალკეული, ინდივიდუალური ხმების გადმოცემისას ჩანს, რომ ეთნოფორს უჭირს პროექცია მაკოორდინირებელი ჰარმონიული ინტერვალების (კვარტებისა და კვინტების) გარეშე და, შედეგად, მელოდიური კონტური მერყევი, არასტაბილურია. შედარებით ვრცელი ჰანგის გადმოცემისას ასევე რთულდება საყრდენ ღერძთან კავშირის შენარჩუნება და მის გარშემო ორიენტირება;
30. ნოტირებულ ჩანაწერებს შორის სხვაობა და ალტერაციის განსხვავებული ნიშნები იმ სეგმენტებში, სადაც ხდება არა ჰარმონიული კვარტისა და კვინტის, არამედ ტერციის წარმოება, ვფიქრობთ, მიუთითებს ტერციული ჰარმონიული ინტერვალის არასტაბილურობასა ან მის ნეიტრალურ ბუნებაზე. ვერტიკალის წარმოებისას წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება კვარტა-კვინტური ჰარმონიული დამოკიდებულების ხარისხს, რაც იწვევს მელოდიური კონტურის გზადაგზა კორექტირების აუცილებლობას. სწორედ მელოდიური ინტერვალების ინტონირების აღნიშნული პროცესი აისახება ალტერაციის ნიშნებით. ამ დროს ალტერაციის ნიშნებით, წმ. ინტერვალების სტაბილიზაციის მიზნით, ხდება ჰარმონიული ტერციის დესტაბილიზაცია და მისი იერის, ხარისხის შეცვლა. სწორედ ამიტომ შეიძლება შეგხვდეს ერთი და იგივე სიმღერის ფარგლებში როგორც მაჟორული, აგრეთვე მინორული მიხრილობის ჰარმონიული ტერცია.

ამავე მიზეზით ეთნოფორები არად დაგიდევენ ტერციის სიზუსტეს. რამდენადაც ამგვარი ტერციის აღქმა სუბიექტურია და ჩამწერთათვის, განსაკუთრებით არასვანური წარმოშობის მუსიკოსებისთვის, ინტერპრეტაციის წყაროს წარმოადგენს, სანოტო ტრანსკრიფციების სანდოობის ხარისხი დაბალია და შედარებითი ანალიზის გარეშე, მათზე დაყრდნობა არ მიგვაჩნია სასურველად. ამ თვალსაზრისით, ჩვენ მიერ შესწავლილი ნოტირებული ნიმუშებიდან განსაკუთრებული ნდობით ი. ფილფანის ტრანსკრიფციები სარგებლობს;

31. მელოდირი საწყისის განვითარების (მელოდირი კონტურების გაფართოებისა და ვერტიკალური ჩარჩოების რღვევისაკენ სწრაფვა) ნიმუშები ჩანს მეორე ჯგუფის ჰიმნურ საგალობლებში, რომელთაც განვითარებული პოეტური ტექსტები უდევთ საფუძვლად და რომელთა მეტრი და რიტმი შედარებით გამოკვეთილია. ამის ნიმუშია ჰიმნური საგალობელი „ბარბალ დოლაშ“, რომელზეც, მისი სარიტუალო ჰიმნური დანიშნულების მიუხედავად, ვერ განზოგადდება ის თავისებურებები, რაც პირველი ჯგუფის საგალობლებს („ზარი“, „კვირია“, „გა“ და ა.შ.) ახასიათებთ. შესაბამისად, სვანური სიმღერის განხილვისას ერთი ჯგუფის მახასიათებლების მთელ სვანურ რეპერტუარზე განზოგადება შეცდომად მიგვაჩნია;
32. საერთოდ, ერთი და იგივე სიმღერის ვარიანტების შედარებითი მუსიკოლოგიური ანალიზიდან ჩანს, რომ სიმღერების დიაპაზონი (ვერტიკალურიც და ჰორიზონტალურიც) იზრდება ქრონოლოგიური მიმდევრობით დალაგების შემთხვევაში. მაგალითად, რაც უფრო ადრინდელია მოცემული სიმღერის ჩანაწერი, მით უფრო ვიწროა დიაპაზონი და პირიქით. აღნიშნული მოვლენა, ვფიქრობთ, მელოდირი საწყისის თანდათან დაწინაურებასა და მის განვითარებაზე მიუთითებს;
33. მუსიკოლოგიური დაკვირვებისას ყურადღებას იქცევს აგრეთვე მეტრ-რიტმის საკითხი სვანურ სიმღერაში. ჰიმნური სიმღერების, განსაკუთრებით „ზარის“ მეტრ-რიტმი თავისუფალი და/ან ჰეტერომეტრულია. „ზარი“ ჯგუფური, მრავალხმიანი მუზიციერების იშვიათ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს მნემონიკური ინსტრუმენტების, განსაკუთრებით კი შინაარსის მქონე ტექსტების არქონისა და ძალიან ნელი ტემპის პირობებში. სავარაუდოდ, ამგვარ მნემონიკურ ფუნქციას ხმოვნები და ვოქაბელური მასალა ასრულებს; ვფიქრობთ,

მაკოორდინირებელი როლი ასევე აკისრია საყრდენ ტონს, რომლისკენ ინტენსიური სწრაფვაც სამივე ხმაში იწვევს ხმირ, განმეორებად კადანსირებას. სწორედ ეს განმეორებადი კადანსური კონსტრუქტები უნდა იყოს კიდევ ერთი ორიენტირი სამხმიანი, განსაცვიფრებლად სინქრონული მუზიციერებისას;

34. გავრცელებული აზრი იმის შესახებ, რომ ქართული საწესო ფერხულები სამწილადი, დაქტილურია, ეჭვქვეშ დგება სვანური საფერხულო ნიმუშების, კერძოდ, საარქივო ნოტირებული ნიმუშების შედარებითი ანალიზის შედეგად. ზემოსვანური ფერხულები მკაცრად (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) ორწილადი (ოთხწილადი), არადაქტილურია და სილაბური ინტონირების მეშვეობით ფორმირდება. ისევე როგორც ალტერაციის შემთხვევაში, აღმოჩნდა, რომ რიტმისა და მეტრის (ისევე როგორც ალტერაციის) აღქმა და განცდაც სუბიექტურია იმ ჩამწერთა მიერ, რომლებიც კარგად არ იცნობენ სვანურ კულტურულ კონტექსტს. ნოტირებული ნიმუშების შედარებისა და სინქრონული კვლევის შედეგად გამოვარკვით, რომ სვანური საფერხულო სიმღერა ორწილადია (ან ოთხწილადი). შესაბამისად, ყველა ის ჩანაწერი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა (მაგ.: „თამარ დედფალ რავექენსია“, „ლილე“), რომელიც არ არის გადმოცემული ორწილადი ან ოთხწილადი საზომით, არ უნდა ასახედეს რეალურ მეტრს და არ უნდა იყოს სვანური წარმოშობის. ვფიქრობთ, ორწილადობის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი სვანური სასიმღერო ტექსტების ქორეულ (და არა დაქტილურ) ბუნებაშია საძიებელი;

35. გარდა ამისა, საინტერესო სურათი იკვეთება სვანურ სიმღერაში კილოს საკითხთან დაკავშირებითაც. უპირველეს ყოვლისა, ჩამწერთა მიერ ერთი და იმავე სიმღერის განსხვავებულად გადმოცემა, კერძოდ, მუსიკალური ნიშნების არაერთგვაროვნება მიუთითებს მოცემული სიმღერის კილოს განსხვავებულ შეგრძნებასა და აღქმაზე როგორც ჩამწერთა, ასევე შემსრულებელთა მიერ. სიმღერების ანალიზის შედეგად შემუშავებულ ბგერათრიგებზე დაკვირვებამ გამოავლინა და კიდევ უფრო განამტკიცა ჩვენი ჰიპოთეზა იმასთან დაკავშირებით, რომ სვანურ ბგერათრიგში მელოდიური სეკუნდის არასტაბილური, მერყევი ხარისხი განპირობებულია ჰარმონიული წმინდა ინტერვალების მიღწევის სურვილით და არა ჰანგის ჰორიზონტალური კონტურის გააზრებით. შესაბამისად, სვანურ სიმღერაში კილოს საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება მრავალხმიანობის პრობლემას. კილო ამა თუ იმ

სიმღერის ხმოვანი ლანდშაფტის ზოგად იერ-სახეს გადმოსცემს და აღქმითი კატეგორიაა. მის იერსახეს კი, ვფიქრობთ, ერთი მხრივ, მელოდიური სეკუნდის, ხოლო, მეორე მხრივ, ჰარმონიული ტერციის ხარისხი განსაზღვრავს. შესაბამისად, ამა თუ იმ სიმღერის კილო შესაძლებელია ორი განსხვავებული მიხრილობის ტერციითა და სეკუნდით გამომჟღავნდეს. შესაბამისად, კილოს ხასიათი, გარკვეულწილად, დამოკიდებულია მრავალხმიანი მუზიციერებისას წარმოებული ვერტიკალის ტიპზე, უფრო ზუსტად, წმინდა ინტერვალების გამოყენების ინტენსივობაზე მოცემულ მომენტში;

36. და ბოლოს: სვანური სიმღერა, მისი საშემსრულებლო თავისებურებები მჭიდრო კავშირშია სვანების მითოლოგიურ-რელიგიურ წარმოდგენებსა და კოლექტივისტური ცნობიერების გამომხატველ ყოფასთან და მის მუსიკალურ ანარეკლს წარმოადგენს. ფაქტობრივად, სასიმღერო ფორმებში ირიბად ვლინდება სოციალური ორგანიზაციის ტიპიც.

მომავალი კვლევების საკითხები და რეკომენდაციები.

მიუხედავად იმისა, რომ შევეცადეთ მეტნაკლებად სრულად წარმოგვედგინა სვანური „ხმოვანი ლანდშაფტი“ (soundscape), არსებობს საკითხების რიგი, რომელთა შესწავლა, მასალის მოცულობისა და მეთოდოლოგიური ინსტრუმენტების მოუხელთებლობის გამო, ვერ მოხერხდა წინამდებარე დისერტაციის ფარგლებში. თუმცა, სვანების მუსიკალური იდენტობისა და მუსიკალური ეთნოგრაფიის უკეთ გასაგებად, გარდა იმისა, რომ საჭიროა დისერტაციაში წარმოდგენილი დასკვნებისა და ჰიპოთეზების მეცნიერული შემოწმება და შემდგომი კვლევა, რჩება რიგი ხარვეზებისა და საკითხებისა, რასაც დახვეწა, შევსება და მომავალი კვლევები სჭირდება.

აღნიშნული საკითხების გამორკვევა ხელს შეუწყობს: სვანური მუსიკალური ანთროპოლოგიური ტიპის დადგენას და მის რეტროსპექტულ გააზრებას; ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასა და გამოხატვის ფორმებთან კორელაციის ხარისხის გამოვლენას, აგრეთვე, სვანური მუსიკალური მეტყველების (სინტაქსის) სხვა დიალექტებთან ნათესაობის დადგენას და, საერთოდ, სვანური მუსიკის ადგილისა და როლის დაზუსტებას საერთოქართულ მუსიკალურ რეპერტუარში.

მომავალი კვლევების საკითხებია:

- სვანური მუსიკალური დიალექტის შედარებითი, კოპლექსური კვლევა რეგიონალურ სივრცეში; კერძოდ: საერთო ეთნოლოგიური, ლინგვისტური და მუსიკოლოგიური საფუძვლები, მიგრაციები და კავშირები გადაღმა და გადმოღმა კავკასიელ მეზობლებთან (ყარაჩაი-ბალყარეთი, აფხაზეთი, რაჭა-ლეჩხუმი, იმერეთი, სამეგრელო);
- მუსიკალური მასალის სრული დაფარვა, კომპიუტერული დამუშავება და სისტემატიზაცია; მიღებული მონაცემების სტატისტიკური დათვლა, შედეგების შეჯამება და დასკვნების განზოგადება;
- ზოგიერთი სვანური ჰიმნური საგალობლის გენეზისის საკითხის გამორკვევა კომპლექსური მიდგომის (ლინგვისტური, მუსიკოლოგიური, ეთნოლოგიური, რელიგიური და ა.შ.) გზით. ასეთი საგალობლებია, მაგალითად: „საღამ“, „გა“, „კვირია“ და ა.შ.;
- ერთხმიანობის იშვიათი ნიმუშები — დატირებები და აკვნის ნანები. მოცემული მასალის ჩაღრმავებულმა კვლევამ შეიძლება ნათელი მოჰფინოს კილოსა და ბგერათრივის საკითხს სვანურ სიმღერაში;

- სვანური სიმღერების ტექსტების დეტალური — განსაკუთრებით ეტიმოლოგიური — ანალიზი;
- სვანური სიმღერების ტექსტების სისტემატიზაცია და ფონემების ზუსტი ფიქსაცია; აგრეთვე, ვოქაბელური მარაგის სისტემატიზაცია და ზუსტი ფიქსაცია; სვანური ვოქაბელური ლექსიკონის შექმნა;
- სვანური ინსტრუმენტარიუმის ადგილისა და როლის გამორკვევა სვანების მუსიკალური თვითგამოხატვის პროცესში, რადგან არაერთი მუსიკოლოგიური პრობლემის კვლევა შესაძლებელია სწორედ საკრავთა მონაცემების ანალიზის მეშვეობით და მათი როლის გათვალისწინებით;
- არსებული სანოტო მასალის (გამოცემულისა და ხელნაწერების) თავმოყრა და სისტემატიზაცია. ხარვეზების მიუხედავად, სანოტო ჩანაწერებს მნიშვნელოვანი სამსახურის გაწევა შეუძლია რიგი საკითხების გადაწყვეტაში, განსაკუთრებით შედარებითი კვლევების დროს (მაგ.: ჩანაწერის სანდობისა და ცდომილების ხარისხი შეიძლება დადგინდეს ჩამწერისა და გადმომცემის ვინაობის, ასაკის, განათლებისა და ადგილმდებარეობის მიხედვით).

უნდა აღნიშნოს, რომ მოცემული პრობლემებიდან რამდენიმეზე მუშაობას უკვე შევუდექით პოტსდამის უნივერსიტეტის პროფესორთან, ფრანკ შერბაუმთან ერთად. მაქსიმალურად ობიექტური შედეგების მიღების მიზნით, ანალიზს ძირითადად კომპიუტერული ეთნომუსიკოლოგიის მეშვეობით ვაწარმოებთ, რაც, ერთი მხრივ, მონაცემთა მაქსიმალურად დიდი რაოდენობის დამუშავებას უზრუნველყოფს, ხოლო, მეორე მხრივ, მინიმუმამდე ამცირებს იმ რისკებს, რაც თან ახლავს მანუალურ ანალიზს. კონკრეტული სამეცნიერო ამოცანების გადასაწყვეტად იქმნება შესაბამისი ალგორითმები, რომლებიც უზრუნველყოფს ობიექტური მუსიკალური ინფორმაციის მიღებასა და დამუშავებას. გარდა ამისა, მაქსიმალურად ობიექტური ნედლი მასალის მოპოვების მიზნით ვიყენებთ ჩაწერის ინოვაციურ მეთოდს, რაც უნიკალურია ეთნომუსიკოლოგიური პრაქტიკის ისტორიაში.

ბიბლიოგრაფია:

6. აბულაძე, ილია. ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. თბილისი: მეცნიერება, 1972.
7. აზიკური, ნ. მგოსანნი გლოვისანი. თბილისი: მეცნიერება, 1986.
8. აზიკური, ნ. (შემდგენელი). ხმით ნატირლები. თბილისი: კავკასიური სახლი, 2002.
9. არაყიშვილი, დიმიტრი. ქართული მუსიკა: მოკლე ისტორიული მიმოხილვა. თბილისი: მეცნიერება საქართველოში, 1925.
10. არაყიშვილი, დიმიტრი. სვანური ხალხური სიმღერები. თბილისი: ხელოვნება, 1950.
11. არაყიშვილი, დიმიტრი. რაჭული ხალხური სიმღერები. თბილისი: ხელოვნება, 1950.
12. არაყიშვილი, დიმიტრი. დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერათა კილოს წყობა. თბილისი: ხელოვნება, 1954.
13. არაქელოვი, ქრისტეფორე. „კადანსები ქართულ (სვანურ) მრავალხმიან ხალხურ საგუნდო სიმღერებში“, სვ ხალხური მრავალხმიანობის საკითხები, თეზისები (რუსულ ენაზე), გვ. 53-54, ბორჯომი, 1986.
14. არომი, სიმკა. „ქართული მრავალხმიანობის აკორდიკის სინტაქსის თეორიისათვის“, კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები, გვ. 309-335, თბილისი, საქართველო. 2010.
15. ასლანიშვილი, შალვა. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. ტ. I. თბილისი: ხელოვნება, 1954.
16. ასლანიშვილი, შალვა. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. ტ. II. თბილისი: ხელოვნება, 1956.
17. ახოზაძე, ვლადიმერ. მასალები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ: სვანეთი. (ხელნაწერი). 1950.

18. ბაგრატიონი, ანტონ. წყობილსიტყვაობა. გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, კომენტარები და ლექსიკონი დაურთო ივანე ლოლაშვილმა. თბილისი: მეცნიერება, 1980.
19. ბარამიძე, ბარამ. „ერთი საკულტო სარიტუალო ჟანრი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში“. საბჭოთა ხელოვნება, 9. 17-22, 1971.
20. ბარბაქაძე, თამარ. ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია. თბილისი: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.
21. ბარბაქაძე, თამარ. ქართული ლექსმცოდნეობა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2014.
22. ბარდაველიძე, ვერა. სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, I; ახალწლის ციკლი. თბილისი: სსრკ მეცნ. აკად. საქ. ფილ-ის გამომც. და სტამბა, 1939.
23. ბარდაველიძე, ვერა. ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან: ღვთაება ბარბარ-ბარბარ. საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის გამომცემლობა, 1941.
24. ბარდაველიძე, ვერა. „სვანური საგალობელი ‘ბარბალ დოლაში’“. ენიმკი-ს მოამბე, V-VI. თბილისი, 1940, 541-573.
25. ბარდაველიძე, ვერა. ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები. თბილისი: საქ. სსრ. მეცნ. აკადემია, 1953.
26. ბარდაველიძე, ჯონდო. ქართული ხალხური ლექსთწყობის საკითხები. თბილისი: საქ. სსრ. მეცნ. აკად. გამომც., 1960.
27. ბარდაველიძე, ჯონდო. ქართული ხალხური ლექსი. თბილისი: მეცნიერება, 1979.
28. ბარდაველიძე, ჯონდო. „ცალკეულ კუთხეთა როლი ქართული ხალხური ლექსის თავისებურებათა ჩამოყალიბებაში.“ ქართველური მემკვიდრეობა I. ქუთაისური საუბრები. სიმპოზიუმის მასალები. ქუთაისი: ქუთაისის აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი. დიალექტოლოგიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი. 1996, 27-33.
29. ბარნაბიშვილი, დ. „მიცვალებულის ტირილი სამეგრელოში.“ დროება, 1871, N14.
30. ბატონიშვილი, იოანე. ხუმარსწავლა: კალმასობა. წიგნი I. თბილისი: მერანი, 1990.

31. ბატონიშვილი, იოანე. ხუმარსწავლა: კალმასობა. წიგნი II. თბილისი: მერანი, 1991.
32. ბერაძე, პანტელეიმონ. „ჰეგზამეტრის გენეზისისათვის“, მნათობი, 1948, 7, 144-148
33. ბოლე-ზემპ, სილვია. „ხმოვნები და აკორდები. სიმღერა ზემო სვანეთში.“ კრებულში: სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეით), 2001, 292-303.
34. ბოროზდინი, კ. სამეგრელო და სვანეთი, 1854-1861: მოგონებანი. თარგმნ. თ. სახოკიას მიერ. თბ., 1934.
35. გაბისონია, თამაზ. „ქრისტიანული კვალი სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში“, მოხსენება ეთნოლოგიურ სამეცნიერო კონფერენციაზე არქაული ელემენტები საქართველოს მთის ეთნოკულტურაში, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გ-მა, 2012. ხელნაწერი.
36. გაბისონია, თამაზ. „ქართული ხალხური (ვოკალური) მრავალხმიანობის ტიპოლოგიური კლასიფიკაცია.“ კრებულში: ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. წურწუმია, რუსუდან (პ/მ რედ.). თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეით), 2000, 49-66.
37. გაბისონია, თამაზ. „ქართული ხალხური მრავალხმიანობის სინთეზური და გარდამავალი ფორმები.“ კრებულში: მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომები. 40-59. პ/მ რედ.: წურწუმია, რუსუდან. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე), 1994, 40-59.

38. გაბისონია, თამაზ. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები, თბილისი: სადოქტორო დისერტაცია (ხელნაწერი), 2009.
39. გაბიძაშვილი, ენრიკო. ნათარგმნი ჰიმნოგრაფია: საცნობარო ნარკვევი. წიგნში: შრომები, ტომი III. თბილისი: ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, 2011.
40. გაბლიანი, ეგნატე. თავისუფალი სვანეთი. თბილისი: სახელგამი, 1927.
41. გარაყანიძე, ედიშერ. შესრულების რესპონსორული ფორმის როლი მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში. წლ. სამეცნიერო ნაშრომი (ხელნაწერი), 1988.
42. გაბუნია, კახა. „ენობრივი სიტუაცია თანამედროვე საქართველოში: 1. ქართველური ენები“, საერთაშორისო ჟურნალი მულტილინგვური განათლებისათვის, N3, 2014, 45-69.
43. გარაყანიძე, ედიშერ. ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ერთი ადრეული ეტაპის შესახებ. (1997). სამეცნიერო შრომების კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). მუსიკისმცოდნეობის საკითხები: გვ. 18-38. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, რეზ. რუს. და ინგლ. ენებზე), 1997.
44. გარაყანიძე, ედიშერ. ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. თბილისი: საქართველოს მაცნე, 2011.
45. გასვიანი, გერონტი. ნარკვევები შუა საუკუნეების სვანეთის ისტორიიდან. რედ.: გ. მარგიანი. თბილისი: მეცნიერება, 1977.
46. გელოვანი, აკაკი. „მზის სიმღერა“, საბჭოთა ხელოვნება, N5, 1962, 78-82.
47. გელოვანი, არჩილ. „სვანეთის ისტორიის ფურცლები.“ კრებულში: სვანეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური წარსულიდან. შემდგ.: გელოვანი, აკაკი, თბილისი, 2011.
48. გელოვანი, არჩილ. სვანეთის კულტურის ისტორიიდან. თბილისი: ეგრისი, 1998.
49. გვარამაძე, ლილი. ქართული საცეკვაო ფოლკლორი. თბილისი: ხელოვნება, 1957.

50. გვარჯალაძე, გულიკო. „ქართული ხალხური სიმღერის რიტმული თავისებურებანი.“ თსკ სამეცნიერო შრომების კრებული: ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. გვ. 115-137 თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (რუსულ ენაზე), 1983.
51. გიორგაძე, დალი. დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში: თუშ-ფშავ-ხევსურეთის ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით. რედ. ჩიტაია, გ. თბილისი: მეცნიერება, 1987.
52. გოგოტიშვილი, ვლადიმერ. „სვანური საგუნდო მრავალხმიანობის ფაქტურული თავისებურებების საკითხისათვის.“ მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. წურწუშია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). სამეცნიერო შრომები. თბილისი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე), 1994, 3-39.
53. გუჯეჯიანი, რ., მ. ჩამგელიანი, დ. ცინცაძე და გ. ჭეიშვილი. „კვირია“ სვანეთის ტრადიციულ ყოფაში“, სვანეთის ისტორიის ფურცლები. რედ.: გუჯეჯიანი, რ. თბილისი: შპს „2000“, 62-10.
54. დადუანი, ლაზარე. „სვანეთის ჩვეულებანი“, ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთზე. შემდგენლები: გ. ავალიანი, გ. ზურაბიანი, თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1973, 7-46.
55. დირი, ადოლფ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონო-არქივი.
56. ერქვანიძე, მალხაზ. „ქართული მრავალხმიანობის ბუნება.“ კრებულში: წურწუშია, რუსუდან (პ/მ რედ.). სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. კრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (გვ. 86-101). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეით), 2001.

57. ერქვანიძე, მალხაზ. ქართული გალობის ნოტებზე გადაღების ისტორია და ქართული მუსიკალური სისტემა. დისერტაცია დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი. თბილისი, 2014.
58. ერქომაიშვილი, ანზორ. ქართული ხალხური მუსიკა: არტემ ერქომაიშვილი. თბილისი, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი, 2005.
59. ერქომაიშვილი, მ. ერთი ქართული ჟარგონის წარმომავლობის შესახებ. <http://www.nplg.gov.ge/caucasia/messenger/Geor/N14/SUMMARY/62.HTM> (13.10.2017).
60. ვირსალაძე, ელენე. ზემო სვანეთში მივლინების მოკლე ანგარიში. ჟურნალი “ლიტერატურული ძიებანი”, III, 1953.
61. ზემცოვსკი, იზალი. „მრავალხმიანობა, როგორც შემოქმედებისა და აზროვნების საშუალება: Homo Polyphonicus-ის მუსიკალური იდენტურობა.“ კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. 2002, გვ. 35-53. თბილისის სახ. კონსერვატორია.
62. ზუმბაძე, ნატალია. „ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები.“ ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები, 354-370. 2008.
63. ზუმბაძე, ნატალია. „ქართული ბატონების სიმღერები.“ (გვ. 115-128); ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები, 115-128, 2004.
64. ზუმბაძე, ნატალია და ქეთევან მათიაშვილი. „კავკასიელ ხალხთა მრავალხმიანობა და მისი მიმართება ქართულთან (აუდიოალბომის-კავკასიელ ხალხთა მუსიკა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონოარქივიდან-მიხედვით).“ ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები, 133-154, 2010.

65. თათარაძე, ალექსანდრე. ძველი ქართული (სვანური) ფერხულები. თბილისი: განათლება, 1976.
66. თოფურია, ვარლამ და მაქსიმე ქალდანი. სვანური ლექსიკონი. თბილისი, 2000.
67. თოფჩიშვილი, როლანდ. ქართველთა ეთნიკური ისტორია და საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მხარეები. <http://dSPACE.nplg.gov.ge/bitstream/1234/3450/1/SaqartvelosIstoriulEtnografiuliSakitxebi.pdf>, 2002 (05.10.2014)
68. თოფჩიშვილი, როლანდ. „სვანეთი“. წიგნში: სვანეთის ისტორიის ფურცლები. რედ.: გუჯეჯიანი, როზეტა, თბილისი: შპს „2000“, 5-8.
69. თოფჩიშვილი, როლანდ, რედ. საქართველოს ეთნოგრაფია/ეთნოლოგია. თბილისი: უნივერსალი, 2010.
70. იაშვილი, მზია. ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის. თბილისი: ხელოვნება, 1978.
71. ინგოროყვა, პავლე. სვანეთის ისტორიული ძეგლები. თბილისი: საქ. სსრ მეცნ. აკად., ისტორიის ინსტიტუტი, 1941.
72. ინგოროყვა, პავლე. გიორგი მერჩულე. ქართველი მწერალი მეათე საუკუნისა. თბილისი: საბჭოთა მწერალი, 1954.
73. კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. ქართული ხალხური სიმღერის პოეტური და მუსიკალური ტექსტის შინაარსობრივი ურთიერთმიმართების პრობლემა: გლოსოლალიის საკითხისათვის. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკის სამეცნიერო ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი (თსკ ბსნხფ). No5910. 1992.
74. კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. პოეტური და მუსიკალური ტექსტის სემანტიკისათვის ქართულ ფოლკლორში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკის სამეცნიერო ნაშრომების ხელნაწერთა ფონდი (თსკ ბსნხფ). N5910. 1993.

75. კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. „ზარი — მრავალხმიანი გლოვა ქართულ ფოლკლორში“, კრებულში: ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, რეზ. ინგლ. ენაზე), 2000, 121-134.
76. კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. „გლოვის ზარი ქართველ მამაკაცთა ტრადიციულ მრავალხმიანობაში“, კრებულში: ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები, წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, რეზ. ინგლ. ენაზე), 2004, 158-165.
77. კალანდაძე-მახარაძე, ნინო. „მრავალხმიანი ქართული ხალხური სასიმღერო მეტყველების ერთი არტიკულაციური თავისებურების შესახებ“, ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2002, 335-349.
78. კალანდაძე, ნინო და მარინა კვიციანიძე. ტრადიციული მუსიკა ქართულ-ავხაზურ დიალოგში. თბილისი: მედიაპრინტი, 2011.
79. კანდელაკი, ნ. (შემდგენელი). ქართული მჭევრმეტყველება: ძეგლები და მასალები. თბილისი: ხელოვნება, 1958.
80. კაპანაძე, ოთარ. ქართული საფერხულო სიმღერები: მუსიკალური ენის თავისებურებები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. ავტორეფერატი. ხელნაწერი. 2014.

81. კაპანაძე, ოთარ. ქართული საფერხულო სიმღერები: მუსიკალური ენის თავისებურებები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. დისერტაცია (ხელნაწერის უფლებით). 2014.
82. კარბელაშვილი, პოლიევქტოს. „სვანეთში ორის კვირით“, ივერია, 11 სექტემბერი, 1903.
83. კეკელიძე, კორნელი. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. I. თბილისი: სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 1956.
84. კიკნაძე, ზურაბ. „წარმართობა საქართველოში“. კრებულში: რელიგიები საქართველოში. გვ. 58-65. გამოსაცემად მომზადებულია საქართველოს სახალხო დამცველთან არსებული ტოლერანტობის ცენტრის მიერ, 2008.
85. კოტეტიშვილი, ვახტანგ. ხალხური პოეზია. მეორე გამოცემა. თბილისი: საბჭოთა მწერალი, 1961.
86. ლამბერტი, არქანჯელო. სამეგრელოს აღწერა. რედ.: ასათიანი, ლ. მეორე გამოცემა. თბილისი: ფედერაცია, 1938.
87. მაისურაძე, ნინო. ქართული მუსიკალური დიალექტების შესახებ. მაცნე, 1982, 164-173.
88. მაკალათია, სერგი. მთის რაჭა. თბილისი: ნაკადული, 1987.
89. მამალაძე, თამარ. „სვანური საწესო სიმღერების სტრუქტურა.“ მსე.ტ.XVI-XVII: 1972, 194-204.
90. მარგიანი, ივანე. „ვინ იყვნენ პაპები, ანუ ბაპები?“. ეთნოგრაფიული წერილები სვანეთზე. შემდგენლები: გ. ავალიანი, გ. ზურაბიანი, თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1973, 113-181.
91. მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის. თბილისი: მეცნიერება, 1980
92. მესხი, თამარ და თამაზ გაბისონია. ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება. სახელმძღვანელო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის სტუდენტთათვის. თბილისი, 2005.

93. მილანელი, დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე. წერილები საქართველოზე. XVII საუკუნე. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1964.
94. მჭავანაძე, ნანა და მადონა ჩამგელიანი. „ასემანტიკური ტექსტების საკითხისათვის სვანურ სიმღერაში“, კადმოსი, N8, რედ.: ზ. კვიციანი, 2016, 7-48.
95. მჭავანაძე, ნანა. „საშემსრულებლო ფორმების საკითხისათვის სვანურ სასიმღერო რეპერტუარში“, ხალხური და საეკლესიო მუსიკის საშემსრულებლო პრობლემები. გიორგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის ბათუმის X საერთაშორისო ფესტივალი. რედ. ხათუნა მანაგაძე. ბათუმი: ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015, 246-268
96. მჭავანაძე, ნანა. „ერთი საკადანსო არტიკულაციის შესახებ სვანურ სიმღერაში“. ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2016.
97. ნაკაშიძე, ნინო (შემდგ.) ქართული ხალხური მუსიკის უცხოელი მკვლევრები და შემკრებლები (ცნობარი). თბილისი: უსტარი, 2011, 24-26.
98. ნაკაშიძე, ქეთევან. „მრავალხმიანობის საკითხი ქართულ გლოვის სიმღერებში.“ კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. გვ. 293-305. თბილისის სახ. კონსერვატორია, 2002.
99. ნაკაშიძე, ქეთევან. „დატირება და ტერმინი „შაირი““, მსე (მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის), ტ. XXV, თბილისი: მემატთანე, 2005, 245-252.
100. ნაკუდაშვილი, ნინო. ჰიმნოგრაფიული ლექსის სტრუქტურა. თბილისი: მეცნიერება, 1996.
101. ნიჭარაძე, ბესარიონი. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები. I ტომი. თბილისი: თბ. უნივერსიტ. გამომც. 1962.

102. ნიჟარაძე, ბესარიონი. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები. I ტომი. თბილისი: თბ. უნივერსიტ. გამომც. 1964.
103. ორბელიანი, სულხან-საბა. ლექსიკონი ქართული. შემდგ. ილია აბულაძე; [რედ.: ელ. მეტრეველი, ც. ქურციკიძე]; საქ. მეცნ. აკად., ხელნაწერთა ინ-ტი. თბილისი: მერანი, 1991.
104. პაპუაშვილი, ნუგზარ. „რელიგიურობის ისტორიიდან საქართველოში.“ კრებულში: რელიგიები საქართველოში. გვ. 20-57. გამოსაცემად მომზადებულია საქართველოს სახალხო დამცველთან არსებული ტოლერანტობის ცენტრის მიერ. 2008.
105. ჟორდანია, მინდია. „მომახილი-მაღალი ბანის საკითხებისთვის“. სამეცნიერო შრომები (გვ. 103-126). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე) 1973.
106. ჟორდანია, იოსებ. ხალხური მრავალხმიანობის გენეზისი ადამიანის ევოლუციის შუქზე. ლოგოსი, 2016.
107. ჟორდანია, იოსებ. „შეკითხვის ინტონაცია, მეტყველების პათოლოგიები და მრავალხმიანობის წარმოშობის პრობლემა.“ კრებულში: წურწუმია, რუსუდან (პ/მ რედ.). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (გვ. 143-156). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეით, 2000.
108. ჟღენტი, ივანე. დასავლეთ საქართველოს ხალხური მრავალხმიანი სიმღერების ჰარმონია, დისერტაცია (ხელნაწერი), 1983.
109. ჟღენტი, სერგი. სვანური ენის ფონეტიკის ძირითადი საკითხები, ექსპერიმენტული გამოკვლევა. თბილისი: საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომც., 1949.

110. ჟღენტა, სერგი. ქართული ენის რიტმიკულ-მელოდიკური სტრუქტურა. თბილისი: ცოდნა, 1963.
111. როსებაშვილი, კახი. ქართული ხალხური სიმღერის სვანური დიალექტი: ზოგიერთი საწესო და რიტუალური სიმღერის განხილვა. (წლიური ნაშრომი. ხელნაწერი), 1982.
112. როსებაშვილი, კახი. „ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის (აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მაგალითზე)“. ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები. გაბუნია, ნოდარ, წურწუშია, რუსუდან და სხვანი (რედკოლეგია). თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე), 1988, 42-61.
113. სილაგაძე, აპოლონ. მეგრული ლექსი. თბილისი: უნივერსალი, 2014.
114. სილაგაძე, აპოლონ. ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1997.
115. საქართველოს საპატრიარქოს წმიდა ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ქართული უნივერსიტეტი. რედ. ვ. სილოგავა. სვანეთი-ქართული კულტურის სავანე. თბილისი: ხვამლი, 2008.
116. სახოკია, თედო. ეთნოგრაფიული ჩანაწერები. თბილისი: სამეცნ.-მეთოდ. კაბინეტის გამომც., 1956.
117. სახოკია, თედო. მოგზაურობანი. თბილისი: სახელგამი, 1950.
118. სილოგავა, ვალერი. სვანეთის წერილობითი ძეგლები (X-XVII სს) ორ ტომად: ტ.1: ისტორიული საბუთები და სულთა მატრიანები. თბ., 1986.
119. სილოგავა, ვალერი. სვანეთის წერილობითი ძეგლები (X-XVII სს) ორ ტომად: ტ.2: ეპიგრაფიკული ძეგლები. თბ., 1986.
120. სიხარულიძე, ქსენია. ქართული ხალხური სიტყვიერების ქრესტომათია. თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 1970.

121. სურმანიძე, ლალი. ინდივიდუალისტური და კოლექტივისტური საზოგადოებები: თეორიული მოდელები, ემპირიული კვლევები. თბილისი: ნეკერი, 2001.
122. სუხიაშვილი, მაგდა. „ქართული საეკლესიო გალობა“. საეკლესიო გალობის ცენტრი, 2002. <http://www.saunje.ge/index.php?id=1169> (02.04.2017)
123. ფალიაშვილი, ზაქარია. „ჩემი მოგზაურობა სვანეთში და სვანური სახალხო სიმღერები,“ ივერია, N175, 1903.
124. ფუტკარაძე, ტარიელ. ქართული ენის ისტორია. სახელმძღვანელო უნივერსიტეტის ბაკალავრიატის სტუდენტთათვის. ქუთაისი: 2006 http://www.putkaradze.ge/qartuli_enis_istoria/enis%20istoria.htm (10.06.2016).
125. ქურდიანი, მიხეილ. საერთ-ქართველური ვერსიფიკაციული სისტემა და ლექსწყობის ზოგადლინგვისტური თეორია (ავტორეფერატი). საქ. მეცნიერებათა აკადემია. თბილისი, არნ. ჩქობავას სახ. ენათმეცნიერების ინსტიტუტი, 1998.
126. ლოლობერიძე, ნ. „ხალხური აღზრდის წესები სვანეთში: თამაში და სათამაშოები.“ სვანეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, თბილისი: მეცნიერება, 1970, 194-234.
127. ყავრიშვილი, ბესარიონ. სვანეთი. ტფილისი: სსსრ სახ. გამომცემლობა, 1926.
128. ყაზბეგი, ალექსანდრე. „ელგუჯა.“ რჩეული. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1974, 7-173.
129. ყენია, მარინე (შემდგ). ზემო სვანეთი: შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა. გ. ჩუბინიშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი. - [თბ.], 2010. - 295 გვ. : ფოტ. ; 30 სმ.. - ტექსტი ქართ. და ინგლ. ენ..თბილისი: 2010. - 295 გვ. : ფოტ. ; 30 სმ.. - ტექსტი ქართ. და ინგლ. ენ..
130. შანიძე, ა. რედ. ქართული ხალხური პოეზია. ხევსურული. ტომი I. ტფილისი: 1931.

131. შანიძე, ა., მ. თოფურია და ვ. გუჯეჯიანი. სვანური პოეზია I. სიმღერები შეკრიბეს და ქართულად თარგმნეს ა. შანიძემ, ვ. თოფურიამ, მ. გუჯეჯიანმა (მასალები ქართველურ ენათა შესწავლისათვის). თბილისი: სსრკ მეცნ. აკად. საქ-ოს ფილ. გამომც., 1939.
132. შანიძე ა. და ვ. თოფურია. სვანური პროზაული ტექსტები. თბილისი: საქ. მეცნ. აკადემია, 1939.
133. შანიძე, აკაკი. ქართული გრამატიკის საფუძვლები. ტომი I. თბილისი: თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1953.
134. შანიძე ა., მ. ქალდანი და ზ. ჭუმბურიძე. სვანური ენის ქრესტომათია. თბილისი: თბ. სახ. უნივერსიტეტი, 1978.
135. შანიძე, აკაკი. ქართული ენის სტრუქტურისა და ისტორიის საკითხები. ტომი II. თხზულებანი 12 ტომად. თბილისი: მეცნიერება, 1981.
136. შილაკაძე, ვანო. ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისათვის. თბილისი: ხელოვნება, 1949.
137. შილაკაძე, მანანა. „მუსიკალური ეთნოგრაფიის საგანი.“ მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის: XVI-XVII . თბილისი: მეცნიერება, 1972, 185-191.
138. შილაკაძე, მანანა. „ქართული მუსიკალური დიალექტები.“ მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. XX (რუსული რეზიუმეთი), 1979, 85-91.
139. შილაკაძე, მანანა. „გლოსოლოგიები ქართულ ხალხურ სიმღერებში“, ქართველური მემკვიდრეობა II, ქუთაისი, ქუთაისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1999, 202-209.
140. შველიძე ნ. მრავალხმიანობის საკითხისათვის სვანურ ხალხურ სიმღერაში. სადიპლომო ნაშრომი (ხელნაწერი). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1983.
141. შულღიაშვილი, დავით. „ქართული გალობის „უნისონური“ მრავალხმიანობა.“ კრებულში: წურწუშია, რუსუდან (პ/მ რედ.). სასულიერო და საერო

მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. კრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (გვ. 101-119). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეთი), 2001. 101-119.

142. შულღიაშვილი, დავით. ქართული საეკლესიო გალობა: შემოქმედის სკოლა. (ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა დავით შულღიაშილმა), 2002.
143. შულღიაშვილი, დავით. „უსიტყვო მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში“, ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (თბილისი, 2010), თბილისი, 2012. 221-235.
144. ჩანტლაძე, იზა. ქართველოლოგიური ძიებანი, წიგნი I თბილისი: ქართული ენა, 1998.
145. ჩართოლანი, მიხეილ (რედ). „სვანეთის მატერიალური და სულიერი კულტურის შესწავლისათვის“, წიგნში: სვანეთის კომპლექსური შესწავლის კომისია. სვანეთი I, თბილისი: მეცნიერება, 1977, 6-16.
146. ჩარკვიანი, ა. სვანეთი. თბილისი: მეცნიერება, 1967.
147. ჩიქოვანი, მიხეილ. ქართული ხალხური ზეპირსიტყვიერების ისტორია. ტომი I. თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1975.
148. ჩიქოვანი, მიხეილ და ნოდარ შამანაძე (შემდგ.). ქართული ხალხური პოეზია: მითოლოგიური ლექსები. ნაკვეთი I, ტომი I. მ. თბილისი: მეცნიერება, 1972.
149. ჩიჯავაძე, ოთარ. „ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგიის ზოგიერთი საკითხი.“ თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, 2085, 1972.
150. ჩიჯავაძე, ოთარ. „ქართული ხალხური სიმღერის ლექსუმური დიალექტი“. თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, 4726. 1983.

151. ჩიჯავაძე, ოთარ. სვანური ხალხური სიმღერის ადგილი ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში (ხელნაწერი). თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორია. 1991.
152. ჩიკვაძე, გრიგოლ. ქართველი ერის უძველესი სამუსიკო კულტურა. თბილისი: საქართველოს სსრ მუს. ფონდი, 1948.
153. ცაგარელი, ლევან. ლიტერატურული ტექსტის ანალიზი. <http://eprints.iliauni.edu.ge/833/> , 2010.
154. ძიძიგური, შოთა. ქართული დიალექტოლოგიის მასალები. თბილისი: განათლება. 1974.
155. წერედიანი, დავითი. სვანური ხალხური ლექსები. ირინოლა. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1968.
156. წერედიანი, ნინო. სვანურ ხალხურ დღეობათა საწელიწადო კალენდარი. (ავტორეფერატი). საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, 2006.
157. წერედიანი, ნინო. სვანურ ხალხურ დღეობათა საწელიწადო კალენდარი. (დისერტაცია). საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი. 2004.
158. წერეთელი, გიორგი, რედ. მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში. თბილისი: მეცნიერება, 1973.
159. წულაძე, აპოლონ. ეთნოგრაფიული გურია. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1971.
160. წურწუმია, რუსუდან. „პოლიფონია, როგორც ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი კატეგორია“. წურწუმია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ (რედ.). ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. (გვ. 90-98). თბილისი: თბილისის

სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის
საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე), 2003.

161. ჭელიძე, გიზო. ქართული ხალხური დრამა. თბილისი: განათლება, 1987.
162. ჭოხონელიძე, ევსევი. „დიატონურ კილოთა საკითხებისათვის ქართულ ხალხურ მუსიკაში.“ შრომების კრებულში: შავერზაშვილი, ალექსანდრე; თუმანიშვილი, ქეთევან და სხვანი (რედკოლეგია). (გვ. 127-143). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე), 1973.
163. ჭოხონელიძე, ევსევი. „ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ.“ კრებულში: შავერზაშვილი, ალექსანდრე, (პ/მ. რედ). ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. სამეცნიერო შრომები. (გვ. 3-30). თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, რუსული რეზიუმეტი); 1983.
164. ჭოხონელიძე, ევსევი. „ხმათა კოორდინაციისა და ჰარმონიის ზოგიერთი თავისებურება ქართულ ხალხურ მრავალხმიან (პოლიფონიურ) მუსიკაში.“ კრებულში: გაბუნია, ნოდარ; წურწუმია, რუსუდან და სხვანი (რედკოლეგია). ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები. (გვ. 29-42). თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე), 1988.
165. ჭოხონელიძე, კუკური. „კილოს ცნების ზოგიერთი ისტორიული და თეორიული ასპექტის შესახებ.“ კრებულში: წურწუმია, რუსუდან (პ/მ რედ.). სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. კრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. (გვ. 304-316). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეტი), 2001.

166. ჭუმბურიძე, ზ., ლ. ნიჭარაძე და რ. ქურდაძე. სვანური ენა (გრამატიკული მიმოხილვა, ტექსტები, ლექსიკონი). თბილისი: პეტიტი, 2007.
167. ხარძიანი, მაკა. „მრავალხმიანობის ტიპის განსაზღვრისა და სამხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში.“ წურწუშია, რუსუდან და ჟორდანიას, იოსებ (რედ.). ტრადიციული მრავალხმიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე) 2003, 324-334.
168. ხარძიანი, მაკა. ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში, მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2009.
169. ჯავახიშვილი, მიხეილ. ქართველი ერის ისტორია. ტ. I. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1979.
170. ჯავახიშვილი, მიხეილ. ქართული მუსიკის ისტორიის საკითხები. თბილისი: ხელოვნება, 1990.
171. ჯანელიძე, დიმიტრი. ქართული თეატრის ხალხური საწყისები. თბილისი: სახელგამი, 1948.
172. ჯანელიძე, დიმიტრი. ქართული თეატრის ისტორია: უძველესი დროიდან მე-18 საუკუნემდე. თბილისი: ლიტერატურა და ხელოვნება, 1965.
173. Adams, Charles R. “Melodic Contour Typology” *Ethnomusicology*, Vo.20, No.2 (May, 1976). Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/851015> Accessed: 03-11-2016 17:11 UTC

174. "A Glossary", *Music Educators Journal*. *Music in World Cultures*, Vol. 59, No. 2, (Oct., 1972), 126-133.
175. Arbib, Michael A., ed. *Language, Music, and the Brain: A Mysterious Relationship*. Cambridge: MIT Press, 2013.
176. Ball, Phillip. *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can't Do Without It*. Oxford. Oxford University Press. 2010.
177. Bauman, Richard. "Verbal art as Performance" in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 77, No. 2 (Jun., 1975), 290-311 Published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/674535>
Accessed: 07-03-2017 16:10 UTC
178. Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
179. Bell, Catherine. *Ritual Perspectives and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
180. Bithel, Caroline. *Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2007.
181. Blacking, John. "The Structure of Musical Discourse." *Yearbook for Traditional Music*, Vol 14 (1982) pp.15-23 Published by: International Council for Traditional Music
Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/768068>. Accessed: 20/10/2012 18:26.
182. Bolle Zemp, Silvia. *Mehrstimmige Wehrufe*. *Georgica*, 134–148, 1997.
183. Bolle-Zemp, Silvia. 1994 "Polyphonies of Svaneti", booklet of CD 5 (see discography).
184. Bright, William. "Language and Music: Areas for Cooperation". *Ethnomusicology* 7.1 (1963): 26-32.
185. Brown, Steven. *Evolutionary Models of Music: From Sexual Selection to Group Selection*. In: *Evolution, Culture and Behaviour* volume 13; Vol.13. Springer, Boston, MA pp. 231-277, 2000.

186. Brown, Steven and Kyle, Weishaar. Speech is “heterometric”: The Changing rhythms of Speech. (Conference proceedings. Chicago, Illionis. https://mimm.mcmaster.ca/publications/pdfs/Brown_SP_2010.pdf)
187. Chambers, Christine Knox. Non-Lexical Vocables in Scottish Traditional Music, Ph.D. University of Edinburgh, 1980.
188. Cirlot, J. E. A Dictionary of Symbols, Second Edition. (e-book) https://archive.org/stream/DictionaryOfSymbols/Dictionary%20of%20Symbols_djvu.txt
189. Durkheim, Emile. “Mechanical Solidarity, or Solidarity by Similarities” in *The Devision of Labour in Society*. New York: Free Press, 1984, 31-67.
190. Durkheim, Emile. *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: Free Press, 1995.
191. Fabbri, Paolo. *Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
192. Feld, Steven. “Sound Structure as Social Structure.” *Ethnomusicology*, Vol. 28, No.3, 1984, 383-409. JSTOR, www.jstor.org/stable/851232.
193. Feld, Steven and Aaron A. Fox. “Music and Language.” *Annual Review of Anthropology*, Vol.23, 1994, 25-53.
194. Frazer, James George. *The Golden Bough, A Study of Magic and Religion, Part 2: Taboo and the Perils of the Soul*. Macmillan and Co., London 1911. https://ia700407.us.archive.org/3/items/goldenboughstud03fraz/goldenboughstud03fraz_bw.pdf. (06/03/2016).
195. Frisbie , Charlotte J. “Vocables in Navajo Ceremonial Music”, *Ethnomusigology*, Vol. 24, No. 3, American Folklore Society, 1980, 347– 392.
196. Gallingham, Bryan. *Modal Rhythm*. Ottawa: Institute of Medieval Music, 1986.
197. Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
198. Geertz, Clifford. “Ritual and Social Change. Ritual and Social Change: A Javanese Example.” *American Anthropologist, New Series*, Vol. 59, No. 1 (Feb., 1957), 32-54 Published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/666528> Accessed: 07-03-2017 16:11 UTC

199. Gippert, Jost. "The Gospel Manuscript of Kurashi, a Preliminary Account Lexoids", *Le Muséon*, 126, 2013.
200. Graham, Laura. "Semanticity and Melody: Parameters of Contrast in Savant Vocal Expression." *Latin American Music Review* 5, 1984, 161:185
201. Greenwald, David. E. "Durkheim on Society, Thought and Ritual." *Sociological Analysis* 34, no. 3 (1973): 157-68. doi:10.2307/3709771. Association for the Sociology of Religion, Inc. 1973, 157-168,
202. Herzog, George. "Speech Melody and Primitive Music." *Musical Quarterly* 20 (1934), 452-466
203. Highwater, Jamake. *Dance: Rituals of Experience*. Toronto: Methuen Publication, 1992.
204. Humphrey, Caroline and James Laidlaw. "The Archetypal Actions of Ritual: A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship" Review by: Richard J. Parmentier Source: *History of Religions*, Vol. 36, No. 2 (Nov., 1996), The University of Chicago Press, 166-168. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3176689> Accessed: 07-03-2017 16:13 UTC
205. Jaimoukha, Amjad. *The Chechens. A Handbook*. New York: Routledge, 2005.
206. Jordania, Joseph. "A New Interdisciplinary Approach to the Study of the Origins of Traditional Polyphony". *A New Interdisciplinary Approach to the Study. Muzikologija* (2015) , No. 18, 77-98.
207. Keil, Charles. "Marxism as the Context for a Symbolic Analysis of Music". Paper presented at the Society for Ethnomusicology. Annual meeting. Montreal. 1979.
208. Kuiper, Kathleen, ed. *Native American Culture. A Native American Sourcebook*, 1st. ed. New York: Britannica Educational Publishing, 2011.
209. List, George. "The Boundaries of Speech and Song". *Ethnomusicology* 7(1):1-16.

210. List, George. "Speech Melody and Song Melody in Central Thailand". *Ethnomusicology* 5:16-32.
211. Liu, Marjory. "The Influence of Tonal Speech on K'inch'u Opera still" *Selected Reports in Ethnomusicology*, 2(1). 1974, 63-86.
212. Levine, Victoria Lindsay. "Native American Music", *Encyclopedia Britannica Online*, [http://www.britannica.com/art/scale-music\(30.06.2015\)](http://www.britannica.com/art/scale-music(30.06.2015)).
213. Levi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963.
214. Lunt, Horace G. *Old Church Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2001.
215. Malinowski, Bronislaw. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. Selected, and with an Introduction by Robert Redfield, Trade Edition. Boston, Mass.: Beacon Press. Text Edition. Glencoe, Ill.: Free Press, 1948.
216. McCmullen, Erin and Jenny Saffran. "Music and Language: A Developmental Comparison." *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 21 No. 3, Spring 2004; (pp. 289-311) DOI: 10.1525/mp.2004.21.3.289.
217. Miller, Lloyd Clifton. *Music and Song in Persia: The Art of Avaz*. Richmond: Curzon Press, 1999.
218. Mithen, Steven. *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and body*. London: Weidenfeld & Nicholson, 2005.
219. Morley, Iain. *The Evolutionary Origins and Archaeology of Music*. (Electronic edition; 12 January 2006).
220. Mzhavanadze, Nana. *An Articulation Phenomenon in Svan Singing Repertoire*. Paper presented at the International Conference on Regional Investigations of Musical Folklore. Council for Preservation of Ethnic Culture and Lithuanian Academy of Music and Theatre. Vilnius, December 2-5, 2015.
221. Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

222. Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.
223. Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York: Free Press, 1964.
224. Nettl, Bruno. *Some Linguistic Approaches to Musical Analysis*. Vol. 10 (1958), pp. 37-41
225. DOI: 10.2307/835971 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/835971>
226. Ninoshvili, Lauren. *Singing Between the Words: e Poetics of Georgian Polyphony*, Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2010.
227. Ovum, Howard W. "Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes". *The Journal of American Folklore*, Vol. 24, No. 93 (Jul. - Sep., 1911), 255-294 Published by: American Folklore Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/534456> Accessed: 28-10-2016 12:35 UTC
228. Palmer, Caroline and Kelly, Michael H. "Linguistic Prosody and Musical Meter in Song." *Memory and Language*. 31, 1992, London: Collier Macmillan Publishers, 525-542. 10.1016/0749-596X(92)90027-U.
229. Patel, D. Aniruddh. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press. 2008.
230. Phillipps-Wolley, Clive. *Savage Svanetia*. Vol. II (e-book)
231. Potter, John and Neil Sorrel. *A History of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
232. Rice, Thimoty. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
233. Richard C. Leonard. *Music and Worship in the Bible; Music in Israelite Worship*. <http://www.laudemont.org/a-mawitb.htm> (20.09.2017).
234. Ritual. E-link: <http://wiki.thearda.com/tcm/concepts/ritual/> (12.11.2016).
235. Robeldo, Juan P., Esteban Hurtado, Felipe Prado, Domingo Roman and Carlos Cornejo. "Music intervals in speech: Psychological disposition modulates ratio precision

- among interlocutors' nonlocal f0 production in real-time dyadic conversation.”
In *Psychology of Music* pp.1-15. March 2016 DOI: 10.1177/0305735616634452
- 236.Roccasavlo, Joan L. “The Znamenny Chant.” *The Musical Quarterly*, Vol. 74, No. 2 (1990), pp. 217-241 Published by: Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/742190> . Accessed: 01/04/2014 21:29
- 237.Sachs, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New York: W.W. Norton&Company, 1943.
- 238.Samarin, William J. *Tongues of Men and Angels: the Religious Language of Pentecostalism*. New York: Macmillan, 1972.
- 239.Scherbaum, Frank, Simha Arom and Frank Kane. *On the Feasibility of Markov Model Based Analysis of Georgian Vocal Polyphonic Music*. Conference Paper (manuscript). 5th International Workshop on Folk Music Analysis, At University Pierre and Marie Curie, Paris, France, June 2015.
- 240.Scherbaum, Frank. *On the Benefit of Larynx-Microphone Field Recordings for the Documentation and analysis of Polyphonic Vocal Music*. 6th International Workshop Folk Music Analysis (manuscript). Dublin, 15-17 June, 2016
241. Seeger, Anthony. “Oratory is Spoken, Myth is Told, and Song is Sung, but they are all Music to my Year.” In *Native South American Discourse*, Joel Sherzer and Greg Urban, eds. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986, 59-82.
- 242.Seeger, Charles. *Studies in Musicology: 1935-1975*. London: University of California Press, 1977.
243. Schneider, Marius. “Primitive Music”. In *the New Oxford History of Music*. Vol. I: Ancient and Oriental Music, 1-82. Edited by Egon Wellesz. London: Oxford University Press, 19, 1957.
244. Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Rutledge, 2003.

245. Schechner, Richard. Ritual and Performance. <https://ia802702.us.archive.org/18/items/pdfy-CsafpNwsgbUa0FVq/141228729-Schechner-Richard-Ritual-and-Performance.pdf>
246. Siegfried F. Nadel. "Georgian Songs." in book *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. pp.1-18. Russian Tsurtssumia (ed). Nova Science Publishers, 2010.
247. Stacey, Peter F. Towards the Analysis of the Relationship of music and text in contemporary composition. in book: *Music and Text. Volume 5*. 9-29 Editors: Paul Driver, Rupert Christiansen, 1989.
248. Steiger, Emil. "The Art of Interpretation", PMLA, Vol. 105, No.3. Special Topic: The Politics of Critical Language, 1990, 409-420.
249. Stevens, John. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
250. Switten, Margaret. *Music and Poetry in the Middle Ages. A Guide to Research on French and Occitan Song. 1100-1400*. New York: Garland, 1995.
251. Tag, Phillip. *Musical Meanings, Classical and Popular. The Case of Anguish*. (PDF: <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>)
252. TITUS: *Svan Prose Texts* (<http://titus.uni-frankfurt.de/texte/etca/cauc/svan/sc/sc1148.htm>); May, 2014.
253. Trainor J. Laurel and Erin E. Hannon. "Musical Development". in *The Psychology of Music, Third Edition*, Diana Deutsch (ed). Academic Press, 2013, 423-499.
254. Tuite, Kevin. *The Semiotics and Poetics of South Caucasian Nonsense Vocabulary*. Unpublished manuscript, 2007.
255. Turner, Victor. *Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: PAJ Publications, 1996.

256. Turner, Victor. The Anthropology of Performance. (<http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology+of+performance%282%29.pdf>)
257. Wallin Nils L., Björn Merker and Steven Brown (eds). The Origins of Music. London: Bradford Book, 2000.
258. Wellesz, Egon. New Oxford History of Music: Ancient and Oriental Music, Vol.1. London: Oxford University Press, 1954.
259. Wellesz, Egon. Ancient and Oriental Music. In The New Oxford History, Vol. 1. London: Oxford University Press, 1960.
260. Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener. III. Bd.: Kaukasusvölker. 2. Abt.: Mingrelische, Abchasische, Svanische und Ossetische Gesänge. Wien, 1931.
261. Zemp, Hugo. Funeral Chants from the Georgian Caucasus & The Feast-Day of Tamar and Lashari (<http://der.org/resources/study-guides/funeral-chants-from-the-georgian-caucasus-study-guide.pdf>) Accessed: 04/02/2016
262. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект, Москва: Сов. композитор, 1986.
263. Анисимов С. С. Сванетия. Москва: Гос. социально-эконом. изд., 1940.
264. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга первая. Ленинград: Гос. муз. изд., 1963.
265. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс: Интонация. Книга вторая. Гос. муз. изд., 1963.
266. Асафьев, Б. В. Речевая интонация. Ленинград: Гос. муз. изд., 1965.
267. Бакрадзе, Дмитрий. Сванетия. Тифлис: Тип. Гл. упр. Намест. Кавказа, 1877.

268. Герцман, Е., Византийское музыкознание. Ленинград: Музыка, 1988.
269. Гольцев, Виктор. Саване: Записи о Верхней Сванетии. Москва: Московское Товарищество Писателей, 1933.
270. Графиния Уварова. Кавказ Рача Горийский уезд, Горы Осетии, Пшавия, Хевсуретия и Сванетия. Путевые Заметки. Часть III, Москва, 1904
271. Далгат, Б. К. Первобытная Религия Чеченцев и Ингушей. Москва: Наука, 2004.
272. Земцовский И. К. Русская протяжная песня: Опыт исследования. Ленинград: Музыка, 1967.
273. Земцовский, И. К. “К теории жанра в фольклоре”, Сов. музыка, №4, 1983, 61-65.
274. Земцовский, И. К. “Артикуляция фольклора как знак этнической культуры.”
Этнознаковые функции культуры. Сост. Юлиан Бромлей, Москва: Наука, 1991, 152–189.
275. Земцовский, И. К. ПОХОРОННАЯ ПРИЧЕТЬ КАК ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА (манускрипт) (https://www.academia.edu/6967734/И.И.ЗЕМЦОВСКИЙ_ПОХОРОННАЯ_ПРИЧЕТЬ_КАК_ЭТНОМУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ_ПРОБЛЕМА_1), 2006, 15 օգնար, 2017.
276. Инал-Ипа, Ш. Д. Памятники абхазского фольклора, Нарты. Ацаны. Сухуми: Алашара, 1977
277. Ковалевский, Борис. Страна снегов и башен: Очерки сванской культуры. Тип. Печатный двор, 1930.
278. Ковалевский, Максим. Закон и обычай на Кавказе. Т.2. Москва: Типография Мамонтова, 1890, 3-62.
279. Кожевников А. Человеческий заповедник. Молодая гвардия, 1930.
280. Лукина, Ангелина. Традиционные танцы саха: идеи, образы, лексика.
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის

მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, ავტორეფერატი. Москва, 2005, <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/tradicionnye-tancy-saha-idei-obrazy-leksika.html>. (06/09, 2015).

281. Мазель Л. А., О мелодии, Москва: Госмузиздат, 1952
282. Мазель Л. А., Вопросы анализа музыки. М., 1978
283. Марр, Н. Я. Балкаро-сванское скрещение”, Доклады Академии наук СССР, серия В. №3, 1929, 45-46.
284. Металлов, В. Очерки истории Православного Церковного пения в России. Репринт: ТСЛ, 1995.
285. Никитенко, О.Г. “Музыкальная интонация и артикуляция в традиционном пении казаков верхнего дона.” Известия Волгоградского государственного педагогического университета с. 91-96, 2012.
286. Жордания, Йосиф. Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур. (იბგლისური რეზიუმეით). Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета, 1989.
287. Способин И.В. Элементарная теория музыки. Москва: Музыка, 1984.
288. Тепцов, В. Я. Сванетия: Географический очерк. Тифлис: Тирография А. Михельсона, 1888.
289. Фалалеева, Елена. Полиязычие в вокальной музыке И.Ф. Стравинского :К постановке проблемы. Автореферат. Научная библиотека диссертаций и авторефератов [disserCat](http://www.dissercat.com/content/poliyazychie-v-vokalnoi-muzyke-if-stravinskogo-k-postanovke-problemy#ixzz4NGBEJvXy)<http://www.dissercat.com/content/poliyazychie-v-vokalnoi-muzyke-if-stravinskogo-k-postanovke-problemy#ixzz4NGBEJvXy>
290. Холопов Ю. Н. “Модальная гармония: Модальность как тип гармонической структуры.” Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. с. 16-31. Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства им. Г. Гуляма, 1982.

291. Чанба, Н. В. Героическая хоровая песня Абхазов, Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. 17.00.02. Музыкальное искусство, Москва, 2014.
292. Червякова, Е.Г. "ТРАДИЦИИ РАЗДЕЛЬНОРЕЧНОГО ПЕНИЯ У СТАРООБРЯДЦЕВ ПОМОРСКОГО СОГЛАСИЯ", в сборнике: Старообрядчество: История. Культура. Современность: Материалы. М., 2000. С. 486-496.
293. Чиджавадзе, Отар. Грузинское народное многоголосие и европейская средневековая полифония. В сборнике: Жордания, Йосиф (сост. и ред.). Вопросы народного многоголосия. (59-60). Тбилиси: Сабчота Сакартველო (რუსულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეები); 1985.
294. Цуккерман В. А., Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. Москва: Музыка, 1983.
295. Эристов, Р.Д. Заметки о Сванетии. Тифлис: Типография М.Шарадзе и Кою, 1898.
296. Якобсон, Р. О. "О соотношении между песенной и разговорной речью", Вопросы языкознания No 3, 1962, 87-91.
297. Nadel, Siegfried. F. Georgische Gesänge. Lautabteilung., 88 pages, Kommissionsverlag Otto Harrassowitz, Leipzig, 1933.

სანოტო კრებულები:

ახობაძე 1957: ვლადიმერ ახობაძე, ქართული ხალხური სიმღერების კრებული, თბილისი: ტექნიკა და შრომა, 1957 (ქართულ და რუსულ ენებზე)

როსებაშვილი 1981: ქართული ხალხური სიმღერა (ჩაწერილი და ნოტებზე გადაღებული კახი როსებაშვილის მიერ), სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება, თბილისი, 1981

ფალიაშვილი 1910: ზაქარია ფალიაშვილი (ჩამწერი), ქართული ხალხური სიმღერების კრებული (იმერული, გურული, რაჭული, სვანური და ქართლ-კახური), ტფილისის

წართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა N5, 1910 (ქართულ და რუსულ ენებზე).

შულღიაშვილი 2002: დავით შულღიაშვილი (ნოტებზე გადაიღო და შეადგინა), ქართული საეკლესიო გალობა: შემოქმედის სკოლა (არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით), თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი, 2002.

ჩხიკვაძე 1960: გრიგოლ ჩხიკვაძე (რედაქტორ-შემდგენელი). ქართული ხალხური სიმღერა, ტ. I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1960.

ჩხიკვაძე 1896: ზაქარია ჩხიკვაძე (ჩამწერი და შემდგენელი), “სალამური. სახალხო სიმღერები”, ტფილისი, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების გამოცემა N28. სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა, 1896 (ქართულ ენაზე).

საქართველოს ფოლკლორის ცენტრის არქივი: სვანეთი.

აუდიომასალა:

ფოლკლორული ანსამბლი რიჰო 1999: Riho Ensemble, Georgia: Vocal Polyphonies from Svaneti, 1999.

ფოლკლორული ანსამბლი რიჰო 1980: ფოლკლორული ანსამბლი რიჰო, აუდიოჩანაწერები, 1980.

გრიმო 1967: ივეტ გრიმო, აუდიოჩანაწერები, 1967

სვანეთის ექსპედიცია 2007: მუსიკალურ-ფოლკლორისტული ექსპედიცია 2007, 12-26 აგვისტო. სვანეთი: მესტიის რ-ნი. მუსიკალურ-ფოლკლორისტული ექსპედიცია ხმის ჩამწერი სტუდიით; 2007.

სვანეთის ექსპედიცია 2010: მუსიკალურ-ფოლკლორისტული ექსპედიცია 2010, სვანეთი: მესტიის რ-ნი. ქვემო სვანეთი. მუსიკალურ-ფოლკლორისტული ექსპედიცია ხმის ჩამწერი სტუდიით; 2010.

ფოლკლორული ანსამბლი შგარიდა 2012: ფოლკლორული ანსამბლი შგარიდა. დმანისი. საკონცერტო ჩანაწერი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. სანო. 2012.

ქართული ფოლკლორი 2015: ქართული ფოლკლორი, ხმოვანი საარქივო ჩანაწერები, შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდი, თბილისი, 2015.

ქართული ხალხური მუსიკა 2008: ქართული ხალხური მუსიკა (სვანეთი), თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრა, 2008.

ხმები წარსულიდან 2007: ხმები წარსულიდან, ქართული ხალხური მუსიკა, ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან, თბილისი, 2007.

ხმები წარსულიდან 2008: ხმები წარსულიდან, ქართული ხალხური მუსიკა, ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან, თბილისი, 2008.

ექო წარსულიდან 2014: ექო წარსულიდან, ქართველ ტყვეთა სიმღერები, ჩაწრილი ცვილის ლილვაკებზე გერმანიაში 1916-1918 წწ. თბილისი, 2014

ქართული ფოლკლორი 2015: ქართული ფოლკლორი (ხმოვანი საარქივო ჩანაწერები), თბილისი, 2015.

სვანური ხალხური სიმღერები 2017: სვანური ხალხური სიმღერები: შვეიცარიის ქართლი ხალხური სიმღერები (ანსამბლი “რიჰო”); საქველმოქმედო ფონდი “ქართული გალობა”, 2017

ჯოკია მეშველიანის გუნდი <http://www.alazani.ge/dzveli-chanatserebi-Jok-ia-Meshvelianis-Gundi-xalxuri-simgerebi-ans65.html?qartuli-folklori>

ვიდეო ჩანაწერები:

HUGO ZEMP – ADISHI – 1991 (<http://www.kalimats.com/bjH-N-0Ohfc.html> 15.02.2016)

ჩვენ მიერ მოპოვებული საექსპედიციო მასალა:

1. დმანისი 2015
2. უდაბო 2015
3. ტანძია 2015
4. თბილისი 2015
5. ლატალი (ლატალის უხუცესთა გუნდი) 2015
6. ლატალი, მესტია - 2011-2017 წწ.
7. Scherbaum, Frank and Nana Mzhavanadze (2018): A new archive of multichannel-multi-media field recordings of traditional Georgian singing, praying, and lamenting with special emphasis on Svaneti, LaZAR-Database. <https://lazardb.gbv.de/> (გამოქვეყნდება 2018 წლის ბოლოს)