

ქართული ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლობა - თანამედროვე რაკურსი თამაზ გაბისონია

(სტატია დაიბეჭდა სერბულ ჟურნალ ეთნომუსიკოლოგიაში რუსულ ენაზე, 2014 წელს)

(ხელნაწერის უფლებით)

ეს ლექცია ეყრდნობა ჩემს ორ თემას - შარშან ბუდაპეშტის სიმპოზიუმზე წაკითხულ მოხსენებას „ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაზე პიროვნების ზეგავლენის ჩვენთვის ცნობილი მაგალითები“ და და ამჯერად სერბულ სამეცნიერო ჟურნალ *musicology*-ში დასაბეჭდად გაგზავნილს - „აუთენტიკურობის კრიტერიუმები ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ შემსრულებლობაში“. ეს თემები შემოკლებულია, თუმცა მაინც დიდ დროს იჭერს - 30-მდე გვერდია. პირველი ნაწილის შემდეგ შევისვენებთ, რა დროსაც კითხვა-პასუხსაც დავუთმობთ. მოხარული ვიქნები, თუ შენიშვნებს ჩაინიშნავთ და ისე მომმართავთ.

პიროვნული და ადმინისტრაციული ფაქტორი ქართულ ხალხურ მუსიკაში

ისტორიული, გენეტიკური, რელიგიური თუ სხვა რომელიმე ფაქტორის გამო ქართულ ტრადიციულ მუსიკა, სტილურთან ერთად, მძლავრი კომუნიკაციური ფუნქციისაა. გუნდური შესრულება მკაფიოდ დომინირებს სოლო შესრულებაზე, რა ნორმებს განუსაზღვრავს ამგვარი რეგლამენტი პიროვნულ და კოლექტიურ შესრულებას?

ხალხური მრავალხმიანი ნაწარმოების ავტორი, ცხადია, არც ანონიმია და არც ერთგვაროვანი „ხალხი“. ავტორობა დროში იქმნება და დღესაც ცვალებადია, მაგრამ გულისხმობს გარკვეულ საწყის, შუალედურ და დამასრულებელ (თანამედროვე ხერხებით დაფიქსირებულ) პოზიციებსაც. „მხატვრულ და ესთეტიკურ ფაქტორზე ორიენტირებული ფორმალიზაციის“ (იადრიშნიკოვა 13) ყოველი ეს ეტაპი კვლავდაკვლავ პიროვნებასთან ასოცირდება. პიროვნება ერთგვარი ჩონჩხია, რომელზეც კოლექტიური სხეული „ხორცს ისხამს“.

ნეტლის თქმით, ხშირად ეთნომუსიკოლოგები პიროვნების როლს ნაკლებად ითვალისწინებენ და განსაკუთრებით არაეუროპული ხალხების მუსიკას რაღაც ერთ მონოლითურ, სტაბილურ და არქაულ მოვლენად წარმოსახავენ, არადა ეს ასე არ არის. (ნეტლი 172.). გარკვეულწილად ეს ტენდენცია ქართული მუსიკისმცოდნეობაზეც შეიძლება გავრცელდეს.

ბინალური ოპოზიციის მოდელები: „ხალხი-პიროვნება“; „საერო-პროფესიული/საეკლესიო“; „ტრადიცია-ინოვაცია“, რა თქმა უნდა, თავის თავში ერთგვარ ალბათობით არსებობის წესსაც ითვალისწინებს. მაგრამ ეს ჩამონათვალი მაინც გარკვეულ სისტემას ქმნის „ავტორი-მეთოდი-შედეგის“ საფეხურებზე დალაგებით. ეს პარალელური მოდელები შეიძლება შემდეგ საერთო პროექციადაც გარდავსახოთ: „გაზიარება-ინიციატივა“. გაზიარება, განმეორება შეიძლება გამოიხატოს როგორც პიროვნულ, ასევე კოლექტიურ არჩევანში; ინიციატივა კი მხოლოდ პიროვნული აქტია.

პიროვნება ტრადიციულ მუსიკალურ ანსამბლში და მის გარეთ

ინიციატივა განსხვავებულად მჟღავნდება ინდივიდუალური და ანსამბლური შესრულებისას. მრავალხმიან პრაქტიკაში ინოვაციის შემტანის სარბიელი ლიდერს ეკუთვნის (საქართველოში „თავკაც“, „თავკალს“, ფოლკლორისტული სახელებით - „ოსტატს“ - გარაყანიძე). ლიდერის ფუნქცია ქართულ მრავალხმიანობაში ძირითადად დაწყებით მჟღავნდება. ხოლო სიახლის გამოჩენა „ფუნქციონალური ინიციატივის“ (თ. გაბისონიას ტერმინი 1994) მატარებელი ხმის პარტიაშია მოსალოდნელი, რომელიც ყოველთვის დამწყები არაა.

მაგრამ ზოგჯერ საქმე გვაქვს ლიდერის ფუნქციის ნიველირებასთან მძლავრი პიროვნული ფაქტორის მოცემულობაშიც. განსაკუთრებით თანაბრდება ხმები თავისუფალ-კონტრასტული სტილის ნიმუშებში - გურული „ტრიოს“ სიმღერებში და დასავლურქართულ „გამშვენებულ“ საგალობლებში. ამ მოვლენას „კოლექტიურ ინდივიდუალიზმს“ ვუწოდებდით (აპრობირებული ცნების - „მრავალხმიანი მელოდიის“ პარალელურად).

ჩვეული, საშუალო კოლექტივიზმისა და და ამგვარი „კოლექტიური ინდივიდუალიზმის“ განსხვავება კარგად ჩანს გრიგოლ კოკელაძის მონათხრობში: მან რემა შელეგიას გუნდიდან ცალკე ტრიოს - გაბელიას, აბშილავას და შელეგიას მოუსმინა და იმპროვიზაციული, ოსტატური შესრულებით აღფრთოვანდა. მის კითხვაზე, რატომ დიდ გუნდში ასე არ მღერითო, შელეგიამ ერთი შეხედვით არაადეკვატური პასუხი გასცა: ამას გუნდი ვერ იმღერებსო (კოკელაძე 8).

ზოგადად ცალკეული ხმის ინიციატივის დიაპაზონის მხრივ ქართული ტრადიციული კოლექტიური შესრულების ფორმები შეიძლება შემდეგ დაღმავალ საფეხურებად დავალაგოთ: **თავისუფალ-კონტრასტული** მრავალხმიანობა, **ბურღონული** მრავალხმიანობა, **ოსტინატური** მრავალხმიანობა, **სინქრონული** (ქორდული) მრავალხმიანობა, **უნისონურ-ჰეტეროფონური** მღერა.

ამ დაღმავალი საფეხურების მიხედვით, პიროვნების როლი სიახლის შემოთავაზებაში კოლექტიურ მუსიციანობისას უფრო ნაკლებპერსპექტულია, ვიდრე - ინდივიდუალური შესრულებისას. მაგრამ ქართულ სინამდვილეში ერთხმიანი მღერა უმეტესად არქაულ ჟანრებთან და შესაბამისად ტრადიციულობის მეტ ხარისხთანაა დაკავშირებული, რაც აღნიშნულ კორელაციას საკმაოდ აბუნდოვნებს.

ამავე დროს, ინდივიდუალურ შემსრულებელს, როგორც ინიციატორს, ანსამბლის ლიდერისაგან განსხვავებით სხვა მხრივ აქვს მოქმედების მეტი სივრცე: იგი თავისი მოცემულობით ერთპიროვნული ავტორიცაა. ხშირად იგი ოსტატია - ნახევრადპროფესიონალი ან პროფესიონალი, იგივე - მოხეტიალე მუსიკოსი (მეჭიბონე ქოჩახელა, მესტვირე ბურდილაძეები, ერაძეები და ა.შ.). ავტორობა მრავალხმიან ტრადიციულ გარემოში კი იშვიათად წვდება მთელი სიმღერის მასშტაბს, რადგან აქ ოსტატი, ლიდერი მხოლოდ ერთი ხმის პარტიაზეა პასუხისმგებელი. ამიტომ მრავალხმიანობაში „საავტორო უფლება“ ნაკლებად პიროვნულია, ვიდრე - ინდივიდუალურში.

ხმებში გააზრებული ახალი სიმღერა ან ვერსია ხშირად არა ხალხურ გარემოში გამორჩეულ ნახევრადპროფესიონალს, არამედ - „ნასწავლ“ პიროვნებას უკავშირდება. ამიტომ პიროვნების როლის გამოკვეთა ხალხურ შემსრულებლობაში ერთგვარი „საზოგადოებრივი ცნობიერების სხვადასხვა ფორმების ეპისტემოგენურ ზეგავლენასთანაცაა“ (ბერეზოვჩუკი, 15), კავშირში. „ნასწავლ“ პიროვნებას თანაბარი უნარების პირობებში მეტი შესაძლებლობა აქვს: ა) გულდასმით, ინდივიდუალურად (ხშირად - კაბინეტურად) იმუშავოს ახალ ვერსიაზე; ბ) ადვილად გაწვდეს სიმღერის ჯგუფისთვის შესწავლას; გ)

ორგანიზებულად წარმართოს შესრულების პროცესი. თუმცა ბოლო ორი პუნქტი მკაფიოდ არ ყოფს „ნასწავლ-უსწავლელს“.

ლოტბარის მიერ გუნდისადმი მზა სიმღერის თავად შესწავლის პროცესიც უკვე გარკვეულ კონფლიქტში მოდის შესწავლის ტრადიციულ მეთოდთან - არამიზანმიმართულ შესწავლასთან, ანუ - მოსმენასთან (გარაყანიძე, 2007, 74). ტრადიციულად, ხალხში ხომ „სიმღერა ისწავლება ცხოვრების „თვითმასწავლებლით“ (გარაყანიძე, 2007, გვ. 29). ახალი სიმღერისა, და არა - ახალი ვერსიის შესწავლა კი უკვე პიროვნებების - ლოტბარის მიერ ხდება და არა - ანსამბლის ან გუნდის მიერ მრავალჯერადი მოსმენით.

ასეთი პიროვნების ადრეულ მაგალითად იოზეფ რატილს დავასახელებდით (**ნავრატილი - 18-19**), რომელმაც ლადო აღნიაშვილის „ქართული ხოროსთვის“ მე-19 საუკუნის 80-იან წლებში არაერთი უცხოური მოტივის ქართული ვერსია შექმნა (რატილის ორიგინალური სიმღერები ნაკლებადაა ცნობილი) და წარმატებულ საგუნდო დირიჟორად წარმოაჩინა თავი. ნასწავლი, უმაღლესი მუსიკალური განათლების ფილიმონ ქორიძე (1829-1911) და მელიტონ ბალანჩივაძე (1863-1937), ამავე პერიოდში ქმნიან ხალხურ გუნდებს, მაგრამ ხალხურ სიმღერაში, როგორც კომპოზიტორები არ ერევიან (ამ დროს ბალანჩივაძე ეროვნული კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელია). სამაგიეროდ, განსხვავებით რატილისაგან, ტრადიციულ ნიმუშთა ნოტირების დიდი პრაქტიკა აქვთ.

„მუტაციები“

ხალხური მუსიკა ხომ თავისებური ევოლუციაა ბუნებრივი შერჩევით, მემკვიდრეობით, კატასტროფებით, რეფლექსთა გამომუშავებით. და აქაც ხდება „მუტაციები“ - დაფიქსირებული „გენეტიკური“ თვისობრივი ცვლა, როგორც შინაგანი ძვრებით, ასევე - გარემო პირობების ზეგავლენით.

ზოგადად „მუტაცია“, იგივე ინოვაცია ცხადია, პიროვნულიდან მომდინარე აქტია(აქ „მუტაციის“, როგორც ადრეული პოლიფონიური მოვლენის აღმნიშვნელი ტერმინის გაგებას ვემიჯნებით). განვითარებული სამხმინი „ტრიოს“ სიმღერებში, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც თანამპროვინაზაცია „ჭერს“ ებჯინება, მყისიერ მუსიკალურ შედეგს იმპროვიზატორები დროში ვერ ამაგრებენ - ხელმეორედ არ/ვერ იმეორებენ.

განვასხვავოთ შიდა და გარემო პირობების ბაზაზე წარმოქმნილი „მუტაციები“:

„შიდა მუტაცია“ იმანენტური პროცესია - შიდა განვითარების პროდუქტია. იგი ტრადიციულ მუსიკალურ ენას იყენებს და ზოგადმუსიკალური განვითარების კანონზომიერებს საკუთარი ეთნიკური გზით მიუყვება.

მუტაცია უფრო იმ მრავალხმიან სიმღერებში გამოიკვეთება და ფიქსირდება, სადაც შემსრულებლები სოლისტებად და აკომპანიატორებად იყოფიან. თანხლების ფონზე სოლისტის მკაფიო გემტალტის პირობებში ლიდერს მეტი გასაქანი აქვს. ამიტომ სიახლე ასეთ ხმაში უკეთ ფიქსირდება, თუმცა, ამასთან, იგი არსებული სტილური პარადიგმისთვის უმეტესად ჩვეული, ცნობილი ლექსიკური ელემენტია. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ხალხურ ფილტრს ვერ გააღწევს და „მუტაციად“, სიახლედ ვერ ჩამოყალიბდება.

რაც შეეხება გარემო პირობებით განპირობებულ **„გარე მუტაციას“**, ბიოლოგიური ანალოგიის გაგრძელებით, აქ ერთგვარ „შეჯვარებასთან“ გვაქვს საქმე. კულტურათა ურთიერთობის ცვალებად

პირობებში ხდება სხვადასხვა სტილის ინტონაციური საქცევების აპერცეფციის, გათავისების და რეპროდუქცია/გადამუშავების პროცესი. მსგავსი გარე მუტაცია მყარდება ინოვაციათა სახით, რომელთაც ჩვენ ხშირ შემთხვევაში „გავლენას“, „სესხებას“ ვუწოდებთ. შიდა მუტაცია შეიძლება არა მხოლოდ გავლენაზე იყოს დამყარებული, ისიც - გაუაზრებლად, მაგრამ გარე მუტაციის უმრავლესი შემთხვევა სწორედ გავლენის შედეგია.

მოგვეპოვება ქართული მუსიკალური კულტურის უცხოური პარალელების თუ ურთიერთზეგავლენის შესახებ ჰიპოთეზებიც (ნადელი, ჟორდანიას, ციციშვილი). ი. ჟორდანიას ქართული მუსიკალური ტრადიცია გლობალურ კონტექსტში აქვს განხილული. კონკრეტიკას შედარებით უახლოვდება ნ. ციციშვილი, რომელიც მონოდიური განვითარების ელემენტების შემცველ ქართულ-კახურ შრომის სიმღერებს მცირე აზიის რეგიონის მსგავსი ჟანრის ტრადიციებს უკავშირებს (ციციშვილი 48).

სხვა მხრივ, უნდა გამოვტყდეთ, რომ ამგვარი შედარებითი მიმართების კვლევა მონოგრაფიული ინტერესის საგანი ჯერ არ გამხდარა. ამის მიზეზი, პირველ რიგში, ფაქტობრივი მონაცემების სიმწირეა. ხელთ მიგვიწვდება მხოლოდ მე-17 საუკუნიდან დღემდე საქართველოს მუსიკალურ სიტუაციაზე. დავასახელებთ ამ მონაკვეთში ქართულ ხალხურ მუსიკაზე შესაძლო გავლენის მიერ შექმნილ „სამუტაციო“ პირობების მაგალითებს - შემღებისდაგვარად პიროვნული ფაქტორების წინწამოწევით:

ადმოსავლური ზეგავლენა

თბილისში ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო სპარსული, არაბული და სხვა აზიური ეთნიკური ჯგუფების მოსახლეობა. თუმცა წყაროები გვიანი შუა საუკუნეების ადმოსავლურ ზეგავლენაზე უფრო ამახვილებენ ყურადღებას.

დღეს ადმოსავლური მუსიკის მზა გავრცელებაზე უფრო ვსაუბრობთ, ვიდრე ქართულ მუსიკაზე მის ზეგავლენაზე. ადმოსავლური ინსტრუმენტარიუმი - დუდუკი (ზოგჯერ მას კლარნეტი ცვლის)-ზურნა-დაირა-დოლი (ნაკლებად-ქემანჩა-საზი) და მონოდიური, ჰემიოლიკით დატვირთული მელიზმატიკა დღესაც პოპულარულია ადმოსავლეთ საქართველოს ბარის მოსახლეობაში. მაგრამ ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკალური სისტემისა და „აზიურის“ ურთიერთშედევის ნიშნები მკაფიოდ არ დასტურდება. ძირითადად საუბარი შესაძლებელია გადიდებული სეკუნდაზე, რომელიც ისმის ზოგიერთი ადრეულ ჩანაწერში - კახური სიმღერის ცალკეულ სოლო მონაკვეთებში (ანალოგიურ მონაკვეთებში ამ სტილისტური დეტალის გამოუყენებლობის გვერდით). გადმოცემით, გადიდებული სეკუნდის „გადალახვაში“ (დღეს იგი ხსენებულ კონტექსტში არსად ისმის) დიდი როლი შეასრულა ცნობილი კახელი მომღერლის ვანო მჭედლიშვილის ინიციატივამ, რომლის აუდიო ჩანაწერებში ამგვარი ინტონაცია მართლაც არ მოიძებნება.

ამ თემაზე შეგვიძლია გავიხსენოთ საიათნოვა და ბესიკი. მაგრამ ადმოსავლური მოტივის სიცოცხლისუნარიანობა დღეს ძირითადად იეთიმ გურჯს და მის ბაიათებს უკავშირდება. თუმცა ეს პოპულარობა ცნობილ პოეტ გრიშაშვილის მიერ გაწეულ პოპულარიზაციას, რადიოსა და გრამჩანაწერებს უნდა მიეწეროს. საინტერესოა, რომ იეთიმ გურჯი წარმოშობით თურქეთში გადასახლებული, გამაჰმადიანებული ქართველი იყო.

სამაგიეროდ, თვალსაჩინოა ქართული მუსიკალური შიდა ზეგავლენა აღმოსავლურზე, ოღონდ - არა კილო-ტონალური, არამედ სტრუქტურული იერ-სახის მხრივ. ამის დასტურია აღმოსავლური სტილის სამხმიანი, ძირითადად - დუდუკების საკრავიერი ანსამბლები (ქართული სამხმიანი წყობის ანალოგიით). ხოლო სიმღერა „ქსოვრელები მღერიან“, დღევანდელი თბილისის „ანტი-აღმოსავლურ გარემოშიც“ კი სწრაფად გახალხურდა.

ქართული გალობა და შესაძლო უცხოური ზეგავლენა

15-ოდე წლის წინ ერთი თბილისელი მღვდლის სამრევლოში დაიწყეს მტკიცება, რომ მართლმადიდებლობაში მხოლოდ ერთხმიანი გალობა შეიძლება კანონიკურად ჩაითვლოს, და რომ დღევანდელი სამხმიანი ქართული გალობა არაკანონიკურია. ეს პირები „ლეგიტიმურად“ მხოლოდ თანამედროვე ბიზანტიურ გალობას აღიარებენ, ოღონდ ქართული სიტყვებით. მათი აზრით, „ნამდვილი“ ქრისტიანული გალობის ქართული წესით გამრავალხმიანობა მოხდა მოგვიანებით, შესაძლოა, რუსი ან კათოლიკე სასულიერო ზეგავლენის შედეგადაც.

თითქმის არავინ დავობს იმაზე, რომ თავიდან ქართული ქრისტიანული გალობა იმდროინდელი ბიზანტიურის ანლოგიური იქნებოდა. მაგრამ, მსგავსად ლიტურგიკური ენისა, მუსიკალური ენაც ითარგმნა ქართული მრავალხმიანობაზე. მიუხედავად ამისა, დღესაც ქართული ტრადიციული სამხმიანი გალობის ზედა, წამყვან ხმაში ბიზანტიური სამგალობლო სტილის მელოდიკის თავისებურებებს ვხედავთ. სამაგიეროდ, ქართული გალობისათვის უცხოა მონოდიური, ხშირად იზოკრატემას ბურდონზე დამყარებული და მელიზმატიკით დატვირთული ბიზანტიური გალობის სტილი. არადა გაგრძელებული ბანის მრავალხმიანობა ქართლ-კახური ხალხური სიმღერის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია.

რამდენად შესაძლებელია, კათოლიკეთა ზეგავლენა ქართულ მუსიკაზე რელევანტურად მივიჩნიოთ? გვაქვს ცნობა, რომ სამეგრელოს მთავრის ქალიშვილი მარიამი გორში მისიონერ თეატინელთა წირვას ესწრება 1589 წელს (პავლიაშვილი, 72). მაგრამ არსად არ გვხვდება ცნობა იმის შესახებ, რომ თეატინელების მეცადინეობით კათოლიკურმა მოტივმა რაიმე სახით იქონია ზეგავლენა ქართულ ან სიმღერაზე, ან - გალობაზე. გარკვეული შეხება კათოლიკურ და ქართული მუსიკას ცხადია, ექნებოდა, თუმცა ამის შესახებ ცნობებს არ ვფლობთ. ა. წერეთლის მინიშნება კათოლიკე ქართველებით დასახლებულ სოფელ ხიზაბავრაში ფრანგული სიმღერის გამოძახილზე (ჯადოგნიშვილი,) სასიმღერო სფეროს განეკუთვნება. ამ მხრივ არც კათოლიკე ზაქარია ფალიაშვილს შემოუტანია რაიმე ახალი.

XIX საუკუნის ერთი რუსული ცნობით, „...ქართველთა საეკლესიო გალობა ახლოა რუსულთან, რამეთუ ნიმუში ჩვენგან აიღეს იმათ მეთვრამეტე საუკუნეში მათი სამეფო კარის ჩვენთან ურთიერთობის დაწყებისთანავე.“ (ზახტაძე, 71-72). მაგრამ ეს გამონათქვამი რომ უსაფუძვლოა, ამას ბევრი სხვა ცნობა ადასტურებს, თუნდაც მე-17 საუკუნეში რუს ბერ სუხანოვისა (სუხიაშვილი,). ამასთან, მე-18 საუკუნეში რუსული ეკლესია უკვე დიდი ხანია, პარტესულ გალობას მისდევდა, რაც ქართული გალობიდან განსხვავებული სრულიად სხვა სამყაროა.

საეკლესიო ზეგავლენა ხალხურ მუსიკაზე

ქართული საეკლესიო გალობის ტრადიცია, მიუხედავად საქართველოში მისი ხალხურობის გარკვეული თვისებისა, პროფესიონალიზმის ნიშნებით ხასიათდება, რაც პირველ რიგში ტრადიციის დაფიქსირებისადმი მისწრაფებით და შესწავლის ორგანიზებული ხერხებით გამოიხატება. შესაძლოა ესეცა იმის მიზეზი, რომ ქართული საეკლესიო გალობა და ხალხური სიმღერა მკაფიოდ განსხვავებული სტილისტური მოვლენებია.

იმპროვიზაციული სტილი, რომელსაც მგალობლები „გამშვენებას“ უწოდებენ, შემოქმედებით მეთოდად იქცა სიმღერისთვისაც. ეს უპირველესად ეხება „ლიდინის“ სახის გურულ (ნაკლებად - იმერულ, აჭარულ და მეგრულ) სიმღერებს ტერცეტის (უკვე გახალხურებული ტერმინით - „ტრიოს“) შესრულებით. მნიშვნელოვან ფაქტორად მიგვაჩნია საგალობლისათვის ჩვეული ფრაზების აკინძვის პრინციპი, რომელიც გარკვეულ ანალოგიას ჰპოვებს სვანურ ჰიმნურ სიმღერებთან და კვლავ გურულ ტრიოსთან.

დასავლური ზეგავლენა

ევროპულ მუსიკასთან კონტაქტი საქართველოში მისი რუსეთის იმპერიაში მოქცევის შემდეგ გაცხოველდა. კონკრეტულად რუსული მუსიკის გავლენის შესახებ შესაძლებელია მხოლოდ სალდათური სიმღერისა და რუსულ-ბოშური რომანსის ინტონაციების აქა-იქ აღმოჩენა - ქალაქური სტილის ქართულ სიმღერებში თუ დასაკრავებში (ა. მშველიძე). მიუხედავად იმისა, რომ მე-19-ე საუკუნეში ზოგიერთ სასწავლებელში რუსულ გალობასთან ერთად, რუსული და უკრაინული ხალხური სიმღერებიც ისწავლებოდა (სარუხანოვა, 13), მათი რაიმე კვალი რომელიმე დღემდე მოღწეულ ქართულ ხალხურ ნიმუშში ჯერ არ დაფიქსირებულა. სამაგიეროდ ნოყიერი აღმოჩნდა ზოგადევროპული აკადემიური მუსიკის კილო-ჰარმონიული ენა.

ფუნქციონალური ჰარმონიის წარმატებაში ევროპული ცივილიზაციისკენ ლტოლვის ფაქტორიც საგულისხმოა. პიოტროვსკას მიხედვით, „ტრადიციული მუსიკალური ფორმები ხშირად არქაულად აღიქმება შემსრულებლების მიერ. დასავლურ პარადიგმებთან მათ ადაპტაციას ფორმების ჰიბრიდიზაციასთან მივყავართ, რაც, ბუნებრივია, ტრადიციული ნიშნების ხარჯზე ხდება.“ (პიოტროვსკა 578.)

ბევრი ქართველი მუსიკოსისთვის ევროპული მუსიკალური პარადიგმა აქსიომატური აბსოლუტი იყო. სწორედ ამის გამო, ლადო აღნიაშვილის გუნდში მიაჩნიათ, რომ სიმღერებს ტრადიციულად ასრულებენ, ხოლო ის, რომ სამხმიანი სიმღერა ოთხხმიანად სრულდება, უბრალოდ შესრულების ცივილიზებულ მანერად მიიჩნევა და მასზე მსჯელობა ხშირად საჭიროც არაა.

ევროპული მუსიკის ზეგავლენა ძირითადად ლინეალური ორიენტირის ვერტიკალურში გადანაცვლებით, შესაბამისად - ზედა ხმებში პარალელური მელიოდისა და ჰარმონიულ-ფუნქციონალური კონტრასტების გამოკვეთით გამოიხატა - ხმათაშორისი ფუნქციონალური კონტრასტების საპირისპიროდ. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ხალხურ სიმღერებში ვხვდებით სწორედ „ჰიბრიდულ“ ინტონაციებს, სადაც V დომინანტური საფეხურიდან ტონიკისკენ ნახტომი სეკუნდური სვლითაა შევსებული.

გამრავალხმიანება

შეიძლება ითქვას, პიროვნების კვალი ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ ნიმუშში მელიოდურ სახეცვლილებაზე უფრო მკაფიოდ მაინც სწორედ ხმის პარტიის დამატებაში აისახება. გამრავალხმიანება შემდეგი მოტივითა და მიმართულებით ფიქსირდება: ა) სიმღერის რეკონსტრუქციის ცდა, ბ) „გაევროპულება“, გ) „გაქართულება“ დ) უბრალოდ ხმის დამატება. ჩამოვთვლით ამ მეთოდების განხორციელების ყურადსაღებ მაგალითებს:

- რეკონსტრუქციის მხრივ პირველ რიგში აღსანიშნავია კომპოზიტორი ვალერიან მალრაძე (), რომელმაც 1960-80-იან წლებში რამდენიმე ექსპედიცია განახორციელა საქართველოს სამხრეთ რეგიონ მესხეთში, რომელიც საუკუნეების მანძილზე მძლავრ თურქულ ზეგავლენას განიცდიდა. მან ჩაიწერა ნიველირებული მრავალხმიანი ტრადიციის ამსახავი ცნობები, სიმღერები და ცალკეული ხმების ფრაგმენტები, შემდგომში კი ეცადა, ეს უკანასკნელნი ერთ სამხმიან სტრუქტურაში გაერთიანებინა. ეს მცდელობები ასახა თავის სამეცნიერო ნაშრომებში, კრებულში „მესხური ხალხური სიმღერა“ (1987) და ვაჟთა ფოლკლორულ ანსამბლ „მესხეთში“. მალრაძე უშუალოდ ეთნოფორებთან ამოწმებდა თავისი მოღვაწეობის ხმოვან შედეგს.
- საინტერესოა ლაზური ერთხმიანი სიმღერის გამრავალხმიანების ცდები, რა საქმიანობაშიც ლიდერობს ქალთა ფოლკლორული ჯგუფი „თუთარჩელა“, თამარ ბუაძის ხელმძღვანელობით. „თუთარჩელას“ და სხვათა შემოქმედებითი ექსპერიმენტები ამ მიმართებით წარმატებას შემოქმედებითი კუთხით უფრო აღწევენ, ვიდრე - წარსული რეალობის ძიების მხრივ.
- ერთ რიგში უნდა მოვიხსენიოთ აღმოსავლური მოტივის გასამხმიანების მაგალითები ზურნასა და დუდუკის ანსამბლებში და იგივე მოტივის გასამხმიანება ვოკალურ შემსრულებლობაში. აქ ფიქსირდება ქართული საშემსრულებლო რეგლამენტი, მაგრამ არა - ქართული მუსიკალური ენა.
- ცალკე უნდა ვახსენოთ რატილის მიერ „გაქართულებული“ სიმღერები: ფინური მარში „აღდგეჲ გმირთა-გმირო“, შვედური „ჩუხჩუხით ჩამორბოდა“, ჩეხური „ლაჟვარდ ცაზე“, მენდელსონის „მიდის გემი“ და სხვა. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა სამხმიანი „მარსელიეზა“, რომელიც მხოლოდ გლოსოლალიებს შეიცავს და ამ ჰიმნის საწყის მოტივებს იყენებს (ჩხიკვაძე, 6).
- მე-19-20 საუკუნის მიჯნაზე ასევე პოპულარული იყო ზემოაღნიშნული მისწრაფება საგუნდო ნიმუშების გაოთხხმიანებისა - ევროპულ ორიენტირზე სწორებით. რუსული მაგალითის მიხედვით მსგავსი ტენდენცია განხორციელდა საეკლესიო საგალობელშიც, ქართული მოტივის შენარჩუნებით (მრევლიშვილი, კორნელი მალრაძე, ფალიაშვილი), ასევე სიმღერების გაოთხხმიანება (ფალიაშვილი, კ. მალრაძე, კოტე ფოცხვერაშვილი, მიხეილ და ნიკოლოზ შარაბიძეები, ივანე სარაჯიშვილი, ისევ - იოზეფ რატილი. (სარუხანოვა, 81) ძუკუ ლოლუა - „მახა“)
- მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში იქმნება „ახალი ფორმაციის თუშური სიმღერები“ (შ. ასლანიშვილის ტერმინი), რომელიც ტრადიციულად ერთხმიანი ან ორხმიანი (სოლო ბანით) თუშური სიმღერების გამრავალხმიანების ხაჯზე ყალიბდება (ტერციული პარალელური ხმის დამატებით). აქ პიროვნული ფაქტორი ნაკლებად მკაფიოა.
- უნდა აღინიშნოს ცალკეული აფხაზური სიმღერის გასამხმიანების პრაქტიკა, სავარაუდოდ - მეგრული სიმღერის ანალოგიით. გადმოცემით, აფხაზურ სიმღერაში მესამე ხმა პირველად რაჟდენ გუმბამ მიუყენა სხვებს - „დაჭრილის სიმღერაში“ (გეგეჭკორი, 38). ასევე მნიშვნელოვანია

ამ მხრივ ძუკუ ლოლუას მოღვაწეობა, რომელიც მე-19-20 საუკუნის მიჯნაზე აფხაზეთის ეთნოგრაფიულ გუნდს ხელმძღვანელობდა (კალანდაძე 31).

ადმინისტრაციული რეგლამენტაცია

ქრისტიანულ სამყაროში არცთუ იშვიათია ხალხური და მოხეტიალეთა შემოქმედების მიმართ მტრული, აკრძალვითი დამოკიდებულება. გვხვდება ადმინისტრაციული აქტები, რომლებიც კრძალავენ „ღვთისათვის არასათნო, უწესო“ ქმედებებს. მსგავსი მიმართება საქართველოში მეფე დავით აღმაშენებელს ეკუთვნის:...“საემშაკონი სიმღერანი მოსპობილ იყო ლაშქართა შინა მისსა“. („ქართლის ცხოვრება“ ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, 1955. გვ. 352). მაგრამ, ეს რეგლამენტაცია ჯარს უწესდება, რაც ცხადია, მთელ ხალხურ პლასტზე არ ვრცელდება. და სიტყვა „საემშაკოშიც“ ძნელია, რომელიმე სხვა ჟანრი ვიგულისხმოდ, გარდა - საღალბო, „გასართობი“.

ასევე ცალკე გამოვყოფდით მეფე ერეკლე მეორესთან (XVIII ს.) დაკავშირებულ ერთ შემთხვევას: მან ცნობილი მოძღვარი ზაქარია გაბაშვილი (ზემოთნახსენები ბესიკის მამა) განდევნა იმის გამო, რომ ქართულ გალობაში „ხმა (მელოდია) შეეშალა და სიტყვაც ჩაურთო შიგ სპარსულები“ (კარბელაშვილი-ბახტაძე 99). არადა მეფე მეტად მოწყალე იყო აღმოსავლური საერო ინტონაციის მიმართ, რაც მის კარზე აშუღ საიათნოვას ფავორიტობით დასტურდება.

საინტერესოა კიდევ ერთი, „მუზიციურების მარეგულირებელი“ ამკრძალავი აქტი (თუმცა ვერ ვაზუსტებთ მიზეზს): 1880-იან წლებში თბილისში და ქუთაისში რამდენიმე წლით ზურნაზე დაკვრა აკრძალა (ბახტაძე, 69). შესაძლოა, ზურნას ხმამაღალი, წრიპინა, დამღვლევი ხმა იყოს მიზეზი. ამასთან, ზურნა ხომ ტრადიციულად პლენერული საკრავია.

არა შეზღუდვის, არამედ პირიქით - რეგლამენტის გაფართოების მცდელობა ჰქონდა 2006 წელს ამერიკელ ეთნომუსიკოლოგ ლორენ ნინოშვილს, რომელმაც თბილისში ტრადიციული მრავალხმიანობის III საერთაშორისო სიმპოზიუმის მსმენელებს უცხოეთის მართლმადიდებლურ ტაძრებში ქართული გალობის ვერბალური ტექსტის თარგმანით შესრულება შესთავაზა. საგალობლის მთავარი ფუნქციის - ლოცვისადმი თარგმანის მართლმადიდებლური კონცეფციის მიხედვით წინადადება სრულიად ლეგიტიმური იყო, მაგრამ, ძირითადად სტილისტური ეკლექტიზმის მოტივით, ქართველმა მეცნიერებმა ეს თვალსაზრისი უარყვეს.

საბჭოთა რეგლამენტი

ხალხური მუსიკის ნაკადში ადმინისტრაციული ჩარევის მაქსიმუმი შეინიშნება საბჭოთა პერიოდში. „ხალხის მთავრობა“ ხალხური შემოქმედების წარმართვის ინიციატივას მთლიანად იღებს თავის თავზე. იგი ამკვიდრებს „თვითმოქმედების“ კულტურას, რომლის ქართულ ვერსიაშიც განვითარების ორი ვექტორი თანაარსებობს: ა) ტრადიციულის, როგორც არსებული ხალხური სიმდიდრის ელიტარული მუსიკის ფონზე წინწამოწევისა და ბ) ახლის დამკვიდრებისა, როგორც მისი „გამდიდრებისა“. ზოგადად „თვითმოქმედების“ წამყვანი ფაქტორი, ფოლკლორის კოლექტიური აზროვნებისაგან განსხვავებით, პიროვნული ინიციატივაა

(იადრიშნიკოვა, 22). მაგრამ მე-20 საუკუნის დასაწყისის საქართველოს რეალობაში საბჭოთა თვითმოქმედების მეთოდს დახვდა უკვე მყარად ჩამოყალიბებული ლოტბარის ინსტიტუტი შესაბამისი მოქმედი პირებით. ეს კი ის ნიადაგი აღმოჩნდა, სადაც რომელიმე ახალ, უფესვო ინიციატორს, პერფექციონისტს, თუ ასეთი მთავარ მიმართულებად ახლის დანერგვას მიიჩნევდა, ფესვის გადგმის შანსი არ ჰქონდა. ამიტომაც ამ ეპოქაში ვერ მოიმეზნება ისეთი ლოტბარი, რომელიც ტრადიციულ რეპერტუარს უფრო მეტ ყურადღებას არ უთმობდეს, ვიდრე - „ახალი ცხოვრების სახოტბო კულტა“.

მაგრამ ლიდერმა საზოგადოება სხვა ახალ რეალიებსაც უნდა შეაგუოს. ესაა კონცერტის, ფორმალიზებული მსმენელის, არტისტიზმის ფაქტორები. ლიდერი ხშირად არ მღერის გუნდში. სამაგიეროდ ამზადებს და დირიჟორობს მას. ამასთან ლიდერის გამოყოფის შედეგად თავად გუნდი ძლიერი, მაგრამ უპიროვნებო მასის - „საბჭოთა ხალხის“ სიმბოლოდ იქცევა. იზრდება გუნდის მონაწილეთა რიცხვი, რომელიც ხშირად 100-ს აჭარბებს. შესაბამისად, გუნდის ლიდერზე პროეცირდება იდეური, ერთგვარი „ბელადის“ ფუნქციაც.

ნოტებით და ფორტეპიანოთი მოღვაწე ლოტბარების მეთოდს ედიშერ გარაყანიძე „გაფუჭებულ ტელეფონს“ უწოდებს (გარაყანიძე, 2007, 36). მე ამ აღჭურვილობას კამერტონსაც დავამატებდი, ბევრ სხვა რამესაც, თუნდაც - ერთგვაროვან ტანსაცმელს. მაგრამ რას იზამ - „კონსიტუაციის“ და „კონტექსტის“ გარეშე (ალექსევი, 60), სცენისთვის გამიზნულ მუსიკასთან შეგუება უკვე სხვა დათმობებსაც მოითხოვს.

მასტერ-კლასები

ფოლკლორული დინების რეგლამენტაციის ამ შემთხვევას შესაძლოა „ტრადიციისაკენ დირექტიული მიბრუნება“ ეწოდოს. 2006-2007 წლებში „ფოლკლორის მხარდაჭერის საპრეზიდენტო პროგრამის“ ფარგლებში ოთხი ეთნომუსიკოლოგი, მათ შორის - თქვენი მონა-მორჩილი, საქართველოს თითქმის ყველა რაიონში არსებულ ფოლკლორულ ანსამბლებს მასტერ-კლასებს ვუტარებდით. ვასწავლიდით, თუ როგორ უნდა ემღერათ უფრო „ხალხურად“. ცხადია, რაც იყო ამ პროცესის მიზუსი. ჩვენ მხოლოდ პლუსებზე ვავამახვილებთ ყურადღებას: ა) შენიშვნები რეკომენდაციის სახეს ატარებდა; ბ) ძველ ჩანაწერებზე დაყრდნობით ჯგუფებს მივუთითებდით იმ დარღვევებზე, რომელიც ტრადიციული სამემსრულებლო პრაქტიკის ფარგლებს გარეთ გადიოდა; გ) ვუთითებდით იმ რეგიონის რეპერტუარის პრიორიტეტულობაზე, სადაც ეს ჯგუფი მოღვაწეობდა; დ) მივუთითებდით იმ ნიმუშთა მნიშვნელობაზეც, რომელიც მათ სცენისთვის შესაფერისად არ მიაჩნდათ.

ჯგუფის წევრები დიდი უმეტესობით კმაყოფილებას გამოთქვამდნენ ამ შეხვედრებით. ხოლო უკმაყოფილოთა გამონაკლისებში ჯგუფების ხელმძღვანელები ჭარბობდნენ.

ამ პროცესზე წლებით დაკვირვების შედეგად მრჩება შთაბეჭდილება, რომ არათუ ავთენტიკური, ტრადიციული მუსიკა, არამედ თვით ინტერპრეტატორი ხალხური ჯგუფების შემოქმედებაც კი მეტად ფრთხილ მოპყრობას მოითხოვს, - მხოლოდ კონსულტაციითა და რეკომენდაციით.

საავტორო ნიმუშები

უფრო კონკრეტულად მიმოვიხილავთ საავტორო სიმღერებს. ლოტბარების მიერ შექმნილ სიმღერებზე დაკვირვებისას ვატყობთ, რომ მათი დიდი ნაწილი ეყრდნობა ახალი, ევროპულისკენ მიდრეკილი მუსიკალური ენის კომპლექსს, ან მის ცალკეულ თავისებურებებს იყენებს, რის შედეგადაც ჰიბრიდული

ნიმუში იქმნება. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ძუკუ ლოლუას „ართი ვარდი“, „მახა“, „ერეხელი“, ვ. სიმონიშვილის „დილა“, სადაც ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონიის კარკასი შეინიშნება. რაც შეეხება იგივე ლოლუას „ჩელას“, სიმონიშვილის „მარტო ვზივარ“, მათ აშკარად გააჩნდათ გააზრებული თუ გაუაზრებელი პროტოტიპი - ტრადიციული ინვარიანტი.

აღმოსავლეთ საქართველოში ტრადიციული მუსიკალური ენის კანონზომიერებათა წიაღიდან არასდროს გამოდის ვანო მჭედლიშვილი (), ავტორი სიმღერებისა „წინწყარო“, „შენ ბიჭო ანაგურელო“, „კალოსპირული“ და სხვა. ამ ნიმუშებში პიროვნული ფაქტორი ფაქტობრივად, არ შეინიშნება. ძირითადად ტრადიციული მუსიკალური ენის ერთგული რჩება ანზორ ერქომაიშვილი, რომლის სიმღერები „მივალ გურიაში“ და „ხარება და გოგია“ მეტად პოპულარულია ხალხში და მისი ავტორობაც არსად სახელდება, რაც ერქომაიშვილის პოზიციასაც თანხვედება. თემურ ქევნიშვილი, ფირუზ მახათელაშვილი და სხვები (ამ მხრივ ასევე ა. ერქომაიშვილის „ხოხბის ყელივით“ გამოირჩევა) ქმნიან პლასტს, რომელიც ზოგადად ქართული სტილისაა, მაგრამ აშკარად გამოიყოფა ტრადიციული რეპერტუარიდან.

მოვიყვანოთ ნაკლებად ცნობილი ავტორების თანამედროვე სიმღერების მაგალითებსაც, რომლებიც ხალხურ სტილს ბაძავს და და ადვილად გახალხურდა. ასეთია, მაგალითად ნინელი ცინცაძის „ქალო ნარინჯიანო“, სადრამის „წყალს ნაფოტი ჩამოჰქონდა“, ანსამბლების „კოლხური ტრიოს“ (1970-1980) და „ცისფერი ტრიოს“ (1970-1980) რეპერტუარი. აღსანიშნავია, რომ ეს უკანასკნელი ძირითადად კომპოზიტორთა სიმღერებს ასრულებდა, მაგრამ იმდენად ორგანულად იყო მათი სიმღერების სტილი ქალაქური პლასტიკიდან ამოზრდილი, რომ დღეს ამ სიმღერებს ყველა ქალაქურ ხალხურად თვლის.

გახალხურებული საავტორო სიმღერებიდან, რომლებსაც, შეიძლება ითქვას, არც ქართული და არც უცხოური ტრადიციული სტილური წინაპირობა არ გააჩნიათ, უნდა დასახელდეს ბარბარე (ვარინკა) მაჭავარიანი-წერეთლისას „სულიკო“ (1895), რომელიც, შეიძლება ითქვას, საქართველოში და მის ფარგლებს გარეთ დღემდე ყველაზე პოპულარულ ქართულ სიმღერად ითვლება.

აღნიშვნის ღირსია ასევე 1980-იანი წლების ზოგიერთი საავტორო საგალობელი, რომელიც ტრადიციული საგალობლის მივიწყების პირობებში, რუსული პლასტის ქართულ, დადებით ალტერნატივად აღიქმებოდა - პავლე ბერიშვილისა და ექვთიმე კოჭლამაზაშვილის ავტორობით (იშვიათი ნიმუშები საავტორო საგალობლისა ეთნომუსიკოლოგ ედიშერ გარაყანიძესაც აქვს შექმნილი). თავად აღნიშნულ რუსულ პლასტში მე-20-ე საუკუნის შუა წლებში გამოიკვეთება კომპოზიტორის, თბილისის კონსერვატორიის პროფესორ ვდ. დანოვსკის შემოქმედებითი ფიგურა (ე. კოჭლამაზაშვილის პირადი ინტერვიუდან).

მაშასადამე, პიროვნების როლი ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში შემდეგ „ფასეტებში“ ნაწილდება:

- საეკლესიო და ხალხური მუსიკა;
- შენარჩუნება და განვითარება;
- თვითნასწავლი და აკადემიურად განსწავლული ლიდერები;
- დამუშავებული და საავტორო ნიმუშები;
- შიდა და გარე „მუტაციები“;
- ტრადიციული სტილის ფარგლებში და ძირითადად უცხო ეთნიკური, რელიგიური, აკადემიური სტილური ზეგავლენების პირობებში აღმოცენებული მუტაციები

- ტრანსფორმაცია მელოდიური განვითარების ან გამრავალხმიანების სახით.
- ადმინისტრაციული ჩარევა: შეზღუდვა და გეზის მიცემა;

ამ ჩამონათვალში პირველად და მეორედ დასახელებული პუნქტები ერთმანეთთან გარკვეულ კორელაციას ამჟღავნებენ, რაც ძირითადად ვექტორ „შენარჩუნება - განვითარებაზე“ პროეცირდება.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, ქართული ტრადიციული მუსიკის მასივში ჩვენთვის ცნობილი პიროვნული წვლილი რაოდენობრივად არც ისე წონადია: ათასობით სიმღერიდან - ორი ან სამი ათეული. ძირითადად - სუფრული, სატრფიალო და სალალობო ჟანრისა. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ იდენტიფიკაციის პროცესი წარმატებით შეიძლება გაგრძელდეს. პიროვნებასთან უმეტესად მთელი ნიმუში ასოცირდება, ვიდრე ცალკეული ფრაგმენტი ან მეთოდი.

„ავთენტურობის“ კრიტერიუმები ქართულ ტრადიციულ მუსიკალურ შემსრულებლობაში

ქართული ტრადიციული მუსიკის ისტორიული იდენტიფიკაციის ძალისხმევა უმეტესად მიმართულია ეთნიკურად მონოლითური, ძველი წარმომავლობის და მაღალორგანიზაციული სტრუქტურის იდენტობების დაფიქსირებისკენ, რომელთა ჯამიც უკვე „ხალხური გენიის“ ცნებასთან შეპირაპირდება. მაგრამ ამ სამი ვექტორის სწორხაზობრივად გავლება ზოგ შემთხვევაში გარკვეულ საცდურებს ბადებს:

ყურადღებას გავამახვილებთ ერთ ასეთ „საცდურზე“: უპირველესი ფაქტორი, რაც ასიმბოლოებს ქართულ ტრადიციულ მუსიკას, ეს მისი მრავალხმიანი, უფრო ზუსტად კი - სამხმიანი სტრუქტურაა. ეს ქართველთა ერთგვარი „ეთნიკური ბგერათიდეალია“ (звучкоидеал). ყოველი ქართველი ამაყობს „ქართული პოლიფონიური სამხმიანობით“. მაგრამ მუსიკისმცოდნეთა და მათ საზოგადოებრივ „რეზონატორთა“ მიერ ქართული ზეპირი მუსიკალური ტრადიციის მხოლოდ სამხმიანობით მონიშვნა მცირე „ხმაურსაც“ (шум) ბადებს: ვოკალური სამხმიანობის გარეთ დარჩენილი ქართული მუსიკალური ზეპირი ტრადიციის ნიმუშებს დიდი ხნის განმავლობაში, და ინერციით დღესაც - გერის როლი განეკუთვნება. სასცენო გარემო მხატვრული და არა - ეთნოგრაფიული პრეზენტაციის მიზანშეწონილობის ფილტრში ატარებს ხალხური შემოქმედების ნიმუშებს, რის გამოც პრიორიტეტი საშემსრულებლო ოსტატობის წარმომჩენ ნიმუშებს ეძლევა. ამიტომ მასობრივი მსმენელი თითქმის არ იცნობს ინდივიდუალური ჟანრის ან მთიანი რეგიონების სადა სტრუქტურის ნიმუშებს. არადა სწორედ მათზე დაყრდნობითაა შესაძლებელი ქართული მაღალგანვითარებული კონტრასტული მრავალხმიანობის, როგორც რეალური საძირკვლისა და ხიმინჯების მქონე შენობის აღქმა.

ამიტომ პასუხად „ხასანბეგურათი“ და „ჩაკრულოთი“ (რთული სტრუქტურის ქართული სიმღერები) აღფრთოვანებული უცხოელების სიტყვებისა: „დაუჯერებელია, რომ ეს კომპოზიტორის შექმნილი არაა!“, ამაყი ღიმილის ნაცვლად, კარგი იყო მათთვის მოგვესმენინებინა „მაცრული“ და „ბერიკაცი“ - მსგავსი სტილის უფრო მარტივი ხალხური ნიმუშები.

ყოველ შემთხვევაში, ქართული სიმღერა-გალობით დაინტერესებულ ქართველ თუ უცხოელ პირებთან ხანგრძლივმა ურთიერთობამ შემიქმნა შთაბეჭდილება, რომ ქართული სამხმიანი სიმღერის ეთნიკურობის,

ტრადიციულობის და ხალხურობის იდენტობა, იგივე - აუთენტურობა დღეს ამ მოვლენის ერთ-ერთი საკვანძო საკითხთაგანია.

ცნება „ავთენტურობა“ საკმაოდ ხშირად ისმის ქართული ხალხური მუსიკის მოყვარულ საზოგადოებაში და მის ირგვლივ დავა ხშირად უკომპრომისო იერს იძენს. ერთისთვის (ერთგვარი „პურისტების“, იგივე „ავთენტურობის“ ბანაკისათვის) იგი მამხილებელი სიტყვაა, მეორისთვის („აკადემიკოსებისთვის“ იგივე „ესთეტიკისთვის“) - მობეზრებული და გამაღიზიანებელი.

„პურისტებისთვის“, იგივე ავთენტურობისთვის~ მთავარია: 1) რამდენად ახლოა მოცემული სიმღერა ფოლკლორულ დედანთან; 2) რამდენად ტრადიციულია შესრულების ფორმები (უდირიჟორობა, თითო სოლისტი, ანტიფონი, რეპერტუარის სქესობრივი კუთვნილების დაცვა) და არტიკულაცია (მოცემული დიალექტისათვის დამახასიათებელი); 3) რამდენად ცდილობს შემსრულებელი, განერიდოს ევროპულ ტემპერაციას (~ პიანინოს წყობას~) და იმდეროს (ან დაუკრას) ხალხურ ტემპერაციით (~ კილოში~); 4) რამდენად განერიდება შემსრულებელი არატრადიციული სტილის, სცენურ ეფექტებს (შემსრულებელთა აკუსტიკურად მომგებიანი განლაგება, ახალი თეატრალური ეფექტები, პომპეზური დაბოლოება, რუბატო); 5) რამდენად დაარწმუნებს შემსრულებელი მსმენელს, რომ სიმღერის ეს მაღალგანვითარებულობა პროფესიონალი მუსიკოსის ჩაურევლად, ხალხის წიაღში იპოვება.

ამავე დროს ავთენტურობისთვის~ შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვანია ის, თუ როგორი მუსიკალური ოსტატობითაა შესრულებული ნიმუში. ავთენტურობისთვის~ მხატვრული სახის შექმნისას დიდ როლს ასრულებს ეთნოგრაფიული ელემენტი, რადგან სწორედ მისი ადეკვატური გადმოცემა იძლევა ხალხის სულის~ შეცნობის საშუალებას, ხალხური რეალობის~ ეფექტს.

რაც შეეხება „აკადემიკოსებს“, იგივე ესთეტიკებს~ (შედარებით უფროსი თაობისას), მათ მიმდევრებს ზოგ შემთხვევაში ერთგვარი საბჭოთა ინერცია ახასიათებთ. მათი ინტერესების სფეროში შემოდის შემდეგი ფაქტორები: 1) რამდენად ხარისხიანად სრულდება ნიმუში; ქართულ სიმღერას მომღერლები უნდა ასრულებდნენ (~ ყელის მქონენი~) და არა _ ერთი განზრახვით შეკრებილი ამხანაგები, რომელთაგან მხოლოდ ზოგიერთს აქვს კარგი ხმა; 2) ტრემოლაცია ბუნებრივი შედეგია კარგი ხმისა, ხოლო დიალექტური შესრულების მიბამვა მანერულობაში არ უნდა გადაიზარდოს; 3) სცენას თავისი მოთხოვნები გააჩნია შესრულების ფორმების მხრივ და ამას ანგარიში უნდა გაეწიოს (ხმების გაორმაგება, სცენური ეფექტები, ზოგჯერ დირიჟორიც); 4) ქართული სიმღერა კარგად ჰგუობს ევროპულ ტემპერაციას, ეს სისტემა მუსიკის ზოგადი განვითარების შედეგია და ხალხური კილოს~ ძიებები სახიფათო და ზედმეტია; 5) მსმენელი, მით უმეტეს – უცხოეთის დიდი საკონცერტო დარბაზებისა, მაღალი დონის შესრულებას არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე _ თავად შესასრულებელ ნიმუშს.

მაშასადამე, ესთეტიკები~ მიიჩნევენ, რომ ხალხური ნაწარმოები კვალიფიციურად უნდა შეიფუთოს~, რომ მას მუშტარი გამოუჩნდეს. ისინი მიიჩნევენ, რომ დროთა განმავლობაში ჩამონაკვთილი ვარიანტები ხალხური სიმღერისა საუკეთესო, დაკრისტალეზებული ნიმუშებია და მათი ყოველ ჯერზე ვარიანტებით შესრულება ზედმეტია. მათი თვალთახედვით, სცენაზე გამოტანილი ხალხური სიმღერის მთავარი ფუნქცია მუსიკალურად დამაჯერებელი მხატვრული სახის შექმნაა და არა _ სოფლის საშუალო ოჯახის მიერ ნამღერის გასაჯაროება.

ერთ-ერთი ჩემთვის მიუღებელი პუნქტი ზოგიერთი „აკადემისტისა“ სიმღერის „სწორი ვარიანტია“ (თუმცა ეს პოზიცია ზოგიერთი „პურისტისთვისაც“ დაბრკოლების ქვაა). ასეთი ნიმუში უტოლდება პროფესიულ კომპოზიციას, რომლის შემსრულებელი მხოლოდ შემსრულებელია და არა - შემოქმედი, ერთ პირში მოთავსებული ცნობილი ხალხური ტრიადის - ავტორი-შემსრულებელი-მსმენელის (ბადაშვილი „ერთი კრებითი სუბიექტი“ 2004) საპირისპიროდ.

ზოგადადაც, ეს ორი ბანაკი არ არის მკაფიო საზღვრით გამიჯნული. არის ანსამბლები, რომლებიც ორივე პოზიციის ცალკეულ თეზისებს იზიარებენ (მათ შორის – დიდი ხნის, ან უკვე სახელოვანი ჯგუფები).

საზოგადოდ, უმეტეს ქართველ მსმენელში „აუთენტიკური“ უმეტესად ასოცირდება „ნამდვილთან“, „ძველთან“, „ხელუხლებელთან“, „ქართულთან“, „სოფლურთან“. ვახსენებთ იმ მნიშვნელობებს, რომლებიც თავად ტერმინს ასევე გააჩნია: ნამდვილი, ტრადიციული, თავდაპირველი, ავტორიტეტული, ზუსტი, ადეკვატური.

ჩვენი მოხსენების მიზანია, დავაზუსტოთ, თუ როგორ გვესმის საქართველოში ტრადიციული მუსიკის აუთენტიკურობა და რა შედეგებს გვაძლევს ჩვენი ეს პოზიცია. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ქართული მუსიკალური ტრადიციის ორ მიმართულებაში - ხალხურ მუსიკასა და საეკლესიო საგალობელში აუთენტიკურობის საკითხი განსხვავებულად დგას. თავდაპირველად ხალხურ მუსიკაზე და მის ყველაზე ადეკვატურ გამომსახველზე - ხალხურ სიმღერაზე ვისაუბრებთ. შედარებით ნაკლებ დროს დავუთმობთ ამ მხრივ ქართულ საეკლესიო საგალობელს.

ვეცდებით მსჯელობა სემიოტიკის ცნებების გამოყენებით წარვმართოთ.

„აუთენტიკურის“ სემანტიკა

საიდუმლო არაა, რომ ეთნომუსიკოლოგიური ტერმინოლოგიური აპარატის სიმწყობრე ამ დისციპლინის მიღწევათა რიცხვს არ განეკუთვნება. თავად ცნება „ფოლკლორიც“ კი სხვადასხვა მოცულობით აღიქმება (Жиров, 2008 – 219) განსხვავებულად გაიგება ტერმინი „აუთენტიკურიც“, მათ შორის - საქართველოში. მართლაც ხანგრძლივი დაკვირვება არ ჭირდება იმ ფაქტს, რომ ეს ცნება პოლისემიურია, რამდენიმე მნიშვნელობას შეიცავს. ჩვენ მას ფოლკლორული კონტექსტით განვიხილავთ, რადგან ამავე ტერმინის ზოგადხელოვნების ასპექტით გაგებისას შეიძლება შევეჯახოთ „ახლადშემქნილის“, „ერთადერთის“ მნიშვნელობებსაც.

როგორც ბინარული ოპოზიტის, ცნება „აუთენტიკურის“ ყველაზე ადეკვატურ მნიშვნელობას, „ნამდვილს“ შეიძლება დავუპირისპიროთ „არანამდვილი“, ანუ „ყალბი“. მაგრამ ეს უკანასკნელი შეიძლება გავიგოთ, როგორც „თავიდანვე ყალბიც“, და როგორც - „გაყალბებულიც“, ამასთან - მიზანმიმართულად ან გაუცნობიერებლად. როდესაც ჩვენ უწყვეტ ფოლკლორულ ტრადიციას განვიხილავთ, „არაავთენტიკურში“ უმეტესად ვგულისხმობთ „ნებისთ თუ უნებლიედ გაყალბებულს“ და არა „თავიდანვე ყალბს“. მართლაც ნებისმიერი არააუთენტიკური ფოლკლორული ფაქტი თავის თავში აუთენტიკურ მარცვალს შეიცავს. ამიტომ აუთენტიკურის ანტონიმად უფრო პროდუქტიულია ტერმინი „ტრანსფორმირებული“. ბინარული ოპოზიციის „აუთენტიკური - ტრანსფორმირებული“ მოდელიდან გამომდინარე, თავად ცნება „აუთენტიკური“ ერთგვარად „პირველადის“, „ხელუხლებელის“, „სტაბილურის“, უფრო კი „ტრადიციულის“ (ასევე უფრო მოქნილი ტერმინის) მნიშვნელობასაც იძენს. ამგვარად, ტერმინ „აუთენტიკურის“

ფოლკლორულ სივრცესთან მიმართებაში წინწამოიწევს „ტრადიციულის“ მნიშვნელობა. სწორედ აუთენტურობის ამ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს ზემცოვსკიც.

აბსტრაქტიზება მოვახდინოთ სხვა ის მნიშვნელობებისაც, რასაც ცნება „აუთენტურობა“ ხშირად ენიჭება ეთნომუსიკალურ პრაქტიკაში.

ანა პიოტროვსკას აზრით, „ტრადიციული მუსიკის აუთენტურობა ხელახლა დაიბადა მსოფლიო მუსიკის ფორმით“ (Petrovskaya, 2009 – 573). მეცნიერი აქ პირველ რიგში მოვლენის ლოკალიზაციას გულისხმობს. ამ შემთხვევაში წინწამოიწეულია ეთნიკური იდენტობის პრინციპი. ყველა ტრადიციული კულტურისათვის, ერისთვის ეთნიკური და რელიგიური იდენტობა პირველხარისხოვანი მნიშვნელობისაა. განსაკუთრებით - ქართულისთვის - მისი გეოპოლიტიკური სიტუაციიდან გამომდინარე.

ეთნიკურობის ერთ-ერთ ცენტრალურ კატეგორიად **სოფლურობა** გვევლინება - ურბანულის საპირისპიროდ. „ურბანული“, ამასთან, მრავალეთნიკურის, ან არაეთნიკურის კონოტაციისაა. ედიშერ გარაყანიძე ერთგან აღნიშნავს: ნამდვილი ხალხური სიმღერა სოფლური სიმღერაა, ქართველი გლეხკაცის მიერ შექმნილი“ (Garakaniidze, 2007 – 41) (მე დავაზუსტებდი - ჩამოყალიბებული და არა - შემქნილი, რადგან ფოლკლორი უმეტესად ხალხის წიაღში „გადამუშავება“, ვიდრე - შექმნა). სიმპტომატურია, რომ დღემდე თითზე ჩამოსათვლელია ფოლკლორისტული საველე-შემკრებლობითი ექსპედიციები, რომელიც დიდ ქალაქებში - თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში, სოხუმში ჩატარებულა.

მართლაც, „ქალაქურ სიმღერას“ ზოგიერთი ქართველი ხალხური მუსიკოსი დღესაც ათვალწუნებით უყურებს, განსაკუთრებით მტრულად აღიქმებოდა იგი ერთი საუკუნის წინანდელ ინტელიგენციაში. მაგრამ ამ ერთი საუკუნის განმავლობაში მან თანდათან მოიპოვა ქართველის სიყვარული. შეიძლება ამ სიმღერათა სიმარტივეს და სილამეს დაბრალებს, შესაძლოა - აკადემიური მუსიკალური აღზრდის კონსერვატულ სისტემასაც, მაგრამ ფაქტია, რომ ქართულ ტრადიციულ სუფრასთან მომდერალი მოქეიფები მუსიციერებას იწყებენ გლეხური სიმღერებით, ხოლო როცა შეზარხოშდებიან - ევროპული ჰარმონიული ფუნქციონალიზებით გაჯერებულ ქალაქურ სიმღერებს მიმართავენ ხოლმე. ისიც უნდა ითქვას, რომ ქალაქური სიმღერის მიმართ უნდობლობა მხოლოდ ქართული მოვლენა არაა.

პარალელურ ოპოზიციასთან გვაქვს საქმე საეკლესიო საგალობელში. მე-19-20 საუკუნის მიჯნაზე ნოტებზე გადაღებული ქართული ტრადიციული გალობა, რომელიც სიმღერაზე უფრო მკაცრი სამხმიანი რეგლამენტით და მკაფიო მოდალური კილო-ჰარმონიით ხასიათდებოდა, შემდგომში, საბჭოთა ეპოქაში საეკლესიო ცხოვრების მინავლების კვალდაკვალ შეიცვალა სწორედ ურბანული მაჟორ-მინორული წყობის გალობით - ძირითადად რუსული პარტესული გალობის ზეგავლენით.

გარდა ლოკალიზაციისა, კატეგორია „სოფლური“ სხვა - სოციალური მნიშვნელობითაც გაიგება. აუთენტურობად ითვლება დაბალი სოციალური ფენის, გლეხის მიერ შექმნილი მუსიკა. აქ მნიშვნელოვანი ფაქტორია „მიწასთან ახლოს“, ანუ - ნატურალური ყოფა. ნეტლი სამართიანად აღნიშნავს: „ძველი მოსაზრება, რომ სოფლური საზოგადოება თავის მუსიკალურ გამოცდილებაში ერთგვაროვანია, პიროვნებისადმი ინტერესს აქვეითებს და გულისხმობს, რომ ხალხური კულტურა სტაბილური და უცვლელია, სანამ არ შეირყვნება დასავლურით“ (Nettl, 2005 – 172). ობუხოვის მოსაზრებით, ურბანული გარემო უფრო მეტად უწყობს ხელს აქცენტს „მე“-ზე, ხოლო სოფლური - „ჩვენზე“ (Obukhov, 2006 – 219). მართლაც, მიუხედავად ქართულ ფოლკლორისტულ სივრცეში „ნახევრადპროფესიონალის“ ინსტიტუტის

ადიარებისა, ქართული ფოლკლორული საზოგადოების აზრი მთელი ქართული ხალხური სიმღერის პლასტის **გლეხურ**, არასპეციალისტურ წარმომავლობაზე თანხმდება. თუმცა არის გამონაკლისებიც: პირადად ჩემთან საუბარში ორ მუსიკოსს - კომპოზიტორსა და საგუნდო დირიჟორს (თუმცა ხალხურ მუსიკასთან მჭიდროდ დაკავშირებულებს) გამოუთქვამს შემდეგი მოსაზრება: „სად შეეძლოთ გლეხებს ასეთი მუსიკის შექმნა. ეს არის სტოკრატებისგან აქვთ მათ გადაღებულიო“. ამგვარი „რეპროდუქციული“ მიდგომის, რომელიც ეთნომუსიკოლოგიის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ფიქსირდებოდა, საჯარო დადასტურება ქართულ მუსიკის მცოდნეობაში ჯერ არ დაფიქსირებულა. თუმცა ამ ასპექტში გლეხური დომინანტი შეუპასუხებლად მიიღება. ასეთი პოზიცია შეიძლება „დაბრალდეს“ როგორც საბჭოთა მენტალიტეტის ინერციას, ასევე იმ ფაქტს, რომ ჩვენთვის ცნობილ ძველ ავტორიტეტულ მომღერალთა უმეტესობა სწორედ გლეხური წარმომავლობისა იყო (რომელიც ირიბად ასევე საბჭოთა პოლიტიკასთან შეიძლება იყოს დაკავშირებული).

ხალხური შემოქმედების აუთენტიკურობის მხრივ მთავარი ღირსება სოფლისა ქალაქის წინაშე მდგომარეობს იმაში, რომ იგი „ცივი კულტურაა“ (ლევინ-სტროსის მიხედვით), რომელიც შენახვაზე უფროა ორიენტირებული, ვიდრე - მოდიფიკაციაზე. ჩვენთვის ცნობილია, თუ საქართველოში როსტომ ხანის მეფობის დროს (XVII საუკ.) როგორ მიეჩვია არისტოკრატია სპარსულ ჰანგებს, მაშინ, როდესაც გლეხობა ქართული სიმღერისადმი ერთგულებას ინარჩუნებდა. ამიტომ სოფლური ნიმუში სტაბილურობით, ტრადიციის **სიმკვლეით** ხასიათდება. ხშირად ამ პუნქტს საქართველოში სიტყვა „არქაულით“ მოიხსენიებენ. ცნება „ძველი სიმღერები“ ჩვენში ყოველთვის ნამდვილ, გავლენებისგან შეურყვნელი სიმღერების ასოციაციას იწვევს.

ქალაქური სიმღერა დღეს მხოლოდ სატრფიალო, სახუმარო და ზოგადად - სუფრაზე შესასრულებელ სალაღობო ჟანრში ერთიანდება. რომელიც, როგორც ცნობილია, ყველაზე მოქნილია ინოვაციებისადმი. ხოლო სოფელში ხალხური მუსიკის მთელი ჟანრული პალიტრა თავსდება. არის სარიტუალო მუსიკალური ნიმუშები (სამგლოვიარო, აკვნის, სამკურნალო, ამინდის გამოსათხოვი, შრომის), რომელთაც გლეხი სიმღერად ზოგჯერ არც აღიქვამს, მაგრამ რომელიც მისთვის ტრადიციის იდენტიფიცირების მნიშვნელოვანი ფაქტორია. მსგავსი ინტონირება ჟანრული **ფუნქციით**, ანუ ფუნქციონირების ჩვეული გარემოთა განპირობებული, რომელიც აუთენტიკურობის ერთ-ერთი უტყუარი საზომია. იგი გამაერთიანებელია ტრადიციული მუსიკირების კონტექსტისა და კონსიტუაციისა (**Алексеев, 1998 – 60**). ამასთან, როგორც ცნობილია, რიტუალის აქციონალური მხარე უფრო კონსერვატორულია, ვიდრე ტექსტი (**Виноградова, 1991 – 36**). თავად ამგვარი გარემოს ერთ-ერთი აუცილებელი თავისებურებაა სინკრეტულობა. ქართული ხალხური სიმღერის მსმენელისათვის შესრულების ვიზუალურად აქტიური ფორმა დღეს ჟანრის მნიშვნელოვანი დეკოდერია. სცენაზე რიტუალის (ძირითადად - ფერხულით) წარმოდგენილი სიმღერა ყოველთვის მსმენელთა გაორმაგებულ ინტერესს იწვევს. ამ დროს, გარდა სანახაობითობისა, დიდ როლს თამაშობს ამ რიტუალის მეშვეობით ნიმუშის ყოფით არსში უკეთ წვდომა, რაც მსმენელს დროისა და სივრცის გადალახვის სასიამოვნო ეფექტს უქმნის.

ჩვეული გარემოს ფაქტორი არაა პრობლემატური საღვთისმსახურო საეკლესიო საგალობლისთვის. თუმცა იგი სრულდებოდა ხალხურ გარემოშიც: ტრაპეზზე - სუფრის დასაწყისში, ასევე - სამგლოვიარო რიტუალის დროს, სადაც იგი გახალხურების შედეგად ცალკე ჟანრს - „ზარს“ შეუერთდა და ა.შ. საგალობელთა ზეგავლენა სიმღერაზე შეიძლება შევადაროთ დამწერლობითი კულტურის ზეგავლენას ზეპირზე, რასაც „არქაული“ ფოლკლორის „კლასიკურში“ გარდაქმნის წინაპირობად მიიჩნევენ (**Неклюдов,**

2002 – 3). ზოგადად, საეკლესიო საგალობლის ხალხურ სიმღერაზე ზეგავლენის თემა არაა საჭიროდ გაშლილი ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში.

თავის მხრივ, საგალობლის სასცენო შესრულებასაც დღეს საკმაოდ აქტიური პრაქტიკა გააჩნია. თუმცა ზოგიერთ ამგვარ შესრულებაში კი ხშირად ილახება ავთენტურობის, როგორც ფუნქციურობის (функциональности) ზღვარი. მხედველობაში გვაქვს თუნდაც ევქარისტიული საგალობლების საიდუმლო ქმედებისგან მოწყვეტით შესრულება, რომელიც წირვის უმნიშვნელოვანეს ქმედებას - ანაფორას ემსახურება, ასევე არღვევს ბუნებრივ გარემოს საგალობელი „რომელნი ქერუბიმთა“ და „და ვითარცა“. აქ გარდა რიტუალთან კავშირის გაწყვეტისა, ცალ-ცალკე იგალობება აღნიშნული ორი საგალობელი, რომლებიც წესით ერთ მთლიანობად უნდა აღიქმებოდეს.

ხალხური მუსიკის მცოდნესთვის ნიმუშის ავთენტურობის აღსაქმელად ყველაზე მნიშვნელოვანი არხია სიმღერის **ტრადიციულ-სტილისტური** (მათ შორის - საშემსრულებლო) ნორმათა ერთობლიობა, მისი მუსიკალური **ენა** - არა ზოგადად კომუნიკაციის ორიგინალური სახეობის გაგებით, არამედ, უპირველესად - სტილისტური იდენტიფიკატორის გაგებით. ედიშერ გარაყანიძე ცნობილი მომღერლების მიერ შედარებით გვიან შექმნილ ნაწარმოებთაგან ავთენტურობად მიიჩნევს ევროპული ფუნქციონალური ჰარმონიით ნაკლებად „შებლალულ“ ნიმუშებს (**Гараканидзе, 2007a – 34-35**). ასევე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში კილოსა და ბგერათრიგის პრობლემას. ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნეში არაპროფესიონალი მუსიკოსი, ფოლკორისტი პეტრე უმიკაშვილი წერდა, რომ „...ნოტების ანბანი ევროპულის ხმებისა და მუზიკისთვის არის შემოღებული. ქართულს საკრავში, გალობაში ანუ სიმღერაში ისეთი ხმებია, რომლისთვისაც ევროპიული ნოტები არ არის. ... როგორც ქართული ასო ყ და ჯ“ (**Бахтадзе, 1986 – 113**). დღესაც უმეტესობა თანხმდება, რომ ქართული სიმღერა-საგალობლის წყობა მკაფიოდ განსხვავდება ევროპული მაჟორ-მინორისაგან და უფრო მოდალურისკენ იხრება. შესაბამისად, სპეციალისტები დადებითად აფასებენ რეგიონულ ანსამბლებში შენიშნულ ბუნებრივ ტემპერაციას და მეორეულ ანსამბლთა მცდელობებს, ამ მხრივ ძველ ჩანაწერებს „მიუახლოვდნენ“. როგორც იოსებ ჟორდანიაც აღნიშნავს, „კონკრეტული მელოდიები უფრო ადვილად გადასაცვლდება კულტურიდან კულტურაში, ვიდრე - ენა“ (**Jordania, 2011 – 50**).

მართალია, ქართულ ტრადიციულ საგალობელში თითქმის ნიველირებულია რვა-ხმა სისტემისთვის დამახასიათებელი ბგერათრიგის დიფერენციაცია (თუმცა რვა-ხმის მოტივური ორიგინალობა შენარჩუნებულია), მაგრამ მოდალური მუსიკალური ენიდან გამომდინარე, აქაც მნიშვნელოვანია სხვაობა საგალობლის კილოსა და ევროპულ მაჟორ-მინორს შორის. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ მხრივ შემოქმედის სკოლის საგალობლები, რომლებშიც კიდურა, კონტურული ხმების ოქტავური ორიენტაცია ხშირად იცვლება ერთმანეთზე დაშენებული ორი კვინტის კონკორდზე (კვინტონა) ორიენტაციით.

ტრადიციული მუსიკალური ენა, ერთი მხრივ, ქართული სიმღერის დროში და სივრცეში ლოკალიზაციის ინსტრუმენტი, მეორე მხრივ კი, უკვე აღჭურვილი ასეთი ლოკალიზაციის „ასიგნაციით“ - ავთენტურობის საზღვრებისდამდგენი არგუმენტი. ხალხური შემსრულებლის მიერ ხშირად უცხოდ აღიქმება არა მხოლოდ არაქართული, არამედ - სხვა ქართული კუთხის სიმღერაც (ცხადია, „უცხო“ აქ რელატიური მნიშვნელობისაა). სტილის ავთენტურობად აღქმა მსმენელის მიერ ხდება ერთგვარი პერცეპტუალური კოდებით: ძირითადად მოტივურ არსენალზე დაფუძნებულით, მაგრამ ხშირად - განვითარების მაღალ დონეზე ორიენტირებულობით.

მართლაც, ქართული სიმღერის „პოლიფონიურობის“ ფონზე, ეთნომუსიკალური „გამორჩეულობის“ განწყობით, ხშირად უფრო აუთენტურად აღიქმება რთული სტრუქტურის და მაღალმხატვრული, ანუ „განვითარებული“ ნიმუშები. ეს მხატვრული რეალობის ერთგვარი ეთნიკური იდეალიზაციის მცდელობაა, ისტორიული პროცესის ერთგვარი შებრუნებაა. მართალია, სადა, არასასცენო ნიმუშებს არაავთენტურობას არვინ აკადრებს, მაგრამ ხშირად ითვლება, რომ ქართული სიმღერის სიმდიდრეს ისინი არაადეკვატურად წარმოაჩენენ და ამიტომ „არარეპრეზენტაბელური“ არიან.

მუსიკალურ ენასთან და გამოსახვის ხერხებთან ერთად საქართველოში ავთენტურობაზე მინიშნებაში გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება შემსრულებლის ფაქტორს. ხდება **ავტორიტეტული** მომღერლებისადმი ნიმუშთა „ნამდვილობის“ დილეგირება. ეს არგუმენტი უმეტესად ხალხური მუსიკის მსმენელთა არც თუ ისე გათვითცნობიერებულ სეგმენტში გვხვდება, მაგრამ მანაც ყველგან ანგარიშგასაწევია ფაქტორია (გავიხსენოთ, რომ ინგლისურში, ერთ-ერთი ძირითადი მნიშვნელობა აუთენტურობისა „ავტორიტეტულს“ ნიშნავს). ქართული ხალხური სიმღერის ერთგვარი „არატიპური ელემენტები“, როგორც დავით შულღიაშვილი უწოდებს ინოვაციების ერთეულ გამოვლენებს ქართულ სცენურ ფოლკლორულ პრაქტიკაში (**Шуглиашвили, 2009 – 299**), ძირითადად დაუბრკოლებლად გაივლის აუთენტურობის ფილტრს, რადგან ისინი ავტორიტეტული შემსრულებლების პრაქტიკაშია დაფიქსირებული. მაგალითად, სანდრო კავსამის გუნდში ზედა პარტიებში გაორმაგებული ხმები არ აღიქმება ხოლმე იმდენად არაავთენტურად, რამდენადაც იგივე მოვლენა - უფრო გვიანდელ სახელმწიფო ანსამბლში. საუკუნის წინანდელი ქართულ აუდიოჩანაწერებს ფოლკლორის მოყვარულთა მიერ ხშირად საკულტო მნიშვნელობა ენიჭება. აქვე უნდა აღინიშნოს ზოგადად წინაპრების ავტორიტეტზე თავად ხალხურ შემსრულებლებში (და არა მხოლოდ მსმენელის). ბარტოკის სიტყვებით, ხალხისთვის ძველია არა ის, რასაც ტრადიციული მუსიკალური სტრუქტურა აქვს, არამედ, რაც ბავშვობაში ისწავლა (**Бартók, 1959 – 28**).

გარდა ავთენტურობის ჩამოთვლილი შინაარსებისა, მნიშვნელოვნად მივიჩნევთ კიდევ ერთს, რომელიც შესაძლოა, ერთგვარად „ეზოთერული“ - მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგიური მნიშვნელობისა იყოს. ესაა ნიმუშის **ცოცხალი ფოლკლორულობა**, რაშიც ძირითადად ვიგულისხმებდით **ზეპირად გადაცემისა და შეუზღუდავი რეპროდუქციის** - ყოველ ჯერზე ხელახლაქმნადობის, პრაქტიკას. იგი ერთგვარად „ჩვეული გარემოს“ ჰიპონიმია (ქვესიმრავლეა).

თანამედროვე კომუნიკაციების პირობებში ზეპირ გადაცემაში შეიძლება აუდიო-ვიდეო-ტელეარხებით ორგანიზებული დასწავლაც ვიგულისხმოთ, და არა - ტრადიციაზე უშუალო, მრავალჯერადი დაკვირვებიდან ძალდაუტანებლად მიღებული ცოდნა, რადგან ფოლკლორული ინტენციონალობა ეყრდნობა როგორც ინტერპერსონალურ, ასევე - მასობრივ ტრანსმისიას. ამიტომ „ზეპირ გადაცემაში“ მე ვიგულისხმებდი არა კომუნიკაციის მექანიზმს, არამედ - ინფორმაციის გაცემა/მიღების ბუნებრივ, **არამოტივირებულ** პროცესს (ერთგვარ პარალელად მოვიყვანთ უცხოური ენის გრამატიკული მეთოდით სწავლას და უცხოეთის ყოველდღიურობაში ენის ათვისების პრაქტიკას). და თუ ეს დაშვება მისაღებია, უნდა ითქვას, რომ ეს ფილტრი მკაფიოდ ამცირებს ტიპობრივი ფოლკლორული ნიმუშების რიცხვს. თუ პოსტფოლკლორის სამყაროს გამოვრიცხავთ (მასზე ქვემოთ გვექნება საუბარი), საქართველოში ხალხური მღერის ბუნებრივი ტრანსლაცია ცალკეული გამონაკლისების გარდა, ფაქტობრივად შეწყვეტილია. ხალხური სიმღერის სწავლა ძირითადად წრეებში და ანსამბლებში ხდება ორგანიზებული დასწავლის და ფოლკლორის ცენტრის მიერ ჩატარებული მასტერ-კლასების მეშვეობითა და მისივე მონიტორინგით.

მას შემდეგ, რაც 1990-იანი წლებიდან რამდენიმე ტომი გამოიცა ძველი, რედაქტირებული საგალობლებისა, დღეს მათი შესწავლა უმეტესად ნოტებით ხდება, რადგან საგალობლების დაზუსტირება მართლმადიდებლურ პრაქტიკაში არც იმდენად აუცილებელია.

რაც შეეხება შეუზღუდავ რეპროდუქციას, ანუ ყოველ ჯერზე ხელახლაქმნადობას, ცხადია, ჭეშმარიტად ავთენტიკურად უნდა ჩაითვალოს ხალხური ნიმუში, რომელიც უშუალოდ შესრულების დროს იბადება. შემსრულებელი არ ბამავს (ან ფიქრობს, რომ არ ბამავს) რომელიმე უკვე არსებულ ნიმუშს. ამ მხრივ დიდი როლი ენიჭება ხალხური ჯგუფის ლიდერს. სწორედ ამიტომაც მეტი ავთენტიკურობა გამომჟღავნებულნი გარაყანიძის ნახსენებ იმ სოფლურ გუნდებში, სადაც გამოკვეთილი ხელმძღვანელი არ ჰყავდათ (Гараканидзе, 2007a – 72). უფრო მკაცრი გაგებით, ცნება „ავთენტიკური“ შეიძლება აბსოლუტურად შეუსაბამოდაც ჩაითვალოს სასცენო კოლექტივისათვის, პირველ რიგში სწორედ მისი კოლექტივურობისთვის, ორგანიზებულობისთვის (Герасимов).

მნიშვნელობები კონცეპტ „ავთენტიკურს“ ვერც ერთად და ვერც ცალ-ცალკე ვერ ამოწურავს. იგივე საქართველოს ფოლკლორულ სივრცესთან მიმართებაში თითოეული ეს სიმბოლო ამ ცნებაზე მითითებისას ამჟღავნებს გარკვეულ „ლიობს“, „ღრიჭოს“ (щель), რომელიც ავთენტიკურის ცნებასთან საკამათო კუთვნილებას ამჟღავნებს და რომლის გამოც ავთენტიკურის სიმრავლესთან აღნიშნული მნიშვნელობა გარკვეულ თანაკვეთას ქმნის. შემდეგი თანმიმდევრობა ცნების მოცულობის თანდათან შემოსაზღვრის პრინციპითაა დალაგებული:

- **ავთენტიკური ი ეთნიკური** (ქართველური) = ლიობი - აღმოსავლური სტილის თბილისური ხალხური მუსიკა, განსაკუთრებით ე. წ. „ქართული ბაიათები“, რომელიც დღესაც პოპულარულია და რომელსაც, თუ ქართული ხალხურ მუსიკიდან „მოვჭრით“, ვერც ვერცერთ სხვა პლასტს „მივაწებებთ“.
- **ავთენტიკური ი სოფლური** (არაურბანული, სოციალურად დაბალი შრის, გლეხური, მიწასთან ახლოს) = ლიობი - ქალაქური სამხმიანი სალალობო სიმღერები (რომელიც სოფლად მხოლოდ იმერეთის მხარეშია პოპულარული. რაც შეეხება აღმოსავლური სტილის ქალაქურს, იგი საკმაოდ პოპულარულია სოფლადაც, განსაკუთრებით - აღმოსავლეთ საქართველოში);
- **ავთენტიკური ი ძველი**, (სტაბილური, „ცივი“) = ლიობი - გარდა ქალაქური და აღმოსავლური სტილისა, ტრადიციული სტილის, მაგრამ თანამედროვე ეპოქაში შექმნილი საავტორო სიმღერები, ხშირად - შედარებით ინოვაციური დეტალებით გამორჩეული;
- **ავთენტიკური ი ტრადიციულ-სტილური** = ლიობი - გახალხურებული ევროპული და აღმოსავლური მელოდიები და სხვა ჰიბრიდული ელემენტებით აღნიშნული ფორმები;
- **ავთენტიკური ი ფუნქციური** (ჩვეულ გარემოში შესრულებადი) = ლიობი - ინტეგრაცია სასცენო, მომსახურების და სალალობო (სუფრული, მგზავრული) ჟანრში; ამასთან - ამ ჟანრების არამკაფიო საზღვარი;
- **ავთენტიკური ი ცოცხალი ფოლკლორული** (ზეპირი გადაცემა და არამიზანმიმართული, შეუზღუდავი რეპროდუქცია) = ლიობი - ბუნებრივი ტრანსმისიით და გამოკვეთილი იმპროვიზაციულობით დღეს შეიძლება არა მხოლოდ ტრადიციული სტილის ფოლკლორი გადაეცემოდეს.
- **ავთენტიკური ი ავტორიტეტისმიერი** = ლიობი - ცნობილი მომღერლების რევილუციური პროექტები, რომელიც საზოგადოებამ თითქმის უკრიტიკოდ მიიღო: მეგრელიძის მეჩონგურეთა

ანსამბლი, ლოლუას მიერ სიმღერების პოპურის სახით მოწოდება, მარო თარხნიშვილის მიერ კაცთა რეპერტუარის შესრულება და ა.შ.

საინტერესოა, რომ დღეს ცნობილი (მათ შორის ცოცხალი) ავტორიტეტული მომღერლები სიმღერების გადამუშავება-შექმნის მხრივ ამ ბოლო დროს უფრო მეტ გამომგონებლობას ამჟღავნებენ (მაგ. პოლიკარპე ხუბულავა), ვიდრე მათი ტრადიციონალისტი მიმდევრები.

- **ავთენტური II განვითარებული** (რთული, „რეპრეზენტაბელური“) = ლიობი - ნებისმიერი ნიმუში, რომელიც სცენაზე გამოტანისას, თავისი ერთეულობის მიუხედავად, ქართული სიმღერის სიმდიდრეს „დისკრედიტირებს“.

ქართული საეკლესიო საგალობელისთვის განსაკუთრებით აქტუალურია ავთენტურობის შემდეგი მნიშვნელობები: **ეთნიკური** (ხშირად აღვნიშნავთ, რომ ქართული გალობა ბიზანტიური და რუსული სტილის გვერდით ორიგინალურ სახეს ინარჩუნებს), **ძველი** (ქართული გალობის სიმღერისა და სტაბილურობის ძირითადი არგუმენტი არის აღმოსავლური, ევროპული და ბიზანტიური მუსიკალური ენისაგან დამოუკიდებელი და, ამასთან, მოდალური სტილი, ასევე -საკმაოდ განსხვავებული სამგალობლო სკოლების ერთიანი საფუძველი) და **ტრადიციულ-სტილური**. საკმაოდ მნიშვნელოვანია შემდეგი ფაქტორებიც: **ავტორიტეტისმიერი** (მე-19-20 საუკუნის გალობის დამფიქსირებლების, როგორც „სრული მგალობლების“, ავტორიტეტი - მათდამი ზედა, კანონიკური ხმისთვის დანარჩენი ორი ხმის შეწყობის სრულ ნდობაში გამოიხატება, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ვერსიები ერთმანეთისგან განსხვავდება) და, ნაწილობრივ - **განვითარებული** (რთული ნიმუშისადმი, როგორც ეთნიკური გამორჩეულობის არგუმენტისადმი ნდობა ამ სფეროშიც ხელშესახებია).

შემდეგ სლაიდზე თქვენ ხედავთ ცნება აუთენტურობის სინტაგმატიკური განხილვის შედეგს, რაც ყალიბდება ბოლო წინადადებაში. დროის სიმცირის და სპეციფიკური მსჯელობის გამო ამ თავს მხოლოდ ამ სლაიდით გადმოვცემ, ხოლო დაინტერესებულებს შემდგომში ტექსტსაც შევთავაზებ.

აუთენტურობის სინტაქტიკა

ცხადია, რომ „აუთენტურს“, როგორც ნიშანს, სიტუაციურობის, ანუ ცვლილებებისადმი მოქნილობის მაღალი ხარისხი აქვს, იგი ცვლადია, რელატიურია სოციალური სიტუაციის შესაბამისად. შეიძლება ამიტომაც მის შესახებ ქართულ ეთნომუსიკალურ სივრცეში ბევრი ითქმის, მაგრამ ნაკლები იწერება.

დინამიურობის გარდა „აუთენტურს“ მოცულობითობაც ახასიათებს, რადგან მას სხვადასხვა ინტერპრეტაციით მოიხმარენ. ცნება „აუთენტურს“ სხვადასხვა პრაგმატიკული მექანიზმისას სხვადასხვა კონტექსტი გააჩნია. იგი ერთგვარი კონვენციონალური, შეთანხმებითი კოდია, რომელიც ჩამოთვლილი აღმნიშვნელების (ознаменование), როგორც დეკოდირების მიერ აღიქმება, თუმცა - ადრესატისმიერი გარკვეული ვარიაციებით. თავად ჩამოთვლილ ნიშნებსაც განსხვავებული მნიშვნელობები აქვთ.

შეგვიძლია დავაჯგუფოთ ზემოჩამოთვლილი ნიშნები სამ იარუსად, როგორც ინტერპრეტაციის მხრივ ანალოგები: 1) **ეთნიკური** აღმნიშვნელები: ეთნიკური, სოფლური, ტრადიციულ-სტილური, 2) **ტრადიციის** აღმნიშვნელები: სოფლური, ძველი, ფუნქციური, ტრადიციულ-სტილური, ცოცხალი ფოლკლორული 3) **მუსიკალური ენის** აღმნიშვნელები: ტრადიციულ-სტილური, ავტორიტეტისმიერი, განვითარებული.

შესაძლებელია, ამ სამივე იარუსის კომპონენტები ერთმანეთთან უფრო ხშირი ქსელის სახითაც დაკავშირდეს, მაგრამ, პრიორიტეტების უკეთ აღსაქმელად, სჯობს შედარებით მნიშვნელოვანი კავშირები გამოვყოთ. ამგვარად, ტრადიციულ-სტილური კომპონენტი „აუთენტისკურის“, როგორც ნიშნის, სამივე შრეზე აქტიურია. ორი მნიშვნელობა აქვს ცნება „სოფლურს“ - ეთნიკური და სოციალური განშტოებით. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტრადიციული სტილი „აუთენტისკურს“, როგორც კონცეპტს, ყველაზე სრულად გამოხატავს. მნიშვნელოვანი აღმნიშვნელია ამ მხრივ „სოფლურიც“.

ჩვენთვის საინტერესოა, როგორი მიმართება აქვთ „აუთენტისკურის“ ზემოჩამოთვლილ მნიშვნელობებს ცნებასთან „ნამდვილი“, რომელიც ამ საერთაშორისო ტერმინის ყველაზე ადეკვატური სინონიმია.

ყურადღება მივაქციოთ, რომ ცნება „აუთენტისკურში“, როგორც „ნამდვილის“ სინონიმში, ნიშანი-ხატის როლი ჭარბობს თავის შემდეგ ნიშნულეებში: ფუნქციური, ტრადიციულ-სტილური, ცოცხალი ფოლკლორული; ინდექსური მნიშვნელობა გამოდის წინა პლანზე შემდეგ ნიშნულეებში: ეთნიკური, სოფლური, ძველი; ხოლო კატეგორიები ავტორიტეტისმიერი და განვითარებული კონვენციონალურ ხასიათს ატარებენ - მათში სიმბოლო პრევალირებს.

ამგვარად ყველაზე მოტივირებულ, და ამიტომ ყველაზე ეკონომიურ ნიშნებად ავთენტურობისა, როგორც „ნამდვილისა“, უნდა ჩაითვალოს ზემოაღნიშნული მეორე, „ტრადიციულის“ იარუსი - ტრადიციული სტილისა და ფუნქციურის გაგებით (ამ ეტაპზე, ამ უკანასკნელის ქვესიმრავლედ, სინთეზირების პრინციპით, უნდა აღვიქვათ „სოფლურობა“ და „ცოცხალი ფოლკლორული“).

ტრადიციული სტილი მოიცავს ეთნიკურ და მუსიკალურ-ენობრივ კომპონენტებსაც, ამიტომ იგი ზოგადად ეთნომუსიკალურ სამყაროში გარკვეულ მუსიკალურ ტრადიციას ყველაზე პირდაპირი გზით აიდენტიფიცირებს. მეორე მხრივ, უკვე ტრადიციის შიგნით ავთენტისკურის ყველაზე ადეკვატური გაგებისათვის ფუნქციურობის/მოტივაციის სფეროს დავადასტურებდით (მაგალითად, დღეს სცენაზე შესრულებულ ძველ საწესო შრომის სიმღერაზე ბევრად უფრო ავთენტისკურად გამოიყურება სახუმარო, გაშიარების ჟანრის სიმღერა, რომელიც ხალხურ ყოფაშიც აუდიტორიას გულისხმობს), რომლის ქვესიმრავლედ, სინთეზირების პრინციპით მოიაზრება „სოფლურობაც“, „ძველიც“ და „ზეპირი გადაცემაც“. როგორც ვხედავთ, ცნება „აუთენტისკური“ ორგვარი მნიშვნელობით გამოიყენება, როგორც თვითიდენტიფიკატორი (ფუნქციური) და როგორც აუთენტიფიკატორი უცხო სწინაშე (ტრადიციული სტილის). აღსანიშნავია, რომ ორივე ეს მნიშვნელობა ადვილად ერთიანდება „ტრადიციულში“ (მეორე იარუსი), რომელიც ზემონახსენები ბინარული ოპოზიციის აგების დროსაც აუთენტისკურის ყველაზე ადეკვატურ ცნებად დავასახელებთ.

ტრადიციულ ქართულ საგალობელში ამ ორ ძირითად მახასიათებელიდან ავთენტისკურს მხოლოდ „ტრადიციული“ განსაზღვრავს, რადგან „ფუნქციური“ თავად ამ პლასტის რეგლამენტიტაა უზრუნველყოფილი.

ამ მიმართებით ზოგადად ვიტყვით, რომ სინტაქტიკური ანალიზის მეშვეობით დგინდება ცნება „ტრადიციული“ განსაკუთრებული შეჭიდულობა „აუთენტისკურთან“ მიმართებაში.

როგორ აღიქვამს და იყენებს ცნება „ავთენტურს“ შემსრულებელი და მსმენელი? და - რა შედეგებს განაპირობებს შესაბამისი მნიშვნელობები საბოლოო პროდუქტზე - ხალხურ სიმღერასა და საგალობელზე?

ზემომოყვანილ პუნქტებს ავთენტურობის საზომით სხვადასხვაგვარად აღიქვამს შემდეგი მონაცემების შემსრულებელი და მსმენელი ა) ტრადიციის მატარებელი ბ) მოყვარული გ) სპეციალისტი. თუმცა ასეთი დიფერენციაცია არ მიუთითებს იმაზე, რომ ერთიდაიგივე ობიექტის მიმართ აუცილებლად სხვადასხვა აზრი უნდა ჰქონდეს მოყვარულს და ეთნოფორს, ან სპეციალისტს და მოყვარულს. ტრადიციის მატარებლისათვის „ნამდვილი“ (ავთენტური) უმეტესად ნიშნავს „ძველს“, ხოლო მოყვარულს ავთენტური ესმის, ძირითადად როგორც „ძველი“, „ქართული“ და „შეულამაზებელი“, თუმცა, მოყვარული, ჩვეულებისაებრ, უმეტესად მაინც ამ უცხოური ტერმინის სპეციალისტისმიერ განმარტებას ენდობა, რაც დღეს არსებული მნიშვნელობებით ტოლფასია „ტრადიციულ-სტილურისა“ და „ფუნქციურისა“.

ზოგადად „ავთენტუკა“ ოთხი ძირითადი რაკურსით განსაზღვრავს ცნება „ნამდვილის“ ადეკვატურ ტრადიციულ სტილს და მის ფუნქციურობას: ა) შემსრულებელი; ბ) მოტივაცია (ჩვეული გარემო, ფუნქცია); გ) რეპერტუარი; დ) გამოსახვა.

ავთენტური შემსრულებელი

ვინ არის ხალხურ მუსიკაში ავთენტური შემსრულებელი? ზემოთქმულიდან გამომდინარე - ვინც სპეციალური ძალისხმევის გარეშე ზეპირი გადაცემით მიიღო წინაპართაგან ტრადიციული ინტონირების გამოცდილება, რომელსაც დღესაც ყოფაში ძალდაუტანებლად ასრულებს. ასეთები კი დღეს ძლიერ ცოტანი არიან - უმეტესად საქართველოს მთიან რეგიონებში. გარდა ცალკეული გამონაკლისისა, მათ (სვანი, აჭარელი, აღმოსავლეთ მთის შემსრულებლები), სცენაზე ვერ ვხედავთ. ძნელია, ხაზგასმით ავთენტური უწოდო დღეს საქართველოში მოღვაწე უხუცეს შემსრულებლებს: სვან ისლამ ფილფანს, მეგრულ პოლიკარე ხუბულავას, კახელ ანდრო სიმაშვილს, გურულ ტრისტან და გური სიხარულიძეებს (აღსანიშნავია, რომ ერთგვარი გამორჩეული საერთაშორისო „ბრენდის“ სტატუსით ქართული მუსიკალური დიალექტებიდან სწორედ ეს ოთხი სარგებლობს - რასაც იოსელიანის დოკუმენტური ფილმიც ასურათებს). ამ ლოტბართა საქმიანობის სფერო ძირითადად სცენას უკავშირდება და ისინიც საკმაოდ თამამად ნერგავენ შემოქმედებით სიახლეებს (განსაკუთრებით, ხუბულავა და სიმაშვილი).

საგალობლის სფეროში ავთენტური და არავთენტური შემსრულებლის კრიტერიუმად მხოლოდ რეპერტუარის ავთენტურობა უნდა დასახელდეს. შემსრულებლის ავთენტურობა აქ თავად ჟანრის რეგლამენტიცაა განსაზღვრული.

ავთენტური მოტივაცია/ფუნქცია

კომუნიკაციური ასპექტის წინწამოწევით ტრადიციული მუსიციერების მოტივაციებს ორ ძირითად ჯგუფად დავყოფდით: რეპრეზენტაბელური, ფოლკლორი, ერთგვარად „ექსტრავენტული“, და სპონტანურად ქმნადი, „თვითკმარი“ „ინტრავენტული“ ფოლკლორი, „ყოველდღიურობის კულტურული პრაქტიკები“ (Ядрышникова, 2008 – 10). შესაძლოა, ავთენტურობა მეორე ჯგუფს უფრო ახასიათებს, მაგრამ ამ მოტივაციათა შორის მკაფიო ზღვარსაც ვერ დავდებთ. სხვაგვარი მიმართებით, პიროვნული მოტივაციის ნიშნით, ტრადიციულ მუსიციერებას სამ დიდ ჯგუფად დავალაგებდით: 1) ტრადიციის მხარდაჭერის (საკულტო-სარიტუალო), 2) უტილიტარულობის ანუ ყოფითი სარგებლის მიღების და 3)

ესთეტიკურისად. თუმცა ეს უკანასკნელიც შეიძლება ინტერესის ორ ვექტორად დაიყოს. საქმე ისაა, რომ როგორც შემსრულებელთა, ასევე აღმქმელთა (კრიტიკოსები, მსმენელები) ესთეტიკური მიმართების ინტენციონალობა ხალხური ნიმუშის ქდერისას, იგივე მოტივაცია, შეიძლება იყოს მუსიკალურ-მხატვრულიც და ეთნოგრაფიულიც.

საინტერესოა, რომ ზემონახსენები ძირითადი მოტივაციები მერიაძის მიერ დასახელებულ მუსიკის ფუნქციებში გარკვეული ნაშთით ნაწილდება (**Merriam., 1964 – 222-227**). და ეს ნაშთია - სარგებლიანობის მოტივაცია.

ზემოაღნიშნული სამი ძირითადი მოტივაცია სხვადასხვა კონკრეტულ შემთხვევაში სხვადასხვა დოზით თანამონაწილეობს. შედარებით (და არა - აბსულუტურად) სუფთა სახით შეგვიძლია ესთეტიკური მოტივაცია ვიგულისხმოთ სუფრაზე, მგზავრობისას, ან უბრალოდ ვიწრო შეკრებაზე ახლობელთა მიერ შესრულებული სიმღერები. ზოგადად, ესთეტიკური მოტივაცია, ტრადიციების რღვევასთან ერთად, ხშირად ქართული მუსიკალური ტრადიციის, როგორც მძლავრი ეთნიკური იდენტიფიკატორის ხალხში გაცნობიერების ზრდასთანა დაკავშირებული (ქალაქებში თუ რაიონულ ცენტრებში დღესაც საკმაოდ პოპულარულია ხალხური სიმღერისა და ცეკვის საბავშვო წრეები).

საკულტო მოტივაციის დომინირებითაა აღნიშნული რელიგიურ დღესასწაულებზე სადიდებელი სიმღერები სვანეთში, კახეთში, აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, რომლებიც ტამართან ან სალოცავ ჯვარ-ხატებთან სრულდება. მსგავსია საქორწილო სარიტუალო სიმღერებიც. „სასარგებლო“ და საკულტო მოტივაციის უფრო თანაბარ ნაზავთან გვაქვს საქმე სახადისაგან სამკურნალო, ამინდის გამოსათხოვ, სამგლოვიარო, ნიმუშებში. სასარგებლო ანუ უტილიტარული მოტივაცია ჭარბობს აკვნის (калебельную), შელოცვის, მამაკაცთა და ქალთა ინდივიდუალური თუ კოლექტიური შრომის დროს ინტონირების სახეებში. მატერიალური საზღაურის გარეშე მუსიციერებაში ესთეტიკური მოტივაცია ჭარბობს „სასარგებლოს“ და ჩქმალავს საკულტოს ზოგადსაცნენო „ჟანრის“ შემდეგ ქვესახეობებში: საკონცერტო-საპრეზენტაციო, საგასტროლო, სატურისტო, სარესტორნო და ღონისძიების თანხლების. შესრულების მატერიალური ანაზღაურების შემთხვევაში კი პირიქით - სასარგებლოს მოტივაცია გამოდის წინა პლანზე. აქვე უნდა აღინიშნოს რეპეტიციისა და სტუდიური აუდიოჩაწერის პრაქტიკაც, რომელიც ასევე უტილიტარული ფაქტორის დომინანტურობითაა აღნიშნული. ცხადია, ჩამოთვლილი ჯგუფები თანამედროვე რეალობითაა განპირობებული. და ეს სწორედ სიახლეები კომუნიკაციურ მეთოდოლოგიაში იწვევს ფოლკლორული პარადიგმის ცვლილებას (**Неклюдов , 2002 – 4**).

ავთენტიკური რეპერტუარი

ავთენტიკური რეპერტუარის დახასიათებისას პირველ რიგში გასათვალისწინებელია ნიმუშის მუსიკალური და ვერბალური ტექსტის შესაბამისობა მის სოციალურ ფუნქციასთან. ფუნქციონალური შესრულებისას ამგვარი შესაბამისობა შენარჩუნებულია საკულტო-სავედრებელი (მათ შორის - სამკურნალო და ამინდის გამოსათხოვ), სამგლოვიარო, აკვნის, სახუმარო-სალაღობო სიმღერებში, შელოცვის ინტონირებებში; ნაწილობრივ დარღვეული - საქორწილო, ლაშქრულ (походных), შრომის სიმღერებში. მკაცრად განსაზღვრული სოციალური გარემო არ გააჩნიათ (ან დაკავალი აქვთ) ბალადურ, ლირიკულ, პატრიოტულ მიძღვნის (посвящение), დიდაქტიკურ სიმღერებს. რაც შეეხება სატრფიალო მოტივს, იგი

ქართულ ხალხურ სიმღერაში მოკლებულია ინტიმურ კომპონენტს და საჯაროდ იმღერება, რაც მას ასევე ზემოქანმოთვლილ ფუნქციატროფირებულ სიმღერებთან ერთად საერთო „სალაღობო“ (развлекательный?) ჟანრში აერთიანებს. რაც შეეხება რეპერტუარს, სადაც ტექსტი და ფუნქცია აშკარად შეუსაბამოა, ასეთად მივიჩნევთ სხვადასხვა ჟანრული წარმომობის რთულ სიმღერებს, რომლებსაც ტრანსფორმირებულ საკონცერტო ჟანრში გამოცდილი მომღერლები (პროფესიონალები ან მოყვარულები) ასრულებენ.

არადა, თავად სასცენო რეპერტუარი საქართველოში, უმეტეს შემთხვევაში, ერთგვარად „კანონიკურად“ აღიქმება, როგორც ნოტებზე დაფიქსირებული, ასევე - ავტორიტეტების მიერ აჟღერებული - აუდიოჩანაწერების სახით. ამგვარ კანონიკურობას ედიშერ გარაყანიძე (**Гараканидзе, 2007 – 79**) მეორეული შემსრულებლობის დამახასიათებელ ნაკვთად მიიჩნევს. მაგრამ ეს კანონიკურობა ხშირად გაგებულია, როგორც რამდენიმე ვარიანტიდან მხოლოდ ერთის გამორჩევა სხვების იგნორირების ხარჯზე („არასწორი ვარიანტი“). თუმცა შეიძლება კანონიკურობის, როგორც უარყოფითი კონოტაციის ცნების, მისადაგება იმ ვარიანტისთვისაც, რომელიც არ ეპაექრება სხვა ვარიანტს, მაგრამ თავისთავად მიზანმიმართულად უცვლელად, ასლის სახით სრულდება. ვერავის დაუშლი აქსიოლოგიური თვალსაზრისით კანონიკურად შერაცხოს რომელიმე ნიმუში, მაგრამ ფოლკლორულ შემოქმედებაში ყოველ ჯერზე ხელახლაქმნადობის პრინციპი უფრო მნიშვნელოვანი ორიენტირია.

ცხადია, არის ამ მოცემულობის მიმართ გარკვეული კრიტიკის გამოვლენებიც (კანონიზაციის შესახებ განგამის ნოტები უკვე 1957 წელს ისმის - ქართული ფოლკლორის საკითხებისადმი მიძღვნილ პირველ რესპუბლიკურ თათბირზე (**Традиционная... 2011 – 73**), მაგრამ გადამოწმების კრიტიკა სპეციალისტთაგან უფრო მეტ ინტენსიურობას მოითხოვს.

აღსანიშნავია, რომ დღეს საზოგადოდ დამკვიდრებულ აზრს, რომ სიმღერა უმჯობესია ძველი ჩანაწერების მიხედვით, ზეპირად, ნოტების გარეშე შეისწავლო, ხშირად თან სდევს საცდური ამ ნიმუშის მყარი ასლის შექმნისა. სხვადასხვა ცნობილი მომღერლების ანსამბლების მიერ ჩაწერილი ვარიანტები იქცევიან ერთგვარ მკაცრ ორიენტირებად. ამის გამო, ახალგაზრდა ანსამბლები ასლს იღებენ ამ ვარიანტებიდან და ამ ფაქტს ზოგჯერ სცენაზე სიმღერის დასახელებასთან ერთად აღნიშნავენ. ამავე დროს, ისეთი სიმღერის ნოტებიდან აღდგენა, რომლის აუდიოჩანაწერი არ არსებობს, გამოცდილი ლოტბარის (лидер хора) მხრივ, რომელსაც ესმის ტრადიციისათვის დამახასიათებელი საშემსრულებლო ნიუანსები, წინაღობას არ უნდა ხვდებოდეს. ჩემი აზრით, ლოტბარი გუნდისათვის სიმღერის სწავლისას არსებულ შესაბამის აუდიონიმუშს მთლიანად არ უნდა დაეყრდნოს (ცხადია, მოსმენა აუცილებელია), რათა ასლის გადაღების საფრთხე აიცილოს თავიდან.

ქართულ საეკლესიო საგალობელში ავთენტურ რეპერტუარად საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის სინოდის 2003 წლის გადაწყვეტილებით, მთლიანად დადასტურებულია ფილიმონ ქორიძის, ექვთიმე კერესელიძის, ძმები კარბელაშვილების (ეს მოღვაწეები საქართველოს ეკლესიის მიერ წმინდანებად არიან შერაცხულნი), რაჟდენ ხუნდაძის მიერ მე-19-20 საუკუნის მიჯნაზე ნოტებზე დაფიქსირებული, ასევე 1966 წელს არტემ ერქომიაშვილის მიერ გადმოცემული საგალობლები. რეპერტუარის რეგლამენტაციის მხრივ ეკლესიას, ცხადია, მეტი დირექტიული ინსტრუმენტი აქვს (შეიძლება ითქვას, თითქმის აბსოლუტური), ვიდრე იგივე ფოლკლორის ცენტრს.

გამოსახვა

მიუხედავად იმისა, რომ შემსრულებლობის რეგლამენტის წყარო შემსრულებელი, გარემო და რეპერტუარია, ქართულ ეთნომუსიკალურ საზოგადოებაში ავთენტურობასთან სიახლოვის შესახებ საუბარი, ძირითადად შესრულების ფორმაზე და მანერაზე მსჯელობას ეთმობა. დადგენილი საშემსრულებლო-სარეპერტუარო ავთენტურობის პირობებში იგივე ითქმის საგალობელზეც. თავის მხრივ ეს მსჯელობა გამოსახვის ავთენტურობის შესახებ ძირითადად „ფოლკლორიზმის“ სფეროს (Земцовский, 1982 – 10). ანუ - „სასცენო ფოლკლორისადმია“ მიმართული. როგორც ჩანს, ყურადღების ამგვარი ვექტორი დამოკიდებულია შემდეგ ფაქტორებზე: ა) იმ ჟანრის ნიმუშები, რომლებიც ძველ საქსპედიციო ჩანაწერებშია დაფიქსირებული და დღეს სასცენო ფორმატში არ მოქცეულა, მეტად მცირეა (ძველი ტირაჟირებული თუ საველე ჩანაწერთა დიდი უმეტესობა სწორედ სცენისთვისაა განკუთვნილი); ბ) ტრადიციასთან შეუსაბამობები შესრულების მხრივ ყველაზე მკაფიოდ სწორედ სასცენო ფოლკლორში ჩანს; გ) ამ შეუსაბამობებზე ზემოქმედების ასპარეზი (შანსი) სწორედ სასცენო ფოლკლორშია, და არა - თუნდაც ბევრად უფრო „დამახინჯებულ“ ცოცხალ ტრადიციაში. მაგალითად, მაშინ, როდესაც ხალხური შემსრულებლის „კლასიკურ“ („ქრომატიული“, ევროპული ტემპერაციის) ფანდურზე დაკვრას ვუსმენთ, მას ფრთხილად ვეკითხებით: არ ურჩევნია, „ხალხურ“ (ტრადიციულ) ფანდურზე დაკვრა? ხოლო თუ იგივე პრაქტიკას მეორეულ შემსრულებელთან ვხვდებით, მას აქტიურად შევაგონებთ, რომ მისი შესრულება არავთენტურობა და თუნდაც დათვალიერება-ფესტივალზე იგი მხოლოდ მძაფრ კრიტიკას დაიმსახურებს.

აი ის პუნქტები, რომლებიც ყველაზე ხშირად ხდება სპეციალისტების კრიტიკის საგანი ქართული სიმღერის მეორეული შემსრულებლების მიმართ:

- **გაორმაგებული ზედა ხმები** - უკვე ბანალურია თითქოს ეს შენიშვნა, მაგრამ ხმოვანების გაზრდის მიზნით ზოგიერთი „ავთენტურობად“ ცნობილი ანსამბლი ცალკეულ სიმღერაში დღესაც აორმაგებს ზედა ხმებს, რითაც მათ შესრულების ყოველ ჯერზე ავტორობის, იმპროვიზაციის შესაძლებლობებს უზღუდავს. სასცენო პირობებში, ცხადია, კარგია, რომ ეს რეგლამენტი მკაცრად იყოს დაცული, თუმცა უფრო ბუნებრივ პირობებში - სუფრაზე, უბრალო შეკრებისას, თუნდაც ავტობუსით მგზავრობისას - სოლისტების მარტოობის გაკონტროლება, ჩემი აზრით, უფრო შექმნის, ვიდრე - დაძლევს პრობლემას. ზემონახსენები ინერციით ქართულ გალობაშიც, მსგავსად სიმღერისა, ზედა ხმების გაორმაგებას დაუშვებლად მიიჩნევენ ხოლმე. ეს მიდგომა შესაძლებელია, გამართლებული იყოს იმ პლასტა მიმართ, რომელთა სანოტო ფიქსაცია იმპროვიზაციულობის მოტივს ატარებს („გამშვენებულ“, ანუ განვითარებულ სტილის გელათის, სვეტიცხოვლის სკოლებში), ხოლო საგალობლის სადა კილოში ზედა ხმების გაორმაგების თუ გაოთხმაგების აკრძალვას არავითარი ობიექტური საფუძველი არა აქვს.
- **დირიჟორი** - განიკითხება ლიდერის მიერ ნიმუშის მკაფიო მეტრული ორგანიზება. უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი ხელმძღვანელობა (მით უმეტეს - ნიუანსების ჩვენებით) უკვე არცაა „მოდაში“. თუმცა მეორეულ ანსამბლებში ხშირად ვხედავთ ფარულ დირიჟორობას - ეკონომიური, ძნელადშესამჩნევი მოძრაობებით მეტრის მინიშნებას, რაც არ იძრახება. ასევე არ ექცევა ყურადღება სიმღერის დამწყებისთვის ტონის მიცემას, თუმცა ეს ქმედება ფაქტობრივად დამწყების - ტრადიციულად, სიმღერის წამყვანის როლის დაქვეითებაზე მიანიშნებს.

საყვედური დირიჟორობისთვის ზოგჯერ ინერციით სამგალობლო გუნდის რეგენტსაც ხვდება. სასიმღერო პრაქტიკის გავლენით ბევრს ჰგონია, რომ სიმღერის მსგავსად, საგალობელშიც იმპროვიზაცია და შესრულების ყოველ ჯერზე მუსიკის ავტორობა პირველხარისხოვანი ამოცანაა.

- **სიმღერის ერთად დაწყება** - ქართული სიმღერა ყველა ხმაში ერთად იწყება მხოლოდ დირიჟორის არსებობის ან - საკრავიერი შესავლის მიზეზით. თუმცა ზოგიერთი სიმღერის შესრულებისას, მისი „ქალაქური იერის“ მიზეზით (მაგალითად, პოპოულარული „ართი ვარდი“), ერთობლივი დასაწყისი ავთენტურობის მხრივ ნაკლად რატომღაც არ მიიჩნევა. შესრულების ერთად დაწყება ჩვეული პრაქტიკაა საგალობელში. თუმცა ყველაზე გვიან ჩაწერილ (1945, 1966) შემოქმედის სკოლაში ფიქსირდება ერთი - ზედა ხმის დამწყებობა, რაც მცირე ანსამბლში ამ ხმის ლიდერის ფუნქციაზე გვაფიქრებინებს მკაფიოდ გამოკვეთილი რეგენტის არყოლის პირობებში.
- **რეპერტუარის სქესობრივი კუთვნილება** - ქართულ სიმღერაში კაცები და ქალები უმეტესად ცალკე მღერიან. ერთობლივი შესრულება უფრო მეტად ზოგიერთ საფერხულო და საოჯახო სიმღერებში გვხვდება. თუმცა, საბჭოთა პერიოდში ამგვარ რეგლამენტს ნაკლები ყურადღება ექცეოდა და ამგვარი მიდგომის ინერცია დღესაც შეიმჩნევა. თუმცა ზოგჯერ საწინააღმდეგო პოლუსური შეხედულების ტყვეობასაც ვხედავთ, რაც ამ ცალ-ცალკე შესრულების აბსოლუტიზაციას ეყრდნობა.

ამ კუთხით ერთიც უნდა ითქვას: ქალთა რეპერტუარი წლების მანძილზე ითრგუნებოდა მამაკაცთა განვითარებული სიმღერების ჩაწერის და კვლავწარმოების ხარჯზე. როგორც ჩანს, ამ ტენდენციას ქალთა შეკრებათა უფრო ჩაკეტილობამაც შეუწყო ხელი მამაკაცთა მუსიციერების ღიაობის ფონზე. მამაკაცების „თავხედობა“ იქამდე მივიდა, რომ მათ ქალების ბევრი სიმღერა გადაამღერეს, როგორცაა, მაგალითად, გასამხმიანებული „ნანები“, ქალთა შრომის სიმღერა „ეუკუნათ კაკუტებს“, სახადის სამკურნალო სიმღერა „საბოდიშო“, დედის ბალადა „მირანგულა“ და სხვა. საინტერესოა, რომ ხშირად სპეციალისტთა პროტესტს სრულიად არ იწვევს იმ სიმღერების მამაკაცთა მიერ შესრულება, რომელსაც ქალის პირველ პირში ტექსტი უდევს საფუძვლად („გაფრინდი შავო მერცხალო“, „სი ქოულ ბატა“, „გათხოვება მოკო, მარა“ და ა.შ.), რადგან ეს უკვე ტრადიციაა.

მამაკაცთა პრიორიტეტი მკაფიოდაა გამოხატული ქართული გალობის შემსრულებლობაში. თუმცა მრევლში ქალთა რიცხობრივი უპირატესობისა და მათი გამორჩეული მოშურნეობის გამო, რაოდენობრივად დღეს საქართველოში ქალი მგალობლები მეტნი არიან, ვიდრე - კაცები.

- **საავტორო სიმღერები** - „ავთენტურობა“ ხშირად გულისხმობენ მხოლოდ „უკვე არსებულს“ - ფოლკლორული ნაწარმოების ერთ-ერთი მოძველებული კრიტერიუმის, „ანონიმურობის“ ერთმნიშვნელოვნად გაგების გამო. ამიტომ ხშირად ფოლკლორულად, თუნდაც პერსპექტივაში, აპრიორი არ მიიჩნევა ახლადშექმნილი ნაწარმოები. მაგრამ ხალხური შემოქმედებისთვის მთავარი მექანიზმია გარდაქმნა და არა - ქმნა (Земцовский , 1977 – 62; Богатырев, Якобсон 1971 – 9); ედიშერ გარაყანიძეც უშვებს შესაძლებლობას ავთენტურობად აღიქმებოდეს ცნობილი მომღერლის მიერ შექმნილი სიმღერა, რომელშიც ინოვაციური სტილისტური ელემენტებია გამოყენებული (Гараканидзе, 2007a – 34-35). მაგრამ აქ, ჩემი აზრით, სიფრთხილე უნდა გამოვიჩინოთ. სიმღერა, რომლის მთლიანი მუსიკალური ტექსტი ერთი ადამიანის მიერაა

დაწერილი, თუნდაც ტრადიციული სტილისტური კატეგორიების ზედმიწევნითი გათვალისწინებით, ჯერ კიდევ არ არის ხალხური სიმღერა. მან მდგრადობის კრიტერიუმიც უნდა დააკმაყოფილოს გარკვეულ დროში.

- **დინამიური ნიუანსები სიმღერაში** - ეს ფაქტორი ბოლო წლებში ნაკლებად აქტუალურია, მხოლოდ ერთეული შემსრულებლები თუ იყენებენ კრემჩენდო-დიმინუენდოებს. ძველ ჩანაწერებში მსგავსი ნიუანსირება მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება, ხოლო საექსპედიციოში საერთოდ გამორიცხულია. მსგავსი მიდგომაა საგალობლებშიც.
- **სიმღერის ბოლოს შენელება, რეპრიზები და ერთობლივი დამთავრება** - ეს მხატვრული ხერხები ცხადია, ძირითადად აპლოდისმენტებზეა გამიზნული. თუმცა ეს მეთოდები ტრადიციულ შემსრულებლობაშიცაა: ზოგჯერ - სიმღერის შენელება, უფრო იშვიათად რეპრიზა და მხოლოდ გამონაკლისის სახით - ორი მოპასუხე გუნდის მიერ სიმღერის ერთად დამთავრება.
- **ბოლომდე არმღერა** - მხოლოდ პრეზენტაციისთვის საკმარისი მასშტაბი - ეს ფოლკლორის ესთეტიზაციის გარდაუვალი შედეგია. სიმღერის შემოკლება, რომელიც ყველა შრომის კოლექტიურ, ბალადურ, საფერხულო ჟანრს ეხება, შემსრულებლის მხრიდან სიმღერის მუსიკალური ტექსტის გადმოცემის პრიორიტეტს ააშკარავებს სიტყვიერი ტექსტის ხარჯზე მსმენელზე ან ჩამწერზე გათვლით), რაც სიმღერის უკვე ნიველირებულ ფუნქციურობას ადასტურებს. სიმღერის გრძლად მღერას ასევე უკავშირდება ტრადიციული მუსიკის ამბივალენტური ბუნებისათვის დამახასიათებელი სტაბილურობის ტენდენცია - იმპროვიზაციულობის ტენდენციის საპირისპიროდ. ამიტომ ფოლკლორის „გურმანებში“ გრძლად შესრულებული სიმღერები (ხშირად - რაკული) დიდი მოწონებით სარგებლობს.
- **ანტიფონური სიმღერის ცალპირულად მღერა** - საფერხულო, შრომის, საქორწილო-მგზავრულებში ხშირია ორი გუნდის მონაცვლეობითი შესრულება. საინტერესოა, რომ ზემოხსენებული მასტერ-კლასების დროს, სწორედ ამ ანტიფონის ერთ გუნდად მღერა იწვევდა შემსრულებელთა დიდი ერთ-ერთი მთავარ შენიშვნას. გარდა სიმღერის შესვენებით შესრულების მოტივისა, მონაცვლეობით მღერაში ორი ჯგუფის სოციალური იდენტობის სხვაობაცაა მნიშვნელოვანი. ამიტომ სცენაზე ორი სხვადასხვა ანსამბლის ანტიფონური შესრულება ბევრად უფრო ავთენტიკურია, ვიდრე - ერთი ანსამბლის მიერ ასეთივე შესრულება. გარდა ფუნქციური ფაქტორებისა, აქ მუსიკალური ენის მხრივაცაა გადაუჭრელი პრობლემა - ფრაზის დაუსრულებლად ახალი ფრაზის წამოწყება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი შეცდომები გამოცდილ მეორეულ გუნდებს არ ახასიათებს, ხოლო რეგიონულ გუნდებში ეს შეცდომა არაავთენტიკურობის მთავარი დამადასტურებელია.
უნდა ითქვას, რომ ანტიფონური გუნდების არქონა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაკლია ქართული სამგალობლო პრაქტიკისა, რაც უმეტესად სოციალურ პრობლემატიკას უკავშირდება.
- **რიტუალის არასრულყოფილი მიზანძვა** - სცენაზე გუნდები ცდილობენ, რომ ავთენტიკურობის ხარისხი გაზარდონ ნიმუშის შესაბამის რიტუალთან ახლოს მისვლით, მაგრამ ხშირად ეს მცდელობა უარყოფს ბუნებრივ სპონტანურობას და თავისი ორგანიზებულობით „თეატრალურ“ ეფექტს იძლევა. ასეთია, მაგალითად, ფერხულის ზედმეტად ორგანიზებული დაწყება-დამთავრება, დაკანონებული შემახილები სიმღერის დროს (სახუმარო, შრომის), უფუნქციო რიტმული ტაში (ფერხულის ან ცეკვის გარეშე) და სხვა.

ცალკე გამოვყოფთ ერთ დეტალსაც: ეთნომუსიკალური თეატრი „მთიები“ ერთგვარი გამჭვირვალე მედიუმის როლს ისახავს მიზნად, რომელსაც ეთნოგრაფიული სახე თითქოს უდანაკარგოდ მიაქვს მსმენელ-მაცურებლამდე. სწორედ ეს კოლექტივი იყო ინიციატორი 1980-იან წლებში ავთენტისადმი ყურადღების სერიოზული მიპყრობისა. მაგრამ დღეს მას ერთი მეთოდური „მაგრამ“ უშლის ხელს ამ ადეკვატურობაში: ანსამბლი რომელიმე რიტუალის (მაგალითად - სამგლოვიაროს) დასასურათებლად არა სივრცეში ლოკალიზებულ სინკრეტულ (მუსიკალურ-ვერბალურ-პლასტიკურ) ქმედებებს იყენებს, არამედ საქართველოს სხვადასხვა დიალექტების რიტუალური ქმედებების „კონგლომერატს“.

- **სიტყვების შეცვლა** - ეს პრაქტიკა, ცხადია, ტრაგიკულ შედეგებამდე არ მიგვიყვანს, რადგან მუსიკალურ ტექსტთან შედარებით ვერბალური უფრო „მთავარია“. დიდი ვნებათა ღელვა გამოიწვია „რუსთავის“ მიერ ტრადიციული „ჩაკრულოს“ ახალმა ტექსტმა, რომელიც ჩემთვის, გარკვეული მცირე პროტესტით (რომელიც „სამჯერ მონათვლას“ ეხება) მისაღებია. თუმცა სჯობს, სიტყვების ცვალეზადობასთან ერთად მუსიკალურ შემოქმედებითობასაც მივცეთ ასპარეზი.
- **პოპური** - ბოლო დროს „მოდამი“ შემოვიდა ხალხური სიმღერებისგან საკონცერტო პოპურის შედგენა. ამასთან, თუ საუკუნის და ათწლეულების წინ ძუკუ ლოლუა და ლადო მჭედლიშვილი რამდენიმე შრომის სიმღერას ერთ კომპოზიციად აერთიანებდნენ, ამის მაგალითი ხალხურ შემსრულებლობაშიც ჰქონდათ (არტელური შრომის დროს ხალხი ხშირად მიაბამდა ხოლმე ერთ სიმღერას მეორეს). მაგრამ დღეს, თუნდაც ანსამბლი „სახიობა“ ხშირად გვთავაზობს სხვადასხვა ჟანრისა და დიალექტის სიმღერის ერთ მთლიანობაში გაერთიანებას, რაც შოუსაკენ წინწაწევად, ხოლო აუთენტისკურობის მხრივ - უკუსვლად უნდა შეფასდეს.
- **სტილისტურად გაუმართლებელი ჩარევა** - აქ იგულისხმება არა ბუნებრივი იმპროვიზაციიდან და სტილური განვითარებიდან მომდინარე ინოვაციები, არამედ მხოლოდ სიახლის ეფექტისადმი მისწრაფებული ან პირიქით - უგემოვნო, მოყირჭებული, შაბლონური ტრადიციული საქცევის გამოყენება.
- **არადიალექტური არტიკულაცია** - ავტორიტეტულ მომღერლებს ყოველთვის ესმოდათ ის ცნობილი ჭეშმარიტება, რომ რომელიმე მუსიკალური დიალექტის სიმღერა ყველაზე უკეთ სწორედ შესაბამისი წარმომავლობის მომღერლის მიერ სრულდება (**Гараканидзе, 2007 – 24**). სვანური ომახიანი, ოდნავ ზედა სასისმიერი ინტონირება სვანმა უნდა შეასრულოს, მეგრული მკვნესარე სვლები მეგრელმა, გურული „პიჩიკატური“ ატაკა („пичикатная“ атака) და „კრიმანჭულის“ იოდლი (იოდль „კრიმანჭული“) - გურულმა, კახური მელიზმატიკა - კახელმა, თუშური ვიბრატო - თუშმა, ხევსურული - ხევსურმა, რაჭული - რაჭველმა, იმერული ქალაქური - იმერელმა და ა. შ. ეს კუთხური ხასიათი კი, პირველ რიგში ბგერათწარმოქმნის ხასიათით მჟღავნდება. თუმცა ზოგიერთი მეორეული, გასტროლებში გამობრძმედილი ანსამბლი („რუსთავი“, „ერისიონი“) ამ თემას პირველხარისხოვან მნიშვნელობას ხშირად არ ანიჭებს (რეგიონულ ანსამბლებს, გასაგები მიზეზის გამო, ეს შენიშვნები ნაკლებად ეხებათ). ქართული სიმღერის მოყვარულის ყურს განსაკუთრებით ჭრის სოლისტების მიერ აკადემიური სტილით, ხმის ტრემოლაციით, ვიბრატოთი მღერა.

- **ხმათა არაბუნებრივი განაწილება** - ეს შეცდომა მოსდით ზოგიერთი ანსამბლის იმ ლიდერებს, რომლებიც გამოუცდელნი არიან ძველი სიმღერების ჩანაწერების გაშიფრვაში (расшифровка), რა ნიმუშებშიც ხმების გადაჯვარედინება გვხვდება.
- **„კლასიკური“ საკრავები** - ზოგადად ქართული ტრადიციისათვის უცხოა საკრავიერი ანსამბლები (ყოველ შემთხვევაში, ჩვენამდე ტრადიციულმა საკრავიერმა მუსიკამ ძირითადად ვოკალის თანხლების და სოლო დასაკრავის (наигрыш) სახით მოაღწია). ხოლო გასული საუკუნის შუა წლებში დამკვიდრებული ხალხური საკრავიერი ორკესტრის პრაქტიკა თავისი შედეგებით რევოლუციური აღმოჩნდა. ამ პროცესის ლიდერად წარმოჩნდა ქრომატიული წყობის (ხალხში მას „კლასიკურს“ ეძახიან) ფანდური, ასევე - სხვა საკრავებიც, რომლებმაც ტრადიციული ჰარმონიული თანხლების საპირწონედ ფუნქციონალურად და სტრუქტურით მდიდარი ჰარმონიული თანხლება შესთავაზა ვოკალურ შემსრულებელს.

რაც შეეხება საეკლესიო საგალობელს, გამოვყოფთ მის შემდეგ არაავთენტიკურ სამემსრულებლო ორიენტირებს:

- **საგალობელთა შეკვეცა** - ზოგჯერ ხდება „ალილუარიების“ ანუ უსიტყვო გალობის ამოკვეთა ექვარისტიული საგალობლებიდან. სცენაზეც ცალკე იმღერება „რომელნი ქერუბიმთა“ და „და ვითარცა“.
- **ანტიფონური შესრულების უგულველყოფასთან ერთად, არაანტიფონურად შესრულებადი საგალობლების ანტიფონურად შესრულება** (ამით თვით ცნობილი „იალონიც“ სცოდავს ხოლმე);
- **საყოველთაო ეკლექტიკა** სტილური ნიშნით - მხოლოდ გამონაკლისის სახით თუ შესრულდება სადმე მხოლოდ ერთი სკოლის და მხოლოდ სადა, ან გამშვენებული გალობა;
- **საგალობლების ღვთისმშახურებასთან მიმართებაში დროში აცდენა** - საგალობლის შეწყვეტა, მეორეჯერ გალობა - ფონისთვის, ხელოვნური აჩქარება, ხელოვნური განგრძობა, მოცემული ქმედებისთვის შეუსაბამო სიგრძის საგალობლის გალობა;
- **სამგალობლო გუნდის, მკითხველის და იერარქის შეუთანხმებლობა** - ძირითადად - ტონალობის მხრივ;
- **გამშვენებულ საგალობლებში იმპროვიზირებადი ხმების ორი და მეტი კაცის მიერ შესრულება;**
- **ზედმეტად აკადემიური ან ხალხური ბგერათწარმოქმნა;**
- **ეკლესიაში ხალხური სტილის საგალობლების ან სიმღერების შესრულება** - სხვადასხვა სახის მრავალჟამიერის, ასევე საკამათოა სვანური სიმღერა-საგალობლების შესრულებაც;
- **თანამედროვე ავტორთა საგალობლების შესრულება** - რომლებიც არარელევანტურად მიიჩნევენ საეკლესიო ტრადიციული სტილისა და წამყვანი მოტივის ტრადიციული საქცევების დაცვას;
- **ექვარისტიული საგალობლების სცენაზე შესრულება**, ღვთისმსახურებიდან მოწყვეტით;

ზემოთნათქვამთან ერთად, მუსიკალური ფოლკლორის შემდეგ ახალ კრიტერიუმებს შემოგთავაზებდით:

- კოლექტიურობა - პოპულარობა;
- ანონიმურობა - საავტორო უფლების უქონლობა;
- ვარიანტულობა - შემსრულებლის ავტორად თვითიდენტიფიცირება;

- გადაცემის ზეპირი ხერხი - შესწავლის ზეპირი ხერხი
- სტილური და შესრულების რეგლამენტის ტრადიციის დაცვა;
- დროში გამოცდა;

ეთნომუსიკალური ტენდენციები საქართველოში და ავთენტიკურობა

შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკალურ-ფოლკლორული შემსრულებლობის პარადიგმა, საქართველოში ჩვენთვის ხელმისაწვდომ ისტორიულ სივრცეში ოთხჯერ შეიცვალა: მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში - ეთნოგრაფიული ანსამბლების შექმნის და ფოლკლორისტული აზრის გამოქვეყნების ხანა („ქართული ხორო“, ქორიდის, ბალანჩივადის, კავსადის, ლოლუას, გიგო ერქომანიშვილის და სხვათა გუნდები, დასავლურ-ქართული და აღმოსავლურ-ქართულ საგალობელთა საგვარეულო ანსამბლები); მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში - საბჭოთა მასობრივი კულტურის და საბჭოური თემატიკის ხანა; მე-20 საუკუნის 60-იან წლებში - მცირე ანსამბლების ხანა („შვიდკაცა“, „გორდელა“, „რუსთავი“ და სხვა) და მე-20 საუკუნის 80-იანი წლებიდან დღემდე - ავთენტიკური შესრულებისაკენ მიბრუნების ხანა. ამ ბოლო ინიციატივის წარმმართველები იყვნენ ფოლკლორული ანსამბლები „მთიები“ (ცნობილი ქართველი ეთნომუსიკოლოგის ედიშერ გარაყანიძის ხელმძღვანელობით სწორედ ამ ჯგუფმა დააყენა მძაფრად ავთენტიკური რეპერტუარისა და შესრულების საკითხი), „მზეთამზე“ (ქალთა ტრადიციული ნიმუშების გამხმომავნებლები) და თბილისის ანჩისხატის ტაძრის მაგალობელთა გუნდი (ტრადიციული ქართული გალობის ღვთისმსახურებაში დამბრუნებლები).

და აი, დღევანდელი ქართული მუსიკალურ-ფოლკლორული მოძრაობის ძირითად ტენდენციად სწორედ ავთენტიკურობის, ნამდვილობისკენ სწრაფვა მოჩანს. „მოჩანს“ ვამბობ იმიტომ, რომ საუბარი მაქვს იმ პლასტზე, რაც მართლაცდა მოჩანს - დიდ საკონცერტო დარბაზებში, რეიტინგულ ტელე- და რადიოარხებზე. ამ დინების პარალელურად შეინიშნება გარკვეული ნაკადები. ყველა მათგანს, ცხადია, თავიანთი მიმდევარი ჰყავს.

თავად ტრადიციული ავთენტიკური ფოლკლორი კი, ვერ ეწინააღმდეგება გლობალიზაციის პროცესს და წარსულის კუთვნილება ხდება. მართალია, დანდესი მიიჩნევს, რომ ფოლკლორის რეგრესიულობის საპიწონედ შეიძლება აღვიქვათ ფოლკლორის დროდადრო აღორძინების, ან ახალი ჟანრების მეშვეობით განახლების პრინციპი (Дандес, 2003 – 70), მაგრამ ამ განახლებით ტრადიციის მოტრფიალეები მხოლოდ გაწილბულები ვართ.

ფოლკლორიზმისთვის და ტრადიციული სტილისა თუ ფუნქციონირების ელემენტების შემცველ არაკადემიურ მიმართულებებში, როგორც პრიორიტეტები, ცალკე უნდა გამოირჩეს ტრადიციული მუსიკალური შემოქმედება, თვითმოქმედება და პოსტფოლკლორი. პირველი მათგანის ძირითადი მახასიათებელი მის სახელშივე ძევს, თვითმოქმედება ინდივიდუალიზმით სუნთქავს, რომელიც ხშირად ინსტიტუციონალიზებულია (Ядрышникова, 2008 – 21), ხოლო პოსტფოლკლორი სპონტანურად და ახალი რეალობით, ახალი კომუნიკაციით ჩამოყალიბებული მუსიკალური იდენტობების შემოქმედებაა.

ფოლკლორულ მუსიკაში სხვადასხვა სტილთა ურთიერთშედწევადობა ჩვეული ამბავია და ცხადია, არც ქართული რეალობისთვის იქნებოდა უცხო. თუ აღმოსავლურმა მელიზმატიკურმა მონოდიაკაბურ სიმღერათა ცალხმიან მონაკვეთებში იჩინა თავი, ევროპულმა ფუნქციონალურმა ესთეტიკამ უკვე

მრავალხმიან წყობაში იწყო ფეხის მოკიდება. ორივე შემთხვევაში ერთგვარ „ჰიბრიდულ“ სტილთან გავქვს საქმე (Йованович, 2011 – 245). მაგრამ სიტყვა „ჰიბრიდული“ ახასიათებს უფრო იმ სტუქტურას, სადაც ჯერ კიდევ შეიძლება ცალკე სხვადასხვა სტილის ნიშანთა გამორჩევა. ასეთი სტილის ტიპურ წარმომადგენლად მივიჩნევთ ხალხურ სიმღერებს, სადაც ბანში დომინანტური მე-5 საფეხური მკვიდრდება (მართალია ტონიკისაკენ შევსებული სვლით (заполненным движением к тонике)), სადაც კადანსში ტერციაა და ა.შ („უტუს ლაშქრული“, „ეხლა ვხედავ საყვარელო“...(заглавия не переводятся)). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ცნება „ჰიბრიდული“ საბოლოოდ დროებითი ინსტრუმენტია (მსგავსად ტერმინისა „ნეოფოლკლორი“ (Аникин, 1997 – 224), რადგან დღემდე მოღწეულ ნებისმიერ ფოლკლორულ ნიმუშში შეიძლება ვიგულისხმოთ პოლისტადიური შრეების ჰიბრიდი. ასეა თუ ისე, საქართველოში იგი თავსდება ცნება „აუთენტიკურში“, თუმცა შედარებით „მსუბუქი წონისად“ მიიჩნევა და ფაქტობრივად, არც გამოიყენება.

თვითმოქმედება არ არის შემოსაზღვრული მხოლოდ ფოლკლორული მოტივების გამოყენებით, თუმცა მასში ძირითადი ნაკადი სწორედ ფოლკლორული ინტონირების პრეტენზიით გამოირჩევა. თვითმოქმედებაში გამოირჩევა როგორც პიროვნული და ვიწროჯგუფური, ასევე - გარკვეული მზარდი პოპულარობით აღნიშნული შრეები. უფრო დაწვრილებით შევხებით ამ მეორეს.

თითქოსდა წმინდა ფოლკლორულად უნდა მივიჩნიოთ პოპულარული ნაწარმოები, რომელმაც უკვე გადალახა „მლაგრობის“ დროითი გამოცდა, მაგრამ იმის გამო, რომ ტრადიციულ შტოს მხოლოდ ცალკეული გარეგნული დეტალი აკავშირებს, მას ფოლკლორულად ვერ მივიჩნევთ, ტრადიციულობა ხომ ამ უკანასკნელის ძირითადი მახასიათებელია (Земцовский, 1977 – 71; Аникин, 1997 – 225), მსგავსი მოვლენისთვის გამოდგებოდა ცნება „პარაფოლკლორი“. ამგვარი დინებები საქართველოში გამოირჩევა ზოგიერთი პოსტფოლკლორული თავისებურებებით: არაელიტურობა, ზემოდან უსანქციოება, მაგრამ გამოარჩევს შედარებითი პროფესიონალიზაცია, ხშირად - თანამედროვე კომუნიკაციის ხერხები და ორგანიზებულობა, რაც მას უფრო მეტად „მსოფლიო მუსიკის - ვორდლ მუსიკის“ სფეროს აკუთვნებს. ესაა ძირითადად დღესდღეობით ყველაზე აქტუალური, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ეთნომუსიკალური აღმნიშვნელი. მცირე ანსამბლები და შემსრულებლები უმეტესად ფანდურის თანხლებით (თეონა ქუმსიაშვილი, დები გოგოჭურები, მარიამ ელიეშვილი, დები ნაყურები, დები ზვიადაურები, დათო კენჭიაშვილი და სხვა) საკუთარ სიმღერებს ქმნიან. დღეს საქართველოში თვითმოქმედების წიაღში ასევე საკმაოდ პოპულარულია ერთგვარი საბჭოური ფოლკლორული ინერცია (Земцовский, 1982 – 47), რაც გამოიხატება შესრულების მასობრიობაში და ხალხურ კომპოზიტორთა სიმღერებისადმი ერთგულებაში. პარაფოლკლორის უსანქციოებაც შეფარდებითია. ფოლკლორის ცენტრი მას არ აღიარებს - ფოლკლორის არასწორ გზად მიიჩნევს (ფესტივალ-დათვალიერებებზე მისგან ამგვარ შემსრულებლებს ძირითადად კრიტიკა ხვდებათ, მათთვის ცალკე ნომინაცია არ არსებობს), თუმცა პოპულარობის პარალელურად ამ შემსრულებლებს ხშირად ვხედავთ კრებით კონცერტებზე, არაელიტარულ ტელე- და რადიოარხებზე და ა.შ. უნდა ითქვას, რომ პარაფოლკლორის მსგავსი იგნორირება ხელს უწყობს მათი არასათანადო მხატვრულ დონეს შენარჩუნებას. ამასთან, პარაფოლკლორისთვის სპეციალისტთა უყურადღებობა ზოგჯერ ერთგვარი „თავისუფლების“ მიმნიჭებელიცაა. კერძოდ, მათი ნიმუშები ფოლკლორის გრიფით უფრო ადვილად სახელიდება.

ფოლკლორულ ცხოვრებაში არის როგორც განვითარების, ასევე შენარჩუნების, დაცვის ვექტორი. უფრო მეტიც - ხშირად ნამდვილი ფოლკლორის ნიმუში სწორედ იმით შეიცნობა, რომ მისი შესრულებისას ერთიდაიგივე მოტივი მრავალჯერ მეორდება - შემსრულებლის შემოქმედებითი მოლოდინი სრულიად

კმაყოფილდება ამ განმეორებადი მოტივით, რაც ამ მოვლენის ფუნქციისადმი იდეალურ შესაბამისობას ადასტურებს. მაგრამ ზემოთქმული ეკუთვნის ძირითადად საკულტო-სარიტუალო ქანრებს, რომელშიც ახლისადმი ტაბუს და რიტუალის წმინდად შენარჩუნების მოტივიც საკმაოდ მნიშვნელოვანია. მაგრამ ქართული სიმღერა კარგა ხანია, აღარ თავსდება მხოლოდ რიტუალში, და ეს ფაქტი დღეს ყველასათვის საცნაურია.

ა. კუზმიჩი საფუძვლიანად შენიშნავს, რომ: `... ფორმისა და მელოდიური მოტივების განხილვისას, ჩემი აზრით, თანამედროვე ანსამბლები (იგულისხმება ქართული (თ.გ.) შესრულებისას ნაკლებად მიმართავენ იმპროვიზაციულობასა და ვარიაციულობას, ვიდრე ეს ძველ ვერსიებშია“. ხოლო რ. წურწუშია წიგნში `მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა`, წერს: `ქართულ სინამდვილეშიც, ... უამრავი ანსამბლი არსებობს, რომელთათვისაც ხალხური სიმღერა `მზამზარეულ მოცემულობას` წარმოადგენს`.

ბაღაშვილის სიტყვებით, `ფოლკლორში არ ხდება ერთი ერთი მხატვრული მეთოდის მიერ მეორის სწრაფი ცვლა. აქ საქმე გვაქვს თანაარსებული მეთოდების სისტემის თანდათანობით და ნელ სახეცვლასთან` (ბაღაშვილი 2004).

უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ თემაზე მსჯელობისას თუ გადაწყვეტილების მიღებისას სხვადასხვა გარკვეული პრობლემის წინაშე ვდგავართ: ერთი მათგანი გვსურს მცირე ლირიკული გადახვევით დავასურათოთ: `იკპოვას მოწმეებს` აქვთ შემდეგი წესი: ის, თუ ვინ არის ღირსი `ზიარებისა`, უნდა გადაწყვიტოს თავად `ზიარების` მოსურნემ. თუ ეს უკანასკნელი ჩათვლის, რომ იგი კარგადაა მომზადებული `ზიარებისთვის`, მას ვერავინ დააბრკოლებს.

მართლაცდა, რით შეგვიძლია დავიცვათ შემოქმედებითი კრახისაგან ხალხურ კომპოზიტორობასთან `ზიარების` მოსურნე პირი? იქნებ სერტიფიკატი გაიცეს ხალხურ კომპოზიტორზე? ან უფრო სერიოზულეები თუ ვიქნებით: იქნებ მსმენელთათვის მკაფიოდ გაიმიჯნოს ტრადიციული და უწყვეტი განვითარების რომელიმე საფეხურზე დაფიქსირებული ნიმუშის ახალი ვარიანტი და ხალხური სტილით შემქნილი სრულიად ახალი სიმღერა? ვფიქრობ, ამგვარი გაფრთხილებები კვლავდაკვლავ ხელოვნური ჩარევა იქნება. ყოველგვარი საავტორო უფლება ფოლკლორისთვის უცხობა. ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაში ყველაზე მართებული და ქმედითი იქნება მუსიკალური კრიტიკის როლის გამღიერება.

ზოგადად, სიმღერის ახალი ვერსიის მღერა არ ნიშნავს ძველების უარყოფას. ხოლო თუ მოცემული დროის მონაკვეთში რომელი მიმდინარეობა და შემსრულებელია პოპულარული, ამას ხალხი წყვეტს. ერთია კია _ ჩვენ, მუსიკოსებს, ძალგვიძს გემოვნებითი ორიენტირების ჩამოყალიბებაში გარკვეული როლი შევასრულოთ. მოსწონს ხალხს ფსევდომთიულური სიმღერები? ეს კანონზომიერი პროცესია. ბუნება ვერ ითმენს სიცარიელეს. ჩვენ დიდი ხნის განმავლობაში ვცდილობდით, შეგვენარჩუნებინა ავთენტიკური ფოლკლორული უბიწოება; მიუღებლად მივიჩნევდით ბასფანდურის იაფფასიან ტონიკა-დომინანტას. მაგრამ სხვა რამ უკეთესიც არ წავგვიხალისებია.

განვითარება ბუნებრივი პროცესია. უნდა გამოვტყდეთ, უკვე ილევა ისეთი სიმღერები, რომელიც ჯერ არ გაჟღერებულა. ხშირ შემთხვევაში ჩვენ მეორე, მესამე, მეოთხე წრეზე მივდივართ და ხშირად იგივე წერტილს ვუბრუნდებით. არადა, როგორც მინიმუმი, საჭიროა `სპირალურად აღმასვლა`. ჩვენი თვალთახედვა ეყრდნობა იმ პლატფორმას, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელია, ქართულმა ხალხურმა სიმღერამ განაგრძოს ბუნებრივი სტილისტური განვითარება, რაც ისევ და ისევ ტრადიციიდან საზრდოობას

გულისხმობს. რ. წურწუმის სიტყვებით: `ჯერ მაინც ნაადრევია ხალხურ სიმღერას სამუზეუმო ექსპონატივით წავაწეროთ – `ხელს ნუ ახლებთ!`-

თვით აფრიკაში, სადაც ბევრგან დღესაც ადრეული ფოლკლორული სინკრეტიზმი სუფევს და ნაღდი ზეპირი ტრადიციის მუსიკა ჩქეფს, `მსოფლიო მუსიკის~ (“World Music”), იგივე ეთნომუსიკის უამრავი ახალი სასცენო ჟანრიც ჩამოყალიბდა („ჰაილაიფი“ `რაი~, `ჩააბი~, `მარინგა~, `მორნა~, `მზუბე~ და ა.შ.) თავიანთი სასცენო ვარსკვლავებით. ამ მიმართულებაში მთავარია ეთნიკური მაიდენტიფიცირებელი ფაქტორები – მუსიკალური ენის ის თავისებურებები, რომელიც მსმენელს მიახვედრებს, თუ რომელ ხალხთან აქვს საქმე, ხოლო ის, თუ რომელი გავლენითაა იგი ჩამოყალიბებული – არაბული, ინდური, პორტუგალიური, მელანეზიური, კუბური, ჯაზის თუ ჰიპ-ჰოპის, ამას მეორადი მნიშვნელობა ენიჭება.

მოსწონს მავანს კენჭიაშვილის სიმღერები და უნდა მას მიბადოს? დოლთან ერთად ჯემბეს დაკვრა მიაჩნია საჭიროდ? მათ ცალკე უნდა მიეცეთ შესაძლებლობა, შეუზღუდავად განაგრძონ ძიებები. რას ვიზამთ, რომ მათი ძიებები უმეტესად უგემოვნოა. უგემოვნო ძირითადად იმიტომ, რომ ნიჭიერი ხალხისთვის ეს მიმდინარეობა „სახელგატეხილია“, არაპრესტიჟული.

თუმცა, ცხადია, ძნელია, გაამართლო გუნდის ხელმძღვანელი, აქტიური შემოქმედებითი მიდგომა გამოამჟღავნოს იმ ჟანრის სიმღერებისადმი, რომლებიც დღეს „ნომინალური ფუნქციისაა“ – შრომის, ამინდის მართვის, საკულტო-სადიდებლობის და ა.შ. აშკარა სიახლე ამ მხრივ ყოვლად უადგილო იქნებოდა და ყველას მიერ არადეკვატურად შეფასდებოდა.

რაც შეეხება **პოსტფოლკლორს**, შეიძლება ითქვას, ეს მოვლენა ქართულ ეთნომუსიკალურ სინამდვილეში მთლიანად შეუსწავლელია. ამ სიმრავლეში ვიგულისხმებდით რესტორნის მუსიკოსთა ეთნომუსიკალურ კომპონენტს, სამგლოვიარო თუ საზეიმო ღონისძიებების თანმხლებ ფანოლებს (ადმოსავლური სტილის ინსტრუმენტალისტებს), „ბლატნოი“ (ეგზემიზებული კრიმინალური სიუჟეტების, ძირითადად - რუსულ) სიმღერებს, ტურისტულ სიმღერებს, თანამედროვე უცხოური ჰიტების ერთობლივ გამღერებას, გულშემატკივართა ინტონირებას, ხალხურ რეკლამას, „ჰეფი ბერთდეის“ (ინგლისური და ქართული ტექსტით) და ა.შ.

ტრადიციული, ავთენტური ფოლკლორის პრიორიტეტი დღეს სახელმწიფო იდეოლოგიის დონემდეა აყვანილი. ამ აქცენტის ხაზგამსმელია ჯერ კიდევ ადრეული საბჭოური სტრუქტურის ინსტიტუცია „ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი“ (ადრე - „ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი“). მაგრამ ეს ორგანიზაცია ფოლკლორისა და თვითმომქმედებისადმი საბჭოთა მიდგომაზე უფრო მეტად ფილტრავს თავის ფოლკლორის მხარდაჭერა-განვითარების საქმიანობას და მკაცრ სელექციას აწარმოებს სწორედ ავთენტური შესრულების ნიშნით. მაშინ, როდესაც ადრინდელი „ხმოს“ ხალხურ კომპოზიტორებს ახალი ნაწარმოების შექმნისკენ ფინანსურადაც ახალისებდა, დღევანდელი ფოლკლორის ცენტრისთვის ეს მიმართულება რბილად რომ ვთქვათ, არაპრიორიტეტულია. საინტერესოა, რომ იგივე პოლიტიკა უფრო რბილია ვერბალური ზეპირსიტყვიერების მოღვაწეთა მიმართ - „ხალხური მთქმელების“ მხარდაჭერის მხრივ. ახალი მიმდინარეობებისადმი ფოლკლორის ცენტრის ლიბერალურ გამოვლინებად შევაფასებდი საოჯახო ანსამბლების კონკურსს 2010 წელს, სადაც ცალკე ნომინაციადაც ქალაქური სიმღერა გამოიყო, ასევე სტუდენტურ დღეებზე არატრადიციული ფოლკლორის შემსრულებელთა დაშვებას.

შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკლორის ცენტრი, ბევრად მეტად, ვიდრე - თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრა, საქართველოში ფოლკლორის სფეროში მთავარი ავტორიტეტია და პოლიტიკის გამტარებელიც. ამ ავტორიტეტს მედიასთან და სახელმწიფო-საგრანტო სტრუქტურებთან მათი ინსტიტუციური ცენზი განაპირობებს, ხოლო რეგიონებში ამ ავტორიტეტს თავად ფოლკლორის ცენტრი უზრუნველყოფს: იგი ხშირად ატარებს ფესტივალ-დათვალიერებებს, შემოქმედებით საღამოებს ჯილდოებით, მასტერ-კლასებს, მისდევს გამორჩეულ შემსრულებელთა აუდიოჩაწერის პრაქტიკას, პროპაგანდას უწევს „ავთენტურ“ შემსრულებლებს და სხვა. ამგვარად, ფოლკლორის ცენტრი დღეს ერთგვარი ფოლკლორული „მოდის კანონმდებელია“, ცენზორი. მეორე მხრივ, შეიძლება იგი ერთგვარ „რეანიმატოლოგად“ ან ტრადიციის მტკიცე დამცველად შეფასდეს.

მაგრამ როდესაც ვცდილობთ სასიძლერო ფოლკლორის საექსპერტო „ჯანგბადის ბალიშით“ რეანიმაციას, ამით ვამყდავენებთ ფოლკლორული ტრადიციის გაგების ჩვენეულ ძირითად პოსტულატს: ჩვენთვის აუთენტური რეპერტუარი და აუთენტური შესრულება უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ავთენტური გარემო და შემსრულებელი. ზოგადად, შეიძლება ითქვას, რომ ავთენტურობა დღევანდელი გაგებით ქართველ ეთნომუსიკოლოგ სპეციალისტს ესმის როგორც ტრადიციული რეპერტუარის ტრადიციული შემსრულებლობა. ჩვენ შეგუებულები ვართ აზრს, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკა სცენის არხში მიედინება და ესთეტიკური ფუნქციის ეთნიკურ მაინდენტიფიცირებელ კოდს წარმოადგენს. მაგრამ, ჩემი აზრით, მაინც საჭიროა ჩვენი მოხსენების ძირითადი ობიექტის - ცნება „ავთენტურის“ შემოსაზღვრა კიდევ ერთი კრიტერიუმით - ჩვეული გარემოთი.

საბოლოოდ ქართული ეთნომუსიკალურ სივრცეზე დაკვირვებისას რჩება ზოგადი შთაბეჭდილება, რომ ქართული ტრადიციული მუსიკალური ფოლკლორი დღეს უმეტესად წარსულის რეპროდუქციაა, ვიდრე - ხალხის ყოველდღიური შემოქმედებითი ცხოვრების სრულყოფილებიანი კომპონენტი. ამ პლასტის გვერდით, მაგრამ მისი ლექსიკის გამოყენებით დაბადებული ინოვაცია ხშირად იწვევს შიშს, რომ ამით ეთნიკურ მუსიკალურ სხეულს ბზარი გაუჩნდება. ამიტომაც ცნება „ავთენტური“ არათუ ინარჩუნებს ათწლეულების განმავლობაში თავის რელევანტურობას, არამედ ქართული ხალხური მუსიკის ტაბუირების ერთგვარ ინსტიტუტადაცაა ქცეული.

თამაზ გაბისონია

7.05.2014.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Алексеев, Э. (1988) *Фольклор в контексте современной культуры, рассуждение о судьбах народной песни*. Москва: Советский композитор

2. Аникин, В. (1997) Не „постфольклор“ а „фольклор“ (к постановке вопроса о его современных традициях). *Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции*. Вып. 2. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.
3. Барток, Б. (1959) *Зачем и как собирать народную музыку*. Москва: „Музгиз“.
4. Бахтадзе, И. (1986) *Из истории Грузинской музыкально-эстетической Мысли (Вторая половина XIX века)*. Тбилиси: Академия наук Грузинской ССР. Институт Грузинской литературы имени Шота Руставели, Наука (на Грузинском языке).
5. Богатырев П., Якобсон Р. (1971) „Фольклор как особая форма творчества“. Богатырев П. Г. *Вопросы народного творчества*, Москва: Искусство.
6. Виноградова Л. Н. (1991) „Фольклорный факт в этнографическом контексте“. *Фольклор: Песенное наследие*, Москва: Наука
7. Габисония, Т. (2009) *Формы Грузинского традиционного многоголосия*, Диссертация на соискание учёной степени доктора музыковедения, Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджишвили; <http://www.polyphony.ge/index.php?m=576&sid=140> (на Грузинском языке).
8. Дандес, А. (2003) *Фольклор. Семиотика и-или психоанализ*. Пер. с англ.; Сост. А. С. Архипова. Москва : Вост. лит.
9. Думнич, М (2013) *f-pagcra My3hKa Ha Kocoay n Mero xnju y 14cTpaхhBalb uua cpncKl4x erHoMy3litKonora TOKOM XX eeral*. Бюллетень института этнографии САНУ, LXI, No. 2 стр. 83-97
10. Жиров, М. (2008) *Феномен Музыкального флoкклора (Философско-культурологические аспекты)*, Моногр. / М. С. Жиров, Л. П. Сараева. – Белгород: Изд-во БелГУ, От: Рекомендации о сохранении фольклора (1993) *Международные нормативные акты ЮНЕСКО/сост. И. Д. Никулин* – Москва: Логос.
11. Жордания, Й. (1989) *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур (к вопросу генезиса многоголосия)*. Тбилиси: Тбилисский государственный университет; Лаборатория по исследованию культур средиземноморья.
12. Земцовский, И. (1977) „Народная музыка и современность“. *Современность и фольклор, Статьи и Материалы*, Москва: Музыка
13. Земцовский И. (1982) „Социалистическая культура и фольклор“. *Народная музыка СССР и современность.*, Сборник статей., Ленинград. Музыка
14. Неклюдов С. Ю. (2002) „Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты“. *Традиционная культура*. № 3 (7), стр. 3-7.
15. Обухов, А. (2006) *Психология личности в контексте реалий традиционной культуры*. Москва: Издательство „Прометей“ МПГУ.
16. Ядрышников Л. (2008) „Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности.“, Автореферат, Диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии. Екатеринбург: Уральский государственный университет имени А. М. Горького.
17. Jovanović, J. (2011) [Hybrid Vocal Forms - Mixture of Older and More Recent Vocal Styles and of Traditional Music Dialects in Jasenica Region in Central Serbia](#), In *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony. Turtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph (editors)*, Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian and English)

18. Nettl, B. (2005) *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, New edition, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
19. Merriam., A. P. (1964) *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
20. Jordania, J. (2011) *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Melbourne: International Research Center for Traditional Polyphony, The University of Melbourne, Institute of Classical Philology, Bizantine and Modern Greek Studies, “Logos”.
21. ბახტაძე, ინგა., ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან (XIX საუკუნის მეორე ნახევარი), საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, თბილისი, „მეცნიერება“, 1986.
22. Березовчук., Л., О специфике периодов изменения системы музыкального языка., Сборник научных статей Ж Эволюционные процессы музыкального мышления., ЛГИТМИК., Ленинград., 1986.
23. გრ. ჩხიკვაძე, თნამედროვე ქართული მუსიკალური ფოლკლორი. თბილისი, საქართველოს სსრ პოლიტიკური და მეცნიერული ცოდნის გამავრცელებელი საზოგადოება., 1961.
24. **გაბისონია, თამაზ.**, ქართული საეკლესიო საგალობლისა და ქართული ხალხური სიმღერის ურთიერთიმართების რამოდენიმე ასპექტი. კრებულში: წურწურია, რუსუდან (პ/მ რედ.). სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. (გვ. 209-222). ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეებით) 2011.
25. Gabisonia, Tamaz, Christian Trace in Svanetian hymn Songs., Ethnological conference "Archaic Elements of the Ethnoculture of Georgian Mountain regions ", Iliia State University, 2012 (printed).
გაბისონია, თამაზ., ქრისტიანული კვალი სვანურ ჰიმნურ სიმღერებში., ეთნოლოგიური კონფერენცია „ არქაული ელემენტები საქართველოს მთის ეთნოკულტურაში“., ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2012 (იბეჭდება).
26. ედიშერ გარაყანიძე. რჩეული წერილები. შემდგენელი ნატო ზუმბაძე, რედაქტორი: მანანა ახმეტელი. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება, თბილისი 2007.
27. ედიშერ გარაყანიძე, ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა, რედაქტორი იოსებ ჟორდანიას, თბილისი, „ინტელექტი“. 2007ა
28. გეგეჭკორი, ლადო., ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, თბილისი, „ხელოვნება“, 1954.
29. ქართული ხალხური მუსიკის უცხოელი მკვლევარები და შემკრებლები (ცნობარი)., შემდგენელი: ნაკაშიძე, ნინო; რედაქტორი: ვახტანგ როდონია., თბილისი, საქველმოქმედო ფონდი „ხოზი“, „უსტარი“, 2011.
30. ქავთარაძე, მარინე., ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია ტიპოლოგიურად უცხო კულტურულ გარემოში
31. გრიგოლ კოკელაძე, გრიგოლ., 50 ქართული ხალხური სიმღერა., I კრებული., თბილისი, სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება, 1979
32. ქართლის ცხოვრება., ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, 1955.
33. მშველიძე, არჩილ, სამუსიკო განათლება საქართველოში, თბილისი, „ხელოვნება“, 1976.
34. Mshvelidze, Archil., Music Education in Georgia., Tbilisi, “khelovneba”, 1976
35. შულღიაშვილი, დავით, არატოპური ელემენტები ქართულ ხალხური სიმღერაში. ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რედაქტორები: რუსუდან წურწურია და იოსებ ჟორდანიას, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბილისი, (ქართული და ინგლისური რეზიუმეებით). 2009
36. ქეთევან პავლიაშვილი. კათოლიკური ეკლესია და საქართველო (XVII საუკუნის I ნახევარი)., თბილისი „მეცნიერება“ 1994.
37. პიოტროვსკა, გ. ანა, მსოფლიო მუსიკა და ტრადიციული მუსიკა - ავთენტურობის პრობლემა, ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რედაქტორები: რუსუდან წურწურია და იოსებ ჟორდანიას, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბილისი, (ქართული და ინგლისური რეზიუმეებით). 2009.

38. ი. სარუხანოვა. დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ცხოვრება (მე-19 საუკუნის II ნახევარი - მე-20 საუკუნის დასაწყისი), „ხელოვნება“, თბილისი, 1985.
39. სუხიაშვილი, მაგდა., ქართული საეკლესიო გალობის ტრადიციის უარყოფის ცდები., კრებულში: ქართული საეკლესიო გალობის თანამედროვე პრობლემები. საქართველოს საპატრიარქო, საეკლესიო გალობის ცენტრი, თბილისი, 2002.
40. ტარდი, ლაიომ., უნგრეთ-საქართველოს ურთიერთობა XV საუკუნეში. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი - 1980.
41. ტრადიციული მუსიკა ქართლ-აფხაზურ დიალოგში, წიგნის ავტორები: ნინო კალანდაძე, მარინე კვიციანიძე. საქველმოქმედო ფონდი „ხობი“, თბილისი, „ტრიასი“. 2011.
42. ციციშვილი, ნინო, აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სასიმღერო სტილის შედარებითი და დარგთაშორისი შესწავლა ახლო აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის მონოდიური მუსიკის კონტექსტში
43. ციგლერი, სუზან, „ხმები წარსულიდან“, კავკასიური მრავალხმიანობა ბერლინის ფონოგრაფების არქივის ისტორიულ ხმოვან ჩანაწერებში., ტრადიციული მრავალხმიანობის მესამე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, რედაქტორები: რუსუდან წურჭუმია და იოსებ ჟორდანიას, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, თბილისი, (ქართული და ინგლისური რეზიუმეებით). 2007.