



ჩემი სული
მელოდია
ქვეყნის
სული

— თბილისი 2005

ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება (სახელმძღვანელო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტების სტუდენტთათვის)

შემდგენლები: დოდო მესხი
თამაზ გაბისონია

შესავალი

ფოლკლორი ხალხის, როგორც შემოქმედის, იერსახეს წარმოაჩენს. მასში მრავალფეროვანი ფორმებითაა წარმოდგენილი ამ ერისათვის დამახასიათებელი ორიგინალური მხატვრული აზროვნება.

ტერმინი “ფოლკლორი” პირველად 1896 წელს გამოიყენა ინგლისელმა სწავლულმა უილიამ ტომსმა. სიტყვა-სიტყვით იგი ხალხურ სიბრძნეს ნიშნავს, ტომის კვალდაკვალ საყოველთაოდ დამკვიდრებული მნიშვნელობით კი – ხალხურ შემოქმედებას. ხალხურ შემოქმედებას სხვანაირად ტრადიციულ ხელოვნებასაც უწოდებენ; იგი აერთიანებს ხალხურ ზეპირსიტყვიერებას (ლექსი, ზღაპარი, თქმულება, ანდაზა, გამოცანა), მუსიკას, ქორეოგრაფიას, თეატრალიზებულ საწესო-საკულტო რიტუალებსა და სანახაობებს, ხუროთმოძღვრებას, რეწვას, სამოსს, ოქრომჭედლობას და ა.შ.; ხალხურ შემოქმედებას ანუ ტრადიციულ კულტურას მიაკუთვნებენ აგრეთვე ტრადიციულ სამზარეულოს, მედიცინას.

ხალხური შემოქმედება ხშირად ერისა; როცა მას პატივს მივაგებთ, ჩვენ ქედს ვიხრით არა ცალკეული პიროვნების, არამედ მთელი ხალხის წინაშე, რომლის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი თავად ვართ. ამასთან, ფოლკლორი წინაპრებთან მემკვიდრეობით კავშირს შეგვაგრძნობინებს და ჩვენს ცნობიერებაში მათთან კულტურული ერთიანობის გრძნობას ბადებს. სწორედ ეს არის, ადამიანს საკუთარი თავის შეცნობაში რომ ესმარება და საკუთარი ეროვნული კულტურის მატარებლად აქცევს.

„ერის მეობას ჯერ ენა არკვევს და შემდეგ ხალხური სიმღერა – ხალხის გულის ნამდვილი მესაიდუმლე“, – თქვა XX საუკუნის ქართველმა ენათმეცნიერმა არნოლდ ჩიქობავამ. ხოლო ცნობილი მგალობელი და საზოგადო მოღვაწე პოლიეფქტოს კარბელაშვილი XIX საუკუნის დასასრულს წერდა: „სამშობლო გალობისა და სიმღერის დაკარგვასა და შეცვლას მე ვადარებ სამშობლო ენის, თვით სამშობლოს დაკარგვასა“.

დღესაც ძნელია აიხსნას, თუ როგორ მიაღწია ქართველმა ხალხმა ხალხური შემოქმედების, განსაკუთრებით – მუსიკის ესოდენ მაღალმხატვრულ დონეს. მაგრამ ის კი ნათელია, რომ მისი თავისებურებების სათავეები შორეულ წარსულში უნდა ვეძებოთ. ქართველ ერს თავისი ათასწლოვანი ისტორიის მანძილზე კულტურული ურთიერთობა ჰქონდა მეზობელ ხალხებთან, რამაც, ცხადია, გავლენა იქონია ამ ფენომენალური მოვლენის ჩამოყალიბებაზე. მიუხედავად ამისა, ქართული ხალხური მუსიკა, როგორც ილია ჭავჭავაძე ამბობდა, “თვითმყოფადი და თვითნაჩენია”. უპირველესი თვისება, რომელიც მას მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთ განსაკუთრებულ ფენომენად აქცევს, მისი მრავალხმიანობაა, რომლის განვითარებას ხელი ვერ შეუშალა საქართველოს ისტორიულმა ძნელებელობამ.

ქართული ხალხური მრავალხმიანობა ყოველთვის დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა უცხოელ მსმენელზე. ცნობილი ფრანგი მწერალი რომენ როლანი აღფრთოვანებული ამბობდა: „მე მუსიკოსი ვარ, მრავალი ერის სიმღერები მომისმენია, მაგრამ ასეთ მშვენიერებას არსად შევხვედრივარ. ბედნიერია ქვეყანა, სადაც ასეთი ხალხი ცხოვრობს, ბედნიერია ხალხი, რომელსაც ასეთი სიმღერა გააჩნია.“ არანაკლებ მოხიბლული იყო ამერიკელი კომპოზიტორი ალან ოვანესი: „ბახი რომ ცოცხალი იყოს, ისიც აღფრთოვანდებოდა ასეთი პოლიფონიით“. ასევე აღტაცებული იყო გერმანელი ეთნომუსიკისმცოდნე ერის შტოკმანი: „საოცარია, როგორ შექმნა ხალხმა ასეთი რთული მუსიკა და რარიგ მსუბუქად, ძალდაუტანებელად ასრულებენ მას ადამიანები, რომელთაგან ზოგმა ხშირად წერა-კითხვაც კი არ იცის“. ცნობილი ამერიკელი ეთნომუსიკისმცოდნე ალან ლომაქსი საქართველოს მსოფლიო ხალხური მრავალხმიანობის გულს უწოდებდა. XX საუკუნის ერთ-ერთ უდიდეს კომპოზიტორს, იგორ სტრავინსკის კი ქართული ხალხური სიმღერების პირველი მოსმენის შემდეგ აღმოხდა: „ეს იყო საუკეთესო, რაც კი ოდესმე მსმენია!“ ასევე საგულისხმოა გამოჩენილი რუსი მუსიკისმცოდნის, ბორის ასაფიევის სიტყვები: „ქართული ხალხური მრავალხმიანი კულტურა უკვე დიდი ხანია, აღიარებულია შესანიშნავ ისტორიულ წვლილად მუსიკის ზოგადსაკაცობრიო დიდ საგანძურში. იგი გვაცვიფრებს და ქედს გვახრევიანებს ქართველი ხალხის მუსიკალური გენიის წინაშე.“

ყოველი ერის ხალხური სამუსიკო შემოქმედება მსოფლიო კულტურის დიდ მონაპოვარს წარმოადგენს. თითოეული მათგანი თავისებურად განუმეორებელია, ყველა ერთად კი ქმნის ამ კულტურის მრავალფეროვნებას. ფორმების სრულყოფილებით გამორჩეული ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა იუნესკომ 2001 წელს მსოფლიო არამატერიალური კულტურის შედეგად გამოაცხადა და ამით იგი განსაკუთრებული ზრუნვის საგნად აღიარა.

მართლაც, დღეს საქართველო მსოფლიო ხალხური მუსიკალური კულტურის რუკაზე ერთ-ერთი თვალსაჩინო რეგიონია. უცხოეთის ბევრ ქვეყანაში - ავსტრალიაში, ამერიკაში, იაპონიასა თუ საფრანგეთში, დიდ ბრიტანეთში, კანადაში, შვედეთში, - შექმნილია ქართული სიმღერის შემსწავლელი ჯგუფები, რომ არაფერი ვთქვათ თავად საქართველოში არსებულ მრავალ ფოლკლორულ კოლექტივზე.

XX საუკუნემ მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეიტანა ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებაში. ეს, ერთი მხრივ, განაპირობა ფოლკლორის საარსებო სოციალური გარემოს შეცვლამ - ტექნიკურმა პროგრესმა, ყოფიდან მრავალი რიტუალისა და წეს-ჩვეულების გაქრობამ, მეორე მხრივ კი - თანამედროვე უცხოური თუ ქართული მასობრივი კულტურის ფართო გავრცელებამ, რადიო-ტელევიზიით შოუ-ბიზნესის მდარე პროდუქციის პროპაგანდამ. ამიტომ დღეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ახალგაზრდების მიერ ქართული ტრადიციული სიმღერა-გალობის შესწავლა. ეს სახელმძღვანელო სწორედ ამ მიზანს ისახავს და განკუთვნილია კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტების სტუდენტთათვის.

ხალხური სამუსიკო შემოქმედების ძირითადი ნიშან-თვისებები

მუსიკალურ-ფოლკლორული ნიმუშისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები მისი ფუნქციონირების გარემოს ასახავს. სწორედ მათი ერთობლიობა ქმნის ფოლკლორულ სტილს. ამასთან, ხალხური ნაწარმოები პრინციპულად განსხვავდება პროფესიული მუსიკის ნიმუშისაგან. ხალხურის საპირისპიროდ, ამ უკანასკნელს ახასიათებს მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალობა, რომელიც ავტორისეული ტექსტის ზუსტი და უცვლელი ფიქსაციით დასტურდება.

მიუხედავად ამგვარი სხვაობისა, დღესაც ხშირად კამათობენ, რა კრიტერიუმებით უნდა ამოვიცნოთ ხალხური სიმღერა თუ ინსტრუმენტული ნიმუში, რა ნიშნებით განვასხვაოთ იგი საავტოროსაგან. არსებობს რამდენიმე პირობა, რომელიც გვეხმარება ხალხური მუსიკის ფოლკლორულობის დადგენაში.

ერთ-ერთი უმთავრესი პირობა, რომელიც ფოლკლორულ ნიმუშს პროფესიულისაგან განასხვავებს, მისი **სოციალური ფუნქციაა**. ხალხური მუსიკა ყოფისაგან განუყოფლად არსებობს, იგი თან ახლავს ადამიანს მწუხარებასა და ღხინში, რელიგიურ-საკულტო ქმედებისას, ბრძოლისას, შრომისას თუ უბრალოდ ფიქრისას, როცა იგი მარტო რჩება საკუთარ თავთან. პროფესიული მუსიკა ყოველთვის გულისხმობს კომპოზიტორს, შემსრულებელსა და მსმენელს, მაშინ, როდესაც ფოლკლორული სტილი ამ ტრიადის სამივე კომპონენტს თავის თავში აერთიანებს.

ფოლკლორის არსებობის ბუნებრივი ფორმა – ცხოვრებისეულ ყოფასთან თანაარსებობა – განაპირობებს ხალხური ნაწარმოების არსებით თავისებურებას – **სინკრეტიზმს**. იგი გულისხმობს სიტყვის, მუსიკისა და მოძრაობის ერთობლიობას, რაც ხშირად თეატრალიზებულია. ჩვეულებრივ, სიმღერა ან დასაკრავი, რომელიც გარკვეულ პლასტიკურ (ცეკვა, შრომა, სხეულის მოძრაობა, მიმიკა) ქმედებასთან ერთად სრულდება, მკვლევართა მიერ აღიქმება, როგორც ბუნებრივ გარემოში შესრულებული – **ავთენტიკური** და, შესაბამისად, უფრო ძველი, შემონახული ფორმა.

ხალხური მუსიკა, უპირველესად, ადამიანების მიერ მის **კოლექტიურ შესრულებას** გულისხმობს. გარდა ამისა, ფოლკლორული ნაწარმოები მრავალი თაობის შემოქმედებითი ძალისხმევის ანუ კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია. ამა თუ იმ ეპოქაში აღმოცენებული, იგი ნიადაგ სახეს იცვლის, ვითარდება, იხვეწება და ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს. იმის ზუსტად დადგენა, თუ ვის მიერ შეიქმნა ხალხური მუსიკის ესა თუ ის ნიმუში, როგორც წესი, შეუძლებელია, ანუ ფოლკლორული ნაწარმოები **ანონიმურია**. იგი საუკუნეების მანძილზე შემუშავებულ ეროვნულ ინტონაციურ ფორმულებს ეყრდნობა; ეს სიმბოლური ფორმულები ინახავენ წინაპრების მიერ ურიცხვჯერ (მრავალგზის) გამეორებული განცდის შედეგად ჩამოყალიბებულ უნივერსალურ არქეტიპებს, რომლებიც “პირველსახეს”, “პირველგანცდას” გამოხატავენ. ახალი სიმღერები, დასაკრავები და მათი ვარიანტები უმთავრესად სწორედ ამ ფორმულების ნაირგვარი კომბინირებით ან შერწყმით იქმნება.

ამა თუ იმ ფოლკლორული ნიმუშის ვარიანტის ავტორი, ჩვეულებრივ, ცალკეული ინდივიდია. ხალხმა, როგორც კოლექტიურმა შემოქმედმა, შესაძლოა, მიიღოს ან არ მიიღოს ცალკეული პიროვნების მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფი. შერჩევის პროცესი ითვალისწინებს შექმნილი ვარიანტის ფოლკლორულ სტილთან შესაბამისობას. ხალხისათვის მისაღები მხოლოდ ის

ხდება, რაც მისი აზროვნებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს, მის ესთეტიკას უპასუხებს, რასაც იგი ბუნებრივად ითავისებს და ასევე ადვილად ითვისებს.

ხალხური ნაწარმოების ერთ-ერთი უმთავრესი დამახასიათებელი თვისება თაობიდან თაობაზე მისი **ზეპირი გადაცემაა**. გავრცელების ასეთი ხერხი შემოქმედებით თავისუფლებას აძლევს ყოველ ახალ შემსრულებელს, აქცევს მას ფოლკლორული ნიმუშის თანაავტორად. და თუ ასეთ შემსრულებელს იმპროვიზაციის ნიჭიც აქვს ღვთისგან მომადლებული, მაშინ იგი ტრადიციასაც ამდიდრებს და ცნობილი ნიმუშის ახალ ღირებულ ვარიანტებსაც ქმნის. აღსანიშნავია, რომ დღესაც, ფოლკლორული მუსიკის სანოტო ჩანაწერების გავრცელების ეპოქაში, მეტად აქტუალურია ხალხური ნიმუშის ზეპირად გადაცემის პრაქტიკის შენარჩუნება. ეს ხალხური შემოქმედების სიცოცხლის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა.

ამდენად, **იმპროვიზაციული** შესრულება ხალხური შემოქმედების ასევე ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. ხალხური მომღერალი თუ დამკვრელი გრძნობს თავის „საავტორო უფლებამოსილებას“ ფოლკლორული ნიმუშისადმი და შეუძლია ყოველ ჯერზე ამ ნიმუშის ახალი ვარიანტი შეასრულოს.

იმპროვიზაციულობიდან გამომდინარეობს მუსიკალური ფოლკლორის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თვისება – **ვარიანტულობა**. ხალხური შემსრულებელი, რომლის მუსიკალურ ცნობიერებაში ფოლკლორული ნიმუში ბუნებრივად, საოჯახო-საყოფაცხოვრებო პრაქტიკიდან შემოდის, ხელახალი შესრულებისას არ ცდილობს მის ზედმიწევნით ზუსტად შესრულებას. შემსრულებელს სიმღერისა თუ დასაკრავის ქარგაში, ნებისთ თუ უნებლიეთ, გარკვეული ცვლილებები შეაქვს. აქ მნიშვნელოვანია მისი მხატვრული ფანტაზია, ხმის შესაძლებლობები თუ საკრავის ფლობის ოსტატობა. ამასთან, ნებისმიერ ხალხურ ნიმუშს არა ერთი, არამედ რამდენიმე, ან უფრო ხშირად, მრავალი შემსრულებელი ჰყავს და მათ მიერ შექმნილი ვარიანტებიც მრავალია. მომღერალთა, თუ სიმღერის მოყვარულთა წრეში გავრცელებული გამოთქმები: ბერძენიშვილისეული „შავი შაში“, მჭედლიშვილისეული „საჭიდაო“ ან „ასლანური მრავალჟამიერი“ იმას კი არ ნიშნავს, რომ აღნიშნული სიმღერები ამ პიროვნებების შექმნილია, არამედ იმას, რომ მათ ეკუთვნით სიმღერის ერთი რომელიმე ცნობილი ვარიანტი.

ხალხური ნაწარმოების ამოცნობისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია **სტილური მახასიათებლების** შესაბამისობა ფოლკლორულ სტილთან. მხედველობაში გვაქვს ისეთი მუსიკალური მახასიათებლები, როგორცაა კილოური, მელოდიურ-ჰარმონიული, მეტრულ-რიტმული და ინტონირების თავისებურებები.

ფოლკლორულობის მნიშვნელოვანი კრიტერიუმია, აგრეთვე, **ხალხურ შემსრულებელთა მყარი ინტერესი** ამა თუ იმ ნიმუშის მიმართ. შესაძლოა, გარკვეული დროის მანძილზე მუსიკალური ნაწარმოები ხალხში პოპულარობით სარგებლობდეს, მაგრამ შემდეგ გაქრეს ხალხური შემსრულებლის რეპერტუარიდან. ბევრი სიმღერა, რომელიც დ. არაყიშვილმა მე-20 საუკუნის დასაწყისში გადაიღო ნოტებზე და გამოაქვეყნა, დღეს აღარ იმღერება. ეს შეიძლება აიხსნას სხვადასხვა მიზეზით, როგორც ყოფით-სოციალურით (ცვლილებებით ხალხის ცხოვრების წესში), ისე წმინდა მხატვრულ-ესთეტიკურით (შესაძლოა, ნიმუში ბოლომდე არ ესადაგებოდეს ფოლკლორულ სტილს და უფრო ინდივიდუალური ნიშნებით ხასიათდებოდეს). ცნობილია შემთხვევები, როცა სოციალური ფუნქციის გაქრობისას

ხალხური ნიმუში ან ნიმუშთა მთელი ჯგუფი იცვლის არსებობის გარემოს. ასე, მაგალითად, XX საუკუნეში ქართულ სინამდვილეში დამკვიდრდა სუფრაზე სხვადასხვა ჟანრის – შრომის, მგზავრული თუ საკულტორიტუალური სიმღერების შესრულების პრაქტიკა. ერთი სიტყვით, მაღალმხატვრული ფოლკლორული ნიმუში სიცოცხლეს აგრძელებს ხალხში და ახალ სოციალურ გარემოში ახალ ფუნქციას იძენს.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორზე განსაკუთრებული გავლენა მოახდინა გასული საუკუნის სამოქალაქო საზოგადოებაში მომხდარმა ცვლილებებმა. პიროვნების, ინდივიდის ნების წინ წამოწევამ, საავტორო უფლებათა დაცვის მექანიზმების შემუშავებამ, მხატვრულ შემოქმედებაში ანონიმურობის ინსტიტუტის შესუსტებამ შეზღუდა ფოლკლორული პროცესი. მიუხედავად ამისა, ქალაქად თუ სოფლად ეს პროცესი დღესაც გრძელდება, თუმცა მასზე უკვე ახდენს გავლენას უცხოური მასობრივი კულტურა. ამიტომ თანამედროვე ფოლკლორული პროცესის შედეგად მიღებული ნიმუში, ზემოთ მოტანილი პირობებიდან, ცხადია, ყველას ვეღარ უპასუხებს.

ცნობები ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ

ქართულ სასიმღერო შემოქმედებასთან დაკავშირებული ყველაზე ადრეული წერილობითი ცნობა ქრისტეშობამდე 714 წელს მიეკუთვნება. ასურეთის მეფე სარგონი მოგვითხრობს ურარტუს სახელმწიფოს ქართველური ტომებით დასახლებული სამთავროს მანას მკვიდრთა შესახებ, რომლებიც შრომის დროს „მხიარულ სიმღერებს“ ასრულებდნენ.

ბერძენი ისტორიკოსი ქსენოფონტე (ძვ.წ.V-IV ს.ს.) თავის ნაშრომში „ანაბასისი“ საუბრობს ქართველთა შორეული წინაპრების – მოსინიკების ბრძოლაზე: „...მას შემდეგ, რაც ისინი გამწკრივდნენ, ერთმა მათგანმა დაიწყო, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიტმულად მიაბიჯებდა“. ბრძოლის დასასრულს კი მათ „განსაკუთრებული ყაიდის ცეკვა-სიმღერები“ შეუსრულებიათ. ზოგიერთი მკვლევრის (დ.ჯანელიძე) აზრით, ეს „განსაკუთრებულობა“ მრავალხმიანობას გულისხმობს. თუმცა სხვების თვალსაზრისით (შ.ასლანიშვილი), ქსენოფონტეს სიტყვები ამას ვერ ასაბუთებს. ამ წერილობითი წყაროდან ის კი ნამდვილად ირკვევა, რომ ქართველთა წინაპრებს იმ პერიოდში სალაშქრო სიმღერა-ცეკვები ჰქონიათ.

ქართული მუსიკის შესახებ მეტად მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის უძველესი არქეოლოგიური მონაცემები.

1930 წელს ქალაქ მცხეთაში, კერძოდ, სამთავროში აღმოჩენილ ძველ სამარხებში უამრავ ნივთთან ერთად ნაპოვნი იქნა გედის წვივის ძვლისაგან დამზადებული პატარა უენო სამთვლინი სალამური, რომელიც სავარაუდოდ, ძვ. წ. XV-XIII საუკუნეებს განეკუთვნება (იხ. ილუსტრ.№1).

XX საუკუნის 70-იან წლებში ყაზბეგის რაიონში აღმოაჩინეს უძველესი სიმებიანი საკრავების – ბობღნის, ქნარისა და ჩანგის გამოსახულებები, რომლებიც, სავარაუდოდ, ძვ. წ-ის XI-X საუკუნეებშია შესრულებული.

ქართული ხალხური მუსიკის უძველეს წარმომავლობას ადასტურებს ჭედური ხელოვნების ნიმუშებიც: თრიალეთის ვერცხლის თასი (ძვ. წ. II ათასწლეულის შუასაუკუნეები), (იხ. ილუსტრ.№2).სამთავროს ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ. წ. VIII-VII ს.ს.) (იხ. ილუსტრ.№3). და „ყაზბეგის განძად“ წოდებული ბრინჯაოს ითიფალური ქანდაკებები (ძვ. წ. VII-VI ს.ს.) (იხ. ილუსტრ.№4).

ორიალეთის ვერცხლის თასზე აღბეჭდილია ქართული მუსიკის ერთ-ერთ ყველაზე არქაულ სახეობად მიჩნეული ფერხული – ძნობა, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეების აზრით, ნაყოფიერების უძველესი ხეთური ღვთაების ტელეფინუსადმია მიძღვნილი. ამგვარი საფერხულო მწეობრით მოაღწია დღემდე ზოგიერთმა საფერხულო სიმღერამ („ადრეკილაი“, „საქმისაი“, „მელია ტელეფია“ და ა.შ.) სვანეთში

უადრესად საყურადღებო ცნობებს გვაწვდის „ქართლის ცხოვრება“, სადაც აღწერილია ხმით ტირილის უძველესი წესი ახ.წ. II საუკუნის ქართველი მეფის ფარსმან II-ის სიკვდილის გამო: „...ყოველთა შინა ქალაქთა, უბანთა და დაბათა დასხდიან მგოსანნი გლოვისანი, და შეკრბიან ყოველნი, და ახსენებდიან სიმხნესა, სიქუელესა და სიშუენიერესა და სახიერებასა ფარსმან ქველისასა...“

პეტრე იბერის ბიოგრაფი გვაუწყებს, რომ V საუკუნეში დიდგვაროვანთა კარზე ლხინისას გასართობი სიმღერები სრულდებოდა.

„ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისი“ მოგვითხრობს, რომ XI საუკუნეში სამეფო ლაშქარში ფართოდ იყო გავრცელებული მაშინდელი ეკლესიისათვის მიუღებელი სიმღერები. ბასილი ეზოსმოდვრის თხზულების ერთ-ერთ მონაკვეთში მითითებულია XII–XIII საუკუნეების საქართველოში გუთნური სიმღერების არსებობა.

XI–XII საუკუნეებს საქართველოში „ოქროს ხანას“ უწოდებენ, რადგან ამ დროს მოხდა ქვეყნის პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების არნახული აყვავება. ცნობები ამ ეპოქის მუსიკალური კულტურის შესახებ მოიპოვება როგორც საქართველოს ისტორიის მატიანეში – „ქართლის ცხოვრებაში“, ისე შოთა რუსთაველის, იოანე შავთელის, ჩახრუხაძის, მოსე ხონელის, სარგის თმოგველის, და სხვათა შემოქმედებაში; აქედან ირკვევა, რომ მუსიკა ამ ეპოქაში ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი დარგი ყოფილა. იგი ყველგან ისმოდა: სამეფო კარზე მომღერალნი ასრულებდნენ პოემებსა და ოდებს სხვადასხვა საკრავების (როგორც ჩასაბერის, ისე სიმებიანისა და დასარტყამის) თანხლებით; თამარ მეფის ისტორიკოსი გვაწვდის ცნობას მგოსანთა, მუტრიბთა და სალხინო სიმღერების არსებობის შესახებ. მუსიკა ახლდა ნადირობას, ომს, ქორწილს, გლოვას და სახალხო დღესასწაულებს. ამ პერიოდის ლიტერატურულ ძეგლებში დაცული ადამიანის ხმის აღმნიშვნელი ტერმინებისა თუ საკრავთა სახელწოდებების სიუხვე თავისთავად მეტყველებს მაღალი დონის მრავალხმიანი სასიმღერო და საკრავიერი მუსიკის არსებობაზე. მაგალითად, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ დადასტურებულია მუსიკალურ საკრავთა მთელი წყება, მათ შორის: ეჟვანი, ჩაღანა, ჩანგი, ბარბითი, ბუკი, ნაი, დაფი, წინწილა, ებანი და სხვ.

ჩვენამდე მოღწეული ძველქართული საღვთისმეტყველო-ფილოსოფიური ძეგლებიდან განსაკუთრებული აღნიშნვის ღირსია ქართველ მოღვაწეთა ის თხზულებები, რომლებშიც დიდი ადგილი უჭირავს უშუალოდ მუსიკასთან დაკავშირებულ საკითხებზე მსჯელობას. ასეთ ავტორთა შორის, პირველ რიგში, უნდა დავასახელოთ XI–XII საუკუნეების ქართველი ფილოსოფოსი იოანე პეტრიწი. თეოლოგიურ, კერძოდ, წმინდა სამების საკითხზე მსჯელობისას, იგი მუსიკალურ მონაცემებს იშველიებს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ იოანე პეტრიწი ნათელყოფს თავისი ეპოქის ქართულ მუსიკაში სამხმიანობის არსებობას, ასახელებს რა სამ ხმას – „მზახრი“, „ჟირი“ და „ბამი“.

XIV საუკუნის ძეგლში „ხელმწიფის კარის გარიგებაში“ ნახსენებია იმ დროს არსებული წარმართული ფერხულები, რომელთა შესრულებას ერისკაცნი თვით მეფის წინაშეც კი არ ერიდებოდნენ. ბერი ეგნატაშვილი გადმოგვცემს XVII საუკუნის სპარსი მონარქის შაჰ აბასის მიერ დატყვევებული ქართველთა მეფე ლუარსაბის მიმართვას თავისი ქვეშევრდომებისადმი: „რამეთუ მნებავს თქვენ მიერ, რათა წესისაგან საქართველოსა აღუტეოთ ზარი და ხმა დაფლვისა ჩემისა და ეგრეთ სტიროდეთ ჩემ ზედა“, რაც იმდროინდელ სამგლოვიარო რიტუალში მუსიკის განსაკუთრებულ როლზე მეტყველებს.

საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული აღზევების ეპოქის (XIII საუკუნის II ნახევრიდან XVIII საუკუნემდე) დასრულებიდან ჩვენმა ქვეყანამ ისტორიული ძნელებდობის ხანა განვლო. დაიკარგა კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდის ძეგლები. სწორედ ამიტომ დღეს თითქმის არ მოგვეპოვება ადრე და გვიანფეოდალური ხანის ქართული მუსიკალური კულტურის ცხოვრების ამსახველი ცნობები.

XVII საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედსა და XVIII საუკუნის I ნახევარში ქართული მუსიკალური კულტურისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ქართველი პოეტი-მეფეების – არჩილ II-ის, ვახტანგ VI-ის, თეიმურაზ II-ის ლიტერატურულ მოღვაწეობას. მათი შემოქმედება, გარკვეულწილად, იმ პერიოდის მუსიკალური კულტურის ისტორიული წყაროს ფუნქციასაც ასრულებს, რამდენადაც მათში აღწერილია სიმღერასთან, საკრავსა თუ მუსიკასთან დაკავშირებული არაერთი ქართული წეს-ჩვეულება. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საყურადღებოა თეიმურაზის „სარკე თქმულთა ანუ დღისა და ღამის გაბაასება“.

მეტად მნიშვნელოვანია ქართველი მეცნიერის, ლექსიკოგრაფის, მწერლისა და პოლიტიკური მოღვაწის – სულხან-საბა ორბელიანის წვლილი ქართული მუსიკალური ხელოვნების ისტორიაში. მისი „ლექსიკონი ქართული“, რომელიც მრავალ ძვირფას ცნობას გვაწვდის ჩვენი მუსიკისა და მუსიკალური ტერმინოლოგიის შესახებ, ქართული მუსიკის მკვლევართათვის სამაგიდო წიგნია.

XVII საუკუნეში იტალიელი მისიონერი არქანჯელო ლამბერტი აღწერს მეგრული გლოვის წესს, ასევე ღომის თოხნის კოლექტიურ პროცესს ნადური სიმღერების თანხლებით, მგზავრულ და სუფრულ სიმღერებს. „ნადურებზე“ XIX საუკუნის I ნახევარში მოგვითხრობს ფრანგი მოგზაური ფრანსუა და გამბაც.

ქართული საერო და სასულიერო მუსიკის საკითხებს ეხება იოანე ბატონიშვილი „კალმასობასა“ და „მუსიკის მოკლე სახელმძღვანელოში“ (XIX საუკუნის I მეოთხედი). მათში მოცემულია ცნობები ქართული გალობის, მისი წარმოშობის, მგალობლების, მგალობელთა გუნდში მონაწილე ხმებისა და მათი სახელწოდებების, ბგერათრიგების, საკრავიერი მუსიკის და სხვათა შესახებ.

პირველი წერილი (ი. ევლახოვი, ”საქართველოს ხალხური სიმღერებისა და მომღერლების შესახებ“, გაზ. “კავკაზი”) XIX საუკუნის პერიოდულ პრესაში 1850 წელს გამოჩნდა. 60-ან წლებში ჟურნალ „ცისკარში“ გამოქვეყნდა ორი საინტერესო სტატია: ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანის „ივერიანელების გალობა, სიმღერა და დიღინი“ (1861) და დავით მაჩაბლის „ქართველთა ზნეობა“ (1864). ავტორები ყურადღებას ამახვილებენ ქართული მუსიკალური ტრადიციების, რეპერტუარის, სტილების, ეროვნული გალობის

წარმოშობისა და სადაურობის საკითხებზე. ქართული გალობის წარმომავლობას განიხილავს აგრეთვე მღვდელი პოლიევქტოს კარბელაშვილი თავის წიგნში „ქართული საერო და სასულიერო კილოები“ (1898).

ქართული მუსიკის მიმართ მეცნიერული კვლევის ინტერესი, შეიძლება ითქვას, XIX საუკუნის I ნახევარში ჩაისახა.

ქართული ხალხური მუსიკის ზოგადი კანონზომიერებები

ქართული სამუსიკო ფოლკლორის უმთავრესი ნიშანი **მრავალხმიანობაა**. მას ყველა ქართულ მუსიკალურ დიალექტში ვხვდებით. სოლო და ერთხმიანი სიმღერების დიდ ნაწილშიც გამრავალხმიანების პოტენცია შეიგრძნობა. ეს სრულიად ბუნებრივია, რადგან ქართული ტრადიციული მუსიკალური აზროვნება მრავალხმიან ტიპს განეკუთვნება.

ქართული მრავალხმიანობა ფუნქციურია, ე. ი. სიმღერაში მონაწილე თითოეულ ხმას საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფუნქცია აქვს.

ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში არსებობს ერთ-, ორ-, სამ- და ოთხხმიანობა.

ქართული ხალხური სიმღერების დიდი უმრავლესობა სამხმიანია. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის „ეთნიკური ბგერითი იდეალი“ სწორედ სამხმიანობაში გამოვლინდა.

ერთხმიანობა ორი ძირითადი – სოლო და გუნდური – სახითაა მოცემული. სოლო ერთხმიანობის ნიმუშები (მათ „ცალფა“ სიმღერებსაც უწოდებენ) ყველა ქართულ მუსიკალურ დიალექტში მრავლად მოიპოვება, საგუნდო ერთხმიანობა კი საკმაოდ იშვიათია (მაგ. №1). რაც შეეხება ორხმიანობას, იგი სამხმიანობასთან შედარებით ნაკლებად გვხვდება.

ოთხხმიანობა მხოლოდ დასავლეთ საქართველოს, ძირითადად გურულ სიმღერებში გვხვდება. გურულის მეზობელ დიალექტებში ოთხხმიანობა უფრო ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს. განსაკუთრებით საინტერესო, მკაფიოდ ჩამონაკეთული ოთხხმიანობის ნიმუშებს წარმოადგენს გურული ყანური („ნადური“) სიმღერები, რომლებიც ყანაში მუშაობას ახლავს (მაგ. №2).

ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობას საფუძვლად უდევს ძირითადად ხუთი კომპოზიციური პრინციპი – ბურდონული, ოსტინატური, პარალელური, კომპლექსური და კონტრასტული. ისინი ქმნიან, შესაბამისად, ქართული მრავალხმიანობის ოთხ ძირითად ფორმას–ბურდონულს, ოსტინატურს, კომპლექსურსა და კონტრასტულს. რაც შეეხება პარალელიზმს, იგი სუფთა სახით – მთელი სიმღერის განმავლობაში – იშვიათადაა წარმოდგენილი, თუმცა პარალელური ხმათასვლის ფრაგმენტები თითქმის ყველა სიმღერაში გვხვდება (მაგ. №3). ამიტომ პარალელიზმი მრავალხმიანობის ფორმას ვერ წარმოქმნის. მრავალხმიანობის ფორმებს შორის მკვეთრი საზღვრის გავლება ხშირად ვერ ხერხდება, ვინაიდან უმრავლეს სიმღერებში ერთდროულად ორი კომპოზიციური პრინციპი მაინც მოქმედებს.

ბურდონული მრავალხმიანობის უმთავრესი მახასიათებელი გაბმული ბანია. იგი შეიძლება მოცემული იყოს ერთ ხმოვანზე გაბმული ბგერის* („ბურდონი-კონტინუუმი“) (მაგ. №4) ან დამარცვლული სახით („რეჩიტატიული ბურდონი“), (მაგ. №5) როცა ბანი ტექსტს სხვა ხმებთან ერთად წარმოიქვამს. გაბმული ბურდონული მრავალხმიანობის ძირითადი კერა ქართლ-კახეთია.

ოსტინატური მრავალხმიანობის შემთხვევაში საქმე გვაქვს, ძირითადად, ბანის მიერ ერთსა და იმავე ან მსგავსი მელოდიურ-რიტმული ფორმულის

განმეორებასთან. ოსტინატური სიმღერები ხშირად ორხმიანია და არქაულ პლასტებს შეიცავს (მაგ.№6) (შრომის სიმღერები, ფერხულები).

კომპლექსური მრავალხმიანობა გულისხმობს ყოველი ხმის პარტიაში სინქრონულ, ერთგვარი ვერტიკალური კომპლექსებით მოძრაობას, რაც დროდადრო აშკარად გამოხატული პარალელური ხმათასვლის ხასიათს იძენს – განსაკუთრებით კიდურა ხმებში. (მაგ.№7)მრავალხმიანობის ამგვარი ფორმა ქართული სიმღერების უმეტესობას ახასიათებს.

კონტრასტული მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელია ხმათა დამოუკიდებლობა, რაც შედეგად კონტრასტული პოლიფონიის სურათს გვაძლევს. (მაგ.№8) ამგვარი ხმათასვლა განვითარებულ, ხშირად „ხალხური პროფესიონალების“ მიერ შესრულებულ სიმღერებში გვხვდება (განსაკუთრებით გურიაში, ნაწილობრივ აჭარაში, სამეგრელოში, იმერეთში).

ქართულ ხალხურ სიმღერაში ხშირად ვხვდებით სხვადასხვა კომპოზიციური პრინციპის შერწყმას. მაგალითად, აღმოსავლეთ საქართველოსათვის ჩვეულ ბურღონულ ბანს ხშირად ედება პარალელური ხმათასვლის პრინციპით მოძრავი ზედა ორი ხმა. (მაგ.№9) ოთხხმიან ნადურებში ასეთივე ბურღონულ ხმასთან ერთად ისმის ოსტინატური კრიმანჭული (მაგ.№10) და სხვ. მრავალხმიანობის ამგვარ ფორმებს „სინთეზურს“ ან „ჰეტეროგენულს“ ვუწოდებთ. ამასთან, ერთი სიმღერის განმავლობაში ხშირია მრავალხმიანობის ფორმების მონაცვლეობა, რაც „შედგენილ“ ფორმას იძლევა.

მეტად ორიგინალურია ქართული ხალხური მუსიკის კილოური წყობა. ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში გაბატონებული ტემპერირებული წყობისაგან მისი მნიშვნელოვანი განსხვავება მეცნიერებმა დიდი ხნის წინ შენიშნეს. დ. არაყიშვილი ხშირად ჩერდება ამ პრობლემაზე. მის სანოტო ჩანაწერებში უხვად ვხვდებით მითითებებს, რომ ესა თუ ის ბგერა შესაბამის ტემპერირებულ ბგერასთან შედარებით ოდნავ მაღალი ან დაბალია. შემდეგში ჩამწერები სანოტო ტექსტში ამ მოვლენას ზემოთ ან ქვემოთ მიმართული ისრებით აღნიშნავენ. ამგვარი განსხვავება ტემპერირებული წყობისაგან, უმთავრესად, კილოს სეკუნდურ, ტერციულ, სექსტურ და სეპტიმურ ბგერებს ახასიათებს, თუმცა იშვიათად სხვა საფეხურებზეც გვხვდება. ასეთი კილოსათვის დამახასიათებელ ბგერათა რიგს ზოგიერთი ქართველი მკვლევარი „ნეიტრალურს“ უწოდებს. ნეიტრალური კილოები თავისი სტრუქტურით სუფთა წყობას უახლოვდება.

„ნეიტრალური“ საფეხურები ერთი კილოს სივრცეში თანაარსებობენ ტემპერირებული წყობისათვის დამახასიათებელ ბგერებთან, რის გამოც ამ კილოს ბგერათრივი შეიცავს უფრო მეტ ბგერას, ვიდრე ტემპერირებული წყობა.

ჯერ კიდევ ზიგფრიდ ნადელმა ქართველი ტყვეებისაგან ჩაწერილი ნიმუშების ბგერითი შემადგენლობა აკუსტიკური ინსტრუმენტებით გაზომა. მოგვიანებით, XX საუკუნის 80-იან წლებში, ქართული წყობის დასადგენად, მაღახაზ ერქვანიძემაც გასწია ამ მხრივ გარკვეული მუშაობა. თუმცა, დღემდე ქართული ხალხური მუსიკის წყობის შესწავლა ძირითადად სმენით დაკვირვებებს ეყრდნობა.

თავად ტერმინი „კილო“ ქართული ხალხური სიმღერის და დასაკრავის იმ ბგერათსიმალღებრივ და ინტონაციურ ქარგას გულისხმობს, რომელსაც მოცემული ნიმუშის მუსიკალური ქსოვილი ემყარება. ეს ტერმინი ქართულ

მუსიკისმცოდნეობაში შეესაბამება რუსულ და დასავლეთევროპულ სამუსიკო მეცნიერებაში არსებულ ტერმინებს – „Лад“ და „Modus“. ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში “კილო” სპეციფიკური ტერმინია და არ ემთხვევა ხალხურ მეტყველებაში გავრცელებულ „კილოს“, სადაც იგი უფრო ფართო, ზოგჯერ განსხვავებული მნიშვნელობით იხმარება. კერძოდ, შეიძლება გამოიყენებოდეს დიალექტის (მაგალითად, „ქიზიყური კილო“), სტილის („სადა“ ან „გამშვენებული“ კილო), ჰანგის („ზარის“ კილო) გაგებით.

ათწლეულების განმავლობაში ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ხალხური სიმღერების კილოების აღნიშვნისათვის შუა საუკუნეების საეკლესიო (გლარეანის) ტერმინები გამოიყენებოდა. თუმცა ჯერ კიდევ არაყიშვილი მიუთითებდა, რომ ამგვარი სახელდება პირობითია. მართლაც, იგი ემყარება ბგერათრიგების გარეგნულ, მხოლოდ გრაფიკულ მსგავსებას და არა კილოს შინაგან ბუნებასა და კანონზომიერებებს, რაც ხალხური მუსიკის კვლევისას გათვალისწინებული უნდა იქნეს.

„საეკლესიო“ კილოების შვიდბგერიანი სისტემის ქართულ კილოურ სისტემაზე მორგებისას აღმოჩენილი გრაფიკული მსგავსება იმის მანიშნებელია, რომ ქართული ხალხური სიმღერის ტემპერირებულ წყობაში ნოტირებისას ჩნდება გარკვეული მუსიკალური პარალელები. ვინაიდან თანამედროვე მეცნიერება ცდილობს ხალხური მუსიკის ნიმუში შეისწავლოს არა მისი სანოტო, არამედ აუდიო ჩანაწერის მიხედვით (ამის შესაძლებლობას თანამედროვე ტექნოლოგიები იძლევა), დღეს უკვე შესაძლებელია, დადგინდეს ქართული ფოლკლორული სტილისათვის დამახასიათებელი წყობა და, შესაბამისად, ხალხში გავრცელებული ტერმინების გამოყენებით შემუშავდეს კილოთა სახელწოდებებიც. ჯერჯერობით კი შეიძლება ვილაპარაკოთ ქართულ ხალხურ სიმღერებში ყველაზე გავრცელებულ მაჟორული მიხრილობის კილოზე, რომლის VII საფეხური დაბალია (ემთხვევა მიქსოლიდიური კილოს ბგერათრიგს), მინორული მიხრილობის კილოზე (ემთხვევა ეოლიური კილოს ბგერათრიგს), მინორულ კილოზე მაღალი VI საფეხურით (ემთხვევა დორიული კილოს ბგერათრიგს) და ასეთივე მიხრილობის კილოზე დაბალი II საფეხურით (ემთხვევა ფრიგიული კილოს ბგერათრიგს). შედარებით იშვიათია კილო, რომლის საყრდენი ტონიდან ზემოთ ათვლილი შვიდი საფეხური ემთხვევა ბუნებრივი მაჟორის (იონიური კილოს) ბგერათრიგს. იგი უფრო მეტად დასავლეთ საქართველოში გვხვდება. ქართულ სიმღერაში სხვაგვარი ბგერათრიგები უფრო იშვიათია.

ბგერათრიგების გარკვეული მსგავსება (თუნდაც მათი აბსოლუტური სიზუსტით დამთხვევა) არ გამოდგება მსგავსი კილოების იგივეობაზე მსჯელობის საფუძვლად. კილო პირველ რიგში ინტონირების გარკვეულ წესებს გულისხმობს და არა ამ ცოცხალი პროცესის თეორიულად მოწესრიგებულ სისტემას.

ქართული კილოები რომ შვიდბგერიან (ოქტავურ) კილოებს არ ემთხვევა, ამაზე შემდეგი ფაქტიც მიანიშნებს: ზოგჯერ ხალხურ სიმღერაში ბგერათა დიაპაზონი სექტიმის ფარგლებს ვერ აღწევს და, შესაბამისად, კილოს ზუსტად განსაზღვრა გლარეანის ტერმინოლოგიით შეუძლებელი ხდება, ხოლო ასეთი კილოს „არასრულ კილოდ“ მოხსენიება აშკარად ნაძალადეგია.

მაგრამ არსებობს ისეთი ზოგადი მუსიკალური კანონზომიერებები, რომლებიც ბუნებრივია ქართული ხალხური მუსიკისთვისაც. მხედველობაში გვაქვს კვინტური და კვარტული დიატონიკის პრინციპები. მათი არსი ის არის,

რომ მელოდიური სკალა შედგება ხუთ- ან ოთხბერძნული რგოლებისაგან, რომელთა კიდური საფუძვრებიც ერთმანეთს ემთხვევა და თავისებურ ჯაჭვს წარმოქმნის. ამ ჯაჭვის ფარგლებში ოქტავით დაშორებული ბგერები სხვადასხვა ფუნქციის მატარებელი ხდება და გარკვეულ მანძილზე ჩნდება ევროპულ მაჟორ-მინორულ ოქტავურ სისტემაში ქრომატიულ წინააღმდეგობას მინიჭებული მოვლენა (მაგალითად, სი და მისგან ქვემოთ ოქტავით დაშორებული “სი ბემოლი”). (მაგ.№11)

აქედან გამომდინარე, დასავლეთევროპული კლასიკური მუსიკისაგან განსხვავებით, სადაც ფუნქციათა ოქტავურ გაორმაგებასთან გვაქვს საქმე და ტონალობის ცენტრალური ბგერა (ტონიკა) ნებისმიერ რეგისტრში ტონიკაა, ქართულ ხალხურ სიმღერაში გვაქვს ერთადერთი კილოური ცენტრი, საყრდენი ტონი. ეს კი იმის მანიშნებელია, რომ ქართული კილოური აზროვნება მონოცენტრულობის (მონოტონიკურობის) პრინციპს ეფუძნება. ე. ი. თუ ტონიკის ფუნქციის მატარებელია ერთი საყრდენი ტონი, მისგან ოქტავით ზევით მდებარე ტონი იმავე ფუნქციის აღარაა. ამის გამო ქართული კილო-პარმონიული სისტემისათვის უცხოა აკორდთა შებრუნება, რადგან ეს უკანასკნელი სწორედ ოქტავურად დაშორებული ბგერების ფუნქციურ იგივეობას ითვალისწინებს.

ქართული ხალხური სიმღერებისა თუ დასაკრავების მელოდიკა მეტად მრავალფეროვანია. მელოდიის საზოგადოდ მიღებული დახასიათების თანახმად მეცნიერები (შალვა ასლანიშვილი) ქართულ ფოლკლორულ მელოდიებსაც აღმაავალი და დაღმაავალი მიმართულების მელოდიებად ჰყოფენ. ამათგან უფრო მეტად გაგრძელებული დაღმაავალი მელოდიაა, რომელიც თითქმის ყველა დიალექტისა და ჟანრის სიმღერის ინტონაციურ საფუძველს წარმოადგენს. დაღმაავალი მელოდია შეიძლება დაიწყოს კილოს ნებისმიერი ბგერიდან, აღმაავალი – მეტწილად, საყრდენი ტონიდან (მაგ.№12), კვარტულიდან (მაგ.№13), ტერციულიდან (მაგ.№14), აღმაავალ მელოდიებს ხშირად „იავნანის“ ტიპის მელოდიებად მოიხსენებენ. მართლაც, მათი დიდი უმეტესობა ეყრდნობა საწესო „იავნანას“ ცნობილ მოტივს – აღმაავალ სელას კვინტურ (ზოგჯერ კვარტულ) ბგერაზე, შემდეგ – ტერციულ ბგერაზე შეჩერებით (მაგ.№15), ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც აღმოსავლეთ, ასევე დასავლეთ საქართველოს სიმღერების განვითარებულ მელოდიათა უმრავლესობა ვერ თავსდება „აღმაავალ“ თუ „დაღმაავალ“ ჩარჩოში.

გარდა ამისა, ქართული სიმღერების მელოდიკა შესაძლოა დაიყოს ერთიანი განვითარების, სეკვენტურ და შედგენილ მელოდიებად. ერთიანი განვითარების მელოდია გულისხმობს ისეთ ნაგებობას, რომელიც დასრულებულ, დაუნაწევრებელ მელოდიურ პლასტს წარმოადგენს (მაგ.№16), სეკვენტური მელოდია აიგება მელოდიური ფრაზების სეკვენტური (თუნდაც სახეშეცვლილი) განმეორების პრინციპით (მაგ.№17), ხოლო შედგენილი მელოდიები ისეთი მელოდიური ფრაზების კომბინაციაა, რომელთაგან თითოეული ცალკე სიმღერის მელოდიურ საფუძველადაც შეიძლება გამოდგარიყო (მაგ.№18),

საინტერესოა ქართული ხალხური სიმღერის მელოდიის მიმართება საყრდენ ტონთან. ამის მიხედვით ასხვავებენ ე. წ. „კონტაქტურ“ და „არაკონტაქტურ“ მელოდიებს. კონტაქტურად იწოდება მელოდია, რომელიც მუხლის დამთავრებამდე ერთხელ ან რამდენჯერმე ჩამოდის ზედა შემაავალ ან ცენტრალურ ტონში, ზოგჯერ კი უფრო ქვემოთ (მაგ.№19), არაკონტაქტური მელოდიის შემთხვევაში კი მელოდია კილოს ცენტრის ზემოთ ვითარდება,

სასიმღერო მუხლის დასასრულს ეშვება ქვევით და კილოს ცენტრალურ ბგერაში ერწყმის ბანს (მაგ.№20), კონტაქტური მელოდიები უფრო მეტად დასავლურქართულ მუსიკალურ დიალექტებს ახასიათებს, მაგრამ გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოშიც.

ამასთან ერთად, განსხვავებული მელოდიებია დამახასიათებელი სხვადასხვა დიალექტისა თუ ჟანრის სიმღერებისათვის. მაგალითად, ზოგიერთი აღმოსავლურ-ქართული დიალექტის ცალკეულ ჟანრში ვხვდებით უხვ ორნამენტიკას – ძირითადი ბგერების შემკობას დამხმარე ბგერებით, რაც სხვა დიალექტებს ნაკლებად ან საერთოდ არ ახასიათებს (მაგ.№21), ასევე ერთგვაროვანი არ არის ცალკეული ხმების მელოდიკაც. მრავალ დიალექტში თითოეულ ხმას საკუთარი მელოდიური ხაზი და სახასიათო ინტონაციური ფორმულები გააჩნია. ხშირად ბანიც, ჰარმონიული ფუნქციის შესრულებასთან ერთად, მეტად მოძრავ მელოდიას შეიცავს (მაგ.№22), ზოგჯერ მელოდიური ხაზი ნაწილდება ორ ხმას შორის (მუხლის ერთ ნაწილს ერთი ხმა ასრულებს, მეორეს კი – რომელიმე სხვა) (მაგ.№23), აღსანიშნავია სიმღერის დამწყების მელოდიკის თავისებურებებიც. აღმოსავლეთ საქართველოში მისი საწყისი ფრაზა (ძირითადად – მეორე ხმაში) უფრო ვრცელია, ვიდრე დასავლეთ საქართველოში. (მაგ.№24, 25),

მიუხედავად დიალექტური მრავალფეროვნებისა, გვხვდება ზოგადქართული მელოდიურ-ინტონაციური ფორმულებიც, რაც ერთ-ერთი უტყუარი მაჩვენებელია ქართველ ტომთა მუსიკალური აზროვნების ერთიანობისა.

ქართული ხალხური სიმღერების სიტყვიერი მასალა შეიძლება წარმოადგენდეს ლექსს (როგორც გართიმულს, ასევე გაურითმავს და იშვიათად თავისუფალი მეტრისას) ან გლოსოლალიებს – დროთა განმავლობაში მნიშვნელობადაკარგულ სიტყვებს („დელა“, „არალო“, „ნანა“, „პარერამა“ და სხვა მრავალი), აგრეთვე შორისდებულებს („ჰა“, „ჰე“, „ჰაი-ჰაი“ და სხვა). ზოგიერთი სიმღერის ცალკეული მუხლები, ზოგჯერ კი მთელი სიმღერაც გლოსოლალიებსა და შორისდებულებზეა აგებული. ისინი თავისებურ „სიტყვის მასალად“ გამოიყენება. მაგრამ ეს მხოლოდ გლოსოლალიებსა და შორისდებულებზე როდი ითქმის. სიმღერების დიდ ნაწილში, თუ არ ჩავთვლით ზოგიერთი ჟანრისა (უპირველეს ყოვლისა, სარიტუალო) და დიალექტის (მეტადრე აღმოსავლეთი საქართველოს მთის) ნიმუშებს, სიტყვიერი ტექსტის შინაარსს დიდი ყურადღება არ ექცევა. სწორედ ამითაა გამოწვეული, რომ ერთი და იმავე სიმღერას მომღერალთა ერთსადა იმავე შემადგენლობის შემთხვევაშიც კი სხვადასხვა დროს განსხვავებული სიტყვიერი ტექსტი აქვს (მაგალითად, „ჩაკრულო“, „ჭონა“, „შემოძახილი“, „ხასანბეგურა“ და მრავალი სხვა).

რთული და განვითარებული მოვლენაა ქართული ხალხური მუსიკის ჰარმონიული ენა. ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში დიდი ხნის განმავლობაში გამოიყენებოდა ქართული ჰარმონიული სტრუქტურების ტონიკა-დომინანტა-სუბდომინანტა-მედიანტად სახელდების პრაქტიკა. მაგალითად, თუ საყრდენი, „ტონიკური“ ფუნქცია I ოქტავის დო-ა, ქვედა სი-ბემოლი გვევლინება ქართული ტიპის „დომინანტად“, რომელზეც დამყარებული მუსიკალური ქსოვილი კვლავ დო-სკენ მიიზიდება. (მაგ.№26), თუმცა, არსებობდა აზრი, რომ ეს ცნებები ვერ ასახავდნენ ქართული კილო-ჰარმონიული სისტემების ფუნქციურ ბუნებას.

ქართული კილო-ჰარმონიული აზროვნებისათვის საკმაოდ დამახასიათებელია ისეთი მოვლენა, როცა ერთმანეთისაგან ტერციით დაშორებული საფეხურები ფუნქციურად მონათესავეა. ამიტომ სხვადასხვა საფეხურების ფუნქციათა სახელდება, ევროპული მაჟორ-მინორული ტერმინოლოგიისაგან განსასხვავებლად, შეიძლება „საყრდენი“ და „მერყევი“ („დამხმარე“), აგრეთვე, „ფინალური“ ფუნქციების ცნებებით. ხოლო უფრო კონკრეტულად, საფეხურების რიცხოვრები აღნიშვნით.

ქართული ჰარმონიული ვერტიკალი (აკორდი) აღნაგობით ძირითადად ორი სახისაა: ტერციული და არატერციული. თუმცა ასეთი დაყოფაც, გარკვეულწილად, პირობითია. პირველ რიგში, ძნელი დასადგენია, თუ რამდენად „აკორდული“ ბუნებისაა ქართულ სიმღერაში მელოდიური სვლით მიღებული ზოგიერთი გამვლელი თანაჟღერადობა. ამასთან, ყურადღება უნდა მიექცეს შემდეგ თავისებურებასაც: ქართულ სამხმიანობაში მეორე – შუა ხმა უფრო ხშირად ზედა ხმასთანაა ტერციულ კოორდინაციაში, ვიდრე ბანთან. შესაბამისად, წარმოიქმნება ბგერათშეთანხმებები, რომლის აგების პრინციპი ტერციით მოძრავი ზედა ხმების ბანისაგან სხვადასხვა ინტერვალით დაშორებაა (დო-მი-სოლ, დო-ფა-ლა, დო-სოლ-სი, და-ლა-დო, დო-სი-რე, დო-დო-მი, დო-რე-ფა). (მაგ. №27), შესაბამისად, ეს აკორდები არც ტერციული აკორდებია გამოტოვებული ბგერებით და არც მათი შებრუნებები. მიუხედავად იმისა, რომ შუა ხმა ხშირად ბანთან ტერციას ქმნის, გამოკვეთილ ტერციულ აკორდად მხოლოდ ე.წ. „სამხმოვანება“ (დო-მი-სოლ) შეიძლება მივიჩნიოთ.

ისეთი ქართული აკორდები, რომლებიც ტერციას არ შეიცავენ, ბანი და მეორე ხმა, ძირითადად კვარტის ან კვინტის ინტერვალს ეყრდნობიან.

იმის გამო, რომ ქართული კილო-ჰარმონიული სისტემისათვის უცხოა აკორდთა შებრუნება, აკორდულ თანაჟღერადობებს სახელს ვუწოდებთ მათი საყრდენი ბგერიდან – ბანიდან ინტერვალთა უბრალო ათვლით. მაგალითად, ბგერათშეთანხმებას დო-სოლ-რე, სადაც დო საყრდენი ფუნქციის მატარებელია, ეწოდება პირველი საფეხურის კვინტონაკორდი და აღინიშნება შემდეგნაირად: I 59.

ქართულ ხალხურ მუსიკაში ხშირია შემდეგი სამხმიანი არატერციული წყობის აკორდები: ტერცკვინტაკორდი (3/5) კვარტსექსტაკორდი (4/6), კვარტკვინტაკორდი (4/5), კვინტსექტაკორდი(5/7), კვინტოქტაკორდი (5/8), კვინტნონაკორდი(5/9). შედარებით იშვიათია კვარტსექტაკორდი (4/7), კვარტოქტაკორდი (4/8), სექტოქტაკორდი(7/8), სექტნონაკორდი (7/9). კიდევ უფრო ნაკლებად ვხვდებით სექსტსექტაკორდს (6/7), ტერცსექტაკორდს (3/7), კვინტდეციმაკორდს (5/10). (მაგ. №28), მეტად იშვიათია სექსტნონაკორდი (6/9), რომელიც დამახასიათებელია ქართული საგალობლისათვის,

ზოგიერთ დიალექტში წარმოდგენილი ოთხხმიანობის მიუხედავად, ოთხხმიანი აკორდების სისტემატიზაცია ძალიან ძნელია, რადგან, ხმების ლინეარული განვითარებით მიღებული თანაჟღერადობები ყოველთვის მკაფიო აკორდულ სტრუქტურებად არ ყალიბდებიან. მიუხედავად ამისა, შესაძლებელია დავასახელოთ რამდენიმე ყველაზე გავრცელებული ოთხხმიანი აკორდი. (მაგ. №29),

ჰარმონიული ვერტიკალის მხრივ დასავლეთ საქართველოს სიმღერები უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე აღმოსავლეთ საქართველოსი.

ჰარმონიული თანხმოვანებების მსგავსად, ბანის მოძრაობის საფუძველზე განისაზღვრება ქართული ხალხური სიმღერის კადანსებიც. მათში გამოიყოფა კილოური (ერთი კილოს ფარგლებში არსებული) და მამოდულირებელი

(კილოს, მისი საყრდენი ტონის ცვლილების გამომწვევი) კადანსები. პირველ ჯგუფს განეკუთვნება მარტივი (I-VII-I (მაგ.№30), ან I-II-I (მაგ.№31),), გაფართოებული (I-VII-II-I (მაგ.№32), ან I-II-VII-I (მაგ.№33),), რთული (I-VI-VII-I, (მაგ.№34), (I-V-VI-VII-I, (მაგ.№35), I-IV-V-VI-VII-I, (მაგ.№36), I-VII-VI-VII-I (მაგ.№37), I-II-III=II-I (მაგ.№38),) და რთული მოდულაციური კვარტული (I-II-III=VIII-I (მაგ.№39),) კადანსები.

საკმაოდ ხშირია ნახევარკადანსები, რომლებშიც არ არის ბოლო – I საფეხური (მაგ.№40), ან იგი ტერციის ინტერვალითაა წარმოდგენილი (მაგ.№41), რაც ქართული დამასრულებელი თანხმოვანებისათვის შეუსაბამო, მერყევ ელფერს ატარებს და შემდგომი განვითარების საწინდრად იქცევა

ხშირია კადანსების გართულებული ვარიანტები. აგრეთვე, შედგენილი (სეკვენციური) კადანსები, რომელთა დროსაც ცალკეული შემსრულებლის ინიციატივით ხდება სიმღერის „დაუგეგმავი“ გაგრძელება(მაგ.№42).. საკმაოდ ხშირად გვხვდება შეჭრილი კადანსები(მაგ.№43).

ქართულ ხალხურ სიმღერებში კადანსი უმეტესად უნისონით მთავრდება. სისშირით მეორე ადგილზე დგას კვინტით დაბოლოება. არცთუ ხშირია მუსიკალური ფრაზის კვარტით დასრულება („კვარტული კადანსი“)(მაგ.№44) იშვიათად ვხვდებით ოქტავით (მაგ.№45) და ტერციით დაბოლოებასაც (მაგ.№46). გვაქვს ცალკეული ორიგინალური შემთხვევებიც. მაგალითად, სიმღერა „ინდი მინდი“ მთავრდება კვარტკვინტაკორდით (მაგ.№47).

ქართულს სხვა ხალხთა მრავალხმიანობისაგან გამოარჩევს **მოდულაციების** მრავალფეროვანი და ორგანიზებული სისტემა, რაც მუსიკალური აზროვნების მაღალ საფეხურზე მიუთითებს.

განსაკუთრებით ხშირია მოდულაციები სეკუნდით ზევით (მაგ.№48) და სეკუნდით ქვევით (მაგ.№49), თუმცა ვხვდებით მოდულაციებს ტერციითა (მაგ.№50) და კვარტით დაშორებულ კილოებში (მაგ.№51). დიატონურ მოდულაციასთან ერთად, რომელიც ზიარი აკორდის მეშვეობით ხორციელდება, ხშირია დაპირისპირება, აგრეთვე – მელოდირი მოდულაცია, როცა ერთ-ერთი ხმის თავისებურ მამოდულირებელ მელოდირ სვლას ახალ კილოში გადავყავართ (მაგ.№52).

მრავალხმიანობის პირობებში მოდულაციის მომზადება ხდება ერთ (იშვიათად, ორ) ხმაში ახალი კილოს ნიშნების გამოჩენით. მაგალითად, მაჟორული მიხრილობის საწყისი კილოს მეშვიდე საფეხურის ნახევარი ტონით ამაღლებას ერთი ტონით ზევით მდებარე საყრდენში გადავყავართ. (მაგ.№53) ხშირად მოდულაციას ბანის სვლაც ამზადებს. მაგალითად, ბანის აღმავალი ტერციული ნახტომი, როგორც წესი, სეკუნდით ზევით მდებარე საყრდენის მქონე კილოში გადასვლას იწვევს (მაგ.№54).

ქართულ ხალხურ სიმღერებში – მაგალითად, „ჩაკრულოს“ ტიპის გრძელ სუფრულებში, გვხვდება ისეთი რთული მოდულაციური გეგმები, რომლებიც განაპირობებენ განვითარებულ მუსიკალურ დრამატურგია-ფორმას (მაგ.№55).

საქართველოს მრავალ კუთხეში გავრცელებულია სიმღერები, რომელთა თითოეული მუხლი წინასთან შედარებით ზევით ჟღერს. ამგვარი მოდულაცია ზოგჯერ მომღერალთა შეჯიბრსაც ემსახურებოდა. წინათ ამგვარი ნიმუშები ორი ჯგუფის (და ორი სოლისტის) მიერ სრულდებოდა და გამარჯვება იმ მხარეს რჩებოდა, რომელიც ტესტირულად უფრო მაღლა იმღერებდა მუხლს. ამგვარი მუხლები ერთმანეთისაგან უფრო ხშირად ერთი, ან ნახევარი ტონითაა დაშორებული (მაგ.№56). იშვიათად, მაგრამ მაინც ვხვდებით

მუხლების დადმაგალ თანმიმდევრობასაც. ხალხურ სამუსიკო შემოქმედებაში ამგვარი მაგალითების არსებობა მოდულაციის მაღალგანვითარებულ, დახვეწილ ტექნიკაზე მეტყველებს.

მეტრული თვალსაზრისით ქართული ხალხური სიმღერა არაერთგვაროვანია. მას ორ- და სამწილადობა ახასიათებს; იშვიათად გვხვდება ხუთწილადი (მაგ. №57), **ასევე** – კომბინირებული ზომებიც (მაგ. №58). ზოგიერთ ჟანრში (შრომის სიმღერები, სუფრულები და სხვ.) გაბატონებულია თავისუფალი მეტრი (მაგ. №59).

მრავალფეროვანია ქართული ხალხური სიმღერის **რიტმული** სურათიც. იგი განსხვავებულია როგორც დიალექტებისა და ჟანრების, ასევე სიმღერათა კონკრეტული ჯგუფების მიხედვით. ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში შეიძლება შევხვდეთ პრაქტიკულად ყველა სახის რიტმულ ფიგურას. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ე. წ. „რბილი სინკოპა“, შემდგარი მერვედისა და მეოთხედის, ან მეოთხედისა და ნახევრიანისაგან, რომელიც დიალექტთა უმრავლესობაში გვხვდება (მაგ. №60).

თავისუფალი მეტრის მქონე სიმღერებში უხვადაა ტრიოლები, კვარტოლები, კვინტოლები, სექსტოლები და ა. შ. საკმაოდ ხშირია პუნქტირული რიტმი, განსაკუთრებით – დასაკრავებში.

შესრულების ტემპი ამა თუ იმ ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარეობს. მაგალითად, სამგლოვიარო სიმღერებს ნელი ტემპი ახასიათებს, შრომისას და საცეკვაოს – სწრაფი. მრავალი სიმღერა (მაგალითად, ზოგიერთი შრომის სიმღერა და ფერხულები) შესრულების პროცესში თანდათანობით ჩქარდება. იშვიათად, მაგრამ მაინც ვხვდებით უსწრაფეს ტემპსაც.

ქართული ხალხური სიმღერების სტრუქტურაში ასახულია მუსიკალური აზროვნების განვითარების როგორც ადრეული, ისე გვიანი საფეხურები, ორბგერიანი მოტივიდან რთულ ნიმუშებამდე. ამ თვალსაზრისით, გამოირჩევა სუფრული და ნადური სიმღერების მნიშვნელოვანი ნაწილი. მათი აგებულება ეფუძნება მუსიკალური განვითარების მკაცრ და დახვეწილ ლოგიკას, აღმაგალ დინამიკურ ხაზს (შესავლიდან კულმინაციამდე), რის გამოც თამამად შეიძლება საუბარი ამ სიმღერების მუსიკალურ დრამატურგიაზე.

ხალხური მუსიკალური ნიმუშის არქაულობაზე მიაჩნებოდა თავისებურებები: სინკრეტულობა, სოციალური (საკულტო-რიტუალური, შრომის, სამგლოვიარო) ფუნქციის სიძველე, მუსიკალური ფრაზის მცირე მოცულობა, ჰარმონიული ფუნქციების სიმცირე და სიმარტივე, კილოს ჩამოყალიბების ხარისხი, სიტყვიერი ტექსტის ურთიმობა, მარცვლების მინიმალური გამღერება, შემახილებისა და გლოსოლალიების სიმრავლე და ა.შ., თუმცა თითოეული ამ კომპონენტთაგანი ერთმნიშვნელოვნად არ მუთითებს კონკრეტული ნიმუშის სიძველე-სიახლეზე.

ქართული ხალხური მუსიკის ჟანრები

სახოგადოდ “ჟანრის” ცნება (ფრანგულად ეს სიტყვა „სახეობას“ აღნიშნავს) ერთმნიშვნელოვანი არ არის. ასეა ეთნომუსიკისმცოდნეობაშიც. აქ ჟანრს ვიწრო და ფართო გაგება აქვს და სხვადასხვა რიგის მოველენებს აღნიშნავს. მაგალითად, ფართო გაგებით სიმღერა „მაყრული“ საწესჩვეულებო და ამავე დროს საქორწილო-სარიტუალო ჟანრისაა (ქორწილი ტრადიციული წეს-ჩვეულებაა, რომელსაც რიტუალური დანიშნულება აქვს), ხოლო უფრო ვიწრო გაგებით – “მაყრული”, როგორც საქორწილო

სიმღერების ყველაზე გავრცელებული დიდი ჯგუფი საქართველოში, თავისთავად ჟანრია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დროთა განმავლობაში დასაკრავისა თუ სიმღერის (განსაკუთრებით ამ უკანასკნელის) ჟანრული ფუნქცია ხშირად იცვლება კიდევ. მაგალითად, სამკურნალო „იავნანა“, რომელიც სახადის კულტს უკავშირდება, ხშირად აკვნის სიმღერის ფუნქციასაც ატარებს. დღეს ცნებაში „ჟანრი“ ძირითადად გვეხმის ნიმუშის სოციალური ფუნქცია, დანიშნულება, შესრულების გარემო. მისი განსაზღვრისას ასევე დიდ ყურადღებას ვაქცევთ სიმღერის სიტყვიერ ტექსტს. თუმცა, შეიძლება სიმღერის ტექსტი სხვა ფუნქციისა იყოს, ხოლო მთლიანად სიმღერა – სხვისა, რადგან ხალხურ სიმღერებში მუსიკალური ტექსტი უფრო მყარი ელემენტია, ვიდრე სიტყვიერი. ცხადია, ამა თუ იმ ხალხური ნიმუშის ჟანრული კონტურის დადგენა მეტად რთულია.

ქართული ხალხური სიმღერებისა და დასაკრავების დიდი ნაწილი ჯერ კიდევ წარმართობიდან იღებს სათავეს. შესაბამისად, ისინი საკულტო-სარიტუალო ჟანრს განეკუთვნება. მართალია, ამგვარმა ნიმუშებმა დროთა განმავლობაში ქრისტიანული თემატიკის ზეგავლენით სახე იცვალეს, მაგრამ ძირითადად, არქაული იერი მაინც შეინარჩუნეს, განსაკუთრებით მუსიკალური ტექსტის თვალსაზრისით.

ამასთან, საკულტო-სარიტუალო ჟანრის ცნება კრებითი ხასიათისაა, რადგან მასში თავს იყრის მაგიური თუ რელიგიური შინაარსის ან დანიშნულების მთელი რიგი ისეთი ჟანრები, როგორებიცაა: კალენდარული, შრომის, გლოვის, საქორწინო, საძეობო, აკვნის, სუფრული, სამკურნალო, ამინდის მართვისა. დღეს ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ სატრფიალო სიმღერებიც, გარკვეულწილად, საკულტო-სარიტუალო ჟანრს შეიძლება დაუკავშირდეს. მართლაც, ძველად მუსიკალური ინტონირება, როგორც ყოფიერების განსაკუთრებული შემოქმედებითი ფორმა სხვადასხვა უტილიტარული თუ სულიერი მიზნების მისაღწევად გამოიყენებოდა და ადამიანის ყოფა-ცხოვრების ნებისმიერ სფეროს მსჭვალავდა.

საკულტო-სარიტუალო ჟანრის ერთგვარ სინონიმურ ცნებას წარმოადგენს საწესჩვეულებო ჟანრი. ამ ცნებებს ფაქტობრივად ერთი და იმავე მნიშვნელობით ხმარობენ, მაგრამ გარკვეული აზრით, საწესჩვეულებო ჟანრის ფარგლები უფრო ვიწროა: აქ შეიძლება ვიგულისხმოთ ისეთი ნიმუშები, რომელთა შესრულების ფუნქცია არ არის გააზრებული, დაკარგულია და მხოლოდ ჩვეულების სახითაა შემორჩენილი. მაგალითად, სიმღერა „გონჯა“ სრულდება კონკრეტული დანიშნულებით – გვალვის ან უხვი ნალექის შესაწყვეტად. იგი საკულტო-სარიტუალო დანიშნულებისაა; მაგრამ „ოროველა“ უფრო საწესჩვეულებო ჟანრის კუთვნილებაა (რა თქმა უნდა, ფართო გაგებით, კერძოდ კი, იგი შრომის სიმღერათა ჟანრს მიეკუთვნება), რადგან მისმა დღევანდელმა შემსრულებელმა, შესაძლოა, არც უწყოდეს, რომ შრომის პროცესში ამ სიმღერით ადრე სამიწათმოქმედო კულტის ძველ ღვთაებას მიმართავდნენ.

საკულტო-სარიტუალო ჟანრის ყველაზე უშუალო, პირდაპირი გამოხატულებაა კალენდარული საკულტო სიმღერები, რომლებიც წლის გარკვეულ დროს ხალხურ დღეობებზე სრულდებოდა. უმეტესი მათგანი დღესდღეობით ქრისტიანულ დღესასწაულებს (შობას, აღდგომას, ფერისცვალებას, ღვთისმშობლობას, გიორგობას და სხვ.) უკავშირდება, თუმცა შემორჩენილია წარმათული პანთეონის დღეობათა (ლაშარობის, იახსრობის, მურყვამობის, კოხინჯრობის, ბერიკაობის და სხვ.); თანმდევ

სიმღერები. არის შერეული – ქრისტიანული და წარმართული მოტივებით გაჯერებული რიტუალები (იგივე გიორგობა, ღვთისმშობლობა, ათენგენობა, კვირიკობა, ბარბარობა, ბასილობა, ალავერდობა და სხვ.). ქართულ ხალხურ რელიგიურ პანთეონში განსაკუთრებული ადგილი ეკავათ: „მორიგე“ ღმერთს (განგება), წმინდა გიორგისა და ღვთისმშობელს.

აღსანიშნავია, რომ კალენდარული საკულტო-სარიტუალო ჟანრის სიმღერათა დიდი უმრავლესობა ფერხულის სახით სრულდება.

არაკალენდარულ საკულტო-სარიტუალო სიმღერებს მიეკუთვნება: საქორწილო, საძეობო, სამგლოვიარო, სამკურნალო, ამინდის შეცვლის, ზოგიერთი შრომის, სალხინო სიმღერები და დასაკრავები.

საქორწილო რიტუალი ძველად მრავალი აუცილებელი ელემენტისაგან (პატარძლის დანიშვნა, პატარძლის გამოთხოვება ოჯახსა და ამხანაგებთან, სამახარობლო, დამხვდურთა სიმღერები, მაყრული, ოჯახის კერიის ირგვლივ შემოვლა, ნეფე-პატარძლის საცეკვაო, და სხვ.) შემდგარი ციკლი იყო. მაყრულებიდან ძირითადად გავრცელებულია: „მაყრული“, „კუჩხი ბედინერი“, „ვისია, ვისია“; შემორჩენილია კერიასთან სამღერი „ჯვარის წინასა“, პატარძლის დიალოგი ამხანაგებთან „ვინ მოგიტანა“ და სხვ.

საძეობო, ოჯახში ვაჟის დაბადების აღსანიშნავი საფერხულო სიმღერებიდან დღეს ცნობილია „მზე შინა“, რომელშიც მზის კულტის არქაული მოტივები ისმის. საბავშვო თემას უკავშირდება აკუნის სიმღერების ჟანრი - დასაძინებელი “ნანა”, რომლის სახელს მეცნიერები წინააზიურ ქალღვთაებას ნანას სახელს უკავშირებენ. საქართველოში მრავალხმიანი ლირიკული „ნანებიც“ გვხვდება, რომლებსაც ხშირად მამაკაცები ასრულებენ.

საქართველოში მეტად გავრცელებულია სამკურნალო, ანუ ბავშვის სხვადასხვა სახის სახადით (ბატონებით) დაავადებისას შესასრულებელი სიმღერები – “იავნანა“, „ბატონებო“, “საბოდიშო”, „ია პატონეფი“, რომლებიც საკრავის თანხლებითაც სრულდება.

მრავალფეროვანია გლოვის რიტუალთან დაკავშირებული ნიმუშები. მათ უმეტესად ქალები ასრულებენ, თუმცა დაფიქსირებულია კაცთა მიერ შესრულებული ტირილებიც. ქალთა დატირებანი შემდეგი სახისაა: ხმით ტირილი, ძახილით ტირილი და დათვლით ტირილი. ტირილი სრულდება როგორც სოლოდ, ისე ბანის ან მოპასუხე ჯგუფის თანხლებით. საინტერესოა, რომ სამგლოვიარო ჟანრის სიმღერები სიტყვიერი ტექსტითა და ინტონაციური სტრუქტურით ახლოს დგას ზოგიერთ შრომის სიმღერასთან. ამას ხსნიან ძველი ანიმისტური (მიცვალებულის სულის) კულტის გამოძახილით. მაგალითად, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან რაიონებში გავრცელებული „მთიბლურები“ დადმავალი დაცურებითი მელოდიით, ხმით ნატირლებს ემსგავსებიან. ქალთა რეპერტუარში ყურადღებას იქცევს „მოსაგონარი ტირილები“ და „სიმღერა-ტირილები“, რომლებიც გლოვის რიტუალის დასრულების შემდგომ სრულდებოდა.

ცალკე აღსანიშნავია „ზარი“ – მამაკაცთა შესასრულებელი მეტად რთული სტრუქტურის სამგლოვიარო სამხმიანი სიმღერა, რომელიც, ქალთა სამგლოვიარო რეპერტუარისაგან განსხვავებით, ფრაგმენტულად შეიცავს გლოვისათვის დამახასიათებელ ინტონაციებს და ჰიმნური ხასიათისაა. ამავდრის უნდა მივაკუთვნოთ თუშური სამგლოვიარო სიმღერა „დალა“, ნაწილობრივ, რაჭული ქალთა „ზრუნიც“.

შრომის სიმღერათა ჟანრი ერთ-ერთი მრავალრიცხოვანია ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში. გვაქვს როგორც ინდივიდუალური („მთიბლური“, „ოროველა“, „გუთნური“, მწყემსური დასაკრავები, ნადირობის, ძროხის წველის სიმღერა და სხვ.), ასევე კოლექტიური, ჯგუფური შრომის სიმღერები („ნადურები“, „მუშური“, „ხელხვავი“, „ელესა“ და სხვ.). ცხადია, პირველი ჯგუფისათვის მეტი მელოდიური დიაპაზონი, მეტრული თავისუფლებაა დამახასიათებელი, მეორე ჯგუფის სიმღერები კი მაღალორგანიზებული სტრუქტურით გამოირჩევა და სუფრული ჟანრის ნიმუშებთან ერთად, ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების მწვერვალებს წარმოადგენს. ცნობილია, რომ ზოგიერთი შრომის სიმღერა შრომის პროცესის დაწყებამდე ან შესვენებისას სრულდებოდა („კალოს ხელხვავი“, ზოგიერთი „ნადური“).

განსაკუთრებულად აღსანიშნავია შრომაში მეზობელთა დახმარების ტრადიცია, რასაც აღმოსავლეთში „მამითადს“, „მუშას“, დასავლეთში კი „ნადს“ უწოდებდნენ. XVII საუკუნის ქართველი განმანათლებელი სულხან-საბა ორბელიანი თავის „ქართულ ლექსიკონში“ „ნადს“ შემდეგნაირად განმარტავს – „მუშაკნი შეყრილნი“. ამ ტრადიციის შესახებ ვრცლად საუბრობენ უცხოელი მისიონერები და მოგზაურები – ლამბერტი და გამბა. „ნადურები“ ძირითადად სიმინდის (აღრე ღომის) კულტურასთან იყო დაკავშირებული.

ხორბლის და სხვა მსგავს მარცვლეულ კულტურებთან დაკავშირებული მკის სიმღერები განსაკუთრებით აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოში სრულდებოდა. ნადურების მსგავსად, მათ მრავალნაწილიანობა და დინამიკური განვითარება ახასიათებს.

ვაზის კულტთან დაკავშირებულ სიმღერათაგან (ვენახის ბარვის, ქვევრის რეცხვის, საწნახლის, რთველის – ყურძნის კრეფის) დღეს საქართველოში ერთეულებიდაა („ავიდელი“, „ავუნა“) შემორჩენილი.

ეპიკური და საისტორიო სიმღერები საქართველოში როგორც ინდივიდუალური (უმეტესად საკრავის თანხლებით დამღერებული), ისე ჯგუფური, ანსამბლური შესრულებითაა ცნობილი და ძირითადად მითოლოგიური პერსონაჟების, სახელოვანი მეფეების, სახალხო გმირების (ამირანი, როსტომი, თამარ მეფე, ვახტანგ მეფე, ყანსავ ყიფიანე, მირანგულა, სისონია დარჩია, სიმონა დოლიძე, ზეზვა) თავგადასავალს ეძღვნება. ბევრი ქართული სიმღერა ბალადის იერს ატარებს („გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“, „ვეფხისა და მოყმის სიმღერა“). მსგავსი თემატიკისაა ზოგიერთი სხვა პატრიოტული თუ დიდაქტიკური შინაარსის სიმღერა („კიდევაც დაიზრდებიან“, „ბერიკაცი“, „ბრძანა სოლომან“). გვხვდება საბჭოური ეპოქის მიერ შობილი „მიძღვნები“ (სამამულო ომის, შრომის გმირების, სამშობლოს, კომუნიზმის ბელადების, ცალკეული დასახლებული პუნქტებისა და მხარეებისადმი). ამავე დროს, ეპიკურ ჟანრს განეკუთვნებიან ისეთი სიმღერებიც, რომლებიც თავისთავად სხვადასხვა ჟანრულ ჯგუფებში შეიძლება იყვნენ გაერთიანებული (მაგალითად, სუფრული, საქორწილო, საკულტო-რიტუალური და ა.შ.), მაგრამ მუსიკალური მახასიათებლებით (მასალის განვითარების დინჯი, აუჩქარებელი მანერა, ფართო, გაშლილი, მღერადობა და ფორმის მონუმენტურობა) უპასუხებენ ეპოსის მოთხოვნებს. ასეთებს განეკუთვნება ქართლ-კახური გაბმული სიმღერები და სვანური სადიდებელი ჰიმნები.

დიდი მრავალფეროვნებითა და ემოციურობით ხასიათდება ლირიკული სიმღერები. ეს სფერო განუყოფლადაა დაკავშირებული ეპიკურ ჟანრთანაც,

მაგრამ ცალკე უნდა გამოიყოს სოლო, გუნდური, დიალოგური სატრფიალო სიმღერები საკრავის (საკრავების) თანხლებით ან მის გარეშე.

ქართული ხალხური მუსიკის შესრულების თავისებურებები

ქართულ ხალხურ სიმღერას შემსრულებელთა სხვადასხვა რაოდენობა ასრულებს. ამგვარი შემადგენლობა, უპირველეს ყოვლისა, სიმღერის სახეობაზეა დამოკიდებული. სოლო სიმღერების რიცხვს განეკუთვნება: აკვნის ნანები, ურმულები, მთიბლურები, ღულუნები, ქორქალები, გუთნურებისა და დატირებების ნაწილი და სხვ. სიმღერის მხოლოდ ერთი მომღერლის მიერ შესრულებას განაპირობებს შესაბამისი გარემო (როცა შემსრულებელი, უბრალოდ, მარტოა), ან ჟანრის თავისებურება. უკანასკნელ შემთხვევაში იგულისხმება ზოგიერთი (მაგალითად, ეპიკური სიმღერა) საკრავის (ფანდურის, გუდასტვირის, გარმონისა და სხვ.) აკომპანემენტით.

საკმაოდ მცირეა იმ სიმღერათა რაოდენობა, რომლებიც ორი მომღერლის მიერ სრულდება. ასეთებია: „მეტევიური“ ან ზოგიერთი „შემღერნება“. ორივე შემთხვევაში სოლისტი, როგორც კი მუხლს მოამთავრებს, გაბმულ ბანს უწყობს პარტნიორს, რომელიც შემდეგ მუხლს ამბობს. ასევე იქცევა ეს უკანასკნელიც (მაგ.№61).

დასავლეთ საქართველოს ბარში, განსაკუთრებით გურიაში, გავრცელებულია სამთა სიმღერები, თავისებური „ტრიოები“, რომლებსაც მხოლოდ სამი მომღერალი ასრულებს. შესრულების ეს ფორმა ინდივიდუალური ბანის შემოქმედებითი ინიციატივითაა განპირობებული და მღერისას იმპროვიზაციას დიდ გასაქანს აძლევს (მაგ.№62).

სხვა შემთხვევებში ბანს რამდენიმე, ხშირად კი ბევრი მომღერალი ასრულებს. სამაგიეროდ მკაცრადაა განსაზღვრული ზედა ხმების შემსრულებელთა რიცხვი: მათ უსათუოდ თითო მომღერალი მღერის. ამ წესიდან გადახვევა ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში ფაქტობრივად არ გვხვდება. უნისონური გუნდური მღერა სოფლურ ყოფაში ძალზე იშვითია (მაგ.№63).

ესა თუ ის ხმა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სხვადასხვა ხარისხითაა განვითარებული. სამხმიანი სიმღერების უდიდეს უმრავლესობაში წამყვანია შუა ხმა – „თქმა“. მთქმელს სიტყვიერი ტექსტი მიჰყავს. იგი უმეტესად, სიმღერის დამწყებადაც გვევლინება და ამიტომ „დამწყებს“, „წყებას“ ეძახიან. ხმის აღმნიშვნელ ტერმინთა რიცხვი ქართულ სამუსიკო ფოლკლორში 60-ს აღემატება. ორხმიან სიმღერებში, რომლებშიც წამყვანი ხმა და ბანი მონაწილეობს, „თქმა“, ბუნებრივია, ზედა ხმას წარმოადგენს. სამხმიან სიმღერებში ხმების შემდეგი ძირითადი სახელები ჭარბობს: პირველი (მაღალი) ხმა – „მოძახილი“, მეორე (შუა) – „მთქმელი“, მესამე (ქვედა) – ბანი. ოთხხმიან სიმღერებში, მთქმელი შემხმობართან მონაცვლეობს და სიმაღლებრივად ხან მეორე, ხან კი მესამე ხმაა. გურული დიალექტის სპეციფიკური ხმაა კრიმანჭული. ეს ტერმინი „მანჭული კრინიდან“ მომდინარე უნდა იყოს. კრიმანჭული კრინის, თავისებური ფალცეტის სახით იმღერება მაღალ რეგისტრში (მაგ.№64). მაღალი ხმის აღმნიშვნელია „გამყვიანიც“, რომელიც ზოგჯერ ძნელი გასარჩევია კრიმანჭულისაგან (მაგ.№65). გურულ ნაღურებში მესამე ხმას „შემხმობარს“ უწოდებენ (მაგ.№65).

როცა სოფლელი შემსრულებლები სამხმიანი სიმღერის ზედა ხმებს „პირველით“ და „მეორით“ მოიხსენიებენ, „პირველ ხმაში“ ისინი არა ზედა, არამედ დამწყებ ხმას გულისხმობენ, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ტრადიციულ შესრულებაში ხმები ინომრება არა სიმაღლის მიხედვით, არამედ მნიშვნელობით.

ქართული ხალხური სიმღერა შეიძლება იყოს ერთ-, ორ- და სამპირული (შესაბამისად – ერთი, ორი ან სამი მხარის მონაცვლეობით). შესრულების ორპირული ფორმა რამდენიმე სახითაა წარმოდგენილი: ორი სოლისტის მონაცვლეობა ბანის ფონზე; ორ-ორი (ან ერთი+ორი) სოლისტის მონაცვლეობა ბანის ფონზე, ორი გუნდის მონაცვლეობა; რესპონსორიუმი (სოლისტი – გუნდი ან გუნდი – სოლისტი); ტრიო და გუნდი, ტრიო და ბანები.

ცალკე უნდა აღინიშნოს სქესობრივ-ასაკობრივი რეგლამენტაციის საკითხი. ქართული სასიმღერო ფოლკლორის საგუნდო ნიმუშებს უპირატესად ერთგვაროვანი, ქალთა ან მამაკაცთა გუნდი ასრულებს. თუმცა არცთუ იშვიათად (მეტადრე, საფერხულო სიმღერებში და, ბუნებრივია, ოჯახური მუზიციურობისას) ვხვდებით შერეულ შესრულებასაც.

ქართულ სამუსიკო ფოლკლორში ცალკე გამოიყოფა სიმღერები ბავშვთა შესრულებით. ესენია: გათვლები, გამოსაჯავრებლები, ინტონაციური თამაშები (ნიშხა-ნიშხა, ძიძგი-ძიძგი), თამაშები ტაშით.

ბავშვთა რეპერტუარს ეკუთვნის ასევე სხვადასხვა საწესო რიტუალში მონაწილეობისას მათ მიერ შესრულებული ნიმუშები: ნადირობასთან დაკავშირებული მითვლები, ალილოები და ლაზარესადმი მიმართული სიმღერები (მაგალითები)

ბავშვთა ფოლკლორის განუყოფელი ნაწილია საკრავი. საგანგებოდ მათთვის უფროსები ამზადებენ მარტივი კონსტრუქციის (უთვლო ან 1-3 თვლიანი სტვირი, ჭყიპინა, ჭიპონი, სასტვინელი და სხვ.) და მცირე ზომის საკრავებს (ფანდური, ჭიანური).

ხალხურ სიმღერაში სიტყვიერი მასალა შეიძლება იყოს ლექსი (როგორც გარითმული, ისე გაურითმავი და იშვიათად – თავისუფალი მეტრისა), ან გლოსოლალიები – დროთა განმავლობაში მნიშვნელობადაკარგული სიტყვები (“დელა”, “არალო”, “ნანა”, “ჰარერამა” და სხვა მრავალი), აგრეთვე – შორისდებულები (“ჰა”, “ჰე”, “ჰაი-ჰაი” და სხვ.). ზოგიერთი სიმღერის ცალკეული მუხლები, ზოგჯერ კი მთელი სიმღერაც გლოსოლალიებსა და შორისდებულებზეა აგებული. ისინი თავისებურ “სიტყვის მასალად” გამოიყენება. მაგრამ ეს მხოლოდ მათზე როდი ითქმის. სიმღერების დიდ ნაწილში, თუ არ ჩავთვლით ზოგიერთი ჟანრისა (უპირველეს ყოვლისა, სარიტუალო) და დიალექტის (მეტადრე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის) ნიმუშებს, სიტყვიერი ტექსტის შინაარსს დიდი ყურადღება არ ექცევა. სწორედ ამითაა გამოწვეული, რომ ერთსა და იმავე სიმღერას (მაგალითად, “ჩაკრულოს”, “ჭონას”, “შემოძახილს”, “ხასანბეგურას” და მრავალ სხვას) მომღერალთა ერთნაირი შემადგენლობის შემთხვევაშიც კი სხვადასხვა დროს განსხვავებული სიტყვიერი ტექსტი აქვს.

ქართულ ვოკალურ ფოლკლორში არსებობს მომღერალთა შეჯიბრის ტრადიცია, კერძოდ, შეჯიბრი ტესიტურის დაპყრობაში, ყელის გამძლეობაში ან იმპროვიზაციის ხელოვნებაში. პირველ მათგანს უმთავრესად აღმავალი მოდულაციების შემცველ სიმღერებში ვხვდებით. მეორე შემთხვევაში საქმე ერთგვაროვანი მუხლების მრავალჯერად გამეორებაზე დამყარებულ

სიმღერებთან გვაქვს. ხალხი ყველაზე მეტად აფასებს შეჯიბრს იმპროვიზაციაში, გამომგონებლობაში. იგი უპირატესად დასავლეთ საქართველოს ბარში, პირველ ყოვლისა კი, გურიაშია გავრცელებული. ერთი ან რამდენიმე მომღერალი ცდილობს, შეძლებისდაგვარად მოკაზმოს (გაამშვენოს) სიმღერა და ამით დაჯაბნოს პარტნიორი. შემსრულებლები მიმართავენ როგორც მელოდიურ, ისე რიტმულ ვარიაციას, განგებ ცდილობენ, ისე გადაასხვაფერონ, „დახლართონ“ სიმღერა, რომ მეტოქე დააბნიონ. ეს უკანასკნელი დამარცხებულად ჩაითვლება, თუ შექნილ სიტუაციას აღდგომის ვერ აუღებს, ორიენტაციას დაკარგავს და სხვა ხმებს სწორად ვერ მიჰყვება. ასეთი „გამოცდები“ არასდროს გამოდიოდა მომღერალთა ურთიერთშეთანხმებისა და ურთიერთპატივისცემის ფარგლებიდან.

ქართული ხალხური სიმღერა უფრო ხშირად მთელი ხმით სრულდება. გამონაკლისი მხოლოდ ზოგიერთი ჟანრია. ამ თვალსაზრისით, ცალკე აღნიშვნის ღირსია „დიღინები“, აგრეთვე, ქალთა ზოგიერთი ნიმუში („ნანა“, „ზუზუნი“ და სხვ.). საინტერესოა, რომ ძველ საქართველოში განასხვაებდნენ მღერის დამოუკიდებელ გვარებს: გალობას, სიმღერასა და დიღინს.

ავთენტიკურ, განსაკუთრებით ძველი მომღერლების შესრულებას, მაღალი ტესტირება ახასიათებს.

შესრულების ქართული მანერა მრავალფეროვანია და დიალექტების მიხედვით განსხვავდება. ზოგჯერ სხვაობა შეინიშნება ცალკეული ხმების ინტერპრეტაციაშიც, ისევე როგორც ცალკეული მომღერლების შესრულებაში. მთლიანობაში იგი არ თავსდება ევროპული (აკადემიური) ტრადიციების ჩარჩოებში, რის გამოც უცხოელები მას ხშირად ზედმეტად მძაფრად აღიქვამენ. მთიელთა ძირითადად მძიმე, დაძაბულ მღერას ენაცვლება ბარის მცხოვრებთა ლაღი მანერა, რომელიც, ამავე დროს, ომახიანობას მოკლებული არ არის. ბარის დიალექტებში თანაარსებობს დეკლამაციურობა და ნატიფი მღერადობა, მეღიზმატურობა და დანაწევრებული მუსიკალური მეტყველება; როგორც მთაში, ისე ბარში საკმაოდ ხშირია მუხლის დამაბოლოებელი ბგერების „ჩამოქნევა“. გლისანდირება უფრო მთის რეგიონებში შეინიშნება.

ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკა

არსებობს მოსაზრება, რომ ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა შედარებით განუვითარებელია. მაგრამ ეს შეხედულება მხოლოდ ნაწილობრივ და მხოლოდ მაშინ არის სიმართლესთან ახლოს, როდესაც ქართულ საკრავიერ მუსიკას ქართულსავე სასიმღერო ფოლკლორს ვადარებთ. ჩვენში სიმღერამ საკრავი თანხლებად მოირგო, თუმცა როგორც საკრავების მრავალფეროვნებით, ისე საკრავიერი რეპერტუარის თვალსაზრისით, ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკა მეტად საინტერესო მოვლენას წარმოადგენს.

ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში მრავალი საკრავია მოხსენიებული. მათი რიცხვი ასს აჭარბებს. ამ საკრავებიდან ყველა წმინდა ქართული წარმომავლობისა არ არის, ხოლო ზოგჯერ რამდენიმე სახელწოდება ერთსა და იმავე საკრავს აღნიშნავს. მიუხედავად ამისა, ზემოაღნიშნული ცნობები ჩვენი ეროვნული ინსტრუმენტარიუმის ფრიად შთამბეჭდავ სურათს ხატავს. სამწუხაროდ, შუა საუკუნეების საქართველოში

გავრცელებულ საკრავთაგან დღეს მხოლოდ მცირე ნაწილი შემორჩა. მეტიც, ზოგიერთი საკრავი (ბუკი, სანკერი, ლარჭემი, უენო სალამური), ბოლო ათწლეულების განმავლობაში საერთოდ გამოვიდა ხმარებიდან.

საქართველოში არსებობს საკრავების შემდეგი ძირითადი ჯგუფები: დასარტყამი, ჩასაბერი, სიმებიანი, კლავიშიანი.

დასარტყამი საკრავებიდან ყველაზე ფართოდაა გავრცელებული დაირა და დოლი, თუმცა ეს უკანასკნელი სოფლურ ყოფაში შედარებით შეზღუდულად გამოიყენებოდა. დოლი წარმოადგენს ხის ცილინდრულ კორპუსს, ორივე მხარეს გადაკრული ტყავით (იხ. ილუსტრ. №5). მასზე უკრავენ ხელებით ან ჯოხებით. უკანასკნელ შემთხვევაში ერთ ჯოხს საკრავის ერთ მხარეს სცემენ, მეორე ჯოხს – მეორე მხარეს (დაკვრის ეს წესი უფრო გურიასა და აჭარაშია ცნობილი). დოლის უმთავრესი დანიშნულება ცეკვის თანხლება, ცეკვის მეტრ-რიტმის ხაზგასმაა. იგი გამოიყენება როგორც დამოუკიდებლად, ისე რომელიმე სხვა საკრავთან (ჭიბონთან, სალამურთან, ჩონგურთან, ფანდურთან) ერთად. დოლის ტიპის საკრავს ადრე დაფდაფს უწოდებდნენ. მის ნაირსახეობას კი ძველ საქართველოში წარმოადგენდა სპილენძ-ჭური.

დაირა საქართველოს ზოგიერთ კუთხეშია გავრცელებული. იგი მზადდება ხის მოზრდილი რკალისაგან, რომლის ერთ მხარეზე თხელი ტყავია გადაჭიმული. რკალს შიდა მხრიდან, როგორც წესი, საჩხარუნებლები აქვს მიმაგრებული (იხ. ილუსტრ. №6). დოლის მსგავსად, დაირა უმეტესწილად ცეკვის თანხლებას ემსახურება. თუ დოლი მამაკაცთა რეპერტუარს ამდიდრებს, დაირა ქალთა საკრავადაა ცნობილი. ამავე დროს, მოდაირე ერთდროულად ცეკვავს და უკრავს, ზოგჯერ კი მღერის კიდევ, მაშინ როცა მედოლის ცეკვა საკმაოდ იშვიათი მოვლენაა. დაირის სრულფასოვნად ფლობა – საკრავის ორივე ხელით ჭერა და ორივე ხელით დაკვრა, ერთდროულად ასაუღარუნებლად შერხევა, მაჯის რკალზე მირტყმა და ჰაერში შეთამაშება – საკმაოდ დახვეწილ ოსტატობას მოითხოვს. დაირა გამოიყენება როგორც სოლო, ისე საანსამბლო საკრავად. ანსამბლში მასთან ერთად შეიძლება უკრავდნენ ფანდურს, ლარჭემს, გარმონს. დაირას ძველ საქართველოში დაფს უწოდებდნენ.

დასარტყამი საკრავების წინარე ფორმად უნდა მივიჩნიოთ ორი ქვის ერთმანეთზე ცემაც. დაკვრის ასეთმა ფორმამ კახეთში, თუშეთში, რაჭაში XX საუკუნემდე მოაღწია. ასევე საკრავის ფუნქციას ასრულებს ტაშიც, რომელიც ხშირი ატრიბუტია საცეკვაო თუ საფერხულო სიმღერა-დასაკრავებისა.

აღსანიშნავია დასარტყამი საკრავი დიპლიპიტო, რომელიც ორი სხვადასხვა ზომის გადაბმულ თიხის ტყავადაკრულ ქოთანს წარმოადგენს. მასზე ჯოხებით – „თხის ფეხუნებით“ უკრავენ (იხ. ილუსტრ. №7).

ჩასაბერი საკრავების ჯგუფში ერთიანდება ერთღერიაანი თვლებიანი სალამური, პილილი, ბუკი, მრავალღერიაანი ლარჭემ-სოინარი და გუდასტვირი.

ჩამოთვლილთა გარდა, თავისებურ „საბავშვო საკრავად“ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ფოთოლი, რომლის „წრუპუნი“ სოფლის არცერთი ბავშვისთვის არ არის უცხო. უფრო „სერიოზულ“ საბავშვო საკრავებს წარმოადგენს ერთი ბგერის გამომცემი დიდგულის „ჭყვიპინაც“ და გოგრის ღეროსაგან დამზადებული ერთ-, ორ- ან სამთვლიანი ინსტრუმენტი, რომელსაც უფროსები ხშირად უკეთებენ ბავშვებს და რომელიც მარტივ სალამურს ან სტვირს წარმოადგენს.

რაც შეეხება ნამდვილ სალამურს, იგი ორგვარია – უენო და ენიანი (იხ. ილუსტრ.№8). პირველი მათგანი უფრო ძველია. სწორედ მის ნაირსახეობას წარმოადგენდა მცხეთის მიდამოებში აღმოჩენილი უძველესი ძვლის სალამური. უენო სალამური ორივე მხარეს გახსნილია, უკეთდება 5-6 თვალი, ზოგჯერ – ორი დამატებითი თვალი მოპირდაპირე მხარეს. მისი ბგერები ენიანთან შედარებით უფრო სუსტია, ახლავს სტვენის ელფერი, ამის გამო ხმოვანება თავისებური იდუმალების შთაბეჭდილებას ტოვებს. შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ უენო სალამურს სულების გამოსაძახებლადაც იყენებდნენ. საერთოდ კი იგი უმთავრესად მწყემსების საკრავია.

ენიანი სალამური უფრო მომცროა, 6- ან 7-თვლიანი, ერთი თვლით მოპირდაპირე მხარეს. მილის ერთ-ერთ ბოლოში აქვს ენა – ლერწმის მოკლე საცობი. ენის წყალობით ჩაბერვა ნაკლებ ძალისხმევას მოითხოვს და გამოცემული ბგერებიც უფრო სავსე, ფერადოვანი და, იმავდროულად, უფრო „მიწიერია“, გადაბმულადაც უფრო ადვილად იკვრება. ენიან სალამურზე ხშირად სრულდება საცეკვაოები. სოფლურ ყოფაში ენიან სალამურს დაკერისას ზოგჯერ დაირა ან დოლი უერთდება.

სალამურის ორივე ნაირსახეობაზე ხშირად გამოიყენება გადაბერვის მეთოდი, რაც ამა თუ იმ ბგერის ოქტავით მაღალ შესატყვისს იძლევა.

ქართული ჩასაბერი საკრავების შემდეგ ნაირსახეობას მრავალდერიანი სალამური წარმოადგენს, რომელსაც სამეგრელოში „ლარჭემს“ (წარმოდგება სიტყვა „ლერწმიდან“), ხოლო გურიაში „სონარს“ უწოდებენ (იხ. ილუსტრ.№9). სამეგრელოსა და გურიის გარდა, მრავალდერიანი სალამური გავრცელებულია ლაზეთშიც, „ოსტვინონის“ სახელწოდებით, თუმცა მის შესახებ დაწვრილებითი ცნობები არ გაგვაჩნია. ადრე ლარჭემი/სონარი გავრცელებული ყოფილა ქვემო იმერეთშიც. საკრავი შედგება ერთმანეთზე მიჯრით მიწყობილი ხის ქერქით ან კანაფით შეკრული სხვადასხვა ზომის მილებისაგან. მათი რაოდენობა ხუთიდან შეიძლება. უკანასკნელ დრომდე მოღწეული ნიმუშები ხუთ- ან ექვსმილიანია, უფრო – ექვსმილიანი. მილები საორგანო მილების ტიპისაა, ე. ი. დახურული.

ხუთდერიანი საკრავის ღეროები სიგრძის მიხედვით (გრძელიდან მოკლემდე) არის განლაგებული. რაც შეეხება ექვსდერიანს, იგი მოყვანილობით ხელის მტევანს მოგვაგონებს; მისი შუა ღეროები უგრძესია და უდაბლეს ბგერებს გამოსცემს, ნაპირებისკენ კი მილების სიგრძე მცირდება. სხვათა შორის, თითოეულ მათგანს საკუთარი სახელწოდება გააჩნია: „კრიმანჭული“, „მოძახილი“, „გადატანილი“, „წყება“, „საშუალო“, „ბანი“ (გურიაში), „მეჭიფაშე“, „მაჭყაფალი“, „მაღალი“, „მეზანე“, „მეშხუაშე“ (სამეგრელოში). გვხვდება სხვა სახელებიც, მაგრამ ისინიც, საფიქრებელია, ვოკალური მუსიკიდან არის ნასესხები.

ექვსდერიანი სალამურის ღეროები, თუ ორ შუას არ ჩავთვლით, ტერციის ინტერვალით დაშორებულ ბგერებს იძლევა. ეს დამკვრელს პარალელური ტერციების გამოცემის საშუალებას აძლევს, მაგრამ, ამასთან დაკერასაც ართულებს. ამ სირთულის მიუხედავად, საქართველოში, პირველ რიგში კი მთიან სამეგრელოში, მუდამ მოიძებნებოდნენ მელარჭემე ვირტუოზები, რომლებმაც XX საუკუნის 60-იან წლებამდე მოაღწიეს. დახელოვნებული დამკვრელები ახერხებდნენ დაკერის პროცესში დამღერებასაც, ზოგჯერ კი ცეკვაოდნენ კიდევ. ლარჭემსა და სონარზე უმთავრესად მწყემსები უკრავდნენ, თუმცა ეს საკრავი მონადირეთა წრეშიც

იყო გავრცელებული და სახალხო დღესასწაულებზე, სოფლის ღვინებსა და ქორწილებშიც უღერდა.

სამეგრელოში არსებობდა მეღარჭემეთა შეჯიბრების თავისებური სახეობა – „ნირზი“, რომლის დროსაც ორი მეღარჭემე ექვსდღიანი ღარჭემს შუაზე ყოფდა და ერთმანეთს გამძლეობასა და ღამაზი ხმების გამოყვანაში ეპაექრებოდა. ხშირად ფრინველების გალობასაც ბაძავდნენ.

თავის დროზე საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში იყო გავრცელებული ბუკი (რაჭაში საყვირის, სვანეთში სანკერის, სამეგრელოში ოყეს სახელწოდებით) – დიდი ზომის სასიგნალო საკრავი. ამ ჩასაბერი ინსტრუმენტის ძირითადი დანიშნულება საგანგებო შემთხვევებში მოსახლეობის თავშეყრისაკენ მოწოდება იყო. ბუკი მზადდებოდა როგორც ხისგან, ისე ლითონისგან.

ყველაზე რთული აღნაგობის ქართულ ჩასაბერ საკრავს გუდასტვირი წარმოადგენს. ეს არის გუდისა და ქარახსით (რქით) დაბოლოებული ორი პარალელური ღერწმისაგან, ან დიდგულასაგან შემდგარი საკრავი (იხ. ილუსტრ. №10). დაკერის პროცესში მესტვირე დროგამოშვებით ჩაჰბერავს ჰაერს გუდაში, რომელიც იღლიაში აქვს ამოღებული და ბგერას მასზე მკლავის მოჭერით გამოსცემს. ბგერების სიმაღლის ცვლისათვის ღერწმებზე დატანებულია თვლები, რომელთა რაოდენობა განსხვავებულია სხვადასხვა ქართულ მუსიკალურ დიალექტში. რაჭულ გუდასტვირს ერთ ღერწამზე ექვსი, მეორეზე კი სამი თვალი აქვს, ჭიბონს (აჭარულ გუდასტვირს) – შესაბამისად ხუთი და სამი, ფშაურს – ხუთი და ერთი. პირველ ღერწამზე სოლო პარტია სრულდება, მეორეზე – ბანისა, რითაც ორხმიანი საკრავიერი ჰანგი ქართულ ვოკალურ მუსიკას, კერძოდ, ბურღონულ ორხმიანობას ემსგავსება.

გუდასტვირი გამოიყენება როგორც სათანხლებო, ასევე სოლო საკრავად. პირველ შემთხვევაში იგი მოხეტიალე მუსიკოსების – მესტვირეების საკრავია, რომლებიც გუდასტვირის თანხლებით ეპიკურ, ლირიკულ თუ სახუმარო სიმღერებს ამღერებდნენ (ამგვარი მუსიკოსები საქართველოში XX საუკუნეშიც მრავლად იპოვებოდნენ). სოლო მეორე შემთხვევაში (ზოგჯერ დოლთან ერთად) ცეკვის ან სახალხო სანახაობის (უპირატესად ბერიკაობის, „ალილოზე“ სიარულის) მონაწილეა.

გუდასტვირის თანხლების ან სოლო საკრავად გამოყენების მიხედვით განსხვავდება მისი რეგისტრი. მაგალითად, სიმღერის თანხლებად გამოსაყენებელი რაჭული გუდასტვირის ბგერათრიგის უდაბლესი ბგერა (მცირე ოქტავის ღა ბემოლი) გაცილებით უფრო დაბალია აჭარული ჭიბონისაზე (პირველი ოქტავის მი ბემოლი, მი და მისთ.), რომელიც სიმღერის თანხლებად საკმაოდ იშვიათად გამოიყენება. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან ასეთ შემთხვევაში მაღალი ბგერების სიმკვეთრე მომღერლის ხმას ფარავს და ამდენად, სიმღერის სიტყვიერი შინაარსის გაგებას უშლის ხელს.

საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში ერთდროულად ორ ლულაზე დროდადრო გუდის გარემეც უკრავენ. ამ შემთხვევაში ერთ-ერთზე ძირითადი ჰანგი იკვრება, მეორეზე – ბანის პარტია. ამგვარი ორმაგი (უმთავრესად ასკილის ან ღერწმის) საკრავი ქართლში დღესაც გამოიყენება. იგი გუდასტვირის ერთ-ერთ წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ (აღსანიშნავია, რომ იშვიათად მესტვირეები, თუ რაიმე მიზეზის გამო გუდა არა აქვთ, უგულოდაც უკრავენ).

სიმებიან საკრავთაგან საქართველოში გვხვდება როგორც ჩამოსაკრავი, ისე მოსაზიდი და ხემიანი საკრავები. მათგან ყველაზე გავრცელებულსა და პოპულარულს ფანდური და ჩონგური წარმოადგენს.

ფანდური უმთავრესად აღმოსავლეთ საქართველოს კუთხეებში გვხვდება (თუმცა ბოლო ათწლეულებში იგი დასავლეთ საქართველოშიც ფართოდ გავრცელდა). ესაა სამსიმიანი („ლარი“, „ძალი“, „ალყა“, „ძაფი“ სიმის სინონიმებია) საქცევებიანი (ფარდებიანი) საკრავი(იხ. ილუსტრ.№11). სხვადასხვა კუთხეში ცალკეული ხელოსნები განსხვავებული ზომის საკრავს ამზადებენ. საქცევების რაოდენობაც (ორიდან შვიდამდე) განსხვავებულია. მთის კუთხეების, მეტადრე ხევისურული ფანდურები უფრო დიდი ზომისაა და მათზე ნაკლები (ხევისურულზე – ორი) საქცევებია გაკეთებული. შედარებით მცირე ზომის, გარეგნულადაც და ტექნიკური თვალსაზრისითაც უფრო დახვეწილია ბარის ფანდური, რომლის ტარზე ექვსი-შვიდი საქცევები განლაგებული.

ფანდურზე ლარების აუღერება მარჯვენა ხელის თითების ჩაკვრითა და ამოკვრით ხდება. სხვადასხვა შემსრულებელი სხვადასხვა ტექნიკას იყენებს. მაგალითად: ჩაკვრა ოთხი თითით, ამოკვრა – ცერით, ჩაკვრაც და ამოკვრაც ოთხი თითით (უცეროდ), და მრავალი სხვა. კლასიკური გიტარისაგან განსხვავებით, დაკვრაში მარცხენა ხელის ყველა თითი მონაწილეობს, ამასთან ცერი ტარზე ზემოდანაა შემოჭდობილი. კარგი დამკვრელის ხელში საკრავის აუღერება ხდება, აგრეთვე, ლარების მოზიდვით, ამა თუ იმ საქცევეზე დაჭერილი მარცხენა ხელის თითებით სიმის გამოკვრით და სხვ.

ფანდური ძირითადად სიმღერის თანმხლები საკრავია, თუმცა მასზე დამოუკიდებელი ჰანგებიც სრულდება (უფრო ხშირად – ცეკვის თანხლებად). იგი გამოიყენება სრულიად განსხვავებულ შემთხვევებში – სოფლის ღხინებში, შაირობისას, ბატონების კულტთან დაკავშირებულ წესჩვეულებებში; ზოგიერთი შელოცვისას, ხატობებზე, ცხვარში, „ღხინის გატეხისას“ (გლოვის დასრულების ნიშნად) და სხვ.

აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალ სოფელში ფანდურს „ჩონგურსაც“ უწოდებენ. მაგრამ ვინაიდან „ჩონგურად“ სულ სხვა, ოთხსიმიანი, უსაქცევეო საკრავიც იწოდება, ამიტომ, გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად, ეთნომუსიკისმცოდნეობაში ზემოთ განხილული საკრავი მხოლოდ „ფანდურად“ მოიხსენიება.

ჩონგური, მიუხედავად იმისა, რომ ფანდურთან ერთად სიმებიანების ქვეჯგუფში შედის, და გარეგნულადაც საკმაოდ ჩამოჰგავს, სინამდვილეში მისგან საგრძნობლად განსხვავდება(იხ. ილუსტრ.№12). ჩონგურის დეტალებს სხვადასხვა მასალისაგან ამზადებენ; მუცელიც კი რამდენიმე ნაჭრის შეწებებით კეთდება, მაშინ, როდესაც ფანდურს, უმთავრესად, ხის ერთი მთლიანი ნაჭრისგან თლიან. ჩონგური ბარის ფანდურზე დიდი ზომისაა; მისი მუცელიც, რომელიც გაჭრილ მსხალს მოგვაგონებს, გაცილებით უფრო დიდი მოცულობისაა. თუ ფანდურის ლარები ცხვრის ნაწლავებისა იყო, ჩონგურზე აბრეშუმის გრეხილი ძაფები გაიბმებოდა, რაც მის ბგერას სინაზეს სძენდა (უკანასკნელ ხანებში ორივე საკრავზე ნეილონის სიმებს აყენებენ).

ჩონგური ოთხსიმიანი საკრავია. მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა მეოთხე, მოკლე, ე. წ. „ზილის“ სიმი, რომელიც I და II გრძელ სიმებს შორის მდებარეობს და გაბმულია ტარის შუა ნაწილიდან. დაკვრისას იგი სიმაღლეს არ იცვლის, ვინაიდან დამკვრელის მარცხენა ხელის თითები მას არ ეხება. ამას გარდა, ჩონგურს საქცევები არ გააჩნია და საშუალებას

იძლევა, მასზე ნახევარ ტონზე მცირე ინტერვალები იქნას აღებული. ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ფანდურთან შედარებით ჩონგური უფრო მდიდარი შესაძლებლობების მქონე საკრავია. ამასთან, ჩონგურზე, ფანდურისაგან განსხვავებით, სიმების მოზიდვითაც უკრავენ.

ქართული სიმებიანი საკრავებისათვის (ჩონგურის გარდა) ძირითადად რომელიმე ერთი წყობაა დამახასიათებელი (წყობაში იგულისხმება ღია სიმების მიერ გამოცემულ ბეგრათა ინტერვალური თანაფარდობა). ამ წესიდან გადახვევა ფანდურისათვის ძალზე იშვიათია. მაგალითად, მის ტრადიციულ წყობასთან (ქვევიდან ზევით დიდი სეკუნდა + პატარა ან ნეიტრალური ტერცია, უფრო ხშირად – გ-a-c) ერთად შეიძლება შეგვხვდეს ნეიტრალური სამხმოვანებაც.

ამ მხრივ, გამონაკლისს წარმოადგენს ჩონგური, რომელიც სხვადასხვაგვარად შეიძლება აიწყოს. დღეისათვის ყველაზე გავრცელებულია f-a-c¹-f¹ და f-a-c¹-e¹, ნაკლებად f-g-c¹-g¹ და d-a-c1-a1; სხვა წყობათაგან აღსანიშნავია: f-as-c¹-es¹, f-b-c¹-f¹, f-b-d¹-f¹, f-c-es¹-f¹. ჩონგურის წყობათა ასეთი სიმრავლე იმ სიმღერების ჰარმონიული მრავალფეროვნებითაც იყო გამოწვეული, რომლებსაც იგი ახლდა.

ფანდურისაგან განსხვავებით, ჩონგურზე დაკვრისას ერთნაირად ხშირად გამოიყენება მოზიდვისა და ჩაკვრა-ამოკვრის ხერხი. ამავე დროს, საუკეთესო მეჩონგურეები ახერხებენ, სიმების ჩამოკვრის პარალელურად შუა ან არათითის დეკაზე დაკაკუნებით სიმებიან საკრავს დასარტყამის ფუნქციაც მიანიჭონ. ამგვარი ჩანაწერის მოსმენისას ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ შესრულებაში რომელიმე დასარტყამი საკრავიც მონაწილეობს. საერთოდაც, კარგი მეჩონგურის ხელში ეს საკრავი უმდიდრეს შესაძლებლობებს ამჟღავნებს.

ჩონგური, რომელიც უმთავრესად სამეგრელოში, გურიაში, აჭარასა და ქვემო იმერეთშია გავრცელებული, მრავალი სხვა ქართული საკრავის მსგავსად, ერთი მხრივ, სიმღერის, ხოლო მეორე მხრივ, ცეკვის თანხლებად გამოიყენება.

ხემიანი საკრავების ქვეჯგუფი საქართველოში ჭიანურით არის წარმოდგენილი(იხ. ილუსტრ.№13). დღეს იგი რაჭაში, სვანეთში („ჭუნირის“ სახელწოდებით), თუშეთსა და ფშავში გვხვდება, XX საუკუნის I ნახევარში კი გურიაში, იმერეთსა და ხევსურეთშიც იყო გავრცელებული.

ჭიანური შეიძლება იყოს ორ- და სამსიმიანი. მაგალითად, რაჭული ჭიანური ორსიმიანია (ზემო რაჭაში უწოდებენ „ორძალიანს“), სვანური კი – სამსიმიანი. ამ უკანასკნელის წყობაა დიდი სეკუნდა + პატარა ტერცია ქვევიდან ზევით (რითაც იგი ფანდურს ემსგავსება), ორსიმიანისა კი – დიდი ან ნეიტრალური ტერცია. ამ საკრავის ტემბრი განსხვავებულია როგორც მასალის, აგრეთვე საკრავის ფორმის გამო. მაგალითად, კორპუსი შეიძლება დამზადებული იყოს დაირის მსგავსად (ხის რკალი, წინა მხარეს გადაჭიმული ტყავის აპკით), ანდა წარმოადგენდეს შუაზე გადაჭრილ, გამოფუღუროვებულ გოგრას. რაჭაში, ჭიანურის დღეს გაბატონებული საცრისებური ფორმის ნაცვლად, გავრცელებული იყო კორპუსის სრულიად განსხვავებული ფორმაც, რომლითაც იგი, გარკვეულწილად, ფანდურს (ან შავშურ ჭიანურს) წააგავს. სხვაობას განაპირობებს დაკვრის წესიც. მარცხენა ხელით ღარს თითებს ზოგჯერ ტარამდე აჭერენ, ხოლო ზოგჯერ თითების ბალიშებით ეხებიან, რაც ფლაჟოლეტურ ბეგრებს წარმოქმნის (სვანეთში ძირითადად დაკვრის სწორედ

ეს მეთოდი გამოიყენება). მთის რაჭაში საკრავის ჯორა ზოგჯერ ტარისა და კორპუსის შეერთების ადგილთან ახლოს იდგმება, რაც საკმაოდ იშვიათი მოვლენაა.

ჭიანური დამკვრელს მუხლებს შორის, ვერტიკალურ მდგომარეობაში უჭირავს. ხეში მარჯვენა ხელშია მოქცეული, მასზე რამდენიმე ღერი ძუაა გაბმული. სიმებადაც ძუა გამოიყენება.

ჭიანურზე უკრავენ როგორც მამაკაცები, ასევე ქალები. ეს საკრავი გამოიყენება ლხინშიცა და ჭირშიც. სვანეთში ზოგჯერ ჭუნირზე ამღერებენ მიცვალებულთან, მისი დასაფლავების წინა დამით. ჭუნირს, ისევე როგორც ლარჭემს, იყენებდნენ მიცვალებულის სულის „დასაჭერადაც“: დაღუპვის ადგილზე უკრავდნენ მანამდე, ვიდრე სულის პოვნის რაიმე ნიშანს არ მიიღებდნენ და მხოლოდ შემდეგ ბრუნდებოდნენ მიცვალებულის სახლში.

მოსაზიდი საკრავების ქვეჯგუფი საქართველოში მხოლოდ ერთი საკრავით – სვანური ჩანგითაა წარმოდგენილი(იხ. ილუსტრ.№14). ხალხში დღესაც გავრცელებულია ამავე ტიპის ინსტრუმენტის სახელწოდება – „ქნარი“, რომელიც დღემდე არ შემორჩენილა. ადრე ჩანგი სხვა კუთხეებშიც იპოვებოდა. ესაა მცირე არფის ფორმის საკრავი, რომლის შვეულ და თარაზულ ნაწილებს შორის გაბმულია ექვსი ან შვიდი ლარი. ექვსლარიანის წყობაა f-g-a-h-c¹-d¹, შვიდლარიანისა კი – e-f-g-a-h-c¹-d¹. სხვადასხვა დროს ჩანგს ლარების სხვადასხვა რაოდენობაც ჰქონდა. ეს ლარები ადრე აბრეშუმისა იყო, ახლა კი იგი ძუისგან მზადდება.

ჩანგზე უკრავენ ქალებიცა და მამაკაცებიც. თუმცა ადრე იგი, სავარაუდოდ, ქალთა საკრავი უნდა ყოფილიყო. ლიტერატურული წყაროების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, XIX საუკუნეში ქალ მეჩანგეთა სიმღერა ცალკე ჟანრსაც კი წარმოადგენდა. ჩანგი, როგორც წესი, სიმღერის თანმხლები საკრავია და იშვიათად ცეკვის თანმხლებადაც გამოიყენება, მისი სუსტი ბგერა და ფრიალ შეზღუდული შესაძლებლობები ამის საშუალებას ნაკლებად იძლევა. თუმცა ზოგჯერ საკმაოდ რთულ დასაკრავებსაც ასრულებენ. ჩანგზე მხოლოდ ანსამბლში, ჭუნირთან ერთად უკრავენ.

საერთოდ, ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლი სოფლად ორ საკრავზე მეტს არ აერთიანებს. ერთ-ერთი მათგანი, როგორც წესი, დასარტყამია. ასეთ ანსამბლებს (დუეტებს) წარმოადგენს: ჭიბონი და დოლი, ჩონგური და დოლი, ფანდური და დაირა, ლარჭემი და დაირა (პირობითად, ასეთ ანსამბლად შეგვიძლია ჩავთვალოთ „ტაშ-ფანდურაც“ – ფანდურისა და ტაშის შეხამება ცეკვის თანხლებისათვის) და სხვა.

საქართველოში XVII-XVIII სს-ში შემოსულ ქართულ ქალაქურ ყოფაში დამკვიდრებულ საკრავებს შორის, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ჩასაბერი დუდუკი (იხ. ილუსტრ.№15.) და ზურნა. დუდუკი და ზურნა მხოლოდ ანსამბლში გამოიყენება. ერთი დუდუკის მელოდიას ჩვეულებრივ თან ახლავს ბანის ფუნქციის მატარებელი მეორე დუდუკი, ზოგჯერ, მესამეც, რის შედეგადაც წამოიქმნება სამხმიანობა (რაც აღმოსავლური მუსიკის „ქართულად გამრავალხმიანების“ ტიპურ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს). ასევეა ზურნა. მელოდიის მთქმელ ზურნას თან ახლავს ბანის მთქმელი ზურნა, რის შედეგადაც წამოიქმნება ორხმიანობა.

საქართველოში ასევე დამკვიდრდა შედარებით გვიან, დასავლეთ ევროპიდან (უმთავრესად რუსეთის გზით) შემოსული გიტარა, ბალალაიკა, მანდოლინა და გარმონი. ამ უკანასკნელმა სახეშეცვლილი ფორმით XIX საუკუნიდან ქართულ (მეტადრე თუშურ) სოფლებშიც შეაღწია. მას

ადგილობრივი ხელოსნებიც ამზადებდნენ. ხალხი ამ საკრავს „ქართულ გარმონს“ უწოდებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მცირე ზომის ნიმუშები, მათ შორის, ჯიბის გარმონი, ე. წ. „ბუზიკა“ (სიტყვა „მუზიკას“ დამახინჯებული ვარიანტი), ან, როგორც მას უწოდებენ, „წიკო-წიკო“, სრულიად თავისებური ხმოვანებით.

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში ზემოაღნიშნული არაქართული წარმოშობის საკრავების რეკონსტრუირება მოხდა. მხედველობაში გვაქვს ქართული მუსიკალური ენის შესატყვისი ცვლილებები საკრავის წყობაში.

ქართული მუსიკალური დიალექტები

ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ერთ-ერთ გამორჩეულ თავისებურებად მისი დიალექტური მრავალფეროვნება უნდა ჩაითვალოს. ქართული მუსიკალური დიალექტების ჩამოყალიბება მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართველური ეთნიკური ჯგუფების დიფერენციაციასთან. ამ პროცესმა სამეტყველო ენაში ქართველური ენა-კილოების – ქართლის, მეგრულისა და სვანურის წარმოქმნა განაპირობა, მუსიკაში კი – ქართლ-კახური, იმერული, მეგრული, სვანური, გურული და ა.შ. დიალექტებისა. მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკის გამო ქართულ მუსიკალურ დიალექტებში მეტი სიახლოვეა, ვიდრე ქართველურ ენა-კოლოებში.

საქართველოში მრავალი კუთხეა. შესაბამისად, ქართული მუსიკალური ფოლკლორიც მრავალდიალექტიანია (ეთნომუსიკისმცოდნეები მას 14 ან 15 დიალექტად ჰყოფენ.) დიალექტი მოიცავს გარკვეულ მუსიკალურ არეალს, რომელსაც მუსიკალურ-სტილური თვისებების (მრავალხმიანობის ფორმა, მუსიკალური ენის სხვა კომპონენტები), რეპერტუარის, შესრულების ნორმათა ერთიანობა ახასიათებს. მუსიკალური დიალექტი, შესაძლოა, არ ემთხვეოდეს სამეტყველო ენის დიალექტს, რომლის საზღვრებს ენათმეცნიერება ადგენს.

ზოგიერთ მუსიკალურ დიალექტს ყოფენ კილოკავებად, ანუ ისეთ სუბდიალექტებად, რომლებიც ერთმანეთისგან ზოგიერთი ნიშნით საკმაოდ მკაფიოდ განირჩევიან, მაგრამ უფრო მეტ მსგავსებას ამჟღავნებენ ერთმანეთთან, ვიდრე განსხვავებას (მაგალითად, ქართლ-კახური დიალექტის ქართლური და კახური კილოკავები). **აღინიშნოს გარდამავალი დიალექტები – რ.წ.**

ქართულ მუსიკალურ დიალექტებში ვხვდებით როგორც მარტივ, ისე ურთულეს ნიმუშებს – აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ფოლკლორიდან გურულ პოლიფონიურ თუ ქართლ-კახურ გაბმულ სიმღერებამდე. ამის გათვალისწინებით, ქართული მუსიკალური დიალექტების შესწავლასაც წარვმართავთ პრინციპით–„მარტივიდან რთულისკენ“ .

აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალური დიალექტები

საქართველოს მუსიკალური დიალექტების რუკაზე შეიძლება მოინიშნოს არეალი, რომელიც რამდენიმე დიალექტისა და კილოკავისგან შედგება და მრავალი საერთო თვისების გამო მკაფიოდ გამოიყოფა სხვათაგან. მხედველობაში გვაქვს აღმოსავლეთ საქართველოს მთა, რომელიც ხევსურეთის, ფშავის, თუშეთის, მთიულეთის, ხევის, გუდამაყრის ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას აერთიანებს. ის თავისებურებები, რაც მათთვის საერთოა, ძირითადად ამ კუთხეთა მსგავსი ისტორიულ-გეოგრაფიულ თუ სამეურნეო პირობებიდან, საზოგადოებრივი, სოციალური წყობიდან, რელიგიური წარმოდგენებიდან და ჩვეულებებიდან, მჭიდრო ურთიერთმეზობლობიდან მომდინარეობს. კავკასიონის სამხრეთ კალთაზე ვიწრო, ძნელად გასასვლელ ხეობებში მოქცეული სოფლების მოსახლეობას ძველად მეზობელ ჩრდილოკავკასიურ ტომებთან – ქისტებთან, ლეკებთან – გამუდმებული ბრძოლა ჰქონდა, რომლის დროსაც მათი საიმედო თავშესაფარი ციხე-კოშკები იყო. აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეები ყოველთვის ცდილობდნენ თავისუფლება შეენარჩუნებინათ, მაგრამ ეს ყოველთვის არ ხერხდებოდა. მაგალითად, შუა საუკუნეებში თუშეთი რამდენჯერმე დაექვემდებარა კახეთის მეფეთა ხელისუფლებას. XVII-XVIII სს. როცა დადესტნისა და ჩრდილოეთის სხვა ტომები ქართლ-კახეთის წინააღმდეგ ამოძრავდნენ, თუშეთს (როგორც მოსაზღვრე კუთხეს) განსაკუთრებული სტრატეგიული მნიშვნელობა მიენიჭა. როგორც თეიმურაზ II, ისე ერეკლე II განსაკუთრებული პატივით ეპყრობოდნენ თუშ-ფშავ-ხევსურთა თავდადებულ, საიმედო რაზმებს. თუშ-ლეკების ბრძოლებს ბოლო მოეღო რუსეთ-დადესტნის ომის დამთავრებით (1859) და ორივე მხარე რუსული იმპერიის საზღვრებში მოექცა.

მთაში სახნავ-სათესად ვარგისი მიწის სიმცირე და მკაცრი კლიმატური გარემო, მისი მოსახლეობის სამეურნეო საქმიანობაში მესაქონლეობის (განსაკუთრებით – მეცხვარეობის), მონადირეობის, მემინდვრეობის დიდ ხვედრით წილს განაპირობებს. გადაზიდვისა და მიმოსვლის მთავარი საშუალება იყო ცხენი და ჯორი. ცხვრის გადარეკვა (განსაკუთრებით – თუშეთში, ხევში) ზამთრის საძოვრებზე და თვეების განმავლობაში მამაკაცის კერიისაგან მოწყვეტა ოჯახის მოვლის მთელ პასუხისმგებლობას დიასახლისს აკისრებდა, ამიტომ კერიის ბურჯი ქალი იყო. მის მხრებზე გადადიოდა შიდასამეურნეო შრომის მთელი სიმძიმე, ხოლო ენერჯის მოკრებაში მას უქმე-დღესასწაულები შეელოდა. ამავე დროს, მთიელი ქალები ძველთაგანვე შინამრეწველობასაც მისდევდნენ და დღესაც ქსოვა-ხელსაქმის დიდი ოსტატები არიან. ისინი ფერებისა და ორნამენტების საინტერესო შეხამებით ქსოვდნენ ტოლს, წინდებს, ხურჯინს, ფარდაებს, განსაკუთრებით აღსანიშნავია თუშური ფარდაგი და ხევსურული ტალავარი, რომლის საგულე და კალთის ნაპირები ხატ-ჯვრებით იყო შემკული.

მთაში თესვენ ქერს, შვრიას, შედარებით დაბლობ ადგილებზე – სწრაფ სიმინდს, დიკას. სამიწათმოქმედო საქმიანობის დიდი ნაწილი უკავია საქონლისათვის სარჩოს მომზადებას. სამიწათმოქმედო პირობები შედარებით ხელსაყრელია ფშავსა და მთიულეთში. ბართან მწირი სამეურნეო ურთიერთობის გამო, მთაში საუკუნეების განმავლობაში თემურ ცხოვრებას ეწეოდნენ და შეზღუდული ნატურალური მეურნეობა ჰქონდათ (ამ მხრივ

განსაკუთრებით ხევესურეთი გამოირჩეოდა). თითოეული თემი ფლობდა მიწის განსაზღვრულ ნაწილს და მოწეული სარჩოც თანაბრად ნაწილდებოდა.

საქართველოს აღმოსავლეთ მთიანეთში ადამიანს უძველესი დროიდან უცხოვრია და თავისი შემოქმედების კვალიც დაუტოვებია, რასაც ადასტურებს, მაგალითად, თუშეთის ტერიტორიაზე მოპოვებული პრეისტორიული ხანის არქეოლოგიური მასალა. მთის მოსახლეობა თავის თავს ქრისტიანებს უწოდებს. თუშეთში დღემდე შემორჩენილი ძველი ტაძრების ნანგრევები მოწმობს, რომ IX ს-თვის აქ ქრისტიანული კულტურა იყო გავრცელებული. ასევე ხევში შემორჩენილია IX-Xსს-ების ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები: გარბანის წმინდა გიორგისა და თრუსოს მთავარანგელოზის ეკლესიები, სიონისა და ახალციხის ბაზილიკები, ბეთლემის სამონასტრო კომპლექსი; გვიანდელი შუა საუკუნეების საერო ნაგებობები: სნოსა და არშის ციხეები და, რაც მთავარია, წმინდა სამების განთქმული ეკლესია (X ს.), რომელიც სოფელ გერგეტს გადმოჰყურებს.

მაგრამ მთიელთა რელიგიური წარმოდგენები და საწესჩვეულებო პრაქტიკა თემატიკით უფრო წარმართობასთანაა დაკავშირებული, თუმცა ასევე წარმოდგენილია ქრისტიანული მოტივებიც. ხევესურეთის, ფშავის, თუშეთის, მთიულეთის, გუდამაყრის, ხევის მოსახლეობისათვის რელიგიური თაყვანისცემის საერთო ობიექტები იყო დამახასიათებელი, ძირითადად – ხატ-ჯვრების (კონკრეტულ ადგილზე – “საბრძანისებზე” – მდებარე სალოცავების) სახით. მაგალითად, ხევესურეთში დიდ პატივს სცემდნენ გუდანის, ხახმატის ჯვრებს. ეს უკანასკნელი ქალების განსაკუთრებული სალოცავია, რომელსაც შვილიანობას, ვაჟიანობას შესთხოვენ; ფშავში – ლაშარის და თამარის ჯვარს, რომლის ყმებადაც თელიან ისინი თავს. მათი წარმოდგენით, ლაშარი უძღვევლი გმირია და თავისი კუთხის მფარველი. განსაკუთრებით განდიდებულია თამარის კულტი, რომელიც „აქიმ-დედოფლად“ ითვლება. მას შესთხოვენ ჯანმრთელობას, ოჯახის კეთილდღეობას, თუშეთში – თხურსიერხის ხატს, მთიულეთსა და გუდამაყარში – პირიმზე ფუძის ანგელოზს, მთიულეთში – კვირიას, ღუდას, ადგილის დედას, ლომისას და წმინდა გიორგის ხატს, რომელიც ქსანი-არაგვის წყალგამყოფ ქედზეა აღმართული. ხალხის თავშეყრის ძირითად ადგილსაც ხატი წარმოადგენდა. აქ დღესაც ხდება საქონლის მსხვერპლად შეწირვა.

მთიელთა დღესასწაულები ქრისტიანული და წარმართული წეს-ჩვეულებების ნარევის წარმოადგენს. მათ დღეობებზე ქრისტიანული ელემენტი ღმრთისა და წმინდანთა მოხსენიებას არ სცილდება. ილხენენ, სვამენ ლუდს, ზოგჯერ იმართება ცეკვა-თამაში – შუშპარი.

მთიელები მეტყველებენ არქაიზმებით მდიდარ ქართულ კილოზე, უყვართ ლექსები, ხატოვანი თქმები. ისინი გაშაირების (შეჯიბრი გალექსვაში), „კაფიის“ ოსტატები არიან.

მთიელებს წარმართულ ღვთაებათა პანთეონიც საერთო ჰქონდათ. მასში შედიან: მორიგე ღმერთი (უმთავრესი ღვთაება), კვირია (რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი ქრისტეს სახელს უკავშირებს), ანგელოზები, ადგილის დედა (იგი ხშირად „ხთისშობელთან“ იგივდება), ელია, თაყვანს სცემენ „ღვთისშვილებს“ – რეალურ პიროვნებებს, რომლებიც შემდგომში ხალხმა ზებუნებრივი თვისებებით შეამკო – იახსარს, კოპალას, პირქუშს, ხელსამძივარს. ქრისტიანულ წმინდანთაგან განსაკუთრებული პატივით სარგებლობს წმინდა

გიორგი, რომლის სახელობისაა გუდანის, ლაშარის ჯვარი, ლომისას, ჯუთას ხატები.

გარდა ამ ღვთაებებისადმი მიძღვნილი ხატობებისა, მთიელთა დღესასწაულთაგან აღსანიშნავია შობა („ქრისტე“), საგაზაფხულო-ახალ წელთან დაკავშირებული დღეობებია “ღამპარიობა“, “ქორბედლა“, ასევე “ლიტანია დღე“, როდესაც დიდმარხვის პირველ შაბათს ასუფთავებენ კარმიდამოს, აცხობენ ბედისკვერებს, ახლით იმოსებიან, ამზადებენ საჭმელს. ბუნების გამოღვიძებასა და განაყოფიერების პროცესებთან დაკავშირებით ისინი ბოროტი სულების განდევნას ცდილობდნენ და ასრულებდნენ „კუდიანთ წუხრას“ (ჭიაკოკონა). ასევე იმართებოდა ხვნა-თესვის სამღვთო, ელიაობა, ქარ-სეტყვის დღე, ჩიტფაფობა.

ამას გარდა, ბოლო დრომდე გავრცელებული იყო ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი საგაზაფხულო დღესასწაული „ბერიკაობა-ყეენობა“. საშემოდგომო სამუშაოთა დასასრულს მოხევენი იხდიდნენ “ჯალაბ-ჯორობას“, “შიობას“. ოჯახის გამრავლებას ნაყოფიერების ღვთაებას კვირიას შესთხოვდნენ

მწვემსებისათვის აღიარებულ უქმეს წარმოადგენდა “მგელთუქმე“, საქონლის სიმრავლესა და ბარაქას ისინი მორიგე ღმერთს, ხახმატის ჯვარსა და თხურსიეხის ხატს შესთხოვენ.

საქონლის ნადირისაგან დასაცავად იხდიდნენ „გუთნის სამღვთოს“, თიბვის წინ – „თიბვის თავს“. მთიულეთში მეცხოველეობის მფარველ ანგელოზად ითვლება თევდორე, რომელსაც უკავშირდება დღესასწაული „თევდორობა“.

ჩრჩილს რომ ნართი არ დაეჭრა, ქალები „ჩირჩილითუქმეს“, ხოლო ავდარს რომ ყანა არ წაეხდინა, “ნაკვეთ დღეს“ უქმობდნენ. ოჯახის კეთილდღეობას სახლის ანგელოზს ევედრებოდნენ, ხოლო “ყვავილ-ბატონებს“ ფანდურზე სიმღერით ართობდნენ და უქმობდნენ.

მთაში გავრცელებული სხვა დღესასწაულებიდან აღსანიშნავია წყალკურთხევა, მარხვა – ახვება („აღვსება“ – აღდგომა), ათენოგენობა (წმინდა ათონოგენის თაყვანისცემიდან უნდა მომდინარეობდეს). ეს და ბევრი სხვა დღესასწაული ქრისტიანულ მოტივებზეა დაფუძნებული.

ბართან გაძნელებული კომუნიკაციების გამო (ამ მხრივ შედარებით უკეთესი მდგომარეობა შეექმნათ ხევსა და მთიულეთს, რადგან მათ ტერიტორიაზე მე-19 საუკუნეში საქართველოს სამხედრო გზამ გაიარა) აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მოსახლეობაში ბოლო დრომდე თითქმის პირვანდელი სახით შემორჩა თემური მმართველობის წესი და ხალხური ადათ-წესები.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში თემს სათავეში ედგა ხევისბერი (დეკანოზი, ხუცესი). ხევისბერის უპირველესი მოვალეობა იყო „ლაშქართ თავადობა“. ამას გარდა, მას საერო საქმეებიც ევალებოდა. იგი მთიელთა ჯვარ-ხატების სახელით მოქმედებდა და საცხოვრისიც ხატის კარზე ჰქონდა. ხევისბერის უფლებები თანდათან შეიზღუდა და საბოლოოდ გაქრა კიდევ. მოსახლეობის განსხვავებული საზოგადოებრივი ფენები უფრო მკაფიოდ XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა – კერძო მესაკუთრეთა და შეძლებულ მეცხვარეთა დაჯგუფებების სახით.

რაც შეეხება ხალხში დამკვიდრებულ ადათებს, აქ წინა საუკუნემდე მძლავრობდა სისხლის აღების წესი. საერთოდ, კაცის კვლა უმძიმეს ცოდვად ითვლებოდა, სისხლის აუღებლობა კი – სამარცხვინოდ. „ღირსების დაცვის“ უფრო მსუბუქ ფორმას წარმოადგენდა კეჭნაობა. იშვიათი იყო დაუკეჭნავი

მთიელი, რომელსაც თავ-პირი დანით არ ჰქონდა დასერილი. უღირსი საქციელისთვის მიღებული იყო თემიდან მოკვეთა ანუ განდევნა. ასევე მეტად გავრცელებული იყო ძმადნაფიცობის ტრადიცია – ფიც-ვერცხლის ჭამის ადათი (დაძმობილების მიზნით ჭიქა ლუდში ან არაყში ვერცხლს ჩათლიდნენ და ერთმანეთს ერთგულებას შეჰფიცავდნენ). ხშირი იყო ქალის მოტაცება. დღემდე ძალაშია სტუმარ-მასპინძლობის წესი, გაჭირვებაში ხელის გამართვა (ასეთ წესს, მაგალითად, ხევსურეთში “ოჩხარს” უწოდებენ, რადგან დაზარალებული “ოჩხარის“ არაყს შეასმევს მას, ვისაც რითიმე შეუძლია დახმარება).

დიდად საძრახისი იყო ქურდობა, ნაქურდალს ერთიშვიდად ანაზღაურებინებდნენ. უნდა აღინიშნოს ძირითადად ხევსურეთსა და ფშავში გავრცელებული „სწორფრობის“ და „წაწლობის“ (შესაბამისად) ტრადიცია, რაც ითვალისწინებდა დაუქორწინებელი ქალ-ვაჟის მეგობრობას, რომლის დროსაც ფიზიკური სიახლოვე უკიდურესობამდე მიდიოდა?? (აღსანიშნავია, რომ სწორფრებ-წაწლების ქორწინება აკრძალული იყო).

ოჯახური ურთიერთობების მხრივ მთაში დიდხანს იყო შემონახული საოჯახო თემი (დიდი ოჯახი). მასში წარმოდგენილი იყო საოჯახო თემის კომპონენტები: რამდენიმე თაობისა და წყვილის ერთად ცხოვრება, ქონების საერთო საკუთრება, კოლექტიური შრომის ორგანიზაცია, დოვლათის დანაწილება. ოჯახის გარეთ განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭებოდა საგვარეულოს წევრთა მჭიდრო ურთიერთკავშირს.

საქართველოს აღმოსავლეთი მთიანეთის კუთხეების ზემოჩამოთვლილ საერთო ნიშნების გვერდით, თვითოეულ ამ კუთხეთაგანს გააჩნია მკაფიოდ ინდივიდუალური თავისებურებები, რაც სამუსიკო ფოლკლორშიც მქლავნდება.

ხევსურული მუსიკალური დიალექტი

ისტორიულ მონაცემებსა და ფშავურ-ხევსურულ მუსიკალურ შემოქმედებაზე დაყრდნობით ირკვევა, რომ ისინი ცალკე დიალექტებად ქრონოლოგიურად მოგვიანებით ჩამოყალიბდა, როცა ისტორიული ფხოვი ორ ეთნიკურ ერთეულად გაიყო.

ხევსურეთი მდინარე არაგვის ხეობაში, კავკასიონის ქედის კალთებზე მდებარეობს. იგი ორ ნაწილად იყოფა – პირიქით (შატილ-არხოტი) და პირაქეთ (ცენტრი – ბარისახო) ხევსურეთად. თავისი ყოფით, ნივთიერი და სულიერი კულტურის არქაული ფორმებით ხევსურეთი გამორჩეული კუთხეა.

ხევსურული სამუსიკო დიალექტი მარტივი და არქაულია. აქ მელოდია ჯერ კიდევ წმინდა კვარტისა და კვინტის ფარგლებში მოძრაობს. კილოც, შესაბამისად, ამავე დიაპაზონს მოიცავს (ანჰემიტონური კილო). ვხვდებით ასევე კვარტა-კვინტა-სექსტის დიაპაზონის (ჰემიტონურ) კილოებსაც არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა ბგერითი სიმაღლე გაურკვეველი, დაუფიქსირებელია.

ხევსურულ სიმღერას ახასიათებს მელოდიის ტალღისებური ან სწორხაზოვანი დაღმავალი მოძრაობა ტონიკურ ბგერამდე. ყოველი განმეორებისას მელოდია გარკვეულ ვარირებასაც განიცდის. სეპტიმური ბგერა ხშირად ნახტომსაც აკეთებს V და III საფეხურებზე და შემდეგ ძირს ეშვება.

ხშირია მინორული მიხრილობის კილოები, ზოგჯერ კილო მაღალი III საფეხურითაა წარმოდგენილი, რაც დაბალ II საფეხურთან გადიდებულ სეკუნდას წარმოქმნის. სიმღერათა მუსიკალური ფორმა წარმოდგენილია ფრაზის, სტროფის, წინადადებისა თუ პერიოდის სახით.

ხევესურეთში უფრო ერთხმიან სიმღერებს ასრულებენ (სოლოდ, ფანდურის თანხლებით ან უნისონურად). ზოგი ნიმუში („ხუთშაბათ გათენდება“) ორხმიანობის ჩანასახის შემცველია. იშვიათად გვხვდება ჩამოყალიბებული ბურღონული ორხმიანობის ნიმუშები („ფერხისული“). ბურღონული ბანი უმეტესად ერთ ჰარმონიულ ფუნქციას (I) ემყარება. ვხვდებით ორი ფუნქციის (I-VII) მატარებელ ბანსაც. ორხმიანი ხევესურული სიმღერები ერთგუნდოვანია, თუმცა ორგუნდოვანი შესრულებაც არ არის გამორიცხული. უნდა აღინიშნოს შესრულების ორიგინალური ფორმის – „შემღერნების“ – ტრადიცია. ამ დროს ერთი სოლისტი მომღერალი ფრაზის დასრულების შემდეგ მეორე მონაცვლე სოლისტს ბანს ეუბნება. ამასვე აკეთებს მეორე სოლისტიც.

ხევესურული დიალექტი ჟანრულად არც თუ ისე მდიდარია. დაყოფა ხშირად სიტყვიერი ტექსტის მიხედვით ხდება. გავრცელებულია საკულტო, საწესო, საგმირო, შრომის სიმღერები, ტირილები, აკვნის ნანები.

სასიმღერო რეპერტუარი მკაფიოდ იყოფა ქალთა და მამაკაცთა სიმღერებად. ქალთა რეპერტუარმა დღემდე ძირითადად „ნანებითა“ და გლოვის სიმღერებით მოაღწია. მელოდიური დიაპაზონის სიმცირის მიუხედავად (უმთავრესად, კვარტის, კვინტის ფარგლებში), ქალთა სიმღერები უფრო მოქნილი და დახვეწილია, ვიდრე მამაკაცებისა.

განსაკუთრებით საინტერესოა ქალთა სააკვნო სიმღერები. „ნანების“ საფუძველს წარმოადგენს ლაკონური მელოდიური მიმოქცევა, რომელიც მრავალჯერ მეორდება. სამწილადი ზომა, ზომიერი, ოდნავ აჩქარებული ტემპი, რბილი სინკოპა „ნანების“ დამახასიათებელი თვისებებია. მათში გამოიყენება მხოლოდ ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელი შემდეგი სიტყვები და მარცვლები: ეე, ნანო, ხუხო, რურო, ნანოთაო, რუროთაო და ა.შ. სიტყვიერი ტექსტები მოფერებითი, სააღერსო შინაარსისაა. ამ ჟანრის ნიმუშთა პირველი ჩანაწერები კომპოზიტორ შალვა მშველიძეს ეკუთვნის. მის მიერ ფიქსირებულ რამდენიმე ხევესურულ „ნანას“ შემდგომ ექსპედიციებში (შ. ასლანიშვილი, გ. ჩხიკვაძე, მ. ჟორდანიას, ი. ჟორდანიას) მდიდარი მასალა დაემატა.

ქალთა საწესო რეპერტუარში ერთიანდება მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული დატირებები. ხევესურეთში კაცის ხმამაღლა ტირილი მიუღებელი იყო. სამგლოვიარო რიტუალს უკავშირდებოდა დატირების სხვადასხვა ფორმები: „დათვლა-ტირილი“, „დახილით ტირილი“ და „ხმით ტირილი“. „დათვლა-ტირილი“ წლისთავზე სრულდება. მიცვალებულის შეკაზმული ცხენის გარშემო მყოფი მგლოვიარენი გარდაცვლილს ახლობლების მწუხარებას ამცნობენ. „დახილით ტირილი“ მიცვალებულის სულს მოუწოდებს და საიქიო ცხოვრების შესახებ ეკითხება. მისი ყოველი მუხლი ერთსტრიქონიან კილო-ჰანგს წარმოადგენს. „დათვლა“ და „დახილით“ ტირილები იმპროვიზაციულ პროზაულ ტექსტებზეა აგებული. მათგან განსხვავებით, „ხმით ნატირალი“ ორიგინალურ, მხატვრულად გამართულ პოეტურ ტექსტს ემყარება. მას ასრულებს ერთი მოტირალი, მოქვეითნეთა უნისონურ გუნდთან შენაცვლებით. წარმმართველი საფეხური აქ კილოს სეპტიმური ბგერაა, საიდანაც მელოდია თანდათან ქვევით ეშვება. საინტერესოა, რომ დედაკაცთა „ტირილები“ და მამაკაცთა შრომის პროცესთან (თიბვასთან) დაკავშირებული „მთიბლურები“ რიტმულად და

ინტონაციურად ერთმანეთს ენათესავენ. მათ შორის კავშირი გარდაცვლილის სულისადმი თაყვანისცემით უნდა აიხსნას – მთიბველი სულს შემწეობას სთხოვს.

ხევსურული საწესო საფერხულო სიმღერების შინაარსი, უმთავრესად, ემყარება ისტორიულ და, ნაწილობრივ, მითოლოგიურ გადმოცემებს გმირებზე, ღვთაებებზე, რომელთა პატივსაცემად დღესასწაულები იმართება. ფერხულის მელოდიებს დასრულებული და ჩამოყალიბებული ფორმა აქვთ. ეს არის ძირითადად ორი-სამი მელოდიური ნაგებობა (საქცევი), რომლებიც იმპროვიზაციული შესრულების პროცესში ახალ-ახალ ვარიანტებად იქცევა.

„თითობით მღერის“ (სოლო შესრულების) უძველეს ტრადიციაზეა აგებული ერთხმიანი საგმირო-საისტორიო სიმღერები.

საკრავებიდან გვხვდება ფანდური, ჭიანური; ბოლო დროს – ბალალაიკაც.

ფშაური მუსიკალური დიალექტი

ფშავი არაგვის ხეობაში მდებარეობს. მას ჩრდილოეთით ხევსურეთი ესაზღვრება, დასავლეთით – მთიულეთ-გუდამაყარი, სამხრეთ-აღმოსავლეთით – თიანეთი. უძველეს წყაროებში ფშავი და ხევსურეთი „ფხოვად“ იხსენიება. **XIII** საუკუნიდან სახელწოდება „ფხოვი“ ქრება და მის ნაცვლად მკვიდრდება „ფშავი“ და „ხევსურეთი“.

XIX საუკუნიდან გაძლიერდა ამ კუთხის ძირეული მოსახლეობის მიგრაციის პროცესი. ფშავლები გაფანტულნი არიან ივრის, იღტოსა და ალაზნის სათავეებში, ასევე გომბორში, ერწო-თიანეთში, შირაქში, სოფელ ლაფანყურში.

საზოგადოდ, ფშაური სამუსიკო დიალექტი ხევსურულს ენათესავენ, თუმცა თავისი ჩამოყალიბებული მელოდიურ-კილოური სტრუქტურით და გამომსახველი ხერხებით შედარებით მაღალ საფეხურზე დგას. აქ მღერიან საკულტო, საწესო, ისტორიულ-საგმირო, ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერებს, საფერხულოებს.

ფშაურ სიმღერებში გაბატონებულია ბურდონული ორხმიანობა. არსებობს ფრაგმენტული სამხმიანობის ჩანაწერიც, რომელშიც მაღალი ხმა ე.წ. „მაღალი ბანია“. ფშავში ნაკლებად პოპულარულია ცალფა, განსაკუთრებით – უთანხლებო სიმღერები. სახეზეა ორგუნდოვანი სიმღერებიც. ხევსურეთისგან განსხვავებით, აქ არ გვხვდება უნისონური მღერის ტრადიცია. მართალია, ფშაური სიმღერის მელოდიებიც დადმავალია, მაგრამ მათ მეტი მოქნილობა, მელიზმატიკა, ინტონაციური სიცხადე, მღერადობა ახასიათებს. ფრაზის ბოლოს ხშირია გლისანდირებული დაცურება, ან საყრდენ საფეხურზე რეჩიტატიული დაბოლოება.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია სიმღერები „ფშაურის“ სახელწოდებით. მათ ბურდონული ბანის ფონზე ორი მთქმელი ასრულებს მონაცვლეობით. „ფშაურის“ მელოდიკას იმპროვიზაციული ხასიათი აქვს და განვითარების ვარიაციულ ხერხს ემყარება; გამოირჩევა ორნამენტურობით, რთული რიტმული სურათით, მარტივი კადანსით (VII – I).

ფშაური ორხმიანი სიმღერების პირველ სოლისტს „მთქმელს“ უწოდებენ, მეორეს – „შემქცევს“. შენაცვლებითი მღერის პრინციპზე აიგება ასევე

„ჯვარის წინასა“, რომელიც დაკავშირებულია ჯვრის კულტთან და სრულდება ქორწილში.

ფშაურ სიმღერებს განსაკუთრებულ ელფერს სძენს სხვადასხვა სახით წარმოდგენილი მინორული მიხრილობის კილო დაბალი II საფეხურითა და მაღალი III და VI საფეხურებით. დაღმავალი სვლა კილოს კვინტიდან სეკუნდურ ბგერაზე ამ უკანასკნელზე შეჩერებით ხაზს უსვამს გადიდებული კვარტის უღერადობას. ხოლო VI საფეხურის ამადლება წარმოქმნის გადიდებულ კვინტას. ამ კილოს, რომელიც ქართულ პროფესიულ მუსიკაში პირველად შ. მშველიძემ გამოიყენა, „ფშაურს“ უწოდებენ.

ხევსურეთის მსგავსად, თვალსაჩინო ინტონაციური კავშირი არსებობს ქალთა დატირებებსა და მამაკაცთა „მთიბლურებს“ შორის. ეს უკანასკნელი მელოდიურად უფრო გართულებული და რიტმულად მეტად დანაწევრებულია. იგივე ითქმის მამაკაცთა „გვრინზე“, რომელიც თავისი ფუნქციითა და მუსიკალური აღნაგობით იგივე მთიბლურია, თუმცა ტექსტი ახლოსაა ტირილებთან.

საინტერესოა, რომ ფშავში დღემდე სხვა შრომის სიმღერები არაა დაფიქსირებული. თუმცა, გადმოცემით, ვაკე ადგილებში ასრულებდნენ მკის სიმღერას „ოპინას“ სახელწოდებით.

სამგლოვიარო რიტუალთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ქალთა კვინტური დიაპაზონის მქონე „დატირებები“, რომლებიც მღერადობითა და მეტრო-რიტმული მკაფიობით გამოირჩევა

„ფერხულები“ და „ფერხისები“ ხატობებზე სრულდება. ღვთაებათა სადიდებელ ჰიმნებს ხშირად წრიული ცეკვით წარმოადგენენ. ფერხულს ჰყავდა თავისი მეთაური (კორიფე), რომელიც საცეკვაო წყობას განაგებდა. მასვე ეკისრებოდა ცეკვის სიმღერასთან შეთანხმებაც. „ფერხულებს“ ძველ ქართულ სანახაობებში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავათ. მათი ერთ-ერთი სახეობა იყო ცნობილი „სამაია“. გადმოცემით, „სამაიას“ შესრულება ფშავში სამ დასად სცოდნიათ. „სამაია“ სრულდებოდა წრიული ფერხულით ხატობაზე. ვოკალური პარტიის მთავარი ხაზი ურთიერთშენაცვლებით მიჰყავდა ორ მომღერალს, ბანის პარტიას კი გუნდი ასრულებდა. „სამაიას“ ასრულებდნენ ქალებიც და მამაკაცებიც (ბოლო დროს ეს უძველესი საფერხულო სიმღერა სცენაზე სამი ქალის ცეკვის სახით დამკვიდრდა).

არც თუ ისე დიდია სხვაობა ხევსურ და ფშაველ ქალთა სიმღერებს შორის (თუმცა, ზოგ ხევსურულ ნაწარში განვითარების უფრო ადრეული საფეხურია აღბეჭდილი). უმთავრესი განსხვავება (შესრულების მანერა, სიტყვიერი ტექსტების ხასიათი) მამაკაცთა სასიმღერო შემოქმედებაში შეიგრძნობა. გავრცელებული საკრავებია ფანდური, სალამური, სტვირი. ფშაური სტვირი გუდასტვირთა ოჯახის ერთ-ერთი ორიგინალური სახეობაა. ბოლო დროს ამ კუთხეში იყენებენ ენიან სალამურს, აგრეთვე უცხოეთიდან შემოსულ საკრავებს – გარმონს, აკორდეონს (ისიც, ძირითადად, თუშური ჰანგების შესასრულებლად).

თუშური მუსიკალური დიალექტი

თუშეთი მდებარეობს გომეწრისა და პირიქითა ალაზნის ხეობებში. იგი დღევანდელი ახმეტის რაიონში შედის. ესაზღვრება ფშავს, ხევსურეთს, კახეთს. ისტორიულ ტერიტორიად ითვლება მთა-თუშეთი თავისი ძველი სოფლებით. უგზობის გამო იგი მოწყვეტილი იყო ბარს. ამჟამად თუშები სახლობენ მთასა (ცენტრი - ომალო) და ბარში (ცენტრი - ალვანი).

ვახუშტის ცნობით, თუშეთის ტერიტორიაზე – წოვათას, გომეწრისა და ჩაღმის ხეობაში – 37 სოფელი ყოფილა, პირიქითას ხეობაში - 36. შემდგომში, ხშირი ომების, ბუნებრივი მოვლენებისა თუ ეპიდემიების გამო ბევრი სოფელი დაცარიელდა. თუშების ინტენსიური ჩამოსახლება ბარში XX საუკუნეში დაიწყო.

თუშური მოსახლეობა ამჟამად 2 ჯგუფად იყოფა – წოვა-თუშებად და ჩაღმა-თუშებად. ისინი ეთნოგრაფიულად, ყოფითი და კულტურული ტრადიციების მიხედვით თითქმის არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. სხვაობა ენობრივია: ჩაღმა-თუშებისაგან განსხვავებით, წოვა-თუშების საშინაო სალაპარაკო ენა წოვა-თუშური ანუ ბაცბურია.

ძველი თუშური სიმღერა ერთხმიანია. ეს ერთხმიანობა უფრო ჩამოყალიბებული და განვითარებულია, ვიდრე ხევსურული. ამაზე მეტყველებს გამოკვეთილი კილოური საფუძველი, მელოდიის მოქნილობა. მელოდიების დიდ ნაწილს ახასიათებს დაღმავალი მოძრაობა, რომელსაც ხშირად საპირისპირო მოძრაობა ენაცვლება. ხშირია აღმავალი სეკუნდური მოძრაობა კილოს კვარტიდან კვინტაზე, ამ უკანასკნელის რიტმული ხაზგასმით. თუშური მელოდიების დიდ ნაწილს (მათ შორის, დატირებებსაც) კვინტური დიაპაზონი აქვს, რაც მათ ფშაურ ანალოგებთან აახლოებს.

საკმაოდ რთული რიტუალი ახლდა მიცვალებულის კულტს. მომაკვდავს პურღვინით აზიარებდნენ. დასაფლავების შემდეგ, წლისთავამდე, ყოველი თვის პირველ დღეს სულის მოსახსენიებელი სუფრა იშლებოდა. გლოვის რიტუალში ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო წლისთავი. გამოიტანდნენ მიცვალებულის ტანსაცმელს, ნივთებს და ქალები დაიტირებდნენ. შემდეგ ხალხს გამოეყოფოდა 5-6 მხედარი და იწყებოდა „დალაობის“ რიტუალი სამგლოვიარო სიმღერით „დალა“*, რომელსაც კაცთა უნისონური გუნდი ასრულებს.

ისტორიულ-საგმირო თემატიკა თუშური სამუსიკო ფოლკლორის ერთ-ერთი წამყვანი მოტივია. მთელი ციკლებია შექმნილი ლეკების წინააღმდეგ ამხედრებულ გამორჩეულ „ყმათა“ შეუდრეკლობაზე, გარკვეული ნაწილი უშუალო კავშირშია სამგლოვიარო უანრთან. მოთქმის ტექსტი ზოგჯერ სახოტბო ხასიათისაა. საგმირო ნაწარმოებთა შინაარსი გადმოიცემა მონოლოგის ფორმის, ან ანტიფონური შესრულების ერთხმიანი ნიმუშებით („დიკლოს აოხრება“). როგორც წესი, მათში მინორული მიხრილობის სხვადასხვა კილოები გამოიყენება.

აღნაგობის მხრივ თუშური მელოდიები ეყრდნობა მოკლე ფრაზების, სტროფის მრავალჯერად სეკვენტურ განმეორებას. მათში ნათლად გამოიკვეთება თუშური მუსიკალური აზროვნების ტიპური ხერხები, კერძოდ, დაღმავალი მოძრაობა დიაპაზონის მწვერვალთან კილოს ტონიკური საყრდენისაკენ („ლაშარის სიმღერა“, „იახსარის სიმღერა“). ერთგვაროვანი მელოდიური სქემისა და მეტრულ-რიტმული სურათის მქონე (ტრიოლები,

პუნქტირული რიტმი) სიმღერების ინტონაციური მიმოქცევები დეკლამაციური ხასიათისაა. აღსანიშნავია გადიდებული სეკუნდა კილოს II-III საფეხურებს შორის, რომელიც შემზადებულია VI საფეხურიდან მაღალ III-ზე დაღმავალი სვლით.

თუშეთს შემორჩა კვალი უძველესი რიტუალებისა, სადაც სიმღერას მნიშვნელოვანი ადგილი ენიჭება. „ლაშარის სიმღერა“* ხატობაზე ითქმოდა. მის შესრულებას ახლდა მამაკაცთა წრიული ორსართულიანი ფერხული „ქორბელა“. არქაული კოლორიტით საინტერესოა „იასნარის სიმღერა“. მელოდიის რეჩიტატიულ-თხრობითი ხასიათი, დაღმავალი მოძრაობა მას ხევსურულთან აახლოებს. მეტად პოპულარულია ლირიკული თემატიკის სიმღერები.

მამაკაცთა „დალასთან“ ერთად სამგლოვიარო ჟანრი ქალთა შემოქმედებამაც შემოინახა. აქ ორგანულადაა შერწყმული ტირილებისათვის დამახასიათებელი მღერადობისა და რეჩიტაციის პრინციპები. ქალთა დატირებებში ნიშანდობლივია კვარტული ბგერით დაწყება. თუშ ქალთა რეპერტუარის ერთ-ერთი თავისებურებაა ე.წ. „სიმღერა-ტირილები“, რომლებიც სრულდება სამგლოვიარო ტექსტზე, მაგრამ რიტუალისაგან მოწყვეტით, სიმღერის სახით, ზოგჯერ – საკრავის თანხლებითაც.

თუშეთში დღეს აღარ ვხვდებით შრომის სიმღერებს.

ცალკე სფეროდ გამოიყოფა ახალი დროის თუშური სიმღერების ჯგუფი. ისინი მჭიდრო კავშირშია ძველ ფოლკლორულ წყაროებთან და ამავე დროს, ახალი სახეებით არის აღბეჭდილი. ამ სიმღერების უმრავლესობა ლირიკულ სატრფიალო ტექსტებზეა აგებული, გვხვდება მეცხვარეთა სათავგადასავლო ან სამამულო ომის თემის ამსახველი ნიმუშებიც. ახალი თუშური სიმღერები უმეტესად საკრავის თანხლებით სრულდება. ისინი თანდათან განვითარდა და ზოგ შემთხვევაში გასამხმიანდა კიდევ. აღსანიშნავია ქალთა რეპერტუარის წამყვანი მნიშვნელობა ახალი ფორმაციის ფოლკლორში. თუშებისათვის დამახასიათებელია შესრულების ვიბრირებული მანერა, რომლითაც განსაკუთრებით ქალები გამოირჩევიან.

საკრავიერი მუსიკა თუშეთში წარმოდგენილია ფანდურზე, ქართულად გადაწყობილ ბალალაიკასა და მანდოლინაზე, სალამურზე, ჭიანურზე, გარმონზე შესასრულებელი ჰანგებით, რომლებიც ახალი ფორმაციის თუშური სიმღერების თავისებურ ტრანსკრიპციებს წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში სხვაგან არ ვხვდებით გარმონზე შესრულებულ იმგვარ მაღალმხატვრულ მელოდიებს, როგორსაც თუშეთში.

მოსეურ-მთიულური მუსიკალური დიალექტი მოსეური კილოკავი

ხევი მდებარეობს ჯვრის უღელტეხილსა და დარიალის ვიწროებს შორის. მოიცავს თრუსოს, თერგისა და სნოსწყლის ხეობებს. დარიალის ხეობაში ძველთაგანვე გადიოდა ჩრდილოეთ კავკასიასა და კავკასიის გადაღმა მხარეებთან ამიერკავკასიის დამაკავშირებელი გზა (ამჟამად – საქართველოს სამხედრო გზა). ხევის რაიონული ცენტრია ყაზბეგი (აღრე

სტეფანწმინდა) ხეობის ჩამკეტი იყო უძველესი და, სტრაბონის სიტყვებით, „მიუდგომელი“ დარიალის ციხე.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ფოლკლორში ყველაზე მეტად განვითარებული სწორედ მოხეური და მთიულური შემოქმედებაა. ეს, ნაწილობრივ, ამ კუთხეებში საქართველოს ჩრდილოეთთან და ბართან დამაკავშირებელი სატრანსპორტო არტერიის – სამხედრო გზის არსებობითაც აიხსნება.

ხევში გავრცელებულია ერთ-, ორ- და სამხმიანი სიმღერები. ერთხმიანი სიმღერები ამ კუთხეში პოპულარული საკრავის, ფანდურის თანხლებით სრულდება და შედარებით იშვიათად გვხვდება. ორიგინალური და საინტერესოა მოხეური ორხმიანობა: იგი სრულდება როგორც სოლისტისა და ბანების მიერ, ასევე – ორი სოლისტის მონაცვლეობით ბანის ფონზე. გვხვდება ორხმიანობა, სადაც მეორე ხმა ხან ბანის ფუნქციას ასრულებს, ხან კი მაღალ ხმას მოჰყვება პარალელურად (საგმირო-ისტორიული „არაღე“, „საფერხულო“).

მოხეური სიმღერა ძირითადად სამხმიანია. მართალია, განვითარების დონით იგი ბევრად ჩამოუვარდება ქართლ-კახურ სამხმიან ნიმუშებს, მაგრამ თავისი მხატვრული ღირებულებით უდავოდ მნიშვნელოვან მუსიკალურ პლასტს წარმოადგენს. აქ გამოკვეთილია მთქმელის (II ხმის) როლი და კიდურა ხმების შებანებითი ფუნქცია. სამხმიანი სიმღერების მელოდიისთვის დამახასიათებელია მდორე განვითარება.

მოხევეები მღერიან ხმამაღლა, დაძაბულად, მათ შესრულებაში ხშირია გლისანდირება და ხმის დაცურება ნაგებობის ბოლო ბგერიდან.

მთის სხვა კუთხეების მსგავსად, ხევში ძირითადად გავრცელებულია საწესო, საკულტო, საფერხულო, სუფრული, შრომის ჟანრის ნიმუშები. ამასთან, თვითეული ჟანრი თითო-ორი ნიმუშით არის წარმოდგენილი. მათ შორისაა საკულტო „ჯვარული“, „ჯვარი წინასა“, „ლომისის ჯვრისა“, დიდება“, „საცეკვაო-საფერხულო“, სუფრული „სმური“, შრომის „ნამგლური“, „არაღე“, „გერგეტულა“. აღსანიშნავია, რომ ხევში ბარიდან შემოსულ სიმღერებსაც მღერიან. XX საუკუნეში გავრცელდა ქალაქური ყაიდის ნიმუშებიც.

ქალთა რეპერტუარში საყოველთაოდ გავრცელებულ სააკვნო „ნანების“ გარდა ვხვდებით ინფექციურ დაავადებასთან დაკავშირებულ „იავნანას“. სამწილადობით იგი ქართლ-კახურ „იავნანასაც“ ენათესავება. მოხევე ქალები მღერიან „ფერხისას“, რომელიც რეჩიტატიული მელოდიის წყობით გარკვეულად ემსგავსება ხევსურულ „მთიბლურებს“. სამწილად ტაქტებში გამოიკვეთება ქართული ფერხულებისათვის დამახასიათებელი რბილი სინკოპა.

ხევში გლოვის თავისებური ფორმებია გავრცელებული. აქ იციან „მოთქმით ტირილი“, „ხმით ტირილი“ და „ადაი-დადაი“. მოთქმით ტირილს ასრულებს ახლო ნათესავი ან მეგობარი. „ხმით ტირილი“ გუნდური გლოვაა. იგი სრულდება მოტირალისა და მობანების მიერ. მასში ახლო ნათესავები არ მონაწილეობენ. შეცხადებისა და გლოვის მეტად თავისებური ფორმაა „ადაი-დადაი“. ქალთა ორი ჯგუფი ერთმანეთს ეპასუხება: პირველი შუბლზე ხელისცემით იძახის „ადაი“, რასაც მოჰყვება მეორის „დადაი“ (მუხლზე ხელის დარტყმით).

ხევში შემორჩენილია უნისონური მღერის ტრადიცია, რომელიც მხოლოდ ქალთა რეპერტუარში გვხვდება.

მოხეური დიალექტის მნიშვნელოვანი ნიმუშებია „დიდება“ (ხატობაზე სრულდება) და საქორწილო-საწესო „ჯვარული“ („ჯორული“). როგორც ყველა საკულტო-საწესო სიმღერა, ისინიც? ორპირულია. აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეებიდან ხევში ყველაზე ძლიერი იყო წარმართული ტრადიციები, ამიტომ აქ ქრისტიანული ღვთისმსახურების წესი ფაქტობრივად დაექვემდებარა, შეერწყა წარმართულს.

ყველაზე რთული და განვითარებული სიმღერაა სუფრული „სმური“. ადგილობრივ მცხოვრებთა გადმოცემით „სმური“ იმღერებოდა სხვადასხვა დროს: სტუმრის ან სასიძოს შესაქებად და გლოვისას.. „სმურის“ წინ საკულტო „დიდება“ სრულდებოდა.

ხევში ამჟამად აღარაა გავრცელებული შრომის სიმღერები. მაგრამ შემორჩენილია სამხმიანი „ნამგლური“. მას აშკარად გამოხატული საწესო ფუნქცია აქვს და არა უშუალოდ შრომითი პროცესის თანხლებისა სიმღერაში ზედა ხმების პარტიები ძირითადად ერთმანეთს ენაცვლებიან და მხოლოდ კადანსში იქმნება რეალური სამხმიანობა.

ხევის ისტორიულ სოფელ გერგეტში წელიწადში ორჯერ – ახალ წელსა და მარიაობას უდიდესი დღესასწაულები იმართებოდა. აქ მღეროდნენ „გერგეტულას“*.

ხევში გავრცელებულ ქალაქური ფოლკლორის ნიმუშებს მკვეთრად გამოხატული ეროვნული თვისებები აქვთ. მათში შერწყმულია ევროპული ტონიკურ-სუბდომინანტურ-დომინანტური ფუნქციები და ხალხური სიმღერის პარმონიული კანონზომიერებანი. ამის საუცხოო ნიმუშია „მოხევის ქალო, თინაო“*. ეს სიმღერა, თუმცა სხვა სახელწოდებით – „კარკუჩით წამაიყვანეს“ – ძალიან პოპულარულია ხევში.

მთიულური კილოკავი

მთიულეთი ცენტრალური კავკასიონის სამხრეთ კალთებზე, თეთრი არაგვის ხეობაში მდებარეობს. მას ჩრდილოეთით ხევი, ხოლო აღმოსავლეთით გუდამაყარი ესაზღვრება. თვით მთიულეთში მკვეთრად მიჯნავენ მთიულეთ-გუდამაყრის საზღვრებს.

საინტერესოა, რომ განვითარების მაღალი დონის მიუხედავად, მთის რეგიონებიდან ყველაზე ნაკლებად შესწავლილი მთიულური სამუსიკო დიალექტის ძველი შრეები აღმოჩნდა.

ცნობილია, რომ მთის რეგიონების კულტურული განვითარების დონე არ არის ერთგვაროვანი. მთიულურ მუსიკალურ დიალექტზე გარკვეული ზეგავლენა იქონია მეზობელი ქართლის მაღალგანვითარებულმა სასიმღერო შემოქმედებამ, რამაც გარკვეულად განსაზღვრა კიდეც მისი შედარებით მაღალი დონე. ასევე აღსანიშნავია ახლო ნათესაური კავშირი მოხეურ დიალექტთან.

მთიულური დიალექტი საყურადღებოა, ერთი მხრივ, მრავალხმიანობის მაღალგანვითარებული ფორმების, ხოლო მეორე მხრივ, უძველესი, არქაული შრეების თანაარსებობით.

უანრული თვალსაზრისით, მთიულურში, მოხეურის მსგავსად, ჭარბობს საწესო სიმღერები („ჯვარის წინასა“, „ფერხისული“ „დიდება“, „ჯვარული“).

შრომის სიმღერებიდან ასრულებენ „ნამგლურს“, ქალთა რეპერტუარიდან „ნანებს“. მიცვალებულს მთიულეთში ძირითადად მოთქმით ტირიან საკრავის თანხლებით შესასრულებელი ერთხმიანი სიმღერების ეპიკური, ლირიკული, ისტორიულ-საგმირო და სახუმარო ლექსები ხშირად ერთ ინტონაციურ მასალას ეყრდნობა.

მთიულეთში იშვიათად მღერიან ორხმიანი სიმღერებს. აქ სამ ხმად მღერის მტკიცე ტრადიცია არსებობს. წარმოდგენილია მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპები: ბურღონული, ეპიზოდურად – კომპლექსური და ოსტინატური. ბანი და მეორე ხმა ენაცვლება ხოლმე ერთმანეთს: ხან მეორე იმეორებს ბანს და ქმნის ორხმიანობას, ხან პირიქით, ბანი იჭრება მეორე ხმის პარტიაში.

მთიულური და მოხეური სიმღერების ჰარმონიული ენა გაცილებით უფრო მდიდარია, ვიდრე მთის სხვა დიალექტებისა. გვხვდება მარტივი კადანსები, ნახევარკადანსები. ზოგიერთ ნიმუშში ნაგებობას ე.წ. „კვარტული კადანსიც“ ასრულებს.

საფერხულო შესრულების ტრადიცია ყველაზე ორგანულად საწესო-რიტუალურ ქმედებებს უკავშირდება. აღსანიშნავია მთავარ სალოცავთან დაკავშირებული სიმღერები “ლომისის ჯვრისა“, და “ლომისური“, რომლებიც სხვა სიმღერებისგან საზეიმო ხმოვანებით გამოირჩევა. ზოგჯერ მას ცალფად, ფანდურის თანხლებითაც ასრულებენ.

მთიულური საწესო საფერხულო ანუ „ფერხისა“ ინტონაციურად ფშავ-ხევსურულ საფერხულოებს უახლოვდება: მათში სამწილადობა გაბატონებული ზომია. სიტყვიერი ტექსტი უმეტესად სადიდებელი შინაარსისაა: „დიდება და ღმერთსა დიდება“. გვხვდება თხრობითი ტექსტებიც. ადგილობრივ მცხოვრებთა გადმოცემით, ფერხისას ჩაბმა მიცვალებულთა პატივსაცემად და გმირთა მოსახსენიებლადაც სცოდნიათ.

გამორჩეული ადგილი უკავია საქორწილო-სარიტუალო სიმღერას „ჯვარის წინასა“ („ჯორის წინასა“). იგი ანტიფონურად სრულდებოდა, თუმცა ორპირული მღერა თანდათან ერთპირულმა შეცვალა. წრიული ფერხულის სახით შესრულებისას მას „ჯვარულ ფერხულს“ უწოდებენ.

შრომის უანრი მთიულურ ფოლკლორში გუთნური, მკისა და ნამგლური სიმღერებით არის წარმოდგენილი. „მთიბლური“ აქ ფიქსირებული არ არის. ჩაწერილი “ნამგლურის“ ერთადერთი ვარიანტი ინტონაციურად საწესო-საკულტო სიმღერებს უახლოვდება. ასევე აღსანიშნავია მისი ინტონაციური სიახლოვე „ფშაურთან“ და ბარის „ნამგლურთან“.

დატირება მთიულეთში ქალთა რეპერტუარის კუთვნილებაა. მთიულური “ხმით ტირილი” მკვეთრად არ განირჩევა მთის სხვა კუთხეების ნიმუშებისაგან. ინტონაციურად იგი უახლოვდება „კვინტურ ტირილებს“.

ქალთა რეპერტუარი წარმოდგენილია აგრეთვე „ნანებით“, რომელთაც ახასიათებთ მღერადობა, მელოდიური ხაზის მელიზმებით შემკობა. გამოკვეთილი სამწილადობით ისინი როგორც ფშავ-ხევსურულ, ისე ბარის “ნანებსაც” უახლოვდებიან.

ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარში დიდი ადგილი უკავია სიმღერებს საკრავის თანხლებით, რომლებიც ინტონაციურად სხვა მეზობელი კუთხეების ერთხმიანი ნიმუშებს უახლოვდება. საკრავებიდან გავრცელებულია ფანდური, გარმონი („ბუზიკა“).

მთიულეთში მღერიან ქართლ-კახური სამხმიანი სიმღერების – „ბერიკაცი ვარ“, „ჩაუხტეთ ბარათაშვილსა“* – ცალფა ვარიანტებს. ისინი

ორიგინალობით გამოირჩევიან და ერთსახელიან ბარის სიმღერებთან დიდ მსგავსებას არ ავლენენ.

გუდამაყრული დიალექტი

გუდამაყარი შავი არაგვის ხეობაში მდებარეობს. მას აღმოსავლეთით ესაზღვრება ფშავ-ხევსურეთი, დასავლეთით მთიულეთი, ჩრდილოეთით ხევი, სამხრეთით.

ეთნოგრაფთა თვალსაზრისით, გუდამაყარი ახლოს დგას ხევთან, განსაკუთრებით კი – მთიულეთთან.

აღსანიშნავია, რომ საისტორიო წყაროებში, გუდამაყარი, როგორც ცალკე კუთხე, მთიულეთზე ადრე გვხვდება.

იმის გარდა, რომ გუდამაყრელები მკვეთრად მიჯნავენ თავიანთ კუთხეს მთიულეთისაგან, საკუთარ ტერიტორიასაც სამ ნაწილად ყოფენ: „თავგუდამაყრად“ წოდებული მაღალმთიანი ზონა, „საშუალო თემი“ – შედარებით დაბალმთიანი მხარე და „ქოით (ქვემო) თემი“.

გუდამაყრული მუსიკალური შემოქმედება კიდევ უფრო ნაკლებად არის შესწავლილი, ვიდრე მთიულური. აქ ძირითადად გავრცელებულია ორ ხმაში მღერა. გვხვდება სამხმიანობაც, რომელიც ნაკლებად განვითარებულია, ვიდრე მოხეურ-მთიულური.

გუდამაყრული სამეცყველო დიალექტი მთიულურ, მოხეურ, ფშაურ და ხევსურულ სამეცყველო კილოებს შორისაა მოქცეული. ანალოგიურად, გუდამაყრული ფოლკლორის მუსიკალური ენა ზემოაღნიშნული დიალექტების შერწყმაზეა დამყარებული. ამათ გარდა იგი ქართლ-კახური დიალექტისთვის ტიპურ კანონზომიერებებსაც ითავსებს. მათი დახასიათებისას უმჯობესია მივმართოთ შედარებას მთიულურ მუსიკალურ დიალექტთან.

მთიულურ სიმღერებში დაღმავალი მელოდია აღმავალი სვლებითაა შევსებული, გუდამაყრულში დაღმავალი, გლისანდისებური სვლები ჭარბობს. გუდამაყრული სიმღერის მელოდია შედარებით მოუქნელი და ჩამოუყალიბებელი, ნაკლებად ორნამენტირებულია. მთიულური სიმღერის სტილურ თავისებურებას კი მდიდარი მელიზმატიკა შეადგენს. თუ მთიულურ ფოლკლორში „ლომისურს“ ეკავა მნიშვნელოვანი ადგილი, გუდამაყარში მისი არც ერთი ნიმუში არ მოიპოვება. მთიულური „მთიბლურის“ ჩანაწერი საერთოდ არ არსებობს, გუდამაყარში კი მას ხშირად ასრულებენ. მთიულეთში გავრცელებული შრომის სიმღერა „ნამგლური“ გუდამაყარში მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება. მთიულეთისაგან განსხვავებით, გუდამაყარში შემორჩენილია მამაკაცის მიერ ხმით დატირების ნიმუშები.

ჰარმონიული მრავალფეროვნების მხრივ, გუდამაყრული ხალხური ნიმუშები ჩამოუვარდება როგორც მოხეურს, ისე მთიულურს.

გუდამაყრული ფოლკლორი საკულტო, საწესო, შრომის, საცეკვაო ჟანრებით არის წარმოდგენილი.

საკულტო სიმღერებიდან აღსანიშნავია ე.წ. „ხატიონის სიმღერა“. „ფერხისები“ ბურღონული მრავალხმიანობის ნიმუშებია. გუდამაყარში დასტურდება ორმაგი, მათ შორის, საქორწილო ჟანრისა ფერხულების არსებობა.

„მთიბლურების“ გარდა, გუდამაყარში ჩაწერილია მკის, მეხრის სიმღერა. შედარებით უფრო ვრცლადაა წარმოდგენილი ცალფა სიმღერები, რომლებსაც

„ფანდურზე დაძახილს“ ან „ფანდურზე დამღერებას“ ეძახიან. მათ ბევრი რამ აქვთ საერთო ხევისურულ და ფშაურ დიალექტებთან.

ქართლ-კახური მუსიკალური დიალექტი

ქართლ-კახური დიალექტი შედგება ქართლური და კახური კილოკავებისაგან, რომელთაც მკვლევართა დიდი ნაწილი ერთ დიალექტად განიხილავს. ამის საფუძველს იძლევა ქართლ-კახურ სიმღერებში მელოდიკის, ჰარმონიის, მეტრისა და რიტმის, სტრუქტურული თავისებურებების, შესრულების ფორმების, რეპერტუარის იშვიათი მსგავსება. ზნე-ჩვეულებების, სამეურნეო წყობის, საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთგვაროვნებამ და ტერიტორიულმა სიახლოვემ განაპირობა კულტურული ტრადიციების მსგავსებაც, რაც მხატვრულ-მუსიკალური აზროვნების ერთიანობაში აისახა.

ქართლ-კახური მუსიკალური ფოლკლორი გამომსახველობითი ხერხების სიმდიდრით გამოირჩევა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთის დიალექტებთან შედარებით იგი გაცილებით უფრო მაღალგანვითარებულია.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართლ-კახური დიალექტის მდიდარი ჰარმონიული ენა, რისი ერთ-ერთი დამადასტურებელია ბანში მესამე საფეხურის გამოჩენა და რთული კადანსები. ყურადღებას იპყრობს მოდულაციური გეგმების სირთულე. მრავალფეროვნებით გამოირჩევა მელოდიური, მეტრულ-რიტმული მხარე (მკაცრი რეგულარული და თავისუფალი მეტრის შენაცვლება), კილოური თუ სტრუქტურული ფორმები.

ქართლ-კახურ დიალექტში გამოიყენება ბურღონული მრავალხმიანობის გაბმული (პედალური, კონტინუუმი) და რეჩიტატიული ტიპები. უფრო ეპიზოდურადაა წარმოდგენილი კომპლექსური, ოსტინატური და პოლიფონიური წყობის ელემენტები. ამ დიალექტის ყველაზე მდიდარ სფეროს სამხმიანი სიმღერები შეადგენენ. ეს კატეგორია მოიცავს შრომის, მგზავრულ, სატრფიალო-საქორწილო, ღირიკულ, საგმირო, სახუმარო, საცეკვაო, საფერხულო და სხვა ჟანრებს, სადა და რთულ სიმღერებს.

განვითარებულ სამხმიან სიმღერებში ხმებს შორის სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულებაა. სიმღერის ცალკეულ მონაკვეთებში წამყვანია ერთ-ერთი სოლისტთაგანი. ზოგჯერ ჰანგის განვითარების ინიციატივას მონაცვლეობით ეუფლება ხან პირველი, ხან მეორე სოლისტი. ორივე შემთხვევაში გუნდური ბანი უპირატესად ჰარმონიული ფონია, თუმცა, დიდი გამომსახველობითი და ფორმისშემქმნელი და კილოს მაორგანიზებელი როლიც ეკისრება.

ქართლურ კილოკავში არ ვხვდებით მხოლოდ კახეთში გავრცელებულ „გრძელი კახური მრავალჟამიერისა“ და „ჩაკრულოს“* ტიპის სიმღერებს, რომლებიც თავისი ურთულესი კონსტრუქციით, მონუმენტურობით, ფილოსოფიურ-ეთიკური შინაარსით, ამაღლებული პათოსით ქართული მუსიკალური აზროვნების უდიდესი მონაპოვარია. კახეთში ქართლთან შედარებით უფრო დახურული ხმით მღერიან, უფრო უხვად იყენებენ მელიზმებს (ე.წ. სპეციფიკური კახური „ჩახვევები“).

ქართლური კილოკავი

თანამედროვე ქართლი მოიცავს ვრცელ ტერიტორიას და აერთიანებს ჯავის, ცხინვალის, ზნაურის, ხაშურის, ბორჯომის, ქარელის, გორის, კასპის, მცხეთის, თეთრიწყაროს, ბოლნისის, დმანისის, მარნეულის, ნაწილობრივ გარდაბნის რაიონებს.

ქართლი საქართველოს ყველაზე დიდი რეგიონია. იგი იყოფა სამ ნაწილად – ზემო, შიდა და ქვემო ქართლად.

სიტყვა „ქართლის“ ეტიმოლოგიას უკავშირებენ ქართველთა სატომო სახელს – ქართი, ქართუ.

ისტორიულ წარსულში ზემო ქართლის ფარგლებში მოქცეული იყო ტაო, კლარჯეთი, ერუშეთი, შავშეთი, აჭარა, ჯავახეთი, სამცხე, თორი. ჩვენს დროში მასში მხოლოდ თორის მხარე, სამცხე და ჯავახეთი იგულისხმება. მისმა ეკონომიკურმა და კულტურულმა აღორძინებამ ზენიტს XII ს.-ში მიაღწია. ერთიანი, ძლიერი სახელმწიფოს შექმნას, ქართველი ერის კონსოლიდაციას შემოქმედებითი აღმავლობა მოჰყვა. განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულეს საგამანათლებლო ცენტრებმა (ზარზმა, ტბეთი, ოპიზა, ოშკი, ხახული და სხვ.). ამ ეპოქაში დაიწერა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, ჩახრუხადის „თამარიანი“, შავთელის „აბდულმესია“ და სხვ.

ქვემო ქართლი სამხრეთ-აღმოსავლეთ საქართველოს სასაზღვრო რაიონია. მისი მოსახლეობა ეთნიკური სიჭრელით გამოირჩევა. ქვეყნის ცალკეულ სამთავროებად დაშლის გამო აქ თანდათან მრავლად ჩამოსახლდნენ სომხები, ბერძნები, თათრები. XIX საუკუნიდან ეს პროცესი განსაკუთრებით გაააქტიურა რუსულმა იმპერიულმა პოლიტიკამ. გაჩნდა რუსული დასახლებებიც. **ჩამოთვალოს ქვემო ქართლის ტერიტორიაზე ძეგლები რ. წ.**

შიდა ქართლის ტერიტორია ქართლის ცენტრალურ ნაწილს მოიცავს. აქ მდებარეობდა სრულიად საქართველოს დედაქალაქი მცხეთა, რომელიც V საუკუნეში თბილისმა შეცვალა; დედაქალაქზე გადიოდა აზიისა და ევროპის დამაკავშირებელი სავაჭრო გზა, აქ წყდებოდა ქვეყნის ბედი და მომხვედურიც, პირველ რიგში, შიდა ქართლის დაპყრობას ლაშობდა. ლიახვის ხეობაში ძირითადად ქართველები მოსახლეობდნენ. XVI ს-დან ლიახვის ხეობის მეთვალყურეობა დიდგვაროვან მაჩაბელს ეკისრებოდა. XVIII ს. 30-60 წლებში სამაჩაბლოს ოსები შემოეხიზნენ, ხოლო XX საუკუნის 20-ანი წლებიდან მათმა ჩამოსახლებამ მასობრივი ხასიათი მიიღო.

შიდა ქართლის ტერიტორია მოფენილია მრავალრიცხოვანი ძეგლებით, ციხესიმაგრეებით, ეკლესიებით: ნარიყალას ციხე, ანჩისხატის, სიონის, მეტეხის, ქაშუეთის ეკლესიები თბილისში, სვეტიცხოველი, ჯვარი, ყინწვისი, წრომი, სამწვერისი, რუისი, ურბნისი, ატენის სიონი, არადეთის, ქსნის ციხეები, უფლისციხე და ა.შ.

ქართლური მუსიკალური დიალექტი უანრულად მრავალფეროვანია, რაც მას მნიშვნელოვნად განასხვავებს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა რეპერტუარისაგან.

ქართლური მუსიკის ერთ-ერთი უძველესი პლასტი შრომის სიმღერებია. ერთხმიანი შრომის სიმღერების („გუთნური“, „კალოური“, „კევრული“) საერთო სახელწოდებაა „ოროველა“. მინორული ხასიათით, მაღალ ტესიტურაში დაწყებით, კილოური საყრდენისაკენ მელოდიის დაღმავალი გეზით იგი „ურმულებს“ უახლოვდება. „ურმულის“ ჰანგი ლირიკული ხასიათისაა და ფართო სუნთქვის იმპროვიზაციული ხასიათის მელოდიაზე აიგება.

„ოროველასთან“ შედარებით მას უფრო რთული მელოდიური და კილოური სტრუქტურა აქვს.

„ურმული“საინტერესოა ერთხმიანი შრომის სიმღერების ევოლუციის თვალსაზრისით, რადგან არქაულობასთან ერთად მასში თანაარსებობს მაღალგანვითარებული აზროვნების კომპონენტები: მელოდიის მეტი იმპროვიზაციულობა, ლირიკული საწყისის წინა პლანზე წამოწევა, კილოური აზროვნების უფრო მაღალი საფეხური და ა.შ.

ორხმიანი სიმღერებიც ძირითადად შრომას უკავშირდება. ამ ჟანრს განეკუთვნება „მეტივური“, „ჰეგი ევა“, „ჰერიო“, „ჰერი-ოვა“. საერთოდ, ქართულ შრომის სიმღერებში შეძახილებს დიდი ადგილი უჭირავს, რაც ქართულ კილოკავშიც იჩენს თავს. სიტყვიერი ტექსტი ზოგჯერ ლირიკულ-სატრფიალო-სახუმარო ხასიათისაა, თუმცა მასში შრომითი მომენტებიც აისახება. ორხმიანი სიმღერები პრინციპულად განსხვავდება ერთხმიანებისაგან. ისინი ნაკლები იმპროვიზაციულია, ახასიათებთ მელოდიის კვინტური დიაპაზონი, ბურდონული ბანი, სამწილადი ზომა, კუბლეტური ფორმა, ტემპის თანდათანობით აჩქარება. ბურდონული ბანის გარდა ვხვდებით VI-VII-I საფეხურებზე მოძრავ ბანს. შესრულების ორპირული ფორმა შრომასა და სიმღერაში შეჯიბრების განწყობას ქმნის

სამხმიან სიმღერებს დიდი ადგილი უკავია ქართლში. ეს რთული და არაერთგვაროვანი მოვლენაა, რომელშიც განვითარების სხვადასხვა ეტაპები იკვეთება: ზოგი ვარიანტი ნიმუშია მარტივი სამხმიანობისა, რომელშიც სამივე ხმა ერთდროულად არ ქლერს („სათამაშო“ ჩხ. 241); ზოგიერთი – ორიდან სამხმიანობაზე გარდამავალ ტიპს წარმოადგენს („ცანგალა და გოგონა“*, „მეტივური“). მარტივი სამხმიანობის საინტერესო ნიმუშია „ბიჭო, პური შემოსულა“, სადაც ზედა ხმა ოქტავურადაა დაშენებული ბანზე, ხოლო კიდურა ხმების იდენტურობა ამართლებს მოსაზრებას ხმების: „მოძახილისა“ და „მაღალი ბანის“ იგივეობის შესახებ.

განვითარებული სამხმიანი სიმღერების ცალკეულ ხმებს შორის სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება შეინიშნება: სიმღერათა გარკვეულ ჯგუფში მთავარ როლს ასრულებს შუა ხმა (თქმა), ცალკეულ ნიმუშებში – ზედა (მოძახილი), ხოლო ზოგიერთში – ორივე წამყვანია.

ქართულ საწესჩვეულებო სიმღერათა შორის აღსანიშნავია „იავნანა“, „ლაზარე“, „ბერიკა“, „ჭონა“, „მაყრული“, „მეზავრული მაყრული“, „მეფე ერეკლეს დატირება“*. ამ სიმღერათა დიდი ნაწილი ქალთა მიერ სრულდება.

ინფექციურ დაავადებებს უკავშირდება ქალთა „იავნანის“ შესრულების წესი. ადრე სახადი მუსრს ავლებდა მოსახლეობას. „ბატონების“ სავედრებელ რიტუალში შემონახულია უძველესი ქართული ღვთაების – „ნანას“ კულტის გადმონაშთები. ქართლში „იავნანები“ ერთხმიანია.

„იავნანებს“ ახასიათებს კვადრატული აღნაგობა, ზომიერი ტემპი. ქართულ ვარიანტებში მელოდიური მოძრაობა ხშირად კილოს ტერციული ბგერიდან იწყება.

ცა-ღრუბლის ღვთაების, ელიას (სახეშეცვლილი ქრისტიანული წმინდანის) თაყვანისცემასა და მსახურებას უკავშირდება „ლაზარობა“. ქალები ამზადებენ თოჯინა-ლაზარეს, რომელსაც სიმღერით კარდაკარ დაატარებენ. ხალხის შემოწირულობებით ნაყიდ ბატკანს ღმერთს, ხოლო თხას ელიას სწირავენ. ზოგჯერ ასრულებენ ე.წ. „წყლის მოხვნის“ წესსაც, რასაც „ლაზარეს“ შესრულება ახლავს. ეს ჩვეულება სხვა კუთხეებშიც (კახეთი, მესხეთი, ჯავახეთი, იმერეთი, სამეგრელო) იყო გავრცელებული. ქართლში

დღემდე ჩაწერილ ვარიანტთაგან უმეტესი „ლაზარედ“ იწოდება (ერთი მათგანი „ლაზარ-ბატონოა“). მათ შორის არის უნისონური, ორ- და სამხმიანი ნიმუშები. დღეისათვის შემორჩენილი „ლაზარეების“ უმრავლესობა ორხმად – სოლისტისა და გაბმული ბანის მიერ სრულდება. „ლაზარეს“ გააჩნია „იანვანების“ მსგავსი ნიშან-თვისებები (აღმავალი მელოდიის ტიპი, რბილი სინკოპები, სამწილადობა).

ბავშვის დაბადების აღსანიშნავი დღესასწაული სხვადასხვაგვარი ფორმებით არსებობს სხვადასხვა კუთხეებში. ქართლ-კახური ძეობა ბავშვის შეძენის შემდეგ დღეს იმართებოდა ქალებისათვის. ამ საღმისო თავშეყრის აუცილებელი ატრიბუტი იყო სიმღერა, კერძოდ, „მზე შინა“ ქალთა შესრულებით. ქართლში ამ სიმღერის არსებობის შესახებ არაერთი ცნობა მოიპოვება სპეციალურ ლიტერატურაში, თუ ხალხში.

სააღდგომო სიმღერა „ჭონა“ შეიძლება წარმოადგენდეს ძველი საგაზაფხულო სიმღერების ტრანსფორმაციას. მან ჩვენამდე მოიტანა უძველესი საგაზაფხულო რიტუალის ნიშნები. ორსართულიანი ფერხულის დროს შესასრულებელი სიმღერების ტექსტში („მადლი მახარობელსა“) სიმბოლურადაა მოცემული გაზაფხულისა და ზამთრის შებრძოლება.

ქართლური „სუფრულები“ („დავლით დვინო“, „ბერიკაცი“, „ჩვენი მასპინძლის სასახლე“, „გაკრული მრავალჯამიერ“, „ჰაიდა, მრავალჯამიერ“ და სხვ.) გამოირჩევა საზეიმო ჟღერადობით, განვითარებული ფაქტურით. კახური „გრძელი მრავალჯამიერებისაგან“ განსხვავებით, ქართლში მხოლოდ მოკლე „მრავალჯამიერები“ იმღერება. ზედა ხმების პარტიებში თავს იჩენს პოლიფონიურობის ნიშნები, რაც თითოეული ხმის დამოუკიდებელ მოძრაობაში გამოიხატება. მათში საინტერესოდ, უფრო ხშირად მონაცვლეობითაა შეხამებული რეჩიტატიული მღერა და კანტილენური საწყისი. ერთფეროვანი არც ბანია. იგი ძირითადად ბურღონულია. სუფრული სიმღერების სიტყვიერი ტექსტები სხვადასხვა შინაარსის, ზოგჯერ ფილოსოფიურ-აფორისტული ხასიათისაა.

ქართლურ საფერხულო სიმღერებს („მემლი მუხასა“, „შავლეგო“, „ვისია, ვისია“) ახასიათებს სამწილადობა, კუპლეტური ფორმა, რიტმულად მოძრავი ბანი, მტკიცე რიტმი, ზომიერი ტემპი, რბილი ქართული სინკოპა ისტორიულ სიმღერათა რიგს განეკუთვნება „თამარ ქალი“, „ჩაუხტეთ ბარათაშვილსა“, „ვახტანგ მეფე“ და სხვ.; ლირიკულს – „ნეტავი, გოგოვ“, „ია და ვარდო, თამარო“, „თებრონე მიდის“ და ა.შ.

გლოვის ჟანრიდან აღსანიშნავია ორიგინალური სამხმიანი გოდების ნიმუში „მეფე ერეკლეს დატირება“. ტირილის ჰანგი ვითარდება შებანების ფუნქციის მქონე კიდურა ხმების ფონზე.

ქართლში გავრცელებულ საფანდურო რეპერტუარში უნდა გამოიყოს საშაირო სიმღერები, საცეკვაო დასაკრავები და ახალი ფორმაციის ერთხმიანი სიმღერები.

ქართლში ვხვდებით ორღულიან გუდასტვირს, რომლის საბანე ლულა ორთვლიანია, მელოდიის წამყვანი კი – ხუთთვლიანი. გუდასტვირი ქართლში ბერიკაობა-ყვენობის რიტუალის განუყრელი კომპონენტი იყო.

კახური კილოკავი

კახეთი მდინარე ივრისა და ალაზნის აუზებს მოიცავს. მისი ცალკეული მხარეები იყო: გარეკახეთი (ივრის შუა წელი), ქიზიყი (ივრის ქვემო წელი), შიგნი კახეთი (მდ. ალაზნის მარჯვენა სანაპირო) და გაღმამხარი (ალაზნის მარცხენა სანაპირო).

დღევანდელი კახეთი მოიცავს გურჯაანის, თელავის, სიღნაღის, ყვარლის, საგარეჯოს, ახმეტის, კაჭრეთის, ლაგოდეხის, დედოფლისწყაროს რაიონებს.

უძველეს დროში კახეთის ტერიტორია გაცილებით მცირე იყო (ივრის ზემო წელი თიანეთსა და უჯარმას შორის). კახეთზე მნიშვნელოვანი გზები გადიოდა. ხელსაყრელი სტრატეგიული მდებარეობის გამო დროთა ვითარებაში კახეთის გარშემო გაერთიანდა მომიჯნავე პოლიტიკური ერთეულები. კახეთი მდიდარი სამიწათმოქმედო კულტურით გამოირჩევა. იგი მევენახეობის უმნიშვნელოვანესი რეგიონია. XVIII ს. 70 წლებიდან ეს მხარე ვაჭრობა-ხელოსნობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრიც გახდა.

უმძიმესი ისტორიული წარსულის მიუხედავად, კახეთმა შემოგვინახა მატერიალური კულტურის შესანიშნავი ძეგლები ეკლესია-ტაძრებისა და ციხე-გალავნების სახით. ესენია: ნეკრესის, ალავერდის, იყალთოს, შუამთის, გრემის, ნინოწმინდის, ყველაწმინდის, კალაურის, ველისციხის ეკლესია-მონასტრები. გურჯაანის, ყვარლის, ახმეტის, თელავის, მანავის, ბოჭორმის, პატარძეულისა და სხვა ციხესიმაგრენი.

კახეთში ქართლის მსგავსი საწესჩვეულებო ტრადიციებია გავრცელებული. ამის გამო, ბევრი რამ, რაც უკვე აღინიშნა წინა თავებში, აქ აღარ მეორდება. ამასთან, ამ კუთხეში გვხვდება მხოლოდ კახეთისათვის დამახასიათებელ წმინდა მუსიკალური თუ საკულტო მოვლენები. ასეთია, მაგალითად, კახეთსა და მთელს აღმოსავლეთ საქართველოში დღემდე მეტად მნიშვნელოვანი ალავერდობის დღესასწაული. იგი ალავერდის ქრისტიანულ ტაძართანაა დაკავშირებული, თუმცა დღეობაზე მრავლად იკვლება პირუტყვი და იმართება ხალხმრავალი ღრეობა. ეს ტრადიცია გრძელდება მას შემდეგაც, რაც საბჭოური ცხოვრების წესის შეცვლის შემდეგ ალავერდის ტაძარმა დაიბრუნა თავისი ფუნქცია და ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის საეპისკოპოსო რეზიდენციად იქცა.

კახური სასიმღერო ხელოვნების ყველაზე მდიდარ სფეროს სამხმიანი სიმღერები შეადგენენ. ეს კატეგორია მოიცავს შრომის, მგზავრულ, სატრფიალო-საქორწილო, ღირიკულ, საგმირო, სახუმარო, საცეკვაო, საფერხულო და სხვა ჟანრებს, სადა და რთულ სიმღერებს.

განვითარებულ სამხმიან სიმღერებში ხმებს შორის სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება არსებობს. სიმღერის ცალკეულ მონაკვეთებში წამყვანია ერთ-ერთი სოლისტთაგანი. ზოგჯერ ჰანგის განვითარების ინიციატივას მონაცვლეობით ეუფლება ხან პირველი, ხან მეორე სოლისტი. ორივე შემთხვევაში გუნდური ბანი უპირატესად ჰარმონიულ ფონს წარმოადგენს, თუმცა, ეკისრება დიდი გამომსახველობითი და ფორმისშემქმნელი, თუ კილოს მაორგანიზებელი როლიც.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია გრძელი კახური სუფრულები. კახეთში საკუთრივ სუფრულების ჟანრს შეიძლება მივაკუთვნოთ „ჩაკრულო“, „მრავალჟამიერი, „შემოძახილი“. თავისი განწყობილებითა და აღნაგობით მათთან ძალიან ახლოსაა სიმღერები „ზამთარი“, „ბერიკაცი“*, „ღიამბეგო“*

„ჩვენი მასპინძლის სასახლე“, „ტურფანი სხედან“, „შაში კაკაბი“ და სხვ. კახური „სუფრულები“ ბურღონული მრავალხმიანობის მწვერვალს წარმოაგენს.

ეს სიმღერები მეტად საყურადღებოა მელოდიკისა და ჰარმონიის თვალსაზრისითაც. მათში ნაირსახოვნადაა წარმოდგენილი ტრადიციული ორნამენტები და რეჩიტატივი, რთული ტონალური გეგმა (აღმავალი სეკუნდური მოდულაციური ტალღების გარდა ხდება გადაადგილება შორეულ წყობაში, საბოლოოდ ისევ საწყის კილოში დაბრუნებით).

შრომის სიმღერათაგან კახეთში ასრულებენ ერთხმიან ურმულ, კალოურ, კვერულ, გუთნურ სიმღერებს, რომლებიც ქართლშიცაა გავრცელებული და იმავე მუსიკალურ კანონზომიერებებს ემყარება. მრავალხმიანი შრომის სიმღერებიდან აღსანიშნავია სამხმიანი „კალოსპირული“, „თონური“, სამკალი სიმღერები და „მუშურები“. ზოგიერთ მათგანში რეალურად ორხმიანობასთან გვაქვს საქმე. სამხმიანი ფრაგმენტები სიმღერათა დასკვნით ნაწილებში გვხვდება.

მხოლოდ კახეთში გვხვდება ისეთი დასახელების შრომის სიმღერები, როგორცაა „ოდური“ ან „კონური“. მუსიკალური აღნაგობით ისინი არ განსხვავდებიან ქართლური, თუ კახური „მუშურებისაგან“.

კახეთში გავრცელებულია მრავალხმიანი დატირება (ორხმიანი „ზარი“, რომელსაც ქალები ანტიფონურად ასრულებენ გაბმული ბანის ფონზე).*

საგულისხმოა, რომ ორი სხვადასხვა კალენდარული სიმღერიდან – საშობაო „ალილო“* და სააღდგომო „ჭონა“, პირველი მხოლოდ კახეთში გვხვდება, მეორე კი – ქართლში. „ალილოსთან“ დაკავშირებული რიტუალი მარტო შობის წინა ღამეს სრულდება, „ჭონასი“ კი – რამდენიმე დღეს. „ალილოს“ ტექსტი, „ჭონასაგან“ განსხვავებით, ქრისტიანულ მოტივებს ემყარება.

ქალთა საწესო სიმღერები კახეთში ორპირულად სრულდება, ქართლში კი – ერთპირულად.

პოპულარულ ლირიკულ სიმღერებს მიეკუთვნება „წინწყარო“*, „შენ ბიჭო, ანაგურელო“, „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ და სხვ.

ქართლური და კახური მუსიკალური შემოქმედება ძირითადად ერთგვაროვანია. ისინი განსხვავდება შესრულების მანერით, უფრო ნაკლებად – რეპერტუარით, ქალთა სიმღერების შესრულების ფორმით, ცალკეული კახური სიმღერების მაღალგანვითარებულობით. ეს სხვაობები მათ ქართლ-კახური მუსიკალური დიალექტის ორ კილოკავად წარმოაჩენს.

მესხური მუსიკალური დიალექტი

მესხეთი სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს საერთო სახელწოდებაა. იგი მოიცავდა მდინარე მტკვრის აუზის ზემო ნაწილს – სამცხე-ჯავახეთს, არტაანს, ერუშეთს, კოლას და მთლიანად ჭოროხის აუზს – აჭარას, კლარჯეთს, შავშეთს, ტაოს, სპერს. ამ მიწა-წყალზე უძველესი დროიდან სახლობდნენ ქართველები.

თანამედროვე მესხეთში შედის ისტორიული სამცხის ტერიტორიის გარკვეული ნაწილი. იგი სამ ადმინისტრაციულ ნაწილად – ახალციხის, ადიგენისა და ასპინძის რაიონებადაა დაყოფილი.

ყველაზე ძველი ცნობა მესხების შესახებ ძვ.წ. II ათასწლეულს განეკუთვნება. ადრეულ საუკუნეებში სამცხე ქართლის სამეფოში შედიოდა. ცოტა მოგვიანებით კი იგი ტაო-კლარჯეთის „ქართველთა სამეფოს“ ნაწილი გახდა. საქართველოში არაბთა ბატონობის დროს სახელმწიფოებრივმა ცენტრმა აქ გადმოინაცვლა. საფუძველი ჩაეყარა კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრებს, აშენდა ციხე-სიმაგრეები, ხიდები, გზები, საფარის მონასტერი, ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესია, დოლისყანის საყდარი, გავეთი და სხვ. მესხეთი ქართული შუასაუკუნოებრივი კულტურის დიდ კერად იქცა. აქ შეიქმნა ქართული კულტურის ბრწყინვალე ძეგლები – ჰაგიოგრაფიული და ჰიმნოგრაფიული თხზულებანი, ხუროთმოძღვრული, ოქრომჭედლობის, თუ ხელოვნების სხვა დარგების უბადლო ქმნილებანი. მესხეთ-ჯავახეთისა და ტაო-კლარჯეთის ტერიტორიაზე დღემდეა შემონახული ისტორიული ძეგლები, ციხესიმაგრეები: არტანუჯი, თმოგვი, აწყური, ასპინძა, წუნდა, ხერთვისი, ვარძია; ასევე – ოშკი, ხახული, ხანძთა, შატბერდი, იშხანი, ტბეთი, ზარზმა, ბანა (მათი უმეტესობა დღეს საქართველოს ფარგლებს გარეთაა). უდავოა, რომ კულტურული აღმავლობის კვალი მუსიკასაც უნდა დასტყობოდა.

მესხეთის სოფლის მეურნეობა მრავალდარგოვანია. უძველეს სამეურნეო საქმიანობას წარმოადგენს მესაქონლეობა, მიწათმოქმედება. ადრეფეოდალური ხანიდან მოყოლებული, ფართოდ იყო გავრცელებული ტერასების გამართვის ტრადიცია. უძველესი დარგია მევენახეობა. ეწეოდნენ შინამრეწველობას, ქსოვდნენ შალს, სელს, ხდიდნენ სელის ზეთს, ამზადებდნენ საბრძოლო იარაღს. აღსანიშნავია მესხი ოქრომჭედლების ოსტატობა.

XIII საუკუნის II ნახევრიდან გარეშე მტრის რბევა-თარეშმა საქართველოში კულტურული ცხოვრების შეფერხება, მესხეთში კი საბოლოოდ მოშლა და ეროვნული ტრადიციების შესუსტება გამოიწვია. ქვემო ქართლის მსგავსად, მესხეთიც სასაზღვრო რაიონია და აქაც ისეთივე მიგრაციული პროცესები მიმდინარეობდა, როგორც ქვემო ქართლში. ამ პროცესებმა განსაკუთრებით სავალალო შედეგი გამოიღო მესხეთში, სადაც არაქართული მოსახლეობის მომძლავრებამ მათი მუსიკალური კულტურის გავლენაც გააძლიერა, რაც ადგილობრივი მრავალხმიანი მღერის ტრადიციის დაკარგვაში გამოვლინდა. დღევანდელი მესხეთი ძირითადად სოლო და უნისონური ერთხმიანობით შემოიფარგლება, თუმცა ვხვდებით ორხმიანობასაც.

მესხური მუსიკალური ფოლკლორი უანრული თვალსაზრისითაც უფრო ღარიბია, ვიდრე ქართლ-კახური. სადღეისოდ მასში არ ვხვდებით შრომის კოლექტიურ სიმღერებს. მესხეთში მღერიან სუფრულ, შრომის ერთხმიან, საქორწილო, ეპიკურ სიმღერებს. ზოგიერთი ეპიკური სიმღერა ინტონაციურად უახლოვდება აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ნიმუშებს (მაგალითად, გუდამაყრულ „ფერხისას“).

მესხური სამუსიკო შემოქმედება ძირითადად აღმოსავლურქართული ტიპისაა. ორხმიან სიმღერებში გაბატონებულია მრავალხმიანობის ბურღონული ტიპი. ბანი უმთავრესად ორ ჰარმონიულ ფუნქციას (I-VII) ეყრდნობა.

შედარებით ფართოდაა წარმოდგენილი სუფრული სიმღერები. მათ ერთ ჯგუფს ახასიათებს რეჩიტატიული მელოდიკის მქონე, ამაღლებული ხასიათი, („სუფრა ვარდითა სავსე გვაქ“, „გეგუთისა მინდორზედა“), მეორეს კი –

ცოცხალი, მკვირცხლი მელოდიური განვითარება („წასვლა სჯობს წამავალისა“, „სახლო, ღმერთმა აგაშენოს“).

„გეგუთისა მინდორზედა“* ორპირულად სრულდება; კვინტური დიაპაზონის დადმავალი მელოდია ინტონაციურად ქართლურს უფრო ენათესავება.

მესხური სუფრულების ტექსტები ძირითადად ეპიკური ხასიათისაა. ისინი მხატვრული თვალსაზრისით საკმაოდ მაღალგანვითარებულია, მუსიკალური ფორმის მხრივ კი ერთსტრიქონიანი ფრაზების ჯაჭვს წარმოადგენს. მეტრ-რიტმი ცვალებადი ხასიათისაა. სუფრულები საქორწილო რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტი იყო. მაყრების მილოცვას, ნეფე-დედოფლისა და ნათლიების სადღეგრძელოებს თან ახლდა სიმღერა.

საინტერესოა საფერხულო სიმღერები „მამლი მუხასა“*, „ვარძიობა ძიობასა“, „ოქრომჭედელო, მჭედელო“, „მზე შინა“. სამწილადობით, რბილი სინკოპებით ისინი ემსგავსება ქართლ-კახურ საფერხულოებსა („იავნანის“ ტიპის მელოდიებით) და ხევესურულ „ნანებს“.

ლაზარობის რიტუალს „კოტი-კოტის“ უწოდებდნენ. დიდმარხვის პირველ კვირას სცოდნიათ „ჭონა“. შემორჩენილია „ბერიკას“ რიტუალი.

განსაკუთრებით საყურადღებოა შესრულების სამპირული ფორმა, რაც განსხვავდება სხვა დიალექტებში გავრცელებული ერთპირული და ორპირული სიმღერებისაგან (სამპირული შესრულება იშვიათი გამონაკლისის სახით მხოლოდ თუშეთშია).

მესხეთში საკმაოდ მოიკიდა ფეხი ქალაქური ფოკლორის აშუღურმა შტომ, სადაც დიდი როლი შეიძინა აღმოსავლურმა კულტურულმა ელემენტებმა. მხედველობაში გვაქვს ერთხმიანი, სპეციფიკური მანერით შესრულებული ქართული პოეზიის ნიმუშები და ხშირად არაქართულ ენაზე გამოთქმული ბაიათებიც კი.

საკრავებიდან გავრცელებულია უენო სალამური (კავალი), გუდასტვირი (ჭიბონი - თულუმი), რომელიც ხუთ-ხუთ თვლიანი ორი დედნისაგან შედგება და მესხური სიმღერის მსგავსად ერთხმიანია. გვხვდება დოლი და აღმოსავლური საკრავები – ზურნა, თარი, საზი.

სვანური მუსიკალური დიალექტი

სვანეთი დასავლეთ საქართველოს მაღალმთიანი კუთხეა. იგი კავკასიონის მთავარი ქედის ცენტრალური ნაწილის სამხრეთ კალთებსა და სვანეთის ქედის ორივე მხარეს მდებარეობს. მისი ერთი ნაწილი – ზემო სვანეთი – განფენილია ენგურის ხეობაში, ხოლო მეორე – ქვემო სვანეთი – მდინარე ცხენისწყლის ხეობაში. ადრე იგი სამ ნაწილად იყოფოდა: ქვემო სვანეთი (მდ. ცხენისწყლის ხეობა), რომელიც დადიანების სამფლობელოში შედიოდა; შუა - სათავადო, სადადეშქელიანო და ზემო (ბალსზემო) სვანეთი – ე.წ. თავისუფალი სვანეთი, რომელიც არასოდეს დამორჩილებია ფეოდალთა ძალაუფლებას. დღევანდელი ადმინისტრაციული დაყოფის მიხედვით, ზემო სვანეთის ცენტრია მესტია, ქვემოსი – ლენტეხი.

სვანები ანტიკურ ეპოქაშიც ძლიერ და განვითარებულ ტომად ითვლებოდნენ. არაბების განდევნის შემდეგ დავით აღმაშენებელმა სვანები შემოიმტკიცა. ეს მჭიდრო კავშირი თამარის მეფობის პერიოდშიც გაგრძელდა. თამარ მეფეს სვანეთში არა ერთი სიმღერა-ფერხული უკავშირდება. თამარის შემდეგ სვანები ერთხანს საქართველოს მეფეებს ემორჩილებოდნენ, მე-13

საუკუნეში კი ისევ გამოეყვნენ საქართველოს სამეფოს, აუჯანყდნენ გიორგი ბრწყინვალეს (XIV ს.). XV ს. სვანეთში დადემქელიანები გაბატონდნენ. სვანები შეუპოვარ ბრძოლას ეწოდნენ დადემქელიანების, დადიანებისა თუ სხვა ფეოდალთა წინააღმდეგ. XIX ს. დასაწყისიდან ზემო სვანეთი სამეგრელოს სამთავროს შეუერთდა.

სვანეთში ბევრი საკულტო ნაგებობაა შემონახული. თითქმის ყოველ სოფელში ეკლესია დგას. მათი უმრავლესობა X-XIV სს. განეკუთვნება. აღსანიშნავია უშგულის ღვთისმშობლის („ლამარიას“) ტაძარი, კალის წმინდა გიორგისა და კვირიკეს, ლატალის იოანე ღვთისმეტყველის ტაძრები და სხვ. სვანების რწმენით, კვირიკეს ხატი – ყველაზე ძლიერია. მასზე იფიცებენ შურისგების, სისხლის აღების, ქურდობისა თუ სხვა ბოროტებისაგან თავის დასაცავად, უარსაყოფად. საქართველოს სხვა კუთხეების ისტორიული ძეგლებდობის დროს სვანეთი ქრისტიანობისა და ქრისტიანული კულტურის ერთ-ერთ ციტადელს წარმოადგენდა. ამიტომ, აქაურ ეკლესიებში ინახება ფასდაუდებელი ხატ-ჯვრები, განძეული, ხელნაწერები, საეკლესიო სიმდიდრეები. სვანური სოფლის ყველაზე ორიგინალურ ვიზუალურ ნიშანს ძირითადად შუა საუკუნეებში აგებული საბრძოლო კოშკები წარმოადგენს, რომლებიც დიდი ოჯახის საცხოვრებელი კომპლექსის აუცილებელი ელემენტი იყო.

ქრისტიანობასთან ერთად სვანეთის რიტუალურ ყოფაში დიდი ადგილი უკავია წარმართული რწმენის გადმონაშთებს.

სვანურ ღვთაებათა პანთეონში პირველი ადგილი დიდ ღმერთს, მეორე – თარინგზელარს (მთავარანგელოზი), მესამე ჯვრავს (წმინდა გიორგი), შემდეგ – კვირიას (შესაძლოა, წმინდა კვირიკეს, ან წარმართულ ღვთაება კვირიას) ეკავა. თაყვანს სცემენ აგრეთვე ქალღვთაებებს დაღის, ლამარიას (ღვთისმშობელ მარიამს) ბარბორ ანუ ბარბარს (წმინდა ბარბალეს). საყურადღებოა დღეობა ბარბალობა და სიმღერა „ბარბალ-დოლაშ“. იგი უქმე დღეებში ბარბალესა და ლამარიას სახელზე სრულდებოდა.

საეკლესიო დღესასწაულებიდან განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ დიდ აღდგომას - ხომა თანაფს, წმინდა გიორგისა და ღვთისმშობლის დღესასწაულებს, რომლებზეც შესაწირი საქონელი იკვლებოდა და წარმართობის კვალს ატარებდნენ.

სხვა კუთხეების მსგავსად ყველიერში „ბერიკაობა“ იმართებოდა. იგი ცნობილი იყო „ლიგონჯალის“ სახელით. თვით დღეობის მთავარ პერსონაჟს ბეროლი ანუ გონჯა ერქვა. ბეროლ-გონჯა და მისი თანმხლებნი კარდაკარ სიარულის დროს მღეროდნენ.

სვანური (მეგრულის მსგავსად) ქართველურ ენა-კილოებს განეკუთვნება. მას დამწერლობა არა აქვს. სვანური სახელებისა და ზმნების უძველესი ფორმები ძველი ერთიანი ქართული ფუძე-ენისათვის უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი. ქართული სალიტერატურო ენისგან სვანურის განსხვავების მიუხედავად, სვანური სიმღერა ერთიანი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განუყოფელი ნაწილია.

ზოგიერთ სვანურ სიმღერაში სამი ხმის კომპლექსურ და პარალელურ მოძრაობას რეჩიტატიული ბურდონიც ენაცვლება. ორხმიან სიმღერებს აქ მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისის სახით ვგხდებით. ერთხმიანთა ჯგუფი თითო-ორი სიმღერით, ქალთა დატირებებით, აკვნის „ნანებითა“ და ჭუნირის თანხლებიანი სიმღერებით შემოიფარგლება. მათ კუპლეტური აღნაგობა, ცვალებადი მეტრი, დაღმავალი მელოდიური ხაზი, მაღალი

ბგერიდან გლისანდისებური დაცურება ახასიათებთ. ეს თვისებები სვანურ სიმღერებს აღმოსავლეთ მთიანეთის კულტურასთან (განსაკუთრებით – მოხეურთან) აახლოებს.

ორხმიანობა საწესჩვეულებო „კვირიათი“ და სამხმიან სიმღერებში ორხმიანი ფრაგმენტებით არის წარმოდგენილი (არსებობს სამხმიანი „კვირიაც“). სვანური ერთ- და ორხმიანი სიმღერები ერთტონალურია.

სამხმიან სიმღერაში ხმებს საკუთარი სახელწოდებები გააჩნია: „მაჟოლ“-დამწეები, წამყვანი, შუა ხმა; „კივან“-შუა ხმის მოძახილი, ე.ი. ზედა ხმა, რომელიც უფრო ხშირად კვინტიტაა დაშენებული და ბანი. სვანური სიმღერის მღორედ მოძრავი მელოდიური ხაზი უმთავრესად ზედა ორ ხმაშია მოცემული. ბანის ჰარმონიული საყრდენის ფუნქციას ასრულებს. სვანური სიმღერებისთვის დამახასიათებელია ჰარმონიული საფეხურების შემდეგი თანმიმდევრობა – I-VII-VI-VII-I (ე.წ. „სვანური კადანსი“), იშვიათია დასრულება კვინტაზე (რაც ასე ხშირია ქართლ-კახურ დიალექტში), სიმღერის ბოლოს, როგორც წესი, უნისონი ჟღერს. კილოური გადახრა ძირითადად სეკუნდით ზევით, შემდეგ საწყის კილოში დაბრუნებით ხდება. სვანური აკორდიკა გამოირჩევა ვიწრო განლაგებით და მეტწილად წარმოდგენილია კვარტკვინტაკორდით, კვარტსექსტაკორდითა და დიდი და პატარა ტერციის შემცველი სამხმოვანებებით. სვანური სიმღერის რიტმული სურათის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტიცაა სინკოპა.

სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში შეიგრძნობა არქაული ელემენტების სიჭარბე (მღორე მელოდიური მოძრაობა, ფერხულების სიმრავლე, გაუმღერებელი მარცვლები...). იგი ჰიმნური, ამაღლებული ჟღერადობით, სიღარბაისლით გამოირჩევა, რითაც ქართლ-კახურ დიალექტს ენათესავება. სვანები მღერიან ხმამაღლა, დაძაბულად, გლისანდირებულად.

საყურადღებოა, რომ სვანური სიმღერების ჟანრულ სპექტრში (სამონადირეო, საკულტო, საწესჩვეულებო, საისტორიო, საყოფაცხოვრებო) თითქმის არ ვხვდებით შრომის სიმღერებს.

სამონადირეო ეპოსს უკავშირდება საფერხულო „ბაილ ბეთქილ“, „ამირანის ფერხული“, „დალა კოჯას ხელღვაჟაღე“.

მიცვალებულის კულტანაა დაკავშირებული სვანი ქალის დატირება მოქვითინებთან ერთად. მათი უმეტესობა „კვინტური ტირილის“ ტიპისაა (სექსტის დიაპაზონის შემთხვევაშიც ინტონაციურ საფუძველს კვინტური ჩარჩო წარმოადგენს).

აღსანიშნავია მამაკაცთა დატირება მოქვითინე ქალთა ფონზე. მიცვალებულის თავთან მდგომი კაცი შუბლზე ხელის ტყაპუნით გამოხატავს თავის მწუხარებას. (ე.წ. „ტყება“).

მამაკაცთა სამგლოვიარო ჰიმნი „ზარი“ ამ ჟანრის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. იგი არ წარმოადგენს ტირილს, სრულდება შეძახილებზე: „ვა, ვოი, ოჰო, ვოჰო“ და ა.შ. „ზარს“ მიცვალებულის გამოსვენებისას დაკრძალვამდე რამდენჯერმე ამბობენ. სამგლოვიარო ცერემონიის დროს „ზარისა“ და „კვირიას“ (ამ სიმღერას ასრულებენ ისეთი ხანდაზმული მიცვალებულისათვის, რომელსაც მასზე ახალგაზრდა ახლობლის სიკვდილს არ მოსწრებია) გარდა სრულდება აგრეთვე საგალობელი „წმინდაო ღმერთო“. ეს უკანასკნელი ანალოგიური საეკლესიო საგალობლის გახალხურებულ ნიმუშს წარმოადგენს.

მიცვალებულის კულტს უკავშირდება „ლიფანალი“. ოჯახის უფროსი მიცვალებულს შესანდობარს უთვლის და კარგი ფეხით შესვლა-გამოსვლას

ეხვეწება. თან ჩანგსა და ჭუნირზე დაკვრით ართობენ, ზღაპრებს ყვებიან. გათენებისას ხის ჯვრებითა და სანთლებით ხელში გალობენ.

ქრისტეშობის წინა დღეს სოფლებში უქმობდნენ და დღესასწაულს ცეკვა-სიმღერით ერთად აღნიშნავდნენ. პირველად „ჯგრაგს“ იტყობდნენ (საინტერესოა, რომ იგი კვარტკეინტაკორდზე ბოლოვდება), „ჯგრაგს“ „ლილეს“* მიაყოლებდნენ.

„კვირიას“ შესრულება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული „მურყვამობასთან“ (კოშკობასთან). სარწმუნოებრივ სიმღერათა რიცხვს მიეკუთვნება „რიჰო“, „ბარბალ-დოლაშ“, რომლებიც ლამარიასა (უშგულში) და ბარბალეს (ბეჩოში) დღესასწაულებს ახლავს თან.

სვანეთში გვხვდება სწორხაზოვანი, ნახევარწრიული, წრიული, ორ-სამ სართულიანი ფერხულები. ფერხულში მონაწილეობდნენ ქალებიც, კაცებიც. ფერხულში გამორჩეული ერთ-ერთი წევრთაგანი ხშირად სიმღერის დამწყები, მეღეჟსე, მოშიარე და ცეკვის წარმმართველია.

ისტორიული სიმღერების ერთი ნაწილი ისტორიულ წარსულს ეხმიანება, მეორე კი – თვალსაჩინო ისტორიულ პირთა ხოტბას წარმოადგენს: „როსტომ ჭაბიკ“, „გაულ გავხე“, „თამარ დედფალ“ „მირანგულა“, „სოზარ ციოყ“ და სხვ.

სვანეთში ფართოდაა გავრცელებული თქმულება ამირანზე. „ამირანიანის“ სვანური ფერხულები ოთხ ძირითად გაღეჟსილ ეპიზოდს ასახავენ: ამირანის დაბადებას, სანადიროდ წასვლას, ამირანის შეხვედრას ამბრის ცხედართან და მიჯაჭვულ ამირანს. სიმღერა საქორწილო ცერემონიალსაც ახლდა თან. ღრმა მოხუცები ასრულებდნენ “სადაშ“-ს, რომლითაც ახალდაქორწინებულთ ლოცავდნენ.

„აკენის ნანებში“ – „ნანაილებში“ აშკარაა ინტონაციური კავშირი სხვა კუთხის ნიმუშებთან.

საკრავებიდან სვანეთში გავრცელებულია ჩანგი და ჭუნირი, რომელზეც ძირითადად სვანური სიმღერების საკრავიერი ვარიანტები სრულდება.

რაჭული მუსიკალური დიალექტი

რაჭა კავკასიონის ქედის სამხრეთ კალთებზე, მდინარე რიონის სათავეებში მდებარეობს. ამჟამად იგი ორ ადმინისტრაციულ ერთეულად იყოფა: ონის (ზემო და მთის რაჭა) და ამბროლაურის (ქვემო რაჭა) რაიონებად.

დასავლეთ საქართველოს მთიანეთის ეს ულამაზესი კუთხე განთქმულია მდიდარი ტყეებით, მინერალური და გოგირდოვანი წყლებით, კურორტებით (შოვი, უწერა), მატერიალური კულტურის ბრწყინვალე ძეგლებით: ნიკორწმინდა, კრიხი, კვარაციხე, მინდაციხე და სხვ.

რაჭა ლეჩხუმთან ერთად თაკუერად იწოდებოდა. იგი მძლავრ საერისთავოს წარმოადგენდა, რომელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა საქართველოს პოლიტიკურ ცხოვრებაში. XVI საუკუნიდან რაჭის შემადგენლობაში შემოდის რიონის სათავეები - სვანეთის საერისთავოს ერთი ნაწილი. აქ შედიოდა ბრილი, ზედქალაქი, ღები, ჭიორა, ჩუეში და სხვ.

რაჭველების ძირითადი სამეურნეო დარგები იყო მემინდვრეობა, მევენახეობა, მეხილეობა, მესაქონლეობა, მეფუტკრეობა, მონადირეობა და, განსაკუთრებით, ხელოსნობა. მრავალდარგოვან მეურნეობას დიდი ოჯახები უძღვებოდნენ. ამიტომ ძმები ერთ ჭერქვეშ გაუყრელად ცხოვრობდნენ.

ქარებისგან დაცული რაჭის ხეობები ვაზის კულტურის განვითარების ერთ-ერთ უძველეს კერადაა მიჩნეული – ვარაუდით, აქ ველური ჯიშებიდან წარმოიშვა ადგილობრივი „ალექსანდრეული“, „მიუჯურეთული“ და „საფერავი“, რომელიც იძლეოდა სახელმძოხვეჭილ „ხვანჭკარას“ („ყოფიანის ღვინოს“).

ოჯახის დოვლათიანობას რაჭველი წმინდა შიოს შესთხოვს (შიობა), გამრავლებას – სახლის ანგელოზს, ბატონების გულის მოსაგებად საგანგებოდ მარხულობს ერთი კვირით. ოჯახთანაა დაკავშირებული აგრეთვე „მაცხოვრის მარხვა“. ხანგრძლივი გვალვისას „გონჯაობა“ იმართებოდა. სახეზე მურწასმული კაცები დაგონჯილებს წყალს გადაასხამდნენ და ყველა ერთად გაიძახოდა: „წვიმა მოვიდა ზეცისაო“. გვალვის დროს ღრუბლის ბატონს ელიას და წმინდა გიორგისაც ევედრებიან. აქ განსაკუთრებულ თაყვანს სცემენ წმინდა გიორგის (შხეფის და შვილიერებისა და ქალთა მფარველს – „დედაღვთისას“).

სახალხო დღეობებიდან უმეტესობა ქრისტიანული შინაარსისაა (ბარბალობა, შობა, ნათლიღება, მეისარობა, სულის შაბათი, თედორობა, ხარება, ბზობა, ელიობა, მთავარანგელოზობა, შავი ორშაბათი, დიდი ორშაბათი, გიორგობა). პოპულარული იყო აგრეთვე კალანდობა, ფეხიდახწნა, კალმასობა, ჭანტილობა, კოხინჯრობა, წიფეთელიობა, და ა.შ.

ენათმეცნიერები რაჭულ დიალექტს ქვემო, ზემო, რივნისთაურ და გლოლურ კილოკავებად ყოფენ. აქედან ბოლო ორი მთარაჭული კილოკავებია. ზემო რაჭულში ყველაზე უკეთაა წარმოჩენილი მხოლოდ რაჭულისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. რაჭულ სამეცყველო დიალექტში ვხვდებით აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ფოლკლორისათვის დამახასიათებელ მოვლენებს – არქაულ ელემენტებს.

ოჯახის მარჩენალ რაჭველ კაცებს ხანგრძლივი დროით უხდებოდათ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გადახვეწა „საშოვარზე“. ეს ხელს უწყობდა რაჭულ სამუსიკო ფოლკლორში სხვადასხვა დიალექტებისათვის დამახასიათებელი ნიშნების შემოტანას. კერძოდ, შეიმჩნევა სვანური დიალექტის გავლენა, განსაკუთრებით – მთის რაჭაში. საკმაო მსგავსებას ამჟღავნებს რაჭული მუსიკალური ფოლკლორი ქართლ-კახურ სასიმღერო შემოქმედებასთანაც. ამასთან, რაჭული სიმღერების გვერდით, რაჭაში ფართოდაა გავრცელებული საქართველოს სხვა კუთხეების სიმღერებიც.

რაჭული დიალექტის პირველი და უმთავრესი დამახასიათებელი თვისებაა სამხმიანობა. საყურადღებოა მისი შესრულების თავისებურება. თითქმის ყოველი სიმღერა იწყება დინჯად, შემდეგ თანდათან ჩქარდება და სიმღერის ბოლოს დიდ ემოციურ დაძაბულობას აღწევს, რაც ხშირად საყრდენი ტონის ამადლების ერთ-ერთი მიზეზიც ხდება.

მამაკაცთა რეპერტუარი, ისევე, როგორც მთლიანად საქართველოში, ქალებისაზე უფრო ფართო და ჟანრულად მრავალფეროვანია. აქ გაერთიანებულია როგორც მარტივი აღნაგობის, ისე რთული სტრუქტურისა და მოდულაციური გეგმის მქონე სიმღერები.

მრავალხმიანობის ტიპებიდან რაჭაში გვხვდება კომპლექსური, ბურღონული და ოსტინატური სახეობები. გვხვდება როგორც მაჟორული, ისე მინორული მიხრილობის კილოები.

როგორც სხვა დიალექტებში, შუა ხმა აქაც სიმღერის დამწყებია და წამყვანის ფუნქციას ასრულებს. რიგ შემთხვევებში ბანი IV, V, VI საფეხურებს ეყრდნობა, რაც VI-VII-I კადანსის ფართო გამოყენებას

განაპირობებს. სიმღერათა უმრავლესობა უნისონზე, იშვიათად კვინტზე მთავრდება.

მელოდიური თვალსაზრისით რაჭული სიმღერები უფრო მეტად აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებს ემსგავსებიან, ვიდრე დასავლეთ საქართველოსას. აღმოსავლეთ ქართულ დიალექტებთან მათ აახლოებს განვითარების მდორე ხასიათი, სიძინჯე, ნაკლები რიტმული სიმძაფრე.

სამწილადობის ფართო გავრცელება საფერხულო სიმღერების სიმრავლესაც უკავშირდება. ამ უკანასკნელთა ხვედრითი წილით რაჭული მარტო სვანურს ჩამოუვარდება. ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელია ორგუნდოვანი შესრულება, ომახიანი ჟღერადობა, ერთტონალური განვითარება, მაჟორული კილო დაბალი სეპტიმით („რაევო“, „ქვედრულა“*, „ქალსა ვისმე“, „მადლა მთას მოდგა“ და სხვ.). მათ სინკოპირებული რიტმი, აკორდების პარალელური მოძრაობა, კომპაქტური ჟღერადობა ახასიათებთ, მოკლე ფრაზებით და შესრულების ანტიფონური წესით ისინი ახლოს დგანან სვანურ ფერხულებთან. სვანურის მსგავსად, რაჭული ფერხულები ზოგჯერ ქალებისა და მამაკაცების მიერ ერთობლივად სრულდება.

რაჭული დიალექტის ყველაზე განვითარებულ ნიმუშებს სუფრულ სიმღერებში ვხვდებით („ასლანური მრავალჟამიერი“-ს ვარიანტები*, „დალიე“*). ეს ნიმუშები გარკვეულად ემსგავსება ქართლ-კახურს, თუმც არ ახასიათებთ ამ უკანასკნელისთვის ნიშანდობლივი ფართო, გაშლილი მღერადობა. გარკვეული მსგავსება აღინიშნება დასავლეთ ქართულ დიალექტებთანაც (გურულ-იმერულთან) – სიმღერათა აკორდული აღნაგობა მსგავსი საკადანსო ფორმები.

რაჭულ სუფრულ სიმღერებს მელოდიური მოძრაობით, ფორმით, შესრულების მანერით, მოდულაციური გეგმით უახლოვდება რაჭული მაყრული სიმღერები.

მკისა და თიბვისას სრულდება სიმღერები „მთიბლური შაირის“ სახელწოდებით (იგი „ზრუნდან“ უნდა მოდიოდეს). შრომის სიმღერები „მუშურები“, „თოხნური“.

მთის რაჭაში გავრცელებულია ცალფა საწესო შრომის „ქორქალი“ და „ღულუნი“, რომლებიც ხშირად სამეცყველო ინტონირებას უახლოვდება.

ქართული მუსიკალური აზროვნების განვითარების ეტაპების დადგენის თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ინტერესს იმსახურებს საბავშვო რეპერტუარის ორ-სამბგერიანი სიმღერები: გათვლები, ალილოები.

მთის რაჭაში გვხვდება სამგლოვიარო „ზრუნი“, მისი ტექსტს ხშირად მიცვალებულის ასაკი, სქესი, გარდაცვალების მიზეზი და დამსახურება განსაზღვრავს. იგი მაშინ სრულდება, როცა ჭირისუფალნი მოთქმა-გოდებას ამთავრებენ. „ზრუნს“ ქალები ასრულებენ, უფრო მეტად, ხანდაზმული მანდილოსნები. დასაფლავების პროცესში „ზრუნი“ არ ითქმობა. ამ გლოვის სიმღერაში მონაწილეობენ „დამძახებელი“, „მომძახებელი“ და „ბანის მოქმელები“. ხმები კომპლექსურად მოძრაობენ. ზრუნის კარგი მოქმელი სიმღერის პროცესში თხზავდა ახალ ლექსს, შაირით ჩამოთვლიდა მიცვალებულის ღირსებებს.

„ზრუნთან“ ერთად სამგლოვიარო ჟანრს მიეკუთვნება „ზარი“, რომელსაც დაკრძალვის დღეს მოზარე მამაკაცთა გუნდი ასრულებს „ვაი-ვაის“ წამოძახილებით. იგი თან ახლავს ქალთა მიერ მოთქმით ტირილს და შესრულების პროცესში მჭიდრო კავშირშია მასთან. რაჭული „ზარი“ სამხმიანია. დინჯი შესრულებით, საზეიმო ელფერით, კილოთა

მონაცვლეობით, ხმების კომპლექსური მოძრაობით იგი სვანურ „ზარს“ ენათესავება.

რაჭული „ალილო“* ქართული სამუსიკო ფოლკლორის უაღრესად საინტერესო ნიმუშია. მის შემსრულებლებს „მეალილოებს“ ეძახდნენ. ისინი კარდაკარ სიარულით შობის დღესასწაულს ულოცავდნენ ხალხს. საშობაო სიმღერის ჰანგი უძველესი წარმომავლობისაა და, შესაძლოა, ქრისტიანობამდელ პერიოდსაც მიეკუთვნებოდეს.

ქალთა სასიმღერო რეპერტუარი მოიცავს „იავნანებს“, „ტირილებს“, „შელოცვებს“. ისინი ძირითადად დეკლამაციური ხასიათისაა, თუმცა ჰანგში მუსიკალური ინტონირების ნიშნებიც შეიმჩნევა. რაჭული „იავნანების“ მელოდია თავისი ძირებით ზოგადქართულ ინტონაციურ არეშია მოქცეული. მთის რაჭაში ორ- და სამხმიანი „იავნანებია“ ჩაწერილი.

რაჭაში გავრცელებული საკრავებია ჭიანური (მთარაჭაში – ორსიმინი), გუდასტვირი. აქ ფართოდ იყო გავრცელებული მესტვირეობის ტრადიცია. მესტვირე – მოხეტიალე მუსიკოსი, სახალხო დღესასწაულებისა და ქორწილების ხშირი სტუმარი იყო. მესტვირული პოეზია ისტორიულ, ლირიკულ და სოციალურ თემატიკაზე იყო დამყარებული. წამყვანი მნიშვნელობა სიტყვიერ ტექსტებს ენიჭებოდა, ხოლო მუსიკალური ინტონაციები მარტივ, რეჩიტატიულ ხასიათს ატარებდა.

ლექსუმური მუსიკალური დიალექტი

ლექსუმი ცაგერის რაიონს მოიცავს. იგი ლაჯანურის, რიონისა და ცხენისწყლის ხეობაშია გაშლილი. ჩრდილოეთით მას ესაზღვრება სვანეთი, აღმოსავლეთით – რაჭა, სამხრეთ-აღმოსავლეთით – იმერეთი, დასავლეთით – სამეგრელო.

საქართველოს სხვა კუთხეების მსგავსად ლექსუმიც ხშირად განიცდიდა მტერთა თავდასხმებს. მის ტერიტორიაზე მრავლადაა შემონახული ციხესიმაგრენი: მურის ციხე ორი კოშკითურთ, დეხვირის, გვესოს ყვიშის, ორბელის, ზუბის, ისურდერის ციხეები და სხვ. მრავლადაა შემორჩენილი ნაციხარი ადგილებიც.

ლექსუმის ტერიტორიაზე არაერთი ქრისტიანული ეკლესია-მონასტერია. ცნობილია თაბორის, გუდულაშის, ნაკურალეშის და სხვა ტაძრები. განსაკუთრებულ პატივს მიაგებენ წმინდა მაქსიმე აღმსარებელს. გადმოცემით, ეს წმინდა მამა ცაგერთანაა დაკრძალული.

ლექსუმში ძველად სვანები და ზანები (მეგრული ტომი) ბინადრობდნენ. ამითაა განპირობებული სვანური და ზანური ელემენტების არსებობა ლექსუმურ დიალექტში. ეს გავლენა განსაკუთრებით საგრძნობია ლექსუმურ სამეტყველო ლექსიკასა და ტოპონიმიკაში (ლაილაში, ლემკაში, ოყურეში, ჩხუდუაში).

ლექსუმი მთავორიანი მხარეა. მიწის ფართობის სიმცირის მიუხედავად, აქ მისდევენ მიწათმოქმედების ტრადიციულ დარგებს, მევენახეობას, მეცხოველეობას; შემონახულია ხორბლეულის ენდემები „მახა“ და „ზანდურა“, ვაზის ჯიშები – „ოჯალეში“, „ცოლიკაური“, „შავი ადესა“ და სხვა.

მუსიკალური განვითარების მხრივ ლექსუმური დიალექტი საკმაოდ მაღალ დონეზე დგას, თუმცა ბარის ფოლკლორს ჩამოუვარდება. მასში მკაფიოდ

აირეკლება მეზობელი კუთხეების – სვანეთის, რაჭის, იმერეთისა და სამეგრელოს ხალხური მუსიკის დამახასიათებელი ნიშნები.

ლექსუმური სიმღერა სამხმიანია. იგი ემყარება მრავალხმიანობის კომპლექსურ-პარალელურ ტიპს, რომელიც ბურღონს ენაცვლება. ორხმიანობის ნიმუშებია: „არირა“, „ჩაგუნა“, „დიღინი“, „სახუმარო“. ორხმიანი მონაკვეთები ზოგჯერ სამხმიან სიმღერებში არის ჩართული (მკის „ოდიადა“, „ალიფაშა“ და სხვ.).

ხმებს ლექსუმში, ისევე, როგორც ტრადიციულად საქართველოში „მოძახილს“ (I), „მთქმელს“ ან „დამწყებს“ (II) და „ბანს“ (III) უწოდებენ. ზედა ხმები ძირითადად პარალელურად მოძრაობენ, მაგრამ ხშირად ერთმანეთისგან დამოუკიდებლადაც ვითარდებიან. ზოგიერთ სიმღერაში ზედა ხმა „კრიმანჭულის“ – „იოდლის“ ტიპის ოსტინატური ხმის – ნიშნებს ატარებს („ნადური“, „მაყრული“). ზედა ხმა ასრულებს მაღალი ბანის ფუნქციასაც. ლექსუმურ სიმღერას ახასიათებს მოქნილი ბანი. ზოგიერთი სიმღერის ბანი გაბმულ ბურღონს წარმოადგენს (უფრო – ორხმიან სიმღერებში).

ლექსუმური სიმღერა ჟანრულად საკმაოდ მდიდარია; საისტორიო, საწესო, საქორწილო, სუფრულ, სახუმარო, ლირიკულ და სხვა ჟანრებთან ერთად მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია შრომის სიმღერებს („ნადური“, „ოდიადა“, „ეპოია“, „მკის სიმღერა“). აქ ფართოდ იყო გავრცელებული შრომაში მეზობლების ურთიერთდახმარების ტრადიცია – „ნადი“. ამ ფორმას მიმართავდნენ სიმინდის თოხნის, ჭრის, პურეულის მოსავლის აღების დროს, უმეტესად სამშაბათ-ოთხშაბათობით. კოლექტიური დახმარების ამგვარი სახე მთელ საქართველოში იცოდნენ: იმერეთ-გურია-აჭარაში – ნადი, სამეგრელოში – ნოდი, რაჭაში – მეწველი, აღმოსავლეთ საქართველოში – დაძახილი, მამითადი, მუშა, ულაში, სეფე.

ლექსუმური ნადური სიმღერები თავისი განვითარების დონითა და სირთულით ჩამოუვარდება გურულ, აჭარულ, იმერულ ანალოგებს, მაგრამ ეს გარემოება არ აკნინებს მათ მხატვრულ ღირსებებს. არსებობს ცნობა, რომ ნადური სიმღერა მომღერალთა ორი ან სამი ჯგუფის (გუნდის) მონაცვლეობით სრულდებოდა. შესრულების მსგავსი წესი მესხეთშიც იყო გავრცელებული.

კალენდარულ სიმღერათაგან ლექსუმში დღეს მხოლოდ სოფელ ზუბში ასრულებენ „ალილოს“. აქ შემორჩენილია სუფრული სიმღერებიც: „დალიე“, „დიღით ოქრო ხარ, სტუმარო“, „ნანინე“, „სალხინო“, „სმა უმღერალი არ ვარგა“. მასშტაბითა და იმპროვიზაციული განვითარების ხარისხით ისინი ჩამოუვარდებიან ქართლურ და განსაკუთრებით კახურ სუფრულებს. მოღუღაცეები ძირითადად დიდი სეკუნდით ზევით ხდება. სუფრულებთან ინტონაციურად ახლოსაა სახუმარო სიმღერები.

ლექსუმური ყოფის დამახასიათებელი რიტუალებია ქორწილი და გლოვა. დედოფლის მზითევში უმნიშვნელოვანესი ნივთი “ვეფხისტყაოსანი” უნდა ყოფილიყო. საქორწილო სიმღერებიდან შემორჩენილია “მაყრულები”. მთხრობელთა ცნობით, ლექსუმში უზარო ტირილი იშვიათი იყო. ზოგ სოფელში ცხენით დატირების წესიც სცოდნიათ (შავად შესუდრული ცხენის მიცვალებულთან დაყენება).

ლექსუმური ფოლკლორი არ გამოირჩევა საისტორიო და მგზავრული სიმღერების სიმრავლით („ალიფაშა“, „თარალო“). რაჭული და სვანური დიალექტებისაგან განსხვავებით, მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშითაა

წარმოდგენილი საფერხულო საცეკვაო სიმღერები. მათ შორისაა ორხმიანი, სამხმიანი ნიმუშები.

ლექსუმური სიმღერებისათვის დამახასიათებელია შუა ხმის მელოდიური მოძრაობა კიდურა ხმების ოქტავურ ჩარჩოში („არალო“, „მაყრული“, „სმა უმღერალო არ ვარგა“). ზოგჯერ მეორე ხმა განაპირა ხმების კვინტურ ჩარჩოშია მოქცეული. ვხვდებით პარალელურ სამხმოვანებებს, მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიურ განვითარებასაც. ხმების ურთიერთდამოკიდებულებაში ყურადღებას იქცევს გადაჯვარედინება, ქვედა და ზედა ხმების დამთხვევა, შუა ხმისა და ბანის თანხვედრა.

ლექსუმური სიმღერების ჰარმონია საკმაოდ მრავალფეროვანია (ახასიათებს I-VII-VI-VII-I თანამიმდევრობა, გამოიყენება V, IV საფეხ.), კადანსებით (I-V-VI-VII-I, I-II-III-IV-I); იგი მეტრულად ერთგვაროვანია (სამწილადი ზომა არ გვხვდება, კიდევ უფრო იშვიათია ცვალებადი მეტრი); ტემპი ზომიერია ან ჩქარი (რაჭულ-სვანურისგან განსხვავებით ნელი სიმღერები თითქმის არ გვხვდება). არც ისე ხშირია ორპირული შესრულება (მხოლოდ შრომის სიმღერებში), აღსანიშნავია, რომ მეორე გუნდი არ იმეორებს პირველის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს, რაც არც ისე ხშირია ქართულ ტრადიციულ საშემსრულებლო პრაქტიკაში. რაჭულისაგან კიდევ ერთ განმასხვავებელ ნიშნად ლექსუმურ სამუსიკო დიალექტში ფერხულის უანრის არარსებობა უნდა ჩაითვალოს.

იმერული მუსიკალური დიალექტი

იმერეთი დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი მსხვილი ეთნოგრაფიული რაიონია. იგი ქვეყნის შუაგულში, აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს საზღვარზე მდებარეობს. იმერეთი უშუალოდ ესაზღვრება ქართლს, სამეგრელოს, რაჭას, ლექსუმსა და გურიას. აღმოსავლეთით მას აკრავს ლიხის (სურამის) ქედი, სამხრეთით- აჭარა-იმერეთის ქედი, ჩრდილოეთით – რაჭის ქედი, დასავლეთით გაშლილი სივრცე კი კოლხეთის დაბლობში გადადის. ადრე იმერეთად მთელი ლიხსიქეთი იგულისხმებოდა, იმერლებად – დასავლეთ საქართველოს მცხოვრებნი. შემდგომში იმერეთი დასავლეთ საქართველოს ერთ-ერთი კუთხის სახელწოდებად ჩამოყალიბდა. იგი ორ დიდ რეგიონად – ზემო და ქვემო იმერეთად იყოფა. თანამედროვე ადმინისტრაციული დაყოფით იმერეთი მოიცავს ქუთაისის, წყალტუბოს, ტყიბულის, ჭიათურის, ზესტაფონის, თერჯოლის, ბადდათის, ვანის, სამტრედიის, საჩხერის, ხონის რაიონების ტერიტორიას.

იმერეთის, როგორც დამოუკიდებელი პოლიტიკური ერთეულის, წარმოქმნა მონღოლთა შემოსევის შემდეგ მოხდა. XV-XVI ს. საქართველოს ერთიანი ფეოდალური სახელმწიფო საბოლოოდ დაიშალა და რამდენიმე ცალკე სამეფო-სამთავროდ დაიყო: ქართლის, კახეთის, იმერეთის სამეფოებად და სამცხის საათაბაგოდ. მოგვიანებით იმერეთისგან დამოუკიდებელ სამთავროებად ჩამოყალიბდნენ სამეგრელო, გურია, სვანეთი, აფხაზეთი. იმერეთის სამეფომ მეტ-ნაკლები დამოუკიდებლობით იარსება XIX ს. დასაწყისამდე – რუსეთის იმპერიაში მოქცევამდე.

იმერეთის შუაგულში მდებარეობს საქართველოს სიდიდით მეორე, ერთ-ერთი უძველესი ქალაქი ქუთაისი. იგი ყოველთვის წარმოადგენდა საქართველოს ერთ-ერთ უდიდეს პოლიტიკურ, კულტურულ, ეკონომიკურ,

სულიერ ცენტრს. ანტიკურ წყაროებში (აპოლონიოს როდოსელი, „არგონავტიკა“, ძვ.წ. III ს.) ნახსენებია კოლხეთის მეფის აიეტის ციხესიმაგრე კვიტაია – დღევანდელი ქუთაისი. აქ მდებარეობს ბაგრატის ტაძარი (X-XI ს.), XII საუკუნის გელათის ცნობილი სამონასტრო კომპლექსი.

მიწათმოქმედება იმერეთის მეურნეობის ერთ-ერთი მთავარი დარგი იყო. შრომითი ურთიერთდახმარების ფორმა აქაც „ნადი“ და „მუშა“ იყო (განსაკუთრებით სიმინდის ცეხვის, თოხნის, რჩევის დროს). იმერეთში შრომის ორგანიზაციის სხვა ფორმებიც არსებობს: ქალების ნადი, „შებმული ხარები“ (საქონლით დახმარება), „შეზიარება“, „მაგიერობა (სანაცვლოს მუშაობის ფორმა) და ნადი, რომელშიც შეძლებული პატრონი მუქთ მუშახელს იხმარდა.

იმერეთში გავრცელებულია ასევე მევენახეობა, მეხილეობა, მესაქონლეობა, მეფრინველეობა, მებაბრეშუმეობა.

იმერეთს ისტორიულად მჭიდრო კავშირურთიერთობა ჰქონდა როგორც დასავლეთ საქართველოს, ისე აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ კუთხეებთან. ამან გარკვეული კვალი დატოვა იმერულ კულტურაზე, მუსიკალურ ენასა და აზროვნებაზე. იმერულ დიალექტს (რაჭულის მსგავსად) ერთგვარი შუალედური ადგილი უკავია აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ შემოქმედებაში.

რუსეთის მიერ ანექსიის შემდეგ საქართველოში შემოსულ რუსულ-ევროპულ საოპერო, სარომანსო, თუ საეკლესიო ჰანგებს არც ერთ კუთხეში არ მოუხდენია ისეთი გავლენა ტრადიციულ მუსიკალურ ფოკლორზე, როგორც იმერეთში. ამ კუთხის, კერძოდ ქუთაისის, ზესტაფონის მოსახლეობამ ადვილად შეითვისა უცხოური მუსიკის ნიმუშები. იმერეთის დაბა-ქალაქებში წარმოქმნილმა ახალმა სასიმღერო შემოქმედებამ სოფლურ მუსიკალურ კულტურაზეც გარკვეული გავლენა მოახდინა.

იმერული სიმღერები დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორის ტიპური ნიმუშებია. თავისი არქიტექტონიკით ისინი მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებისგან. გურულ დიალექტთან განსაკუთრებული სიახლოვე კი მათ ერთიან საფუძველზე მიანიშნებს. ეს სიახლოვე გამოხატულია სიმღერათა ტექსტებში, ერთგვაროვან რეპერტუარში, სასიმღერო ჟანრებში. გურული და იმერული სიმღერები ხშირად ერთსახელიანია: „ალიფაშა“, „ვახტანგური“, „ნადური“, „ხელხვავი“ და სხვ. დასავლეთ საქართველოს ბარი საუკუნეთა განმავლობაში ერთიანი კულტურული, საზოგადოებრივი, სოციალური და პოლიტიკური ცხოვრებით ცხოვრობდა, რაც ხელს უწყობდა საერთო მუსიკალური ენის შემუშავებას. თუმცა, დროთა განმავლობაში, თითოეულმა ხმათა მოძრაობის, რიტმულ-ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების ორიგინალური პრინციპები გამოიმუშავა და დამოუკიდებელ დიალექტად ჩამოყალიბდა.

იმერულ დიალექტში შრომის, ისტორიული, სუფრული და საწესო ჟანრის სიმღერებია გავრცელებული.

ტრადიციული იმერული სიმღერები სამხმიანია (ორხმიანობის იშვიათ ნიმუშებს ვხვდებით ზემო იმერეთში). ვხვდებით მრავალხმიანობის სხვადასხვა სახეებს: ბურღონული ტიპი წარმოდგენილია მისი ორივე ნაირსახეობით (რეჩიტატიული, კონტინუუმი). ქართლ-კახური ნიმუშებისაგან განსხვავებით, იმერულში გაბმული ბანი, როგორც წესი, მთელი სიმღერის მანძილზე არ ჟღერს, პერიოდულად მას მელოდოზებული ბანი ენაცვლება. შრომის სიმღერებში კომპლექსურ-პარალელურ მოძრაობასთან ერთად

მრავალხმიანობის ოსტინატური ტიპიც გამოიყენება. თუ დასავლეთ საქართველოს მთის დიალექტებში ხმათა დამოუკიდებლობა მკაფიოდ არაა გამოხატული, იმერეთულში საქმე გვაქვს რეალურ კონტრასტულ პოლიფონიასთან. გვხვდება გურული სიმღერისათვის დამახასიათებელი „ტროსა“ და გუნდის მონაცვლეობაც, თუმცა გურულთან შედარებით პოლიფონიური ხერხები აქ უფრო ზომიერადაა გამოყენებული.

იმერულ სიმღერათა ფაქტურა საკმაოდ რთულია, თითოეული ხმა მოქნილი, აქტიური დამოუკიდებელი მეტრულ-რიტმული სურათით, განვითარებული მელოდიური ხაზით გამოირჩევა. იმერული მოძრავი ბანი დიდი დიაპაზონის მქონეა (ოქტავამდე და მეტიც). იგი ზოგჯერ დამწყებადაც („მგზავრული“) გვევლინება. ხშირია პარალელიზმები. რიტმი მტკიცე, მკვეთრად ჩამოყლიბებული, ზოგჯერ მარშისებურია. ხშირია პუნქტირული რიტმი და სინკოპები. მდიდარია აკორდული სტრუქტურა, გაბატონებულია ორწილადი ზომები, სამწილადი – იშვიათად გვხვდება. აღსანიშნავია რთული კადანსები (V-VI-VII-I, IV-V-VI-VII-I). უფრო ხშირად მაჟორული მიხრილობის კილოები გამოიყენება.

იმერეთში შესრულების მანერა ერთ- და ორპირულია. ორპირულად ძირითადად შრომის სიმღერები სრულდება.

შრომის ჟანრის ყველაზე გავრცელებული სახეობა „ნადურებია“. თავისი ფორმით, ხმების მოძრაობით, საკადანსო საქცევებით ისინი გურულ-აჭარულ ერთსახელიან ნიმუშებს ჰგვანან. ამასთან, იმერული „ნადურები“ განსაკუთრებული მაღალმხატვრულობით გამოირჩევა და განსხვავდება სხვა კუთხის ამავე ტიპის სიმღერებისაგან როგორც დინამიკური განვითარების ხერხებით, ისე ორიგინალური ინტონაციური სამყაროთი და გამომსახველი საშუალებებით. მისი ბანის დიაპაზონი არც ისე ფართოა, როგორც გურულისა, ცალკეულ შემთხვევებში შესაძლოა V-VI-VII-I საფეხურების მონაცვლეობა. იმერული „ნადურის“ გაბმული ბურდონული ბანი გურულ-აჭარულის მესამე ხმას – „შემხმობარს“ წააგავს, იმ განსხვავებით, რომ აქ ბურდონული ტონი ყოველთვის ტონიკას წარმოადგენს, ხოლო შემხმობარი მეტწილად კილოს კვინტური ბგერაა.

შემორჩენილია „ნადურის“ ხმათა ორიგინალური იმერული სახელები: „დვრინი“, „დაბალი ბანი“, „კრინი“, „მაღალი ხმა“, „ფიცხი“, „შეძახილი“, „დამძახნელი“, „კაფია“ ანუ „გამტანი“. გვხვდება კრიმანჭული, თუმცა იმერულმა კრიმანჭულმა ვერ მიაღწია განვითარების ისეთ მაღალ საფეხურს, როგორსაც გურულ დიალექტში.

„ნადურები“ იწყება დინჯად, ბანისა და მეორე ხმის გადაძახილებით, ტემპის აჩქარებასთან ერთად სიმღერა გრძელდება ორი გუნდის მონაცვლეობით და თანდათან დინამიზებულ, სწრაფვით ხასიათს იძენს.

მთის იმერეთის სოფლებში გვხვდება მკის სიმღერები შეძახილებით „ჰეკა-ოკა“, რომელთაც „ნამგლურს“ უწოდებენ. საინტერესოა ზემოიმერული „ურმული“, რომლის ვარიანტებსაც ორი ტონიკის მონაცვლეობა ახასიათებს.

ზემო იმერეთში იმღერება ქართლ-კახური რეპერტუარის მნიშვნელოვანი ნაწილი („თებრონე მიდის წყალზედა“, „გაფრინდი, შავო მერცხალო“, „ჭონა“, „იავნანა“, „გონჯა“ – ეს უკანასკნელი ინტონაციურად ქართლურ „ლაზარეს“ უახლოვდება). ზემოიმერული შესრულების მანერაც უფრო ქართლურს წააგავს და განსხვავდება ქვემოიმერულისაგან, რომელიც, ამ მხრივ, უფრო გურულს უახლოვდება. საერთოდ, იმერული სამუსიკო ფოლკლორი შეიძლება ქვემოიმერულ და ზემოიმერულ კილოკავებად დავეყოთ.

ზემო იმერეთში საქორწილო სიმღერის „მაყრულის“ სხვადასხვა სახეობებია გავრცელებული. ერთი ტიპური ქვემოიმერულის ნიმუშია, მეორე – ტიპური ქართლური სუფრული მაყრულია, მესამე კი – საკუთრივ ზემოიმერული მაყრული. ქართლ-კახურთან სიახლოვეს ამჟღავნებს ზემოიმერულ ქალთა რეპერტუარიც.

იმერულ დიალექტში ფართოდაა წარმოდგენილი მგზავრულ-ლაშქრული სიმღერები მხნე, მკვირცხლი ხასიათით, სხარტი მელოდიური სელებით, აქტიური ბანით („იმერული მგზავრული“*, „ცხენოსნური“, „ქაჯაიების მგზავრული“, „კეისრული“, „დელი-დელა“ და სხვ.). სიმკვირცხლითა და იუმორისტული ხასიათით გამოირჩევა სახუმარო სიმღერები „80 წლის ბებია“, „პატარა სიმონია“ და სხვ.

იმერულ სიმღერებში ხშირია შეძახილები და გლოსოლალიები – ვადილა, ოვდელია, ჰოვოდელა, დელი-დელა, ორირა და ა.შ.

საკრავებიდან იხმარება ჩონგური, ფანდური (ქართლიდან შემოტანილი), გიტარა.

ევროპული მუსიკის შემოსვლა საქართველოში XIX ს. II ნახევრიდან იწყება. მუსიკალურ სადამოებზე უკრავდა ცნობილი ქართველი პიანისტი ალოიზ მიზანდარი. ქუთაისში საკონცერტოდ ჩამოდიოდნენ თბილისის საოპერო თეატრის მსახიობებიც. მუსიკალური სადამოები სისტემატურად ეწყობოდა ანასტასია ორბელიანის პოპულარულ სალონში. წარჩინებული საზოგადოების წარმომადგენლები აქტიურად მონაწილეობდნენ ამ შეკრებებში.

იმერეთში გავრცელდა ევროპული საოპერო მუსიკის, რუსული საყოფაცხოვრებო რომანსისა და „საღდათური“ სიმღერების საფუძველზე აღმოცენებული ინტონაციები. მათ განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვეს ჯერ ქალაქურ, შემდეგ – სოფლურ ყოფაშიც. ქალაქისა და სოფლის ურთიერთკავშირის გაძლიერებამ განაპირობა გლეხური კულტურის გარკვეული ტრანსფორმაციაც. შეიცვალა იმერულ სიმღერათა ფაქტურა, გამარტივდა მათი პოლიფონიურ-ჰარმონიული სტრუქტურა, იმატა ტერციულმა პარალელიზმებმა ზედა ხმებში, შეიქმნა სიმღერები ევროპული ფუნქციური სისტემის, ტონიკა-დომინანტურ საფუძველზე. ერთ ხანს პოპულარულმა გიტარამ თითქმის განდევნა ეროვნული ჩონგური. ასე რომ ქალაქური ინტონაციური ნაკადი დასავლეთ საქართველოში ყველაზე მეტად იმერულ სამუსიკო ფოკლორში შეინიშნება.

მეგრული მუსიკალური დიალექტი

სამეგრელო მდებარეობს ენგურს, ცხენისწყალს, რიონსა და შავ ზღვას შორის ტერიტორიაზე; მოიცავს აბაშის, წალენჯიხის, ჩხოროწყუს, ზუგდიდის, მარტვილის, ხობის, სენაკის რაიონებს. სამეგრელო მემკვიდრეა ძველი კოლხეთისა, რომლის მოსახლეობას შეადგენდნენ ქართველური წარმომავლობის მაკრონები (მეგრელები), მოსინიკები, ჰენიოხები, ჭან-ლაზები, აფშილ-აბაზგები და სხვ.

ძვ.წ. XVI ს. ისტორიულ წყაროებში კოლხა მოიხსენიება, როგორც ძლიერი და კულტურულად დაწინაურებული ქვეყანა. თავდაპირველად დაწინაურდნენ მეგრელები, რომელთაც დააარსეს კოლხეთის სამეფო. უძველესი ცნობები კოლხების შესახებ შემონახულია ძველ ბერძნულ თქმულებებსა და

მითოლოგიაში („არგონავტები“), საბერძნეთისა და რომის საისტორიო მწერლობაში.

რომაელთა შემოსევის შემდეგ მეგრელებმა დაკარგეს პოლიტიკური პეგემონია. სამეფო ხელისუფლება თანდათან გადავიდა მონათესავე ტომებზე, კერძოდ, ლაზებზე, რომლებიც ადრე კოლხეთის სამეფოს შემადგენლობაში შედიოდნენ. პოლიტიკური მესვეურობის გადასვლას ლაზების ხელში, სახელწოდების შეცვლაც მოჰყვა და კოლხეთს ლაზიკა ეწოდა. ქართულ მატთანეში ლაზიკას ეგრისად მოიხსენიებენ. ამრიგად, უძველეს დროში კოლხეთად (ან კოლხიდად) ცნობილი ეს მხარე შუა საუკუნეების ადრინდელ პერიოდში ლაზიკად, ან ეგრისად, შემდეგ ოდიშად და ბოლოს სამეგრელოდ იწოდებოდა. მეგრელები ქართველურ ენაზე – მეგრულზე – მეტყველებენ, სამწერლობო ენა მათთვის ქართულია.

უძველესი დროიდან სამეგრელოში ითესებოდა ღომი, ფეტვი, V-XII ს-დან კი – სიმინდი. საკმაოდ განვითარებული იყო ვახის კულტურა. აქ მრავალი ჯიში ხარობდა (ოჯალეში, კაბისონი, ჭვიტლური, ხარდანი და სხვ.). ძველთაგანვე მისდევდნენ შინამრეწველობას: ამზადებდნენ ბამბის, შალის, აბრეშუმის ქსოვილებს, ჭურჭელს. გასაბჭოების შემდეგ აქ ინერგება და ვითარდება ჩაის, ციტრუსოვანი კულტურები, ტუნგო.

სამეგრელო მდიდარია ნივთიერი კულტურის ძეგლებით. აქ მდებარეობს მარტვილის მონასტერი, ბედიის, ხობის, ცაიშის, წალენჯიხის ტაძრები. უძველეს ციხეთა შორის უპირველესად ითვლება ნოქალაქევი, რომელიც ქართულ საისტორიო წყაროებში ქუჯის ციხედაა ცნობილი (V-VI ს.). აღსანიშნავია შხეფის, აქვინჯის და რუხის ციხეები. ყველაზე ძლიერ სალოცავად იღორის წმინდა გიორგის ეკლესია მიაჩნდათ.

წესჩვეულებანი და სახალხო დღესასწაულები სამეგრელოში ტრადიციულად კალენდართან იყო მისადაგებული. მეგრულმა შემოგვინახა მნათობთა თაყვანისცემის კვალი, რაც კვირის დღეების დასახელებებშიც აისახება – კვირა მზის დღედ (ბჟაშხა), ორშაბათი მთვარის დღედ (თუთაშხა) და ა.შ. იწოდება. ამასვე ადასტურებს ხალხური ზეპირსიტყვიერების პოეტური სტრიქონები – “მზე დედაა ჩემი, მთვარე – მამა ჩემი, წვრილ-წვრილი ვარსკვლავები და და ძმია ჩემი. . .”

უპირველესი უძრავი დღესასწაული კალანდა იყო. მეგრელთა რწმენით ჯანმრთელობის, ბარაქის და სანუკვარი სურვილების ახდენა ახალ წელს უკავშირდებოდა. ამზადებდნენ ჩიჩილაკს (თხილის ან ძეძვის ტოტისაგან), რომელსაც სანთლებით, ხილით, ტკბილეულით, ოქრო-ვერცხლის სამკაულებით, ფულით რთავდნენ. ისტუმრებდნენ ვალებს, იმარაგებდნენ სურსათ-სანოვაგეს. მეორე დღეს “კუჩხა“ ერქვა. “მაკუჩხოლის“ („მეკვლის“) როლს ახალ წელს ოჯახის უფროსი ასრულებდა. მაგრამ შემდეგ ცდილობდნენ „კარგი ფეხის“ მქონეს შემოეხიჯებინა სახლში.

ახალი წლის პირველ – კალანდა დღეს მეალილოები “კუჩხიბედინერით“ ულოცავდნენ მასპინძელს. ოდაში შესვლისთანავე სიმინდისა და ღომის მარცვლებს მიმოაბნევდნენ და „ალილოს“ მღეროდნენ, გადმოცემით, ზოგიერთ ადგილას მეალილოები “კირიალესას“ (კირიე ელეისონი) ასრულებდნენ. ამ სიმღერას ადღგომის დღესასწაულზეც მღეროდნენ.

უძველესი საწესო რიტუალური საგალობელი „ია პატონეფი“ სახადით დაავადებული ბავშვის საწოლთან სრულდებოდა. „ია პატონეფის“ სახელწოდება და ფუნქცია ზუსტად შეესაბამება საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში გავრცელებულ „იავნანას“, „პატონებოს“. ამის მიუხედავად, მათ

შორის ნაკლებად შეიგრძნობა ინტონაციური სიახლოვე. მეგრული “პატონევი“ და გურული „საბოდიშო“ გამოირჩევიან სხვა კუთხეთა ანალოგიური მაგიური ფუნქციის მქონე სიმღერებისგან.

ელაობის (ელია წინასწარმეტყველის ტრანსფორმირებული დღეობის) რიტუალი ზაფხულში აღინიშნებოდა. ელიას სტიქიური უბედურებისაგან დაცვას, მფარველობას, უხვ მოსავალს შესთხოვდნენ. წრიული ფერხულის ჩაბმასთან ერთად პოპულარული იყო საფერხულო-საცეკვაო „ჰარირას“ შესრულება.

სამეგრელოში გაგრცელებული დღესასწაულებიდან აღსანიშნავია თერდობა (თევდორობა) გონარჭალაფა, ჯგერ-აგუნა, მირსობა. ბოლო ორი დღეობა წმინდა გიორგის სახელთანაა დაკავშირებული.

მეგრული სამუსიკო დიალექტი ახლოს დგას იმერულთან. ემსგავსება იგი გურულსაც, მაგრამ ამ უკანასკნელს ჩამოუვარდება პოლიფონიური განვითარების მხრივ.

მეგრულ დიალექტში დიდი ადგილი უკავია ლირიკულ სფეროს. ნატიფ, მელოდიურ მეგრულ სიმღერას გამორჩეული ადგილი უჭირავს ქართულ ტრადიციულ სამუსიკო ფოლკლორში. განსაკუთრებული მუსიკალობით გამოირჩევიან მეგრული ქალები, რომლებიც ჩონგურზე დაკერის დიდოსტატებიც არიან. განსაკუთრებით პოპულარულია ლირიკული სიმღერები „დიდა, ვოი, ნანა“*, „სისა, ტურა“*, „ართი ვარდი“*, „ჭიჭე ტურა“ და სხვ. **მაგალითები**

მამაკაცთა მიერ შესასრულებელი სიმღერები მხნე, ვაჟკაცური განწყობით, დინამიკურობით ხასიათდებიან. თუმცა მათთვის, ისევე როგორც მეგრული ქალებისათვის, დამახასიათებელია რბილი, ერთგვარი მკვნესარე ინტონაციით შესრულება. მრავლადაა შრომის, საფერხულო, საცეკვაო, მაყრული, საქორწილო, სუფრული, მგზავრული სიმღერები და სხვ. ხმათა მოძრაობა პოლიფონიურ-ჰომოფონიურია, ხშირად გამოიყენება პოლიფონიური ხერხები. ბანი აქტიურია, ხოლო მელოდიური ხაზი – დიდი დიაპაზონისა და მოქნილი. მელოდიურ ინიციატივას ხშირად ზედა ხმა ფლობს. გვხვდება რთული კადანსები. მეზობელი დიალექტებისაგან განსხვავებით, აღინიშნება დადაბლებული II საფეხურიანი მინორული მიხრილობის კილოს სიხშირე. არატერციული წყობის აკორდებიდან იხმარება 45, 47, 78, 25, 47, აგრეთვე – ტრიტონის შემცველი აკორდებიც. გვხვდება ორგუნდოვანი, აგრეთვე – ტერცეტიისა და გუნდის მონაცვლეობითი შესრულება. ჭარბობს ორწილადი ზომები.

საინტერესოა მეგრული შრომის სიმღერის „გუთნურის“ არსებობის დამადასტურებელი ერთადერთი ნიმუში, რომელსაც არქაული ხმოვანება ახასიათებს. ინტონაციურად იგი უახლოვდება ქართლ-კახურ, მესხურ და ზემომერულ „გუთნურებსა“ და „ურმულებს“.

ნადი და მისი თანმხლები სიმღერები განსაკუთრებული მოვლენაა მეგრულ ფოლკლორშიც. ყანაში შესრულებული ნადური სიმღერებიდან აღსანიშნავია „ოჩეშხევი“*, “ხემხვიაა“, „ოყონური“, „ობარგალი“, „ოდოია“*. **მაგალითები** ეს უკანასკნელი შრომის სიმღერის უთვალსაჩინოესი ნიმუშია. ხალხური წარმოდგენით ოდი მიწას ნიშნავს, დია- დედას. „ოდოია“ დინამიური და მასშტაბური კომპოზიციაა, რომელსაც ახასიათებს ციკლური უწყვეტი განვითარება.

შრომის პროცესთან იყო დაკავშირებული საფერხულო წყობის „ოსხაპუე“, რომელსაც ცხენოსნობასა და სირბილში ასპარეზობა ახლდა თან. ეს ფერხული იმითაც არის საინტერესო, რომ მას ქალ-ვაჟნი ერთად ასრულებენ.

მეგრული მაყრული „კუჩხი ბედინერა“ გამომსახველი მელოდიურობით გამოირჩევა. იგი ნეფის ოჯახში შესვლისას იმღერებოდა მაყრონის მიერ. ეს სიმღერა, როგორც აღვნიშნეთ, საახალწლო სიმღერადაც გვევლინება. მის ვარიანტებს წარმოადგენენ „კუნტა ბედინერა“, „ძველი ბედინერა“.

სალხინო სუფრას თან ახლდა „მრავალჟამიერი“, „გემშია“, „ხარათია“ და სხვ. ისინი ხალისიანი, იუმორით აღსავსე, ზოგჯერ კი დინჯი, დარბაისლური ხასიათისანი არიან. სამხიარულო თავშეყრას უკავშირდებოდა აგრეთვე საცეკვაო, ზოგჯერ თეატრალიზებული სიმღერები „ჩაგუნა“, „დაბრალე“, „ჯანსულო“. არსებობს ამ უკანასკნელის ორ- და სამხმიანი ვარიანტები. სიმღერა აგებულია სოლისტიკა და გუნდის ურთიერთშეპასუხების პრინციპზე.

გლოვა სამეგრელოში ხანგრძლივი იცოდნენ. მიცვალებულს მოიხსენიებდნენ შობა-აღდგომა-ამაღლების დღესასწაულებზეც. დატირების ცერემონიალი სამეგრელოში მეტად ექსპანსიურია. აქ „ტირილები“ უმთავრესად კვინტური დიაპაზონისაა.

გლოვის „ხარი“ მოზარეების გუნდის მიერ სრულდებოდა. წარმართული ხანიდან მომდინარე ეს სამხმიანი საგალობელი სამეგრელოში მწუხარების გამომხატველ შორისდებულ „ვაი“-ზე სრულდებოდა.

XIX საუკუნეში სამეგრელოში ახლებური ყაიდის სიმღერებიც შეიქმნა („მა სი ვარდი“, „ართი ვარდი“, ქალ-ვაჟის გაშაირება). შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნეში შექმნილ ხალხური სტილის ნიმუშებში მეგრული სიმღერები განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევიან.

პოპულარული საკრავია ჩონგური. მისი რბილი, ხავერდოვანი ტემბრი კიდევ უფრო აღრმავებს მეგრული სიმღერების ღირიკულ ბუნებას. ზოგიერთი შემსრულებელი ამ საკრავზე ვირტუოზული დაკვრის შესაძლებლობებს ავლენს. სამეგრელოში უკანასკნელ დრომდე გვხვდებოდა აგრეთვე ერთ-ერთი უძველესი საკრავი – ლარჭემი, მრავალღეროანი სალამური, ე.წ. „პანის ფლეიტა“, რომელსაც უფრო ხშირად მწყემსები და მონადირეები იყენებდნენ.

გურიული მუსიკალური დიალექტი

გურია კოლხეთის დაბლობის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში მდებარეობს. ეს კუთხე სამ - ოზურგეთის, ლანჩხუთისა და ჩოხატაურის – რაიონს მოიცავს, რომლებიც შავი ზღვის სანაპიროს გასწვრივაა განლაგებული.

გურულების ეთნიკური ჩამოყალიბება სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში აღმოსავლურ ქართული ტომების გადასახლებამ და ადგილობრივ კოლხურ მოსახლეობასთან შერწყმამ განაპირობა. ამიტომ ამ კუთხის სახელწოდება ლიტერატურულ წყაროებში პირველად საქართველოს ისტორიის შედარებით გვიან ეტაპზე – X საუკუნეში გვხვდება.

გურულები ძველთაგანვე მრავალფეროვან სამეურნეო საქმიანობას ეწეოდნენ. შრომის ძირითად სახეობას მიწათმოქმედება წარმოადგენდა. მეურნეობის შედარებით ახალი დარგებია მეჩაიეობა და ციტრუსოვანი კულტურები.

გურული სიმღერა განვითარების დონით უნიკალურია არა მარტო საქართველოში. იგი მსოფლიო პოლიფონიური აზროვნების ერთ-ერთ უდიდეს მიღწევად ადიარებული.

გურულ სიმღერებში საქართველოში არსებული მრავალხმიანობის ყველა სახეობაა წარმოდგენილი, მაგრამ წამყვანია კონტრასტულ-პოლიფონიური ტიპი: ერთი მხრივ, შუა ხმის – მთქმელის თავშეკავებული მელოდიური ფიგურაციები, მეორე მხრივ, მოძრავი, ხშირად სინკოპირებული ბანი და ბოლოს „კრიმანჭულის“ ოსტინატური ნახტომებით სავსე მელოდიური ხაზი, რომელიც ინსტრუმენტული მელოდიის ასოციაციას იწვევს.

გურულმა დიალექტმა შემოინახა ერთი, ორი, სამ და ოთხხმიანი სიმღერები. განსაკუთრებით ფართოდაა გავრცელებული სამხმიანობა. ოთხხმიანობა კი შრომის „ნადურში“ გვხვდება.

უანრულ-თემატური თვალსაზრისით გურული სასიმღერო შემოქმედება მრავალფეროვანია. მოიცავს ისტორიულ-საგმირო, საწესო, ლაშქრულ, მგზავრულ, სუფრულ, ღირიკულ სატრფიალო, სახუმარო სიმღერებს და სხვ.

გურულ სიმღერებში ხმები სხვადასხვანაირად იწოდებიან და განსხვავებული ფუნქციის მქონენი არიან. ესენია „მთქმელი“, „დამწყები“, „წვრილი“, „მოძახილი“, „გამყივანი“, „კრიმანჭული“, „მაღალი ბანი“, „შემხმობარი“. შუა ხმების აღმნიშვნელი სახელები – მთქმელი, დამწყები, – სინონიმური ტერმინებია. მაღალი ხმის აღმნიშვნელი სახელწოდებები ცალკე განხილვას საჭიროებს.

მაღალ ხმებს შორის ყველაზე სპეციფიკური „კრიმანჭულია“. იგი არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო მუსიკალური ფოლკლორის იშვიათი, უაღრესად თვითმყოფი მოვლენაა. მისი მნიშვნელობა გურულ სამუსიკო დიალექტში იმდენად დიდია, რომ ზოგჯერ ამ უკანასკნელს ორ ჯგუფად – კრიმანჭულიან და უკრიმანჭულო სიმღერებად ყოფენ.

კრიმანჭული იმღერება ნახტომებით, ოსტინატურ რიტმში (უფრო ხშირად, დადმავალი სვლები ჯერ კვინტაზე, შემდეგ უფრო დაბლა – ტერციაზე, თუმცა ვხვდებით სხვა ინტერვალურ შეფარდებებსაც), იშვიათი სისხარტით, მოქნილობით.

კრიმანჭული შრომის, საფერხულო, მხედრული, თუ ისტორიულ-საგმირო ნიმუშების აქტიური მონაწილეა. მას სპეციფიკური შემსრულებელი – მოკრიმანჭულე ასრულებდა. კრიმანჭული იმღერება შემდეგ მარცვლებსა თუ სიტყვებზე – „ორიაჰო“, „ირვაურვა-ჰო“ „ურუაჰო“ და სხვ. კრიმანჭულის მონაწილეობა უკვე თავად განსაზღვრავს სიმღერის ხასიათს. კრიმანჭულიანი სიმღერები დინამიკური, მხნე, ომახიანია.

მაღალი ხმის აღმნიშვნელი „გამყივანი“ ზოგჯერ ძნელი გასარჩევია კრიმანჭულისაგან. გამყივანიც გლოსოლალიებზე აიგება: „რიმ-ტი-რა-ვო-რი-რა-ვო“, და ა.შ. ხანდახან კრიმანჭული და გამყივანი ერთმანეთს ენაცვლებიან – მომღერალი ხან კრიმანჭულს მღერის, ხანაც გამყივანს. კრიმანჭულისაგან განსხვავებით გამყივანის პარტია უნახტომოა, ამ ორი ხმის როლი განსაკუთრებულია: ერთი მხრივ ისინი მელოდიურ-რიტმულ აქტიუობას განაპირობებენ, მეორე მხრივ - ძირითადად ოსტინატოს სახით ხმოვანებენ. „გამყივანი“, „კრიმანჭულის“ მსგავსად, სპეციფიკური ხმით იმღერება. ზოგჯერ „წვრილს“ „გამყივანთან“ აიგივებენ.

გურული ბანი რადიკალურად განსხვავდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბურდონული ბანისაგან. მას მეტად განვითარებული და მოქნილი მელოდიური ხაზი, სწრაფვითი ხასიათი და დიდი დიაპაზონი აქვს (ოქტავამდე, დეციმამდე).

ზოგჯერ იგი დამწყები და წამყვანი ხმაა, რომელიც სიმღერის ტონუსსაც განსაზღვრავს. ჩვეულებრივ, ბანით იწყება ძალიან ენერგიული, ცოცხალი სიმღერები, რომლის ემოციური განწყობა უკვე შესავალშივე ისახება („ადილა“). მაგალითი ბანით დაწყება მხოლოდ ლაშქრული, მგზავრული და მაყრული სიმღერებისთვის არ არის დამახასიათებელი. ხშირად ბანი მაღალ ფარდებში იჭრება და მთქმელს ზემოდან ექცევა. მელოდიურად მაღალგანვითარებული ბანის მქონე სიმღერებს განეკუთვნება „ხასანბეგურა“, „წამოკრული“, „შავი შაში“, „ვახტანგური“, „შვიდკაცა“ და ა.შ. ბანის მელოდიურ გააქტიურებას ხელს უწყობს ის გარემოება, რომ მას ხშირად ასრულებს ინდივიდი, რომელსაც გუნდური შესრულების შემბოჭავი ჩარჩოები არ ზღუდავს. ამის წყალობით ბანი რთულ მელოდიურ სახეებს ქმნის (განსაკუთრებით საინტერესოა სიმღერები, სადაც ერთმანეთს ტრიო და გუნდი ენაცვლება). ბანის მელოდიური საწყისის მაღალგანვითარებას სიტყვიერი ტექსტის უქონლობაც განპირობებს. ამ უკანასკნელის გადმომცემი შუა ხმაა, რაც თავისთავად ამცირებს მთქმელის მელოდიური განვითარების შესაძლებლობებს. ბანისათვის კი დამახასიათებელია შეძახილები: ვა, დილა, ჰადილა, ორუდილა, აბადელა, ნანა დელა, ვაჰაჰე, დილ-დილ, ჰეიდა და ა.შ. ბანის ამგვარი „ავტონომიური“ ტექსტი ზოგიერთ იმერულ სიმღერასაც ახასიათებს.

გურული სიმღერების მნიშვნელოვანი ნაწილი ორპირულად სრულდება. ბანის პარტია მიჰყავს, ერთი მხრივ, ჯგუფს, მეორე მხრივ – ინდივიდუალურ შემსრულებელს (ტრიოში). თავისუფალი იმპროვიზაციის შესაძლებლობებს ტრიო იძლევა.

მეტად თავისებურ, მხოლოდ „ნადურისათვის“ დამახასიათებელ, სპეციფიკურ ხმას წარმოადგენს „შემხმობარი“. იგი ბანის როლს ასრულებს სამხმიან სიმღერებსა და ოთხხმიანი „ნადურის“ სამხმიან მონაკვეთებში. ოთხხმიანობაში ბანის ჩართვის შემდეგ იგი ბანზე კვინტიტაა დაშენებული. შემხმობარი გამონაკლისია გურული სიმღერის მოძრავ ხმათა შორის. სამაგიეროდ, დიდია შემხმობარის როლი სიმღერის საყრდენი ტონის ორიენტაციაში.

როგორც ითქვა, სიმღერის განაპირა ხმებისათვის დამახასიათებელია შორისდებულებსა და გლოსოლალიებზე მღერა. გურიაში რიგი სიმღერებისა სწორედ ამგვარად იმღერება („დიდინი“, „გრძელი დიდინი“, „აბადელა“, „მხედრული“, „იერიში“ და სხვ.). საერთოდ, სიტყვიერ ტექსტს ნაკლებად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს გურულ სიმღერაში. ე. წ. „უსიტყვო“ მრავალხმიანი სიმღერების საფუძველი წმინდა მუსიკალური აზროვნების ლოგიკაა.

შრომის პროცესთანაა დაკავშირებული „აგუნა“. აგუნა მევენახეობა-მეღვინეობის წარმართული ღვთაებაა. იგი საწესო-შრომის სიმღერაა და ღვთაების გულისმოსაგებ რიტუალს უკავშირდება.

სიმინდის რჩევას თან ახლავს „ხელხვავი“ (გავრცელებულია ასევე იმერეთში, აჭარაში, სამეგრელოში). მუშაობის პროცესში „ხელხვავი“ რამდენიმეჯერ ითქმოდა სხვადასხვაგვარ ტექსტებზე. „ხელხვავი“ პოლიფონიური წყობის სამხმიანი სიმღერაა. მის ტექსტში ნახსენებია წმინდა გრიგოლი, წმინდა თევდორე, მიქელა და გაბრიელა. სიმღერა მიმართულია მფარველი ღვთაებისადმი, რათა შრომა ხვაიანი იყოს.

ტყიდან მორების გამოტანისას ან დიდი ტვირთის გადაზიდვის დროს მღეროდნენ „ელესას“, რომელსაც ჰყავს სიმღერისა და შრომის მეთაური (კორიფე).

გურული და საერთოდ ქართული შრომის სიმღერების გვირგვინია „ნადურები“. შრომის სხვა ნიმუშთაგან იგი გამოირჩევა რთული არქიტექტონიკით, ხმების განსხვავებული ფუნქციით, განვითარების ორიგინალური კომპოზიციური ხერხებით, ხმათა ორიგინალური შეხამებებით, მასშტაბურობით.

ნადი ორპირულად სრულდება. გურიის სხვადასხვა სოფლებში სხვადასხვანაირი „ნადურები“ იცოდნენ: „საჯაოხურაი“ ან „საჯავახურაი“, „გურიანთულაი“, „შემოქმედურაი“, „გორდელაი“, „ჩოჩხათურაი“, „ჯიქურაი“, და სხვ. უმრავლესობის სახელწოდებები ეტიმოლოგიურად სოფლების სახელებს უკავშირდება.

სამხმიან ნადურს ასრულებენ მთქმელი, გამყივანი (წვრილი, კრიმანჭული), შემხმობარი, ოთხხმიანს - მთქმელი, გამყივანი (წვრილი, კრიმანჭული), შემხმობარი, ბანი.

საისტორიო-საგმირო სიმღერათა კატეგორიას განეკუთვნება „ხასანბეგურა“, „ალიფაშა“. ამავე ტიპის კრიმანჭულიანი სიმღერებია „შვიდკაცა“, „ვახტანგური“, რომლებიც პოლიფონიური ფაქტურის მქონეა.

გურული უკრიმანჭულო სიმღერების წყებაში გაერთიანებულია სიმღერები ტრიოს მონაწილეობით (რაც დიალექტთაგან ყველაზე უფრო გურიისთვისაა დამახასიათებელი) „შავი შაშვი“, „წამოკრული ღიღინი“, „მე რუსთველი“, „მასპინძელსა მხიარულსა“, „მადლობელი ვარ“ „ჩვენ მშვიდობა“*. ამ ჯგუფის ერთ-ერთი ცნობილი ნიმუშია „შავი შაშვი“, რომელიც ნადირობის სურათს გამოსატყავს. იგი თავისებური კუპლეტურ-ვარიაციული აღნაგობის ნაწარმოებია, რომელშიც არც ერთი კუპლეტი ზუსტად არ მეორდება.

შედარებითი სტრუქტურული სიმარტივე და კონტრასტული ხმათასვლის ხერხების ზომიერი გამოყენება ახასიათებს საჩონგურო ლირიკულ სიმღერებს „მივალ გურიაში“, „შაღვა ჩემო“, „დილა“, „ნანინა“. მათში ჰომოფონიურ-ჰარმონიული და პოლიფონიური სტილის შერწყმა ხდება.

გურიაში ჩაწერილია საწესო „ალილოს“, „საბოდიშოს“, „მზე შინას“ საინტერესო ვარიანტები. მათ ლირიკული ხასიათი, ფაქიზი მღერადობა ახასიათებს.

გურულ ტრადიციულ სიმღერებში უფრო მაჟორული მიხრილობის კილოებია გაბატონებული, თუმცა იშვიათად მინორული მოხრილობის კილოებიც გვხვდება. სიმღერების ნაწილი ერთტონალურია. მათში ხშირად ვხვდებით დროებით კილო-ტონალურ ცენტრებს (ქართლ-კახეთისაგან განსხვავებით). მოდულაციური გეგმის მხრივ ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესოა „წამოკრული“, „შავი შაშვი“, „ზარი“.

გურულ ქალთა სამუსიკო შემოქმედება მწირადაა დაფიქსირებული. თუმცა განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ქალთა მონაწილეობა ოჯახურ მუსიციკრებაში. ცნობილია, რომ საბჭოთა პერიოდში თვითმოქმედ გურულ გუნდებში კრიმანჭულს ხშირად ქალები მღეროდნენ. სამეგრელოს მსგავსად, გურიაშიც განთქმული იყვნენ მეჩონგურე ქალები.

იშვიათი სიმდიდრით გამოირჩევა გურული სიმღერების ჰარმონია. იგრძნობა ხმოვანების სიმძაფრე, არატერციული აკორდების სიტარბე. აქ ვხვდებით 45, 47, 78, 25, 59, 89 და სხვ. კადანსებს შორის გამოიყენება მრავალსაფეხურიანი - IV-V-VI-VII-I, ასევე VI-VII-I, V-VI-VII-I.

გურულები მდერიან ერთგვარი „პინიკატური“ მანერით, თუმცა გვაქვს ტრიოს მიერ დილინით შესრულებული სიმღერები, რომელიც გაცილებით რბილად სრულდება.

გურიაში მეტად პოპულარულია ჩონგური და მეგრული ლარჭემის მსგავსი ექვსღერიანი ჩასაბერი საკრავი სონარი.

აჭარულ-შავშური მუსიკალური დიალექტი აჭარული კილოკავი

აჭარა გურიის სამხრეთით მდებარეობს და მოიცავს ბათუმის, ქობულეთის, ქედის, შუახევის, ხელვაჩაურისა და ხულოს რაიონებს, რომლის მოსახლეობა ჭოროხისა და მისი მთავარი შენაკადის – აჭარისწყლის მაღალმთიან ხეობაში ბინადრობს.

აჭარა უძველესი ქართული მიწაა. მისი ტერიტორია XVII ს-ში თურქეთმა დაიპყრო (1627-1878). თურქული გავლენის 250 წელმა მნიშვნელოვნად შეცვალა აჭარული ყოფა და კულტურა. ძალით განიდევნა ქრისტიანობა და დაინერგა ისლამი. ამის შემდეგ აჭარა უკვე გურიისაგან განცალკევებულ ეთნოგრაფიულ კუთხედ იქცა. ამ დროიდან მოყოლებული აქ სამი სარწმუნოებაა შერწყმული – წარმართობა, ქრისტიანობა, მაჰმადიანობა. თითოეულმა მათგანმა ღრმა კვალი დატოვა აჭარელთა სარწმუნოებრივ შემეცნებაში. მათი გადმონაშთები სინკრეტული რწმენის სახით ბოლო დრომდე განაგრძობს არსებობას.

აჭარელი ოჯახი მოწიწებით ეგებება ახალ წელს. მათი რწმენით ოჯახის ბედ-იღბალი „მფერხავზეა“ (მეკვლეზე) დამოკიდებული. ავდრისა და ნიაღვრისაგან დასაცავად „ქაშატობას“ ასრულებდნენ, გვალვის დროს კი – „ლაზარობას“, რომელსაც თან სიმღერა ახლდა. ქორწილს კვირას ან ხუთშაბათ დღეს იხდიდნენ, იგი ორ დღეს გრძელდებოდა. სიძის მაყარი „მაყრულის“ სიმღერით მოდის. ქალებს დიასახლისობასთან ერთად საქონლის მოვლაც ევალებოდათ.

აჭარაში გლოვა ხანგრძლივად იცოდნენ. ბუნებრივი სიკვდილით გარდაცვლილი მოხუცი უცრემლო მიცვალებული იყო. ახალგაზრდის დაღუპვა (ისიც თუ მტრის ხელით იყო მოკლული) უსაზღვრო მწუხარებას იწვევდა. მიცვალებულის კულტანაა დაკავშირებული თქმულება „ხორთლადზე“.

ორიოდე სოფლის გარდა მთელი აჭარა მთავორიანია, და ამდენად ხენათესვისთვის გამოუსადეგარი. მეღვინეობას ოდესღაც საპატიო ადგილი ეჭირა. მაჰმადის რჯული ქრისტიანობასთან ერთად მევენახეობის მოსპობასაც შეეცადა. მაგრამ ვაზი არ გადაშენებულა. ამ მხარეში, როგორც გურია-სამეგრელოში, „მაღლარი“ იციან, ქვემო აჭარაში ყურძნის კულტურა უფრო შენარჩუნებულია.

აჭარაში ცოცხლად შემონახეს თამარის ხსოვნა. აქაური ქართველებისთვის იგი ღვთის მოშიში, მტრისთვის რისხვის დამცემი, ქვრივობლების გამკითხავი წმინდანია.

მიუხედავად ყველაფრისა, აჭარულმა ხალხურმა მუსიკალურმა ტრადიციებმა უცხო კულტურის ზეწოლას გაუძლო და თავისი ორიგინალობა, ეროვნული ხასიათი შეინარჩუნა.

აჭარული სიმღერები ბევრით ენათესავენა გურულს, აგრეთვე – იმერულსაც. მსგავსება გამოიხატება საერთო რეპერტუარში („ალიფაშა“, „ხასანბეგურა“, „ყანური“, „ნადური“, „ხელხვაფი“), ასევე – ინტონაციურ-მელოდიურ, ჰარმონიულ, რიტმულ თავისებურებებსა და არქიტექტონიკაში. გურულის მსგავსად, აჭარული სიმღერები კონტრასტული ხმათასვლის პრინციპებს ემყარება, გვხვდება ხმათა პარალელური მოძრაობებიც, თუმცა აჭარული სიმღერა შედარებითი სიმარტივით, მდორე განვითარებით, ნაკლები მოქნილობით ხასიათდება. ამას გარდა, აჭარული სიმღერა გურული სიმღერისაგან განსხვავდება ორხმიანი სიმღერების, აგრეთვე საცეკვაო სიმღერებისა და დასაკრავების სიმრავლით, სპეციფიკური ხმის „შელაპარიკებით“, ქალთა ფართო რეპერტუარით და ა.შ.

ორხმიანი სიმღერები მთის აჭარაშია (ხულოს, შუახევის, ქედის რაიონები) შემონახული. მარტივი აგებულების ამ სიმღერებში მაღალი ხმები სხარტი მელოდიური მოძრაობით გამოირჩევიან. ბანიც აქტიურია და ხშირად ზედა ხმასთან ერთად პარალელური ტერციებით ან კვინტებით მოძრაობს („ძველი ვოსა“, „დღეს ამაღლი დევინახე“).

აჭარულ სიმღერებში თავისებურ ხმას წარმოადგენს ე.წ. „შელაპარიკება“. იგი ჩასმულია აჭარულისათვის დამახასიათებელ ორხმიან ფაქტურაში ბანსა და წამყვან ხმას შორის. ეპიზოდურად ჩნდება და ხშირად ბანის ან ზედა ხმის დუბლირებას ახდენს*. აღსანიშნავია, რომ ამ ხმას აჭარის ბევრ სოფელში არც კი იცნობენ.

აჭარული ტრადიციული ვოკალური შემოქმედება წარმოდგენილია შრომის, საფერხულო, საქორწილო, სუფრული, სამგზავრო, საისტორიო-საგმირო უანრების სახით.

შრომის უანრი ერთ-ერთი წამყვანია აჭარულ ფოლკლორში. მასში ერთიანდება შრომის სხვადასხვა პროცესთან (სიმინდის რჩევა, თოხნა, მატყლის ჩეჩვა) დაკავშირებული სიმღერები. გავრცელებულია „ნადურები“.

აჭარული ნადურების ციკლში შედის სამხმიანი ნიმუშები „ცალაზურაი“, „მთას ხოხობი აფრენილა“, „ყარანაი“, „ვაი, თუ დილას კურდღელმაო“, და სხვ., ოთხხმიანი „თეთრი ქორი ჭანდარზე“, „ბერიკაცი ჩაჩნაბერი“. ნადური სიმღერების შესრულების წესი გურულის ანალოგიურია და ახასიათებს ორგუნდოვანი შესრულება, მდორედ დაწყება, ტემპის აღმავალი დინამიკა კულმინაციით სიმღერის ბოლოში, ტესიტურის ამაღლება.

ნადური სიმღერების მრავალფეროვნებით აჭარაში ქობულეთის რაიონი გამოირჩეოდა, რომელიც ისტორიულად გურიის ნაწილი იყო და დღეს აჭარელთა გვერდით გურულებიც სახლობენ. საყურადღებოა ქობულეთში გავრცელებული „ჯიქურას“ ციკლის ნადური სიმღერები, რომელიც სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტებით ურთიერთგანსხვავებულ 10-12 სიმღერას მოიცავდა. აჭარულის სამხმიანი „ნადურის“ გუნდის შემადგენლობა (მთქმელი, გამყივანი, შემხმობარი), ისევე როგორც 4 ხმიანი გუნდისა (მთქმელი, გამყივანი, შემხმობარი, ბანი) ჰგავს როგორც გურულ, ისე იმერულ სამხმიან ნადურებს.

აღსანიშნავია შუა ხმის წამყვანი როლი “ნადურში“ და საერთოდ სამხმიან სიმღერებში. მთქმელი სიმღერის დამწყები, სიტყვიერი ტექსტის ერთპიროვნული გადმომცემი და მთავარი მელოდიური პარტიის შემსრულებელია. აჭარაში მას „დამწყებს“, „მელექსეს“ უწოდებენ.

გამყივანი მელოდიურად და რიტმულად მოქნილი, დიდი დიაპაზონის მქონე ხმაა, ბანი – აქტიური. სიმღერის მეორე ნაწილში მისი ჩართვა ოთხხმიანობას

წარმოქმნის. შემხმობარი ძირითადად გაჭიმულ, ბურდონულ ფრაგმენტულ ბგერას იღებს. რაც შეეხება კრიმანჭულს, იგი გურიასთან შედარებით ნაკლებად გავრცელებული ხმაა, რომელიც ამავე დროს ემსგავსება გურულს. აჭარისწყლის ხეობაში გავრცელებულია ყანური სიმღერის რამდენიმე ნიმუში: „დიელო“, „რაშა“, „რაშავერეა“. ზემოაჭარული ცნობებით „დიელო“ ძნელად შესასრულებელი ორპირული სამხმიანი სიმღერაა. ამას გარდა ყანაში სრულდებოდა სხვა ჟანრის სიმღერებიც – „ჰასანბეგურა“, „შიდიკაცა“, „აბადელა“, „მგზავრული“, „დათვმა ღხინი მოიწვია“, „სამი ძმანი მუშაობდნენ ღეკიანში ყანასაო“, „ვოსა“ და სხვ.

ხულოელი მომღერლის ცნობით, აჭარისწყლის ხეობაში ქალები და კაცები ყანაში ცალ-ცალკე მუშაობდნენ, მამაკაცების სიმღერას ქალებიც პასუხობდნენ, ეშაირებოდნენ. შესრულების ასეთი წესი აჭარის სხვა ადგილებში არ გვხვდება.

საყურადღებოა „ხერტლის ნადი“*, ქალთა ან შერეული შესრულებით, იგი შესაძლოა, საშემსრულებლო პრაქტიკიდან გამქრალი მკის სიმღერების ნაშთს წარმოადგენდეს.

აჭარული ლირიკული სიმღერებიდან განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს სიმღერა „წყალს ნაფოტი ჩამოჰქონდა“, ასევე გავრცელებულია ქალ-ვაჟის სახუმარო ხასიათის გაშაირება. ამ სიმღერებს საცეკვაო ხასიათი აქვს და შესაბამისი არანჟირებით ისინი ხშირად ჟღერენ თანამედროვე ესტრადაზეც.

შუახვევის რაიონში უცვლელადაა შემონახული ადრინდელი ყოფის ჩვევები. მათ შორის სამიწათმოქმედო სამუშაოების დროს ჭიბონის გამოყენება. ჭიბონი ქართული სტვირის ნაირსახეობაა, ამ სახელით მოიხსენიება იგი აჭარაში, ლაზეთსა და მესხეთშიც. აჭარაში მას თულუმსაც უძახიან. გუდასტვირის სხვა ქართული სახეობებისაგან განსხვავებით აჭარულ ჭიბონზე უმთავრესად საცეკვაო მუსიკა სრულდება. ამ კუთხეში მრავლად იყვნენ მეჭიბონეები, რომლებიც სასურველ სტუმრებს წარმოადგენდნენ ქორწილებში, წვეულებებზე, სახალხო დღესასწაულებზე. ჭიბონის რეპერტუარში განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა „ხორუმს“ – ხუთწილადი ზომის საცეკვაოს.

სხვა გავრცელებული საკრავებიდან აღსანიშნავია ჩონგური, დოლი. ცეკვებიდან ხორუმი, განდაგანა, ფერხული. ასევე აღმოსავლური წარმოშობის ყოლსარმა, ქოჩეგური, ქურთბარი.

შავშური კილოკავი

შავშეთი საქართველოს ერთ-ერთი ისტორიული მხარეა. იგი დღევანდელი საქართველოს საზღვარს გარეთ, აჭარის სამხრეთით, თურქეთში მდებარეობს. შავშური სიმღერების ჩანაწერები საკმაოდ მწირია. მათზე აღბეჭდილი მასალა დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს აჭარულ სიმღერებთან. მსგავსება მუსიკალური აზროვნების მრავალ კომპონენტში მჟღავნდება, მათ შორის იდენტურობა იმდენად თვალსაჩინოა, რომ თითქმის შეუძლებელია აჭარული და შავშური ორხმიანი სიმღერების გარჩევა.

თურქეთში ჩაწერილ შავშურ სიმღერათა შორის სამხმიანობის არც ერთი ნიმუში არაა. სიმღერები ერთ და 2 ხმიანია. მამაკაცთა ზოგიერთი სიმღერა უნისონური შესრულებისაა, რაც აჭარაში არ შეინიშნება.

სოლისტიკა და უნისონური გუნდის დიალოგზე აიგება შავშური “თირნი ჰორერამა“, რომლის ერთ-ერთი ვარიანტი საინტერესოა ორხმიანობის წარმოშობის თვალსაზრისით.**

გაორხმიანების კვალი ჩანს „ფაჭვის სიმღერაშიც“, რომელიც სიმინდის პირველი გათოხნის დროს სრულდება.

ბურღონული ორხმიანობის გართულებულ ვარიანტად უნდა ჩაითვალოს „ნანინა“,** რომელიც აშკარად შეიცავს “იაენანის“ მელოდიის ნიშნებს. ქალთა რეპერტუარი წარმოდგენილია საცეკვაო და საფერხულო სიმღერებით, ასევე – დატირებით. შავშური დატირება ინტონაციურად ემსგავსება სხვა კუთხეთა ნიმუშებს.

ქალთა რეპერტუარიდან აღსანიშნავია საქორწილო საფერხულო „ვინ მოგიტანაო“, რომელიც პატარძლის მეგობრებთან დიალოგს წარმოადგენს.

შავშეთში გავრცელებულია ზოგიერთი სიმღერა დღეს აჭარაში აღარ გვხვდება („ტირნი ჰორერამა“, „ფაჭვის სიმღერა“, „ღმერთო ბატონო“). დღეს აქ სამ ხმაზე სიმღერის ტრადიცია დაკარგულია.

ორხმიანი სიმღერებისა და ქალთა რეპერტუარის ინტონაციური სიახლოვე, საერთო სიმღერები („ალიფაშა“, „ვოსა“, „დედოფლის სიმღერა“ და სხვ.) შავშურსა და აჭარულს აჭარულ-შავშურ დიალექტად წარმოგვიდგენს. ამავე დროს არსებული სხვაობა იძლევა საფუძველს, ისინი ერთი დიალექტის ორ კილოკავად განვიხილათ.

ლაზური მუსიკალური დიალექტი

ლაზები (ჭანები) ერთ-ერთი უძველესი ქართული ტომია. შავი ზღვის ჭანური სანაპიროს უმთავრესი ნაწილი ამჟამად საქართველოს გარეთ – თურქეთშია. როგორც უკვე აღინიშნა, ლაზები, მეგრელებთან და სხვა ქართველურ ტომებთან ერთად ძველი კოლხეთის შემადგენლობაში შედიოდნენ და ერთიანი ისტორია ჰქონდათ. ძვ. წ. II ათასწლეულში შექმნილ კოლხეთის მძლავრი სამეფოს მმართველობაში ლაზები რომაელთა შემოსევის შემდეგ, ძვ. წ. I საუკუნეში მოვიდნენ და კოლხეთს ლაზიკა (ლაზიკე) ეწოდა. ლაზიკა-ეგრისის დედაქალაქი არქეოპოლისი (ნოქალაქევი) მაღალი გალავნითა და ციხე-კოშკებით იყო გარშემორტყმული. მის ტერიტორიას, აბაზგიდან (აფხაზეთი) ტრაპიზონამდე გადაჭიმულს, დიდი სტრატეგიული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

კოლხეთის სამეფოს დამოუკიდებლობის შესანარჩუნებლად გამუდმებული ბრძოლა უხდებოდა სპარსელებთან და ბიზანტიელებთან. თურქების მიერ კონსტანტინეპოლის აღებას მოჰყვა ბიზანტიის დაცემა, ტრაპიზონის დაპყრობა. ეს საქართველოდან კოლხეთის ლაზური ნაწილის ჩამოშორებასა და მოსახლეობის გამაჰმადიანებას ნიშნავდა. ლაზებს ეკრძალებოდათ მშობლიურ ენაზე ლაპარაკი, ლაზური გვარების ტარება. ინგრეოდა ციხე-კოშკები, მათ მეჩეთებად და მედრესეებად (სასულიერო სასწავლებლებად) აკეთებდნენ. ამჟამად ლაზები თურქეთის მოსახლეობის დიდ ნაწილს შეადგენენ. 1990-იანი წლებიდან, დამოუკიდებელ საქართველოსა და თურქეთს შორის კეთილმეზობლური ურთიერთობის დამყარების შემდეგ გაძლიერდა ლაზების ლტოლვა ისტორიული სამშობლოსაკენ.

ლაზებმა ძნელად, მაგრამ მაინც შეძლეს ფოლკლორული (ზეპირსიტყვიერი) შემოქმედების შენარჩუნება, უფრო რთული აღმოჩნდა მუსიკალური ფოლკლორის გადარჩენა.

ლაზური სიმღერების მოძიება-ჩაწერა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში მიმდინარეობდა. ლაზური ერთხმიანი სიმღერები სოლო და უნისონური შესრულებითაა წარმოდგენილი. მელოდიური განვითარების ხერხების, სტილის, სტრუქტურის მხრივ ისინი საგრძნობლად განსხვავდება ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათაგან.

ლაზები საქართველოშიც ცხოვრობენ, ძირითადად სარფსა და მის შემოგარენში. კვარიათსა და სიმონეთში ჩაწერილ იქნა საფერხულო „ეკულანი მიშიე“ (ეს გოგონა ვისია), აკვნის სიმღერების ერთ-ერთი ორიგინალური, უცნობი ვარიანტი, ლირიკული „ფელუკა ელქენონი“ (იალქიანი გემი) და დატირება, რომელიც მხოლოდ სიმონეთელ ოსმან ხოჯიშვილს ხსოვდება.

ყასიმ ბეჟანიძის ცნობით, მამაკაცები ღხინში ორხმიან სიმღერებს მღეროდნენ. მისივე გადმოცემით, დაბალი ხმა გაჩერებული იყო, რაც ბურღონულ ბანს უნდა გულისხმობდეს. ცალფად ან უნისონური გუნდის მიერ სრულდება „ანლა მზოლაშა მეულუ“. იგი გასამხმიანებულია სარფელების მიერ და ქართული სიმღერის შთაბეჭდილებას ქმნის.

შრომის სიმღერებიდან აღსანიშნავია ნადურები „ჰეიამო“ და „ჰელესა“. ისინი ორპირულად სრულდება სოლისტისა და უნისონური გუნდის მიერ. საინტერესოა ის, რომ ნადში – შრომის ორპირულ სიმღერაში მამაკაცები და ქალები მონაწილეობდნენ. ლაზური ნადური უნიკალურია იმ მხრივ, რომ მასში შემონახულია თოხნურ ნადურში ქალების მონაწილეობის კვალი.

განსაკუთრებით პოპულარულია ცალფა სიმღერები. ლაზურ მელოდიებს აშკარად გამოკვეთილი აღმოსავლური იერი აქვთ (მინორული კილოების, გადიდებული სეკუნდის გამოყენება, სპეციფიკური მელიზმატიკა, ცხვირში მღერა, ვიბრატო და ა.შ.).

ლაზეთში გავრცელებულია საღამურის ტიპის საკრავი, ლაზურად - პილილი. სხვა საკრავებიდან ლაზები ხმარობდნენ ბუზიკას (მთიულეთშიც ასე ეძახიან გარმონს), ჭიბონს (თულუმს) და დავლს (დოლს). კიდევ სცოდნიათ გოგრის ღეროსგან დამზადებული ენიანი საკრავი „კავალი“. დასახელებულ საკრავთაგან ზოგიერთი გავრცელებულია მესხეთშიც, რაც ისტორიულ წარსულში მათ შესაძლო საერთო წარმომავლობას მიანიშნებს.

ქართული ქალაქური ხალხური მუსიკა

ქართული ქალაქური მუსიკალური შემოქმედება ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორის მნიშვნელოვანი ნაწილია. მხატვრულად დამოუკიდებელი ეს პლასტი სხვადასხვა კულტურული ტრადიციის სინთეზის შედეგად აღმოცენდა და XX საუკუნემდე ძირითადად ორ განშტოებად მოაღწია – აღმოსავლური, ძირითადად ერთხმიანი ქალაქური ფოლკლორი და დასავლური მრავალხმიანი ქალაქური ფოლკლორი.

აღმოსავლური ჰანგების საქართველოში შემოჭრას XVI-XVII საუკუნეებს უკავშირებენ. ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტო

სხვაგვარად აშუაღურ ხელოვნებად იწოდება. იგი საქართველოს დედაქალაქსა და ცალკეულ რეგიონებში – სამცხე-ჯავახეთში, ქართლ-კახეთში – მაჰმადიანთა ჩამოსახლების შედეგად დამკვიდრდა. აშუაღური ხელოვნების ფართო გავრცელება დაკავშირებულია XVIII საუკუნეში მეფე ერეკლეს კარზე მოღვაწე მგოსნების – პოეტებისა და მუსიკოსების – საიათნოვასა და ბესიკის სახელებთან. საიათნოვამ, წარმოშობით სომეხმა, თითქმის მთელი ცხოვრება საქართველოში გაატარა, ლექსებს სამ – ქართულ, სომხურ და აზერბაიჯანულ ენებზე წერდა და, როგორც თვითონ ამბობდა, “სპარსულ ჰანგზე” ამღერებდა. ბესიკს, ქართველ პოეტს, ამავე დროს საზზე და თარზე შესანიშნავ დამკვრელს, ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური პოეზიისათვის ტიპური ფორმები – ბაიათი და მუხამბაზი შემოაქვს, რომელთაც ფეხი მოიკიდეს XIX საუკუნის თბილისში და ე.წ. “ტფილისურ მუსიკალურ ფოლკლორს” დაუდეს სათავე. აშუაღური ხელოვნება სინკრეტულ ხასიათს ატარებდა, რადგან მასში ორგანულად ერწყმოდა მუსიკის, პოეზიის, თეატრის ელემენტები. აშუაღები – პოეტისა და მუსიკოსის ნიჭითა და იმპროვიზაციის უნარით დაჯილდოებული ადამიანები იყვნენ, რომელთაც გამორჩეული ადგილი ეკავათ თბილისის მუსიკალურ-კულტურულ ცხოვრებაში. საზოგადოებაში უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდნენ აშუაღები სათარა, საგინაშვილი, შამხი-მელქო, ევანგულა, ჭიპრ-დალაქიშვილი, ჰაზირა, იეთიმ გურჯი და სხვ. მათ შემოქმედებაში წამყვანია ლირიკულ-ინტიმური, სასოტბო, პატრიოტული და სოციალური თემატიკა. თბილისური ფოლკლორის ყველაზე პოპულარული ნიმუშებია: “ახალ აღნაგო სულო” (იგი საქართველოში მოგზაურობის დროს მოისმინა ალ.პუშკინმა და მისი შთაბეჭდილებით შექმნა ლექსი « Не пой красавица, при мне», რომელზეც გლინკამ თავისი ცნობილი რომანსი “Грузинская песня” დაწერა), “მუხამბაზი”, ”ახ, მთვარე”, “პატარა ბიჭი”, “ავარ-ავარ”, “კეკელჯან”, “შენდა შეყრამდის” და სხვ. ქართული ქალაქური ერთხმიანი სიმღერები მკაფიოდ გამოხატულ აღმოსავლურ ელფერს ატარებენ. მათ ახასიათებთ საყრდენი ბგერების შემომღერება მელიზმატური ხვეულებით, ჰარმონიული მაჟორისა და მინორის ზედა დაღმავალი ტეტრაქორდი გადიდებული სეკუნდით, მეტრის ცვალებადობა და სხვ (მაგ.№66).

ქალაქური ფოლკლორის ეს ნაკადი ფართოდ გამოიყენებოდა ქართული მუსიკის კლასიკოსების მიერ, განსაკუთრებით სარომანსო შემოქმედებასა და ოპერების ლირიკულ ეპიზოდებში.

დასავლური ყაიდის ქართული ქალაქური მრავალხმიანი ფოლკლორი უფრო გვიანდელი მოვლენაა და საქართველოში XIX საუკუნის II ნახევარში გავრცელდა. მისი ჩამოყალიბება ძირითადად დაკავშირებულია 1851 წლიდან თბილისში იტალიური საოპერო დასის მოღვაწეობასთან. ნეაპოლური სიმღერების, იტალიური საოპერო არიების, რუსული საყოფაცხოვრებო რომანსის, სტუდენტური სიმღერებისა და ქართული ტრადიციული მრავალხმიანი აზროვნების თავისებურებების სინთეზმა წარმოშვა სრულიად ახალი ტიპის, მაჟორულ-მინორულ ფუნქციონალობაზე დამყარებული მრავალხმიანობა. ეს სიმღერები სრულდება ძირითადად ორ ან სამ ხმაზე გიტარის თანხლებით. ეროვნულ კოლორიტს ინტონაციურ წყობასთან ერთად სპეციფიკური გლოსოლაღიები აძლიერებენ. ამ შტოს ქალაქური მრავალხმიანი სიმღერების დიდი ნაწილი მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართულ პოეზიასთან. იგი განსაკუთრებით გავრცელებული იყო იმერეთში, ქალაქებში ქუთაისსა და ზესტაფონში. მისი ყველაზე პოპულარული ნიმუშებია: “ციცინათელა”, “აღმართ-აღმართ”, “სანთელივით დავდნები”

(აკაკი), “მორბის არაგვი” (ბარათაშვილი), “მესმის-მესმის”(ილია) და სხვ (მაგ.№67). მრავალხმიანმა ქალაქურმა სიმღერამ თავის მხრივ, XX საუკუნის 40-ანი წლებიდან გავლენა მოახდინა ქართული პროფესიული მუსიკის ლირიკულ ბუნებაზე.

სამუსიკო ფოლკლორისტიკა და მისი მომიჯნავე დარგები

სამეცნიერო დისციპლინა ფოლკლორისტიკა, ანუ, როგორც მას დღეს უწოდებენ, ეთნომუსიკისმცოდნეობა (ethnomusicology) მოწოდებულია შეაგროვოს, დააფიქსიროს და მეცნიერულად შეისწავლოს ხალხური ნაწარმოებები.

როგორც უკვე აღინიშნა, სიტყვა „ფოლკლორი“ სამეცნიერო ლიტერატურაში ინგლისელმა უილიამ ტომსმა დაამკვიდრა. თუმცა ეს ტერმინი ხშირად განსხვავებულად გაიგება. საბჭოთა კავშირში და ამ ქვეყნის სამეცნიერო წრეების გავლენით – აღმოსავლეთ ევროპის მრავალ ქვეყანაში “ფოლკლორი” გულისხმობდა მხოლოდ ხალხის არამატერიალურ მხატვრულ შემოქმედებას: ხალხურ ზეპირსიტყვიერებას, ცეკვას, მუსიკას. დასავლეთ ევროპაში, ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და სხვა ქვეყნებში ტერმინი “ფოლკლორი” ყოველთვის უფრო ტევადი ცნება იყო და მოიცავდა ყოველივე იმას, რაც კი ხალხში თაობიდან თაობას ზეპირი გზით გადაეცემოდა. მაგალითად – მოსალოდნელი ამინდის განჭვრეტა, საჭმლის მომზადების წესები, ხალხური რწმენა-წარმოდგენები, ხალხური მედიცინა და სხვა, ანუ ყველაფერი ის, რაც საბჭოთა მეცნიერული სკოლის მიერ ეთნოგრაფიის საკვლევ არეს განეკუთვნებოდა. შემთხვევითი არც ისაა, რომ მეცნიერების დარგი, რომელსაც საბჭოეთის ეპოქაში „სამუსიკო ფოლკლორისტიკას“ ვუწოდებდით, უცხოეთის უმეტეს ქვეყანაში (ბოლო ხანებში კი ჩვენთანაც) „ეთნომუსიკისმცოდნეობად“, ხოლო ზოგჯერ „სამუსიკო ეთნოგრაფიად“ იწოდება. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინი „სამუსიკო ფოლკლორისტიკა“ ჩვენში დღესაც არ კარგავს თავის მნიშვნელობას და ხშირად გამოიყენება, რადგან საქართველოში თავად მუსიკალური ფოლკლორი მიიჩნევა ეროვნული ტრადიციული კულტურის უმნიშვნელოვანეს სფეროდ.

მეცნიერული პრობლემების გადაჭრა სულ უფრო ხშირად მოითხოვს სხვადასხვა დარგის მკვლევართა ერთობლივი სამეცნიერო პროექტების განხორციელებას. ალბათ, არ არსებობს არცერთი მეცნიერული დისციპლინა, სხვა დარგების მონაცემებს რომ არ იყენებდეს. ინტერდისციპლინური მიდგომა თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის ერთ-ერთი მთავარი მეთოდოლოგიური საფუძველია.

სხვებთან ერთად ეთნომუსიკისმცოდნეებიც სულ უფრო ხშირად იყენებენ სტატისტიკის, ფიზიკის, ბიოლოგიის, ნეირობიოლოგიის, სხვა დისციპლინათა მონაცემებს. მაგრამ განსაკუთრებით მჭიდროა კავშირი ე.წ. მომიჯნავე, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებთან, რომლებთანაც მუსიკალურ ფოლკლორს ყველაზე მეტი შეხება აქვს. ასეთია შორის, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ეთნოგრაფია, ზეპირსიტყვიერი ფოლკლორისტიკა, ისტორია, ანთროპოლოგია, არქეოლოგია, ენათმეცნიერება, ხელოვნების ისტორია, მუსიკის თეორია და ისტორია.

ამ დისციპლინათაგან ეთნომუსიკისმცოდნეობასთან ყველაზე ახლოს დგას ეთნოგრაფია, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ მუსიკალური ფოლკლორის ნებისმიერი ნიმუში განუყოფლადაა დაკავშირებული ხალხის ყოფასთან, მის სამეურნეო საქმიანობასა თუ წეს-ჩვეულებებთან, რწმენა-წარმოდგენებთან, რასაც სწორედ ეთნოგრაფია შეისწავლის. ამა თუ იმ სიმღერის თუ საკრავიერი ნიმუშის (მათ შორის, საცეკვაო მუსიკის) განხილვა და სწორად გაგება მისი შესატყვისი ეთნოგრაფიული გარემოს გაუთვალისწინებლად უმეტესწილად შეუძლებელი ხდება. მაგალითად, ჩვენთვის აუხსნელი დარჩებოდა სიმღერა „იავნანას“ შესრულების თავისებურებები და მუსიკალური წყობის წარმოშობის მიზეზები, რომ არა მისი ცხოვრებისეული დანიშნულება, ბატონების (სახადის) კულტთან მისი მიმართება. ასევე, მხოლოდ ეთნოგრაფიული მონაცემები, კერძოდ კი თიბვაზე მოტირალი ქალების მოწვევისა და მათი მიცვალებულების სულებთან „გასაუბრების“ წესი გვიხსნის, რატომ არის აგებული ერთსა და იმავე მუსიკალურ მასალაზე დატირებები და მთიბლური სიმღერები.

ხალხური სიმღერა ძირითადად მუსიკალური და სიტყვიერი (უმეტესწილად – პოეტური) ტექსტების ერთობლიობას წარმოადგენს; ამ უკანასკნელთ კი ზეპირსიტყვიერების შემსწავლელი მეცნიერება ფოლკლორისტიკა შეისწავლის. აქედან გამომდინარე, ამა თუ იმ სიმღერის თუ სიმღერათა ჯგუფის ანალიზისას, ხშირად აუცილებელი ხდება ზეპირსიტყვიერი ფოლკლორისტიკის მონაცემების გათვალისწინება.

ზოგჯერ ერთ კუთხეში სხვა კუთხის სიმღერა სრულდება, მაგრამ იგი იმდენადაა სახემეცვლილი, რომ მარტოდენ მუსიკალური მასალის საფუძველზე მისი წარმოშობის ზუსტად დადგენა ძნელდება. ასეთ დროს ჭეშმარიტების დადგენაში ზეპირსიტყვიერი ფოლკლორისტიკა გვეხმარება, კერძოდ – პოეტური ზეპირსიტყვიერების მკვლევართა მიერ მოძიებული სიმღერის სიტყვიერი ტექსტის პარალელური ვარიანტების შედარება. მაგალითად, ასე დადგინდა ლეჩხუმში ჩაწერილი „ალიფაშას“ და „ხასანბეგურას“ გურულ-აჭარული წარმომავლობა.

როგორც ვიცით, ხალხური სიმღერა სინკრეტული მოვლენაა და ხშირად მას პლასტიკური ქმედება, უფრო ხშირად – ფერხული, ცეკვა ახლავს. ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია ქორეოლოგიის (ქორეოგრაფიის შემსწავლელი მეცნიერება) მონაცემები.

ძალიან ხშირად ხალხური სიმღერები, გლოსოლალიებს, გაუგებარ ვერბალურ-სიტყვიერ მასალას შეიცავს. ამ მოვლენის შესწავლაში ენათმეცნიერება გვეხმარება. მრავალ საწესო, საფერხულო სიმღერაში გვხვდება გაუგებარი სიტყვები „ვორირამა“, „ჩარირამა“, „ჰარერამა“. ზოგიერთი მათგანი სიმღერის სახელწოდებასაც წარმოადგენს. უძველეს ინდურ რელიგიაში, ინდუიზმში, რომლის ერთ-ერთ შტოს დღეს კრიშნაიზმი წარმოადგენს, ვხვდებით მაგიურ სიტყვა-ფორმულას: „ჰარე რამა“. ენათმეცნიერებმა დაადგინეს, რომ 5-6 ათასი წლის წინ ქართველური და ინდოევროპულ ენებზე მოლაპარაკე ტომები გვერდიგვერდ სახლობდნენ. ამ მონაცემის საფუძველზე ჩვენ საშუალება გვეძლევა, დავასკვნათ, რომ ეს სიტყვა-ფორმულა, „ჰარე რამა“ (და, იქნებ, შესაბამისი მელოდიური ფორმულებიც), საერთო იყო ამ მეზობელი ტომებისათვის; იგი, როგორც ჩანს, პირველადი სახით შემოინახა კრიშნაიზმმა და, აგრეთვე, ქართული ხალხური მუსიკის აჭარულ-მაგშურმა დიალექტმა. სხვა ქართულ დიალექტებში კი მან ფონეტიკური სახე-სხვაობა განიცადა. ასეა თუ ისე, ენათმეცნიერება

დაგვეხმარა სიმღერის ტექსტის ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტის წარმოშობის გარკვევასა და მისი საკრალური ხასიათის დადგენაში. იგივე ითქმის ჩვენს ხალხურ სიმღერებში ძალზე ხშირად გამოყენებულ „არაღეზე“. ლინგვისტთა ნაშრომების მიხედვით, ეს ნაყოფიერების უძველესი ურარტული ღვთაების სახელია. „თარი არაღე“ ნიშნავს „ძლიერო (ან უფალო) არაღე“, „იერი არაღე“ – „მეუფეო არაღე“, ხოლო „არი არაღე“ – „მოგვეც არაღე“. ეს ცნობები ადასტურებს მკვლევართა ვარაუდს, რომ მსგავსი სიტყვა-ფორმულების შემცველი სიმღერები საკრალური ხასიათისაა, ანდა ამგვარი სიმღერებისგანაა ამოზრდილი (მაგალითად, „ურმული“, „გუთნური“), მათი წარმოშობა კი იმ შორეულ ხანას განეკუთვნება, როდესაც ქართველური ტომები ურარტუს პოლიტიკურ გაერთიანებაში შედიოდნენ.

ეთნომუსიკისმცოდნეთა დიდ ინტერესს იწვევს არქეოლოგიის სიახლეები, რადგან ამ დარგის ნებისმიერმა აღმოჩენამ შეიძლება გაამდიდროს მათი ცოდნა ხალხური, მეტადრე – საკრავიერი მუსიკის შესახებ, დაადგინოს ამა თუ იმ საკრავის ადრეული სახე და მიახლოებითი ასაკი, როგორც ეს, მაგალითად, სამთავროში ნაპოვნი უენო საღამურის შემთხვევაში მოხდა.

როგორც აღვნიშნეთ, ეთნომუსიკისმცოდნეობა ძალიან მჭიდრო კავშირშია ხელოვნების ისტორიასთან, განსაკუთრებით კი – მუსიკის თეორიასა და ისტორიასთან. ეს ბუნებრივიცაა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ხელოვნების ისტორია თავად შეიცავს ეთნომუსიკისმცოდნეობის საკითხებს. ასე, მაგალითად, სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობა, ერთი მხრივ, ხელოვნების ნიმუშია, ხოლო, მეორე მხრივ, მასზე გამოსახული მესაკრავეებით თუ მოფერხულებით იგი შეიძლება ისტორიულ საბუთად გამოდგეს ეთნომუსიკისმცოდნეებისათვის.

ასევე, ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ნიმუშები, რომლებიც ბუნებრივია, სამუსიკო ფოლკლორისტიკის შესწავლის საგანს წარმოადგენს, ხშირ შემთხვევაში მუსიკის თეორიის ან ისტორიის ობიექტადაც იქცევა ხოლმე. მაგალითად, კილოს ჩამოყალიბება, მრავალხმიანობის ჩასახვა ან ეროვნული მუსიკალური კულტურების ისტორიის საკითხები, ეთნომუსიკისმცოდნეობის მონაცემების გათვალისწინების გარეშე ვერ გადაიჭრება. თავის მხრივ, ეთნომუსიკისმცოდნეობა თეორიული და ისტორიული მუსიკისმცოდნეობის სამეცნიერო მონაპოვრებით სარგებლობს.

ქართული საეკლესიო მუსიკა და ხალხური სიმღერა

ქართული საეკლესიო საგალობელი, ქართული ხალხური სიმღერის მსგავსად, ქართველი ერის უძვირფასესი კულტურული მემკვიდრეობაა, რომელიც მსოფლიოს კულტურული საგანძურის შესანიშნავ ნაწილს წარმოადგენს. თავისი მრავალხმიანი წყობით და კილო-ჰარმონიული თავისებურებებით მას ანალოგი არ მოეძებნება მართლმადიდებლური ქრისტიანული საეკლესიო გალობის სხვა ისტორიულ ტრადიციათა შორის.

საზოგადოდ ქრისტიანული საეკლესიო გალობა პროფესიული მუსიკალური კულტურის სფეროს განეკუთვნება – იგი იქმნება და ფიქსირდება პროფესიონალი მუსიკოსების – ჰიმნოგრაფების, მელურგების მიერ. ადრეულ შუასაუკუნეებში ასე იქმნებოდა ქართული საეკლესიო საგალობელიც, რომელმაც განვითარების მეტად რთული გზა განვლო.

ქართული ქრისტიანული გალობის ისტორია იწყება საქართველოს გაქრისტიანებიდან, იმ პერიოდიდან, როდესაც ქართულ ქრისტიანულ რეგულარულ ღვთისმსახურებას ჩაეყარა საფუძველი. სავარაუდოდ, გალობის პირვანდელი სახე ბერძნულ-წინააზიურის ანალოგიური უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მცირე დროის განმავლობაში (პარალელურად ბერძნული სახარების და საღვთისმსახურო სხვა ტექსტების ქართულად თარგმნისა), იგი, როგორც ტექსტობრივად, ისე მუსიკალურად, თანდათან ქართულად უნდა „თარგმნილიყო“, ანუ ქართული მუსიკალური აზროვნების ყაიდაზე უნდა მოწყობილიყო.

ამგვარი პროცესი უნდა იგულისხმებოდეს ისტორიულ ცნობაში, რომლის თანახმად საბა განწმედილის ღაგრაში (იერუსალიმთან) VI საუკუნის დასაწყისში ქართველ ბერ-მონაზონთა მიერ წირვა-ლოცვა ქართულად აღევლენებოდა. ამ მხრივ, ასევე საინტერესოა ძველი ქართული ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული (საღვთისმსახურო-სასულიერო ტექსტების შემდგენელი) კრებულები, რომლებიც მიეკუთვნება საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ ადრებიზანტიური პერიოდის (VI–VII), საბაწმინდური (VIII–IX), ტაო-კლარჯეთის (IX–X), ათონის მთის (XI-დან) და ა.შ. ქართული სამონასტრო სკოლების მოღვაწეობის ხანას.

ქართულ ძეგლში „იერუსალიმის ლექციონარი VII საუკუნისა“ ასახულია ქართული გალობის „ხმათ მიმოგდებით“ შესრულება, რაც ანტიფონური შესრულების ტრადიციის მაჩვენებელია.

ძველ ქართულ საგალობელთა კრებულებიდან აღსანიშნავია: ჭილ-ეტრატის (ჭილზე ანუ პაპირუსზე დაწერილი) იადგარი – IX საუკუნეში წმიდანებისადმი მიძღვნილ საგალობელთა კრებული; „საგალობელნი იადგარი“ – X საუკუნეში საბაწმინდის მონასტერში შეკრებილი (შემდგენელი გიორგი საბაწმინდელ-სინელი, გადამწერი – იოანე-ზოსიმე); იორდანეს ძლისპირთა კრებული, პირველი ნევმირებული – სამუსიკო ნიშნებით – ნევმებით აღჭურვილი კრებული (X საუკუნისა); მიქაელ მოდრეკილის მიერ შედგენილი „საწელიწდო იადგარი“, რომელშიც ბერძნულიდან ნათარგმნ საგალობლებთან ერთად, ქართველ ჰიმნოგრაფთა – იოანე მტბევეარის, იოანე მინჩხის, სტეფანე სანანოისძე-ჭყონდიდელის, ეზრას, იოანე ქონქოზისძის, გიორგი მერჩულეს, ბასილის, კურდანაის, თვით მიქაელ მოდრეკილის და ზოგიერთი სხვა ანონიმი ავტორის – ორიგინალური ქართული საგალობლებია მოთავსებული (X საუკუნის მე-2 ნახევარი). მაქაელ მოდრეკილის „იადგარი“ აღკაზმულია სამუსიკო ნიშნებით, ნევმებით, რაც მოწმობს, რომ ქართველებს ამ დროისათვის ორიგინალური ნევმური სამუსიკო დამწერლობა ჰქონდათ.

IX–X საუკუნეების საქართველოში უკვე არსებობდა სამგალობლო ხელოვნების სწავლების პრაქტიკა, რასაც „ხმით სასწავლელ სწავლას“, ან „სულიერი შესხმის მოძღვრებას“ ეძახდნენ. თავად საგალობლის სიტყვიერი ტექსტის ჰანგზე გაწეობის ხელოვნება კი „დასდებლის მეცნიერებად“ იწოდებოდა, ხოლო ვინც ამ ხელოვნებას ფლობდა „მეხელებად“ მოიხსენიებიან (ბერძნული სიტყვიდან **“οβολς”** – ხმა), ორიგინალური კილოების შემთხზველებს „ხელოვანთ მთავრები“ ერქვათ.

XI საუკუნეს განეკუთვნება გიორგი მთაწმინდელის „თთვენი“ – წმინდანთა და დღესასწაულთა ყოველდღიური აღნიშვნისათვის განკუთვნილი საგალობლების კრებული თორმეტ წიგნად. გაცილებით გვიანი პერიოდისაა ე. წ. „ფიტარეთის კრებული“ (XVII–XVIII ს.) – რომელშიც საგალობლების ნევმებით აღნიშვნის ტრადიცია უკვე ჩანაცვლებულია „ჭრელებით“

(მელოდია-მოდელები, რომელთაც მუსიკალური ფრაზების – მუხლების ზეპირად დახსომება-გახსენების ფუნქცია ეკისრებოდა) აღნიშნვის წესით.

საქართველოს რთულმა ისტორიულმა ხვედრმა ქართული საგალობელი – ძველი საეკლესიო პროფესიული მუსიკის ჟანრი – თანდათან ტრადიციულ საერო (ზეპირ) მუსიკალურ შემოქმედებას დაუახლოვა, როცა გალობის ნევმური და ვერბალური ჩაწერის ტრადიცია თანდათან შესუსტდა და თითქმის დაიკარგა XIX საუკუნეში – საქართველოს მიერ სახელმწიფოებრიობის ყველა ატრიბუტისა და ავტოკეფალიის დაკარგვის შემდეგ, ქართულმა საეკლესიო საგალობელმა საერო სიმღერასთან ერთად ოჯახებში დაიდო ბინა და ხალხური მომღერალ-მგალობლები – პროფესიონალ ღვთისმსახურ-მგალობელთა საგვარეულოებთან ერთად ინახავდნენ სიმღერა-გალობის ტრადიციას.

ამის წყალობით, ქართულმა გალობამ XIX-XX საუკუნის მიჯნამდე ფაქტობრივად იმ სახით მოაღწია, რა სახითაც იგი წინა საუკუნეებში სრულდებოდა „სრულ მგალობელთა“ (გალობის სრულყოფილად მცოდნე პროფესიონალთა) მიერ. საბედნიეროდ, ვერც რუსული ეკლესიისა და ვერც რუსი ეგზარხოსების მცდელობამ ქართული ტრადიციული გალობა ბოლომდე ვერ განდევნა საქართველოს მართლმადიდებლური ტაძრებიდან. მათში რუსული გალობის დანერგვას წინ აღუდგა ქართველ საეკლესიო და საერო მოღვაწეთა ჯგუფი – ილია ჭავჭავაძე, ეპისკოპოსები გაბრიელ ქიქოძე, ალექსანდრე ოქროპირიძე, კირიონ საძაგლიშვილი, რომელთა თაოსნობითაც შეიქმნა „ქართული საეკლესიო გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი“. ამ უკანასკნელის დავალებით მოხდა ქართული გალობის დასავლური და აღმოსავლური შტოს ათასობით ნიმუშის ევროპულ სანოტო სისტემაზე გადაღება. ჩვენამდე მოაღწია ამ კრიტიკულ პერიოდში ქართული გალობის დიდი მონაგებები: ფილიმონ ქორიძის, რაჟდენ ხუნდაძის, ძმები კარბელაშვილების მიერ ჩაწერილმა და ექვთიმე კერესელიძის მიერ ტიპიკონზე გაწყობილმა და გადაწერილმა ათასობით საგალობელმა, რომლებიც სრული მგალობლების: ანტონ დუმბაძის, მელქისედეკ ნაკაშიძის, ივლიანე წერეთელის, დიმიტრი ჭალაგანიძის, რაჟდენ ხუნდაძის, ვასილ და პოლიევქტოს კარბელაშვილების და სხვათა მიერ გადმოიცა. ქართლ-კახური გალობის ჩაწერის საქმეში დიდი წვლილი მიუძღვის 1880-ან წლებში საქართველოში მოღვაწე რუს კომპოზიტორს მ. იპოლიტოვ-ივანოვს, რომელმაც ამ კომიტეტის დავალებით ვასილ კარბელაშვილისაგან “იოანე ოქროპირის წირვის წესი” ჩაწერა. პირველი ქართული სამგალობლო კრებულებიც XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე გამოიცა.

ამ გამოცემებსა და ხელნაწერებთან ერთად ქართული სასულიერო სამუსიკო კულტურის დიდ განძს შეადგენს საგალობელთა 1940-ანი და 1960-ანი წლების უნიკალური ფონოჩანაწერი, რომელმაც ზემოჩამოთვლილ მგალობელთა მოსწავლეების – ვარლამ სიმონიშვილის, არტემ ერქომაიშვილის, დიმიტრი პატარავასა და სხვ. გალობა შემოგვინახა.

XX საუკუნეში, საქართველოს გასაბჭოების – 1921 წლის შემდეგ, განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა ქართული (და არა მარტო ქართული) ეკლესია, როცა ხელისუფლებამ იდეოლოგიური მოსაზრებებით სასტიკი ბრძოლა გამოუცხადა რწმენას. მიუხედავად ამისა, 1960-ანი წლებიდან შესაძლებელი გახდა ქართული საგალობლების შესრულება “ქორალის” სახელწოდებით. ფოლკლორულმა ანსამბლმა “გორდელამ” საკონცერტო ესტრადაზე პირველად შეასრულა დასავლური კილოს

საგალობლები, 1970-ან წლებში კი ანსამბლ “რუსთავის” მიერ ჩაწერილ გრამფირფიტებზე ასეთივე სახელწოდებით ქართლ-კახური კილოს საგალობლებიც გაჩნდა. ქართულ ეკლესიაში ტრადიციული საეკლესიო გალობისადმი მიბრუნება XX საუკუნის 80-იან წლებში თბილისის ანჩისხატის ტაძრის გუნდის (რეგენტი – მალხაზ ერქვანიძე) დამსახურებაა. დღესდღეობით ქართული ტრადიციული გალობა საქართველოს ყველა მოქმედ ტაძარში ისმის.

ქართული გალობა დღემდე სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის მიერ გადმოცემული ნიმუშებითაა მოღწეული. სტილის მიხედვით გამოიყოფა დასავლური – იმერულ-გურული და აღმოსავლური – ქართლ-კახური შტო. დასავლურ შტოს, თავის მხრივ, წარმოადგენს გელათისა და მარტვილის სკოლა და შემოქმედის სკოლა, ხოლო აღმოსავლეთისას – „კარბელაანთ კილო“ (სვეტიცხოვლის სკოლა).

ქართული გალობის ნიმუშები წარმოდგენილია როგორც „სადა“, ისე „გამშვენებული“ (განვითარებული-გართულებული ვარიანტების) სახით. გელათის სკოლის საგალობლები მოღწეულია როგორც სადა („ნამდვილი კილო“, „საბავშვო კილო“) (მაგ.№68), ისე გამშვენებული ვერსიითაც (მაგ.№69), შემოქმედის სკოლის საგალობლები, რომელთაც ხშირად „დუმბაძის კილოსაც“ უწოდებენ, ძირითადად გამშვენებულ ვარიანტებს წარმოადგენენ (მაგ.№70). რაც შეეხება „კარბელაანთ კილოს“, მისი დიდი უმრავლესობა გამშვენებული სახითაა წარმოდგენილი (მაგ.№71), თუმცა შემორჩენილია წირვისა და შობის საგალობლების სადა ვარიანტები (მაგ.№72).

ქართული დასავლური და აღმოსავლური შტოს საგალობლები აშკარად ერთ საერთო ძირს მიეკუთვნებიან. განსაკუთრებით დიდ სტილურ სიახლოვეს ამჟღავნებენ ერთმანეთთან სადა კილოს ნიმუშები. რაც შეეხება გამშვენებულ კილოს, ამ მხრივ ორ შტოს შორის განსხვავება ძირითადად ხმების სხვადასხვა დატვირთვითაა გამოხატული. „კარბელაანთ კილოში“ ყველაზე მოძრავი მეორე – შუა ხმაა, ხოლო კიდურა ხმებში ბანი მოძრაობის მხრივ პირველს ოდნავ ჩამოუვარდება, ძირითადად კი მის პარალელურად (ოქტავის ან კვინტის დიაპაზონში) მოძრაობს. დასავლურ კილოებში (განსაკუთრებით – შემოქმედის სკოლისაში) თითქმის ყველა ხმა თანაბრად ინტენსიურია და უფრო დიდ დიაპაზონს მოიცავს, რის გამოც ხშირია ხმების გადაჯვარედინება (ძირითადად – I და II ხმისა). მთლიანად ქართულ გალობაში, განსხვავებით ქართული სიმღერისაგან (რომელშიც წამყვანი უფრო ხშირად შუა ხმაა), წამყვანი პირველი – ზედა ხმაა. სწორედ მას მიჰყავს კანონიკური მელოდია – მელოდიური მოდელი, რომელიც საგალობლის ყველაზე უცვლელი ელემენტია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული გალობა ერთგულია ქრისტიანულ-მართლმადიდებლური გალობის კანონიკური „რვა-ხმა სისტემისა“, ანუ იგი ეყრდნობა წმინდა იოანე დამასკელის მიერ ჯერ კიდევ VIII საუკუნეში მოწესრიგებულ რვა სახის მელოდიურ მოდელს, რომლებიც ტაძრის ღვთისმსახურებაში მონაცვლეობენ – თითოეული ქდერს ერთი კვირის განმავლობაში.

საინტერესოა ქართული ხალხური სიმღერისა და საეკლესიო გალობის სტილური ურთიერთმიმართების საკითხი. ეჭვგარეშეა, რომ მათ საუკუნეების განმავლობაში ერთმანეთზე განუწყვეტელი ზეგავლენა უნდა მოეხდინათ. მიუხედავად ამისა, ქართული გალობა ქართული სიმღერისაგან სტილურად მაინც მკაფიოდ განსხვავდება. ამის ძირითადი მიზეზი თავად საეკლესიო

საგალობლის ბუნება-დანიშნულებაში ძვეს – მისთვის, როგორც ლოცვის თანმდევისათვის, უცხოა მკაფიო, ხაზგასმული რიტმი, რელიეფურად ჩამონაკეთული მელოდია, მელოდიური ნახტომები და თუნდაც მცირე ფორმათა რეგულარული განმეორებები, ანუ – ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც მიწიერ, დროით კატეგორიებზე მიუთითებს. საგალობლისათვის, როგორც სულიერი (არამატერიალური) სამყაროს ამსახველი ხელოვნებისთვის, შესაბამისი მხატვრული ხერხებია შერჩეული – მდორე უნახტომო მელოდია, ნეიტრალური, დინჯი რიტმი, რაც ზედროულობის ეფექტს ქმნის.

ქართული საგალობლის მრავალხმიანობის ფორმები ასევე განსხვავდება ქართული სიმღერის ანალოგიური მახასიათებლისაგან. ფორმათა მრავალფეროვნება, რომელიც სიმღერის მრავალხმიანობისთვისაა ნიშანდობლივი, საგალობლისათვის უცხოა. უკანასკნელში ვხვდებით პარალელური ხმათასვლიდან ამოზრდილ კომპლექსურ მრავალხმიანობას, ანუ – პარალელურ-კომპლექსურ გარდამავალ ფორმას.

მიუხედავად მნიშვნელოვანი განსხვავებისა, ქართული სიმღერა და გალობა ერთიანი ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების ნაყოფია. ამ ერთობის მკაფიო გამოვლინებაა მსგავსი საკადანსო ფორმულები, ცალკეული მელოდიური საქცევები, ფრაზის საწყისი პოზიციის ჰარმონიული ვერტიკალები, ზოგიერთი მოდულაციური სვლა, აგრეთვე შესრულების ფორმა – ზედა ორი ხმა სოლისტები (განსაკუთრებით – დასავლურ გამშვენებულ კილოში) და გუნდური ბანი.

ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლის ისტორია

ქართული ხალხური შემოქმედებისადმი ინტერესის გაღვივება მე-19 საუკუნეში, „თერგდალეულთა“ მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული. ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, გიორგი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე, თედო რაზიკაშვილი, პეტრე უმიკაშვილი, ალექსანდრე ხახანაშვილი გამორჩეულ ყურადღებას მიაპყრობენ ხალხური შემოქმედებას. XIX საუკუნის I ნახევარში ყალიბდება ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი, საისტორიო, ეთნოგრაფიული საზოგადოებები.

ქართველთა მიერ საკუთარი ხალხური სამუსიკო შემოქმედების სერიოზულ კვლევასაც საფუძველი XIX საუკუნეში ეყრება. ამ დროს, საქართველოში შედარებითი მშვიდობის დამყარების ჟამს, ფართო ასპარეზი ექმნება ქართველ მეცნიერთა თუ ხელოვანთა ინტენსიურ მოღვაწეობას. მანამდე არსებული წყაროებიდან კი ცალკეული ფრაგმენტული დაკვირვებები და აღწერილობებია შემორჩენილი.

1899 წელს, პეტერბურგში, „რუსულ მუსიკალურ გაზეთში“ გამოქვეყნდა მედიტონ ბალანჩივაძის წერილი „ქართული ხალხური საერო სიმღერის შესახებ“. ეს წერილი ერთგვარ ბიძგად იქცა ქართული ხალხური სიმღერის მეცნიერული კვლევის საქმეში. საკმარისია ითქვას, რომ მან დიდი ზეგავლენა მოახდინა ცნობილი ქართველი კომპოზიტორისა და მუსიკისმცოდნე-ფოკლორისტის დ. არაყიშვილის ნაშრომებზე. სულ რაღაც რვა გვერდზე ბალანჩივაძე ახერხებს, მოიცვას ქართული ხალხური მუსიკის მრავალი საკითხი, როგორცაა ტერმინოლოგიის (ხმათა სახელების, მათი ფუნქციების),

ჯანრების, დიალექტების, მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების, საკრავებისა და ქართულ ხალხურ მუსიკაში მათი როლის, გალობისა და სიმღერის შესწავლის, სხვა მუსიკალურ კულტურებთან ურთიერთშეხების საკითხები. ამ წერილში კრიტიკული შენიშვნებიცაა გამოთქმული. კერძოდ, იპოლიტოვიანოვის წერილის მიმართ და ჩაიკოვსკის ბალეტ „მაკნატუნაში“ ქართული ხალხური სიმღერის „იანანას“ გამოყენების გამო.

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ პრესაში მომრავლებულ პუბლიკაციათა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ია კარგარეთელის სტატიები.

ტრადიციული ქართული მუსიკის შესწავლაში სრულიად ახალი ეტაპი იწყება დიმიტრი არაყიშვილის სამეცნიერო და შემკრებლობითი მოღვაწეობით. მის მიერ 500-ზე მეტი სხვადასხვა დიალექტის ქართული სიმღერაა ჩაწერილი და გაშიფრული. დ. არაყიშვილი თანაბარ ყურადღებას აქცევდა როგორც რთულ, ისე მარტივ, სადა ნიმუშებს. იგი სამართლიანად ითვლება ქართული სამუსიკო ფოკლორისტიკის, როგორც მეცნიერების, ფუძემდებლად. ამის თქმის საფუძველს მისი სამეცნიერო ნაშრომების რაოდენობა, მრავალმხრივობა და მეცნიერული დონე იძლევა.

ფრიად ნაყოფიერი იყო დიდი ქართველი კომპოზიტორის ზაქარია ფალიაშვილის სამუსიკო-ფოლკლორისტიკული მოღვაწეობა. მან, დიმიტრი არაყიშვილთან ერთად, პირველად გამოიყენა ფონოგრაფი სიმღერების ნოტებზე გადასატანად. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ცნობილი ქართველი ისტორიკოსის აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის წვლილი ქართული ხალხური მუსიკის კვლევის სფეროში. მისი წიგნით „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (1938) მან ისტორიულ მუსიკისმცოდნეობას ჩაუყარა საფუძველი.

ქართული ხალხური მუსიკის შემდეგი თაობის მკვლევართაგან უნდა გამოვარჩიოთ გრიგოლ ჩხიკვაძე და შალვა ასლანიშვილი, შემდგომში – ოთარ ჩიჯავაძე, მინდია ჟორდანიას, კახი როსებაშვილი, კუკური (ევსევი) ჭოსონელიძე, მოგვიანებით ედიშერ გარაყანიძე.

ქართული მუსიკა უცხოელ მეცნიერთა სისტემატური კვლევის საგანი უკვე XIX საუკუნის II ნახევრიდან ხდება. ამ კვლევის პირველ სერიოზულ ცდას წარმოადგენს რუსი კომპოზიტორის მიხეილ იპოლიტოვიანოვის მიერ 1895 წელს ჟურნალ „არტისტში“ გამოქვეყნებული სტატია „ქართული ხალხური მუსიკა და მისი თანამედროვე მდგომარეობა“. ამ გამოკვლევას მრავალი ხარვეზი ახლავს (უპირველეს ყოვლისა, – ქართული ქალაქური მუსიკის კანონზომიერებების გლახურზე განზოგადება, ამა თუ იმ სტილის წარმომავლობის არასწორად დადგენა და სხვა), და ამჟამად მხოლოდ ისტორიული მნიშვნელობა გააჩნია. ქართული მუსიკის შესწავლას ცდილობდნენ აგრეთვე არსენ კორეშჩენკო, ქრისტეფორე გროზდოვი, მიხეილ კლენოვსკი და სხვ.

I მსოფლიო ომის (1914-1918) პერიოდში, ქართველ ტყვეთაგან ჩაწერილი სიმღერების საფუძველზე, საინტერესო ნაშრომები აქვს გამოქვეყნებული ავსტრიელ მეცნიერს რობერტ ლახს. ერთის მაინც დასახელება სერიოზულ სამეცნიერო ნაშრომს წარმოადგენს გერმანელი ზიგფრიდ ნადელის წიგნი „ქართული სიმღერები“, (1933) რომელშიც ავტორი შეძლებისდაგვარად დაწვრილებით განიხილავს ქართული ხალხური სიმღერის, მისი შემსრულებლობის კანონზომიერებებს. იგი ეყრდნობა როგორც ქართველ ტყვეთაგან ჩაწერილ ნიმუშებს, ასევე ქართველ ავტორთა სამეცნიერო

ნაშრომებსა და კრებულებს. განსაკუთრებული ყურადღება ნადელმა მრავალხმიანობის საკითხს დაუთმო. უადრესად ფასეულია მისი დაკვირვება ქართულ სამხმიან სიმღერებში მაღალ ხმასა და ბანს შორის ოქტავურ გაორმაგებაზე. იგი, არსებითად, პირველია, ვინც აღმოაჩინა ქართული ორხმიანი სიმღერების მაღალი ბანის მეშვეობით გასამხმიანების გზა. საინტერესოა, რომ ზიფრიდ ნადელი გამოთქვამს თამამ ვარაუდს (ნაკლებად დადასტურებულს) დასავლეთევროპულ პროფესიულ მუსიკაში მრავალხმიანობის საქართველოდან გავრცელების შესახებ.

ამავე 1933 წელს გამოქვეყნდა ვიქტორ ბელიაევის სტატია „საქართველოს ხალხური მუსიკა“ ინგლისურ ენაზე. შემდგომში ამ ავტორმა გააღრმავა ქართული მუსიკის კვლევა და რუსულ ენაზე ორი საინტერესო ნაშრომი გამოაქვეყნა: 1936 წელს – ქართული სამუსიკო საკრავების შესახებ და 1963 წელს – ზოგადად ქართული მუსიკის შესახებ. სათაური!

1936 წელს სტეშენკო-კუფტინა აქვეყნებს ნაშრომს სათაური! ქართული მრავალღერძიანი სალამურის (ლარჭემისა და სოინარის) შესახებ. შეიძლება ითქვას, რომ ესაა მეტად სერიოზული, ღრმა გამოკვლევა ქართული საკრავიერი მუსიკის შესახებ.

გარკვეული მნიშვნელობის მქონეა ფრანგი მეცნიერის ივეტ გრიმოს ნაშრომები – განსაკუთრებით იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ იგი პირველი უცხოელი იყო, რომელმაც ორჯერ იმოგზაურა საქართველოში ხალხური სიმღერების ჩაწერის მიზნით. აღსანიშნავია აგრეთვე ცნობილი მეცნიერის ერნსტ ემსჰაიმერის გამოკვლევები ქართული მუსიკის შესახებ, რომელთაგან მხოლოდ მცირე ნაწილია გამოქვეყნებული. დასახელებს თითო მნიშვნელოვანი ნაშრომი.

უცხოელთა მიერ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მეცნიერული შესწავლის ახალი ეტაპი იწყება 1980-იანი წლებიდან და დღემდე საკმაოდ ინტენსიურად მიმდინარეობს, რასაც ხელს უწყობს ბოლო წლებში გაღრმავებული სამეცნიერო კავშირები ქართველ და უცხოელ ეთნომუსიკოლოგთა შორის.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ხალხური მუსიკა ბოლო წლებში პოპულარული ხდება უცხოელ მუსიკოს-შემსრულებელთა და მოყვარულთა შორის. ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ შექმნილია მრავალი ანსამბლი, რომლებიც მხოლოდ, ან უმეტესწილად, ქართულ სიმღერებს ასრულებენ.

ქართული ხალხური მუსიკის ჩანაწერები

ქართული ხალხური სიმღერების ჩაწერა ცხრაასიან წლებში დაიწყო. 1901 წლიდან ხალხურ სიმღერებს (და ნაწილობრივ, – საეკლესიო საგალობლებსა და ქალაქურ სიმღერებს) ფონოგრაფიის მეშვეობით იწერს დ. არაყიშვილი, ცოტა მოგვიანებით კი - ზაქარია ფალიაშვილიც. სამწუხაროდ, რამდენიმე ასეული ნიმუშის შემცველი ეს ჩანაწერები დაკარგულია და ჩვენ მათზე მსჯელობის საშუალება არ გვაქვს. ამ აუდიოჩანაწერთაგან ნაწილი არაყიშვილსა და ფალიაშვილს ნოტებზე აქვთ გადატანილი.

1910 (?) წელს ქართული სიმღერები ფონოგრაფზე ჩაიწერა იმ დროს ჩვენს ქვეყანაში მყოფმა გერმანელმა მეცნიერმა ადოლფ დირმა. ეს ჩანაწერები, მართალია, საინტერესოა (მათი ნაწილი მოგვიანებით გამოიყენა მარიუს შნაიდერმა თავის წიგნში “მრავალხმიანობის ისტორია”), მაგრამ ნაკლებ

ნდობას იმსახურებს. ხშირ შემთხვევაში სათუოც კია, რომ ისინი ნამდვილად ქართულია.

სამაგიეროდ, სრულიად შეუძლებელია რაიმე ეჭვის შეტანა გეორგ შუნემანის მიერ 19...?? წელს პირველ მსოფლიო ომში დატყვევებულ ქართველთაგან ჩაწერილ სიმღერებში, რომლებიც, ისევე როგორც ა. დირის ჩანაწერები, გერმანიაში ინახება. ტყვეთაგან ჩაწერილი ნიმუშები განსაკუთრებით საყურადღებოა, რადგან ისინი სრულდება არა მომღერალთა სტაბილური, შემღერებული ჯგუფის, არამედ კონკრეტული გარემოების შედეგად შემთხვევით შეყრილი ადამიანების მიერ. ასეთი შესრულება თითქმის ავთენტიკური შესრულების ტოლფასია. “თითქმის“ იმიტომ, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში, საქართველოს ერთი კუთხის სიმღერის შესრულებაში სხვა კუთხეების წარმომადგენლები მონაწილეობენ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ტყვეთა შორის ყველა კუთხის წარმომადგენლები არ იყვნენ. საერთოდ კი უნდა ითქვას, რომ შესრულების დონე ამ ჩანაწერებში საკმაოდ მაღალია.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან სიმღერების ფონოგრაფზე ჩაწერა დაიწყო კომპოზიტორმა შალვა მშველიძემ. ამ მიზნით მან საქართველოს მრავალ კუთხეში იმოგზაურა და დიდძალი მასალა შეკრიბა. შეიძლება ითქვას, რომ მშველიძის ფონოგრაფული არქივი ყველაზე მდიდარი და საინტერესოა ქართული ხალხური მუსიკის ჩანაწერების შემცველ ფონოგრაფულ არქივთა შორის.

დაახლოებით ამავე პერიოდში შეუდგა შემკრებლობით მუშაობას შალვა ასლანიშვილი. მის მიერ ფონოგრაფზე ჩაწერილია რაჭული სიმღერები. XX საუკუნის 50-იანი წლების ჩათვლით ფონოგრაფზე იწერენ სიმღერებს გრიგოლ ჩხიკვაძე, შემდეგ – თამარ მამალაძე, ვლადიმერ ახობაძე, აგრეთვე ზოგიერთი სხვა მეცნიერი, მათ შორის – არამუსიკოსებიც, რომლებისთვისაც მუსიკალური ჩანაწერები დამხმარე მასალას წარმოადგენდა. მთელი ეს ჩანაწერები ცვილის ლილვაკების სახით დღეს სხვადასხვა არქივსა და კოლექციაშია გაფანტული.

30-იან წლებში პეტერბურგში, ევგენი გიპიუსისა და ერნსტ ემსჰაიმერის ინიციატივით, ფონოგრაფის ლილვაკებზე აღიბეჭდა იმ დროს იქ მყოფი ქართველი მომღერლების შესრულება. აღსანიშნავია, რომ აქ პირველად ჩატარდა ექსპერიმენტი, რომელიც ცალკეული ხმების კომბინირებულ ჩაწერას გულისხმობდა: თითოეულ მომღერალს ცალკე ფონოგრაფი ედგა, რის შედეგადაც თითოეულ ჩანაწერში მკაფიოდ ისმის ესა თუ ის ხმა, დანარჩენი ორი კი შორიდან მოისმის, რაც უცხოელ მკვლევართ ნოტებზე ცალკეული ხმის ზუსტად გადატანაში ეხმარებოდა. შემდეგ კი იწერებოდა სიმღერა მთლიანად, ხმების გამოურჩევლად, რაც ამა თუ იმ ნიმუშის მთლიანობაში აღსაქმელად იყო საჭირო. ეს ჩანაწერები ამჟამად ბერლინსა და სანკტ-პეტერბურგში ინახება. იქვე ინახება იმდროინდელი და, აგრეთვე, მოგვიანებით ჩაწერილი სხვა ქართული სიმღერები.

საქართველოს სოფლებში შესრულებული მაგნიტური ჩანაწერები ყველაზე დიდი რაოდენობით ინახება თბილისის კონსერვატორიის ფონოარქივში. ისინი ეკუთვნის გრიგოლ ჩხიკვაძეს, ოთარ ჩიჯავაძეს, ვლადიმერ ახობაძეს, მინდია ჟორდანიას, კახი როსებაშვილს, ედუარდ სავიცკის, კუკური ჭოხონელიძეს, ბარამ ბარამიძეს, შემდეგი თაობის ფოკლორისტთაგან კი (70-იანი წლებიდან მოყოლებული) - იოსებ ჟორდანიას, ედიშერ გარაყანიძეს, ნატო ზუმბაძეს,

მაღხაზ ერქვანიძეს, დავით შუღლიაშვილს, ქეთევან ბაიაშვილს, ნინო კალანდაძეს, თინათინ ჟვანიას, თამაზ გაბისონიას, ნანა ვალიაშვილს.

მაგნიტური ჩანაწერების მნიშვნელოვანი რაოდენობა ინახება, აგრეთვე, ი. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტისა და ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრის არქივებში.

ხალხური სიმღერების ფონოჩანაწერებით განსაკუთრებით მდიდარია საქართველოს რადიოს მუსიკალური ფონდი, თუმცა იგი უმთავრესად თვითმოქმედი ანსამბლების მიერ შესრულებულ ნიმუშებს მოიცავს.

მაგნიტური ჩანაწერების გარკვეული რაოდენობა, მათ შორის - საყურადღებო ნიმუშები, იპოვება აგრეთვე ქართველი და უცხოელი ჩამწერების პირად არქივებში (მაგალითად, კინორეჟისორ გურამ პატარაიას არქივში ინახება მის მიერ თურქეთში მცხოვრებ ქართველთაგან ჩაწერილი მრავალი საინტერესო სიმღერა, ვალერიან მაღრაძისაში - მესხური სიმღერების უამრავი ვარიანტი).

ქართული მუსიკის კვლევისათვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული ხალხური სიმღერების საფირფიტო ჩანაწერებს, რომელთაგან ბევრს (განსაკუთრებით - ადრეულ წლებში გამოცემულს) ავთენტიკური ჩანაწერების მნიშვნელობა ენიჭება. ქართული ხალხური სიმღერების ფირფიტები 1902 წლიდან გამოიცემა. პირველი მათგანია ფირფიტა, რომელზედაც ია კარგარეთელის გუნდის სიმღერებია მოთავსებული. ამ და სხვა ფირფიტების დენები (მატრიცები) უმთავრესად უცხოეთში ინახება, რადგან ჩაწერა უცხოური გრამჩამწერი ფირმების მიერ ხდებოდა. განსაკუთრებით ძვირფასია 1902-1915 წლებში შესრულებული ჩანაწერები, რომლებსაც, მხატვრულის გარდა, უდიდესი მეცნიერული მნიშვნელობა ენიჭება. ქართული ხალხური სიმღერების (და, ნაწილობრივ – ქალაქური და სასულიერო მუსიკის) შემცველი ფირფიტების მოძიებისა და გამომზეურების საქმეში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ანზორ ერქომაიშვილს.

უამრავი ფირფიტა გამოიცა 1915 წლის შემდეგაც, თუმცა მათში თანდათან მატულობდა ე.წ. მეორადი მუსიკალური ფოლკლორის ხვედრითი წილი, რაც ქართულ მუსიკალურ ყოფაში მიმდინარე სერიოზული ცვლილებებით იყო განპირობებული. ქართული ხალხური სიმღერების ფირფიტების გამოცემას აგრძელებდნენ და დღემდე აგრძელებენ უცხოური ფირმები, ბოლო წლებში - ლაზერული დისკების სახით. ეს ჩანაწერებიც უმთავრესად ქალაქური ანსამბლების მიერ შესრულებულ მეორადი მუსიკალური ფოლკლორის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს.

საბჭოთა პერიოდისა და თანამედროვე ტენდენციები სამუსიკო ფოლკლორში

ბოლშევიკური რუსეთის მიერ 1921 წელს საქართველოს ახალგაზრდა რესპუბლიკის ანექსიამ ჩვენს ქვეყანაში სოციალური, ეკონომიკური და, რაც მთავარია, იდეოლოგიური წყობის კარდინალური შეცვლა გამოიწვია. ხალხურ სამუსიკო შემოქმედებას, ისევე როგორც მთლიანად ქართველი ერის კულტურულ ცხოვრებას, საუკუნეებით ჩამოყალიბებული კალაპოტისაგან განსხვავებული მიმართულებით მოუწია დინება. ახალ, სოციალისტურ ხელოვნებას ასაზრდოებდა ტოტალიტარული იდეოლოგიის მიერ თავსმოხვეული ღირებულებები – კომუნიზმის ნათელი იდეალები,

სახალხო-კოლექტიური დოვლათის უტოპიური იდეა, ბელადების თაყვანისცემა და მტრის ხატი, რომლის წინააღმდეგ ბრძოლა მუდამ საბჭოთა ადამიანის გამარჯვებით მთავრდება და სხვ. “დიადი საბჭოთა ქვეყნის” ოფიციალური დოქტრინა სოცრეალიზმი იწევს “ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური” ხელოვნების ფორმირებას, “ერთიანი საბჭოთა სოციალისტური კულტურის” შესაქმნელად, რის გამოც დაიწყო შეურიგებელი ბრძოლა ეროვნული თვითშეგნებისა და რელიგიური რწმენის წინააღმდეგ.

თავისთავად ცხადია, ქართული ხალხური მუსიკა, როგორც ხალხის გულწრფელი შემოქმედებითი პროცესის ნაყოფი, საბჭოთა პერიოდში დიდ მხატვრულ სიმაღლეებს ვერ მიაღწევდა, თუმცა ქართველი ხალხის შემოქმედებითმა ფანტაზიამ ფოლკლორს ამ ეპოქაშიც შეჰმატა საინტერესო მხატვრული ნიმუშები.

უნდა ითქვას, რომ საბჭოურ სისტემას ხალხური შემოქმედების მიმართ წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება ჰქონდა. “მუსიკას ხალხი ქმნის, მე მხოლოდ არაწერებას ვუკეთებ” – გლინკას ეს სიტყვების დაედო საფუძვლად საბჭოთა კულტურულ „რევოლუციას“ მუსიკის სფეროში. ამას უკიჟინებდა იდეოლოგია საბჭოთა კომპოზიტორებს და უბრალო ხალხის – მუშებისა და გლეხების – მხატვრული შემოქმედების აღორძინებას ისახავდა მიზნად, რის გამოც ტოტალიტარული კულტურული პოლიტიკა ხალხური თვითმოქმედების ფართოდ დანერგვა-განვითარებისკენ იყო მიმართული.

ხალხური თვითმოქმედების საბჭოური ვარიანტი ითვალისწინებდა თვითმოქმედების წრეების ჩამოყალიბებას თითქმის ყველა შრომით კოლექტივში, რაც მშრომელთა “კულტურული თვითგანათლებასა” და თავისუფალი დროის სწორად ორგანიზებას ისახავდა მიზნად. ამ მოთხოვნამ მრავალი ნიჭიერი ხალხური შემსრულებელი წაახალისა და საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მრავალი შესანიშნავი მხატვრული კოლექტივი ჩამოყალიბდა. ისინი მონაწილეობდნენ რაიონულ, საოლქო, საქალქო, რესპუბლიკურ თუ საკავშირო დათვალიერებებში, კონკურსებსა და ოლიმპიადებში, რომელთაც ასევე მრავალრიცხოვანი გამარჯვებული და დიპლომანტი ჰყავდა. გამოჩნდა ნიჭიერ და ინიციტივიან ლოტბართა მთელი პლეადა, რომლებიც ხშირად ერთდროულად რამდენიმე კოლექტივს ხელმძღვანელობდნენ – ძუკუ ლოლუა, რემა შელეგია, ვარლამ სიმონიშვილი, არტემ, ანანია, ვლადიმერ ერქომაიშვილები, ვლადიმერ ბერძენიშვილი, კიწი გეგჭკორი, პლატონ ფანცულაია, ნოკო ხურცია, კირილე პაჭკორია, ლევან მულალაშვილი, ვანო მჭედლიშვილი, მარო თარხნიშვილი, მარიამ არჯენიშვილი, პლატონ დადვანი, ჯოკია მეშველიანი, ფირუზ მახათელაშვილი, კირილე ვაშაკიძე, ავქსენტი მეგრელიძე და სხვანი.

ცხადია, თვითმოქმედების ამგვარ გამოცოცხლებას თავისი დადებითი შედეგები ჰქონდა: ხალხური ტრადიციის მატარებლებმა იგრძნეს გარკვეული სახელმწიფოებრივი მზრუნველობა, ხალხური მუსიკა გახდა ადამიანის თვითგამოხატვის მძლავრი საშუალება; სამუსიკო ფოლკლორის პროპაგანდა სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის რანგში ავიდა, რაშიც უდიდესი დამსახურება ჯერ რადიოს, შემდეგ კი ტელევიზიასაც მიუძღოდა. არათუ გამოჩნდა, არამედ მიზანმიმართულად დაინერგა ახალი – საბჭოთა თემატური მიმდინარეობები, რამაც ხალხური შემოქმედების ახალ ტალღას მისცა დასაბამი;

მაგრამ მედაღს მეორე მხარეც ჰქონდა:

ქართული სიმღერის ანსამბლური მანერა, რომელიც მრავალხმიან სიმღერაში ზედა ხმების თითო შემსრულებელს ითვალისწინებდა, დიდი (100

და მეტი კაცისაგან შემდგარი) საგუნდო კოლექტივების საშემსრულებლო მანერამ შეცვალა, როცა თითოეული ხმა, აკადემიური გუნდის მსგავსად, მომღერალთა დიდი ჯგუფების მიერ სრულდებოდა; ამან ფოლკლორული ნიმუშების “დაკანონებული” ვარიანტების გავრცელება და ხალხურ სიმღერაში იმპროვიზაციული საწყისის გაქრობა გამოიწვია; სახელმწიფო კოლექტივების შექმნამ ერთი გუნდის მიერ სხვადასხვა კუთხის სიმღერების შესრულება ნორმად აქცია და დაახქარა ქართული სამუსიკო ფოლკლორის დიალექტური მრავალფეროვნების შეზღუდვის პროცესი; მოგვიანებით გამოიკვეთა ქართული ხალხური ტრადიციისათვის სრულად უცხო ტენდენცია – ხალხურ საკრავთა ორკესტრების ჩამოყალიბება, სადაც გაჩნდა ტემპერირებული, არახალხური წყობით მოდიფიცირებული და სრულიად ახალი საკრავები (მაგალითად, ბასფანდური).

დიდი ზარალი მიაყენა საბჭოთა იდეოლოგიამ ქრისტიანულ თემატიკასა და წარმართულ წეს-ჩვეულებებთან დაკავშირებულ ხალხურ სიმღერებს. აიკრძალა ქრისტიანული საგალობლების საჯაროდ შესრულება, რის გამოც, უკეთეს შემთხვევაში, ლოტბარებს უხდებოდათ საგალობლის ხალხურ სიმღერად გასაღება.

საბჭოთა თემატიკაზე შექმნილი ახალი სიმღერები ძირითადად სახოტბო დანიშნულებისა იყო. ასეთებს წამყვანი ადგილი ეკავათ სახელმწიფო თუ თვითმოქმედი კოლექტივის რეპერტუარში. იქმნებოდა ახალი სიმღერები ბელადების, სამამულო ომის გმირების, სოციალისტური სამშობლოს, კომუნისტური პარტიისადმი, „განახლებული“ სოფლისა თუ ქალაქისადმი მიძღვნილი სიმღერები. მათი ოპტიმისტური, მასობრივი ხასიათი თავისთავად ბადებდა შემოქმედებით შეზღუდულობას, ერთგვაროვან მაჟორულ ტონს, გრანდიოზულ მასშტაბებს. ამასთან დაკავშირებით, გამარტივდა სიმღერების მუსიკალური ენაც: გამოიკვეთა ჰომოფონური სტილი, ზედა ხმებში მტკიცედ დამკვიდრდა ტერციული პარალელიზმი, შეიზღუდა ბანის მოძრაობის დიაპაზონი; მოხდა სტილური უნიფიკაცია: ძირითადად გაბატონდა ორი ტიპის (ფსევდო) კვაზიფოლკლორული სტილი: აღმოსავლეთ საქართველოს მთის – თუშურ-მთიულური და დასავლეთ საქართველოს – გურულ-მეგრული მოტივებიდან ამოზრდილი საავტორო სიმღერები.

ახალ სიმღერებს ქმნიდნენ იმ დროისთვის ცნობილი ლოტბარები, რომლებიც ხალხური ფესვებით იყვნენ ნასაზრდოები. ამიტომ, მიუხედავად მზა ტრაფარეტებისა, ამ ეპოქის ხალხური სტილის ნაწარმოებებში ვხვდებით გამორჩეულ მხატვრულ ნიმუშებსაც. განსაკუთრებით ეს ითქმის ლირიკული ჟანრის სიმღერებზე, რომლებსაც საბჭოთა ცენზურა მეტი კეთილგანწყობით ეკიდებოდა. ასე დამკვიდრდა ქალ-ვაჟის გაშაირების მრავალი ნიმუში.

საბჭოთა პერიოდში ქართული ხალხური თუ თვითმოქმედებითი შემსრულებლობა ერთგვაროვანი ინტენსივობისა და მიმართულებისა არ იყო. საბჭოეთისადმი ხოტბის შესხმის ვექტორმა 1960-ან წლებში ხალხური მუსიკიდან საესტრადო და პროფესიული მუსიკის სფეროში გადაინაცვლა (თუმცა ამ უკანასკნელში იგი იმთავითვე აქტუალური იყო). საესტრადო და კინოს მუსიკის პოპულარობის ზრდამ თანდათანობით მიანავლა ინტერესი ქართული ხალხური სიმღერისადმი. ამ პროცესში უკანასკნელ როლს არ ასრულებდა რადიო და ახლადშექმნილი ტელევიზია, რომელიც ხალხური სიმღერების უკვე ტრაფარეტებად ქცეულ ვარიანტებს უწევდა პროპაგანდას.

1958 წელს საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში მოსკოვში გამართულ ახალგაზრდობის მსოფლიო ფესტივალზე დიდი წარმატებით გამოვიდა

ჯანსუღ კახიძის მიერ ჩამოყალიბებული ანსამბლი “შიდკაცა”, რამაც სათავე დაუდო ხალხური სიმღერების ანსამბლურად შესრულების ახალ ტრადიციას. ასპარეზზე გამოვიდა ახალი თაობის ფოლკლორისტთა მთელი თაობა – გომარ სიხარულიძე, კუკური ჭოხონელიძე, ანზორ ერქომაიშვილი, რომელთა მიერ შექმნილმა ანსამბლმა “გორდელამ” 60-ან წლებში ისტორიული კონცერტი ჩაატარა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მცირე დარბაზში, სადაც სანთლების შუქზე (რაც წარმოუდგენელი სითამამე იყო იმ პერიოდში), პირველად საბჭოთა იმპერიის ისტორიაში, ხალხმრავალი აუდიტორიის წინაშე საკონცერტო სცენაზე ქართული საგალობლები შესრულდა.

1970-ან წლებში, ანსამბლმა „რუსთავმა“, რომელსაც დაარსებიდან დღემდე ანზორ ერქომაიშვილი ხელმძღვანელობს, თავისი საკონცერტო და საგასტროლო მოღვაწეობით დიდად განაპირობა ქართული ხალხური სიმღერის მსოფლიო აღიარება. ამავე პერიოდში ხალხური მუსიკისადმი ინტერესის ტალღამ ახალგაზრდობაში გადაინაცვლა. პირველი საბავშვო კოლექტივი “მართვე” იყო, რომელმაც ა. ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით მრავალი მოზარდი აზიარა ხალხური მუსიკის მადლს. უნდა აღინიშნოს ლობჯინაშვილი რობერტ გოგოლაშვილის მოღვაწეობა, რომლის სახელთანაა დაკავშირებული უკანასკნელი ათწლეულების მანძილზე პოპულარული ისეთი ანსამბლების საქმიანობა, როგორცაა “ფაზისი”, “თბილისი”, “ქართული ხმები”. ბოლო წლებში ჩამოყალიბდა ახალგაზრდული კოლექტივები: „ბიჭები“, „ბასიანი“, „ლაშარი“, „უნივერსიტეტი“, „ფესვები“...

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ცნობილი ფოლკლორისტის ედიშერ გარაყანიძის მიერ ჩამოყალიბებული ანსამბლი „მთიები“, რომელმაც მიზნად დაისახა ხალხური სიმღერისათვის დაებრუნებინა შესრულების ტრადიციული მანერა, სცენაზე შეძლებისდაგვარად შეექმნა მისთვის არსებობის ბუნებრივი გარემო, მიახლოებოდა მის სინკრეტულ ბუნებას. გარდა იმისა, რომ ინტონირების მანერა განთავისუფლდა “აკადემიზმისაგან”, სცენაზე გაჩნდნენ მომღერლები, რომლებიც უკრავდნენ სხვადასხვა საკრავზე, მოძრაობდნენ, ცეკვავდნენ . . . უნდა აღინიშნოს ედიშერ გარაყანიძის მიერ ბავშვთა ფოლკლორული სტუდიის “ამერ-იმერის” შექმნა, რომელიც საზოგადოების მიერ იმთავითვე აღქმული იქნა, როგორც “მართვეში” გაბატონებული ტენდენციის ალტერნატიული გზების ძიება. ეს უკვე ფაქტობრივად ახალი ესთეტიკის მომასწავებელი იყო, რამაც ასეთივე ტიპის, ოღონდ ქალთა ანსამბლის “მზეთამზის” დაბადება განაპირობა. იგივე მიმართულება მოგვიანებით აიტაცა ანჩისხატის ტაძრის მგალობელთა გუნდმაც, რომელმა თავის რეპერტუარში საგალობლებთან ერთად ხალხური სიმღერებიც შეიტანა. უნდა აღინიშნოს ამ ანსამბლის, და კერძოდ, მისი ხელმძღვანელის მალხაზ ერქვანიძის ღვაწლი საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის ტაძრებში ტრადიციული ქართული საგალობლის აღორძინების საქმეში.

დღეს, მულტიმედიური ბუმის პირობებში, ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედება ისეთივე პრობლემების წინაშე დგას, როგორც ნებისმიერი სხვა ხალხის მუსიკალური ფოკლორი. ფოლკლორულმა პროცესმა სხვა დატვირთვა შეიძინა – სოფლად შესუსტებული ტრადიციის სიცოცხლისუნარიანობა ახლა თავად ტრადიციის მატარებლებთან ერთად დიდად არის დამოკიდებული საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებსა და, მათ შორის, თბილისში მოღვაწე ფოლკლორულ ანსამბლებსა და ფოლკლორის

მოამაგებზე, ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო და ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრების საქმიანობაზე, ხოლო მისი მეცნიერული შესწავლა – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის წარმატებულ მუშაობაზე. ეს უკანასკნელი ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედების კათედრის ბაზაზე შეიქმნა და უკვე ორი წარმომადგენლობითი საერთაშორისო სიმპოზიუმი ჩაატარა (2002,2004), რომლებშიც ქართველებთან ერთად მსოფლიოს გამოჩენილი ეთნომუსიკისმცოდნეები და ქართული მრავალხმიანობის შემსრულებლები მონაწილეობდნენ სხვადასხვა ქვეყნებიდან. ამ ფორუმებმა დაადასტურეს, რომ ქართულ ტრადიციულ ხალხურ სიმღერას სიკვდილი არ უწერია – მსოფლიომ იგი ისეთ მხატვრულ ღირებულებად აღიარა, რომელიც თვითგამოხატვის შესანიშნავი საშუალებაა ნებისმიერი რასის, ერისა თუ რწმენის მუსიკის მოყვარულისათვის.

სარედაქციო კოლეგია : ნატო ზუმბაძე, თინათინ ჟვანია,
ნინო კალანდაძე, დავით შუღლიაშვილი

რედაქტორი: რუსუდან წურწუშია

ლიტერატურული რედაქტორი: მანანა ტაბიძე

თბილისი. 2005