

საბჭოთა პერიოდის ქართული საავტორო ფოლკლორული სიმღერა, როგორც „ავთენტიზმის“

მსხვერპლი

ქართული ხალხური მუსიკა და საეკლესიო საგალობელი, ქართული სამოქალაქო ცნობიერების ჩამოყალიბების კვალდაკვალ, ეთნიკური იდენტიფიკაციის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. კერძოდ, მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც რუსული კოლონიალური პოლიტიკის წინააღმდეგ უშუალო აქტიური ბრძოლა წარუმატებლად დამთავრდა, თვითგადარჩენის ერთ-ერთი მაგისტრალური მიმართულება სწორედ ქართული კულტურის, კერძოდ კი - ორიგინალური სტილის ქართული სიმღერა-გალობის შენარჩუნება-განვითარება გახდა. ეს მოძრაობა უმეტესად პრეზენტაციული ხასიათისა იყო - სასცენო მოღვაწეობით გამოიხატებოდა, რა ტენდენციაც დღემდე ფოლკლორული ცხოვრების ძირითადი ფორმაა.

უნდა ითქვას, რომ საბჭოთა წყობილების დამყარებამ ქართული ხალხური სიმღერისადმი მიდგომა, მიუხედავად ხელისუფლების იმპერიულობისა, უკეთესობისკენ შეცვალა. ეთნიკურმა კომპონენტმა კლასობრივი კომპონენტის როლი მოირგო. აქცენტი „უბრალო ხალხის“, სოფლურ, გლეხურ სიმღერაზე კეთდებოდა, რომელიც ბუნებრივად ეთნიკური ასპექტით იყო წარმოჩენილი. „ფორმა ეროვნული, შინაარსი სოციალისტური“ - აი ყველაზე ადეკვატური ლოზუნგი იმ დროსა და იმ სივრცეში, სადაც ცნება „ხალხში“ ერთი მედლის ორი მხარე იშიფრება: ეთნიკური და სოციალური. და ავერსის როლს აქ ეთნიკური მხარე ფლობს: მიუხედავად იმისა, რომ სახელმწიფო „მუშურ-გლეხურად“ იწოდებოდა, სოციალურ განზომილებაში მუშათა კლასის ხალხური შემოქმედება იჩაგრებოდა გლეხურის წინაშე, რადგან ამ უკანასკნელს აგრარულ საქართველოში მეტი ტრადიცია გააჩნდა. ამავე დროს, `ხალხთა მეგობრობა` საბჭოეთის ერთ-ერთი ღირებული `ბრენდი` იყო. შესაბამისად, ახალი დროების - საბჭოთა მუსიკა ფაქტობრივად ხალხურ სტილისტურ ჩარჩოზე შენდებოდა.

გასაკვირი არ არის, რომ საბჭოთა ხელოვნების, როგორც მასების მხატვრული აღზრდის მსახურის იდეა, ანუ - მასობრიობა რეზონანსში მოვიდა ქართველი ხალხის „ფოლკლორულ გემოვნებასთან“. ახალი თუ გადამუშავებული ნაწარმოებებისადმი მთავარი მოთხოვნა - კომუნიზმის იდეით გამსჭვალული ოპტიმიზმი, ამავე დროს, ადგილს უტოვებდა ძველ, ტრადიციულ სიმღერასაც. ეს უკანასკნელი ტენდენცია „ტრანსპარენტულს“ ხდიდა საბჭოთა ხელისუფლების „დემოკრატიულობას“, რომელიც ვითომდა შორს იყო როგორც კლასობრივი, ასევე - ეთნიკური ჩაგვრისაგან. აღსანიშნავია ხალხურ შემსრულებელთა შემდეგი მოტივაციაც - ძმური ერების ფართო აუდიტორიის წინაშე ეროვნული საგანძურის წარმოდგენით განცდილი სიამაყე (ასევე - ვიწრო მასშტაბით - საქართველოს სხვადასხვა კუთხეთა ჯანსაღი კონკურენცია ფესტივალებსა თუ დათვალიერებებზე).

დღევანდელი გადმოსახედიდან ამ მასობრიობას ჰქონდა თავისი პლუსები და მინუსები: ერთი მხრივ, იკვებებოდა პატრიოტიზმი ეროვნული სიმღერისადმი; უფრო მეტი მღეროდა, ვიდრე - ცარიზმის დროს (თითქმის ყველა დიდ კოლექტივში ხალხური გუნდები ფუნქციონირებდნენ); იქმნებოდა ახალი საინტერესო სასცენო ჟანრები (ქალ-ვაჟის გაბაასება, სახოტბო სიმღერები, პოპურები); მეორე მხრივ, მასობრივ (ზოგჯერ რამდენიმე ათეულის შემადგენლობის) გუნდებში იკარგებოდა შესრულების ყოველ ჯერზე შემოქმედებითი მიდგომის პრაქტიკა; იკარგებოდა რიტუალური ჟანრები; ინდივიდუალური, საოჯახო და ანსამბლური შესრულების ნორმები. არაერთგვაროვნად შეიძლება შეფასდეს დღეს ახლის ქმნის წახალისება - ლოტბარებს ევალებოდათ ახალი პატრიოტული ობიექტებისადმი ხოტბის შესხმა.

ამგვარად, მიუხედავად იმისა, რომ იმ პერიოდის მოღვაწეთ, შესაძლოა, მათი დროება ფოლკლორული მუსიკის „სამოთხედ“ წარმოედგინათ, ეს უფრო „განსაწმედელი“ იყო, სადაც ხალხური მუსიკა სასცენოდ „იფუთებოდა“. სცენაზე კი ხალხური კოლექტიური შემოქმედება პიროვნებას უთმობს ინიციატივას. ამიტომ ამ პერიოდის ახალი ნიმუშების მიმართ აქტუალურია ცნება „საავტორო სიმღერა“ (გაბისონია; 2014:35). საინტერესოა, რომ პიროვნული ფაქტორი, სწორედ სცენის რეგლამენტის გამო, ცარიზმის პერიოდიდანვე სოფლური სტილის სიმღერის დამუშავების სფეროში უფრო იჩენს თავს, ვიდრე - ქალაქურისა.

შეიძლება თუ არა „საავტორო“ სიმღერა იყოს ხალხური? ეს ცნება - „ხალხური“ - აღიქმება, როგორც „კოლექტიურ ავტორისეული“ ან/და როგორც - „ტრადიციული ხალხური სტილისა“. პირველი სინტაგმის სოციალური პრედიკატი უფრო მცირე მოცულობისაა, ვიდრე მეორის - ეთნიკური პრედიკატი. ამასთან, „ხალხურის“, როგორც შემოქმედებითი მეთოდის, კრიტერიუმი (რომლის მიხედვითაც დღეს „ხალხურში“ შეიძლება ქართველების შესრულებული პოპულარული ტრადიციული ამერიკული ჯაზური ნაწარმოებიც ვიგულისხმობთ) დღეს ნაკლებად რელევანტურია, ვიდრე - ამ მეთოდის დიაქრონიაში ჩამოყალიბებული ეთნიკური ტრადიციის კრიტერიუმი. ამგვარად, ცნებები „საავტორო“ და „ფოლკლორული“ სავსებით თავსებადია და ორივე ერთად ასახავს ეთნიკური კოლექტიური შემოქმედების ტრადიციებზე დამყარებულ ინდივიდუალურ შემოქმედებას.

ცალკე „საავტორო სიმღერა“, პრედიკატ „ფოლკლორულის“ გარეშე გულისხმობს თვითნასწავლი კომპოზიტორების მხატვრულობის მხრივ არცთუ ამბიციურ შემოქმედებას რაიმე კრებითი სტილური კომპონენტის გარეშე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ცნება „საავტორო“ ხშირად თავად ავტორისეულ, ინდივიდუალურ შესრულებასაც გულისხმობს. მაგრამ სიმღერის ერთობლივი შესრულების ქართული ტრადიციის გათვალისწინებით, ამ ტერმინში პირველ ყოვლისა, კომპოზიტორულ და არა - საშემსრულებლო მხარეს ვითვალისწინებთ.

რაც შეეხება ცნებას „ხალხური კომპოზიტორი“, იგი, ფოლკლორთან მიმართებაში ერთგვარად საჩოთიროა. ტრადიციული კონვენციით, ცნება „კომპოზიტორი“ არა მარტო აკადემიური განათლების და/ან პროფესიონალური საკომპოზიტორო ტექნიკის მფლობელ პირს აღნიშნავს (რომელსაც შეუძლია ხალხური სტილის ნაწარმოებებიც შექმნას), არამედ - ზოგადად, მუსიკის აკადემიურ ან ელიტარულ პროფესიონალურ სტილში მომუშავე შემოქმედსაც.

მაშ ვინ ქმნის ხალხურ, იგივე ფოლკლორულ საავტორო სიმღერას? ლოტბარი. ეს ცნება ქართულ მუსიკაში საგალობლის - პროფესიული ხელოვნების სივრციდან შემოვიდა და კარგად მოერგო ხალხური მუსიკოსის, როგორც ლიდერის ფუნქციას. მაგრამ ქართული ეთნიკური შეფერილობის სიმღერათა ყველა ავტორს ლოტბარს ვერ დავუმახებთ.

ქართული „ფოლკლორული საავტორო სიმღერის“ ოთხ სტილისტურ მიმართულებას გამოვყოფდით:

1. ცნობილი ქართველი ლოტბარების მიერ შემუშავებული ქართულ ტრადიციულ სტილს მისადაგებული საავტორო მუსიკა. ეს ტენდენცია ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან იღებს სათავეს და დღემდე გრძელდება. მას ახასიათებს ტრადიციულ ხალხურ მელოდიკაზე, ხმათასვლის ტიპებზე, ფორმაზე და საშემსრულებლო მეთოდებზე ორიენტაცია;

2. საბჭოთა პატრიოტული-სიმღერები, რომელიც, გარკვეულ ეთნიკურ შეფერილობასთან ერთად, შესაბამისი მხატვრული ხერხებით გამოხატული მკაფიო ენთუზიასტური სტილით გამოირჩევა;

3. ლოტბართა მიერ შექმნილი საბჭოთა პერიოდის ფოლკლორული იერის საავტორო სიმღერები, რომლებიც ცალკეული ქართული ინტონაციური და არტიკულაციური ელემენტების გამოყენებით მელოდიკისა და ფორმის ახალ სტანდარტებს ქმნიან;

4. თვითნასწავლ შემსრულებელთა მიერ შექმნილი ფოლკლორული იერის საავტორო ნიმუშები, ხშირად - თანამედროვე ელექტრონული არანჟირებით გამდიდრებული.

მოხსენებაში ყურადღებას ვამახვილებთ მე-3 პუნქტზე, როგორც ერთგვარად „დაჩაგრულ“ პლასტზე. საქმე ისაა, რომ პირველი პუნქტი, რომლის ავტორები არ ესწრაფვოდნენ საავტორო უფლების წინწამოწევას, დღესაც ფოლკლორად აღიქმება და პატივდებულია ფოლკლორული მუსიკის ქართველ თუ უცხოელ მსმენელთა შორის. მეორე - თავისი იდეოლოგიური შინაარსის გამო შეუქცეველად დავიწყებულია, ხოლო მეოთხე - მიუხედავად იმისა, რომ არაა ფოლკლორისტული საზოგადოების მიერ წახალისებული, თავისივე წიაღში პოულობს იმის ძალას, რომ საკმაოდ ფართო აუდიტორია მოიზიდოს. შეიძლება ითქვას, ეს თანამედროვე თვითნასწავლი საავტორო მუსიკა მხოლოდ მცირეოდენი წილით თუ იღებს მემკვიდრეობად საბჭოთა საავტორო ფოლკლორულ მუსიკის სტილისტურ შტრიხებს, უფრო კი ანაცვლებს მათ ახალი

მხატვრული იდეებით, რომლებიც, მიუხედავად ამისა, „ახალ, განვითარებულ ეტაპად“ მწელად თუ ჩაითვლება.

ამგვარად, ყურადღებას ვამახვილებთ საბჭოთა პერიოდის ფოლკლორული საავტორო სიმღერის იმ პლასტზე, რომელიც ლოტბართა ოსტატური ინდივიდუალიზმითაა აღბეჭდილი. შესაბამისად, იგი შესაძლებელია, „ქართველ ლოტბართა სიმღერებითაც“ მოვიხსენიოთ.

ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ოთხი ეტაპი - მუტაციიდან (წურწუმი; 2010:625) თავისი ორიგინალური სტილისტიკით შეიძლება სწორედ ეს ქვეეტაპი - ფოლკლორული საავტორო სიმღერა გამოვყოთ - როგორც ტრადიციული სიმღერის პარალელური განვითარებისა.

ისიც ნიშანდობლივია, რომ ქართული ფოლკლორული საავტორო სიმღერის ერთ-ერთ ყველაზე ადეკვატურ ნიმუში არის ქართული მუსიკალური ფოლკლორის, შესაძლოა, ყველაზე გამორჩეულ სიმბოლო - „სულიკო“ - ვარინკა მაჭავარიანი-წერეთლისას ავტორობით.

დღეს ამგვარი სიმღერის მცოდნეების რიცხვი თანდათან მიიწვავს. თაობა, რომელიც ქმნიდა და ასწავლიდა საავტორო სიმღერებს, უმეტესად მიილია, მათი ზოგიერთი წარმომადგენელი კი დღეს უმოტივაციოდაა დარჩენილი. თუმცა, თავად ეს სიმღერები დღემდე ინარჩუნებენ გარკვეულ პოპულარობას, რასაც ინტერნეტში მათი მომხმარებლების რიცხვიც აჩვენებს. ხოლო „ლოტბართა სიმღერების“ საშემსრულებლო სეგმენტი ძირითადად რეგიონებში ინერციით შემორჩენილ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ სასწავლო ფოლკლორულ ჯგუფებს მოიცავს.

სამაგიეროდ, თავყანისმცემელთა მყარ სეგმენტს მონიშნავს ფოლკლორული იერის თვითნასწავლი საავტორო ლოკალური მიმდინარეობა, რაც გამოხატულია მარტივი აგებულების, ძირითადად საფანდურო სიმღერებით (კენჭიაშვილი, ქუმსიაშვილი, დები გოგოჭურები,). „ფოლკლორის კანონმდებელთა“ მხრიდან (ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი, თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრა) დღევანდელ არატოლერანტული დამოკიდებულების გამო არცაა მოსალოდნელი, რომ მსგავსი ძიებები ან მხატვრული ან გამომსახველობითი საშუალებების სიმდიდრით გამოირჩეოდნენ. თუმცა არსებობს საკმაოდ დახვეწილი არანჟირების შემთხვევებიც, რომლებიც ხალხში ადვილად პროეცირდება ფანდურზე, ისევე, როგორც რომელიმე თანამედროვე პოპულარული მუსიკის ნიმუში - გიტარაზე.

ცხადია, ყველა ნახსენებ მიმართულებაში, მხატვრულად საინტერესო საავტორო სიმღერების გვერდით დღემდე იქმნება მდარე, „კიჩის“ ტიპის, შლაგერის დროებითი წარმატების მქონე სიმღერებიც (ჯგუფი `ბანი~, ჯგუფი `მანდილი~, ელიეშვილი, დები ზვიადაურები, დები ნაყურები). ეს ბუნებრივია და ამ მიმართულების კრიტიკისას ამგვარი შემთხვევები არ უნდა ავიფაროთ წინ. ზოგადად, ამ ფსევდოფოლკლორული კალეიდოსკოპოს აღსანიშნად კვლავ აქტუალურ ტერმინად მიგვაჩნია ცნება „პარაფოლკლორი“ (გაბისონია,

2014:39). ისიც უნდა ითქვას, რომ „ლოტბართა სიმღერებს“ და ფოლკლორული მოტივების შემცველ სხვა საავტორო სიმღერებს აქვთ თანაკვეთის სივრცეც. ასეა თუ ისე, გვინდა თუ არ გვინდა, დღეს ტრადიციული ფოლკლორული სტილის ქართულ მუსიკასთან ერთად სწორედ მსგავსი ინოვაციური სტილის შემსრულებლები აყალიბებენ „მსოფლიო მუსიკის“ ქართული შენაკადის სტილურ პორტრეტს. მნელია, არ დავეთანხმეთ პიოტროვსკას, რომელიც აღნიშნავს, რომ „ტრადიციული მუსიკის ავთენტიკურობა ხელახლა იბადება „მსოფლიო მუსიკის ფორმაში“ (პიოტროვსკა 2010:573)

აქსიოლოგიური თვალსაზრისით ადვილი ასახსნელია თანამედროვე თვითნასწავლი საავტორო სიმღერის ათვალწუნება ფოლკლორული ტრადიციების დამფასებელთა მხრიდან, მაგრამ რა იწვევს ლოტბართა იმ საავტორო სიმღერებისადმი პროტესტანტულ დამოკიდებულებას, რომლებიც შედარებით პროფესიონალური მხატვრულ დონისაა და ფოლკლორულ ტრადიციასთანაც უფრო ახლოა?

ქართული ფოლკლორისტული „ისტებლიშმენტის“ დიდი ნაწილი საავტორო ფოლკლორულ სიმღერებს არაავთენტიკურად მიიჩნევს. ზოგიერთის აზრით, ფოლკლორული საავტორო სიმღერების მთავარი წინაღობა „ავთენტიკურ“ სიმღერებთან არის მათი „არაანონიმურობა“ და „არახალხური“ სტილი. ანონიმურობა ამგვარ დისკურსში ხშირად გაგებულია, როგორც მხოლოდ `ავტორის სახელის მივიწყება` და არა როგორც - ძირითადი ან პირველადი ავტორის არცოდნა. თუმცა, ამგვარი გაგებითაც, მრავალი საავტორო სიმღერა დღეს სწორედ უკვე `ანონიმურია`! რაც შეეხება სტილს, მთავარია, მისი ტრადიციასთან ამოზრდა შეინიშნებოდეს, ხოლო ამ განშტოების, როგორც „კანონიკური ვარიანტების“ (გარაყანიძე 2017:79) „მართებული“ თუ „არამართებული“ მიმართულებით განვითარების ალბათობას წინასწარ ვერავინ განსაზღვრავს და დაგვემავს.

სალოტბარო სიმღერების „იგნორირების“ პოლიტიკა უნდა მიეწეროს 1980-იან წლებში ქართულ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას თანხვედნილი ფოლკლორის ავთენტიკური შესრულების ერთგვარ „რენესანსს“. საუბარია ედიშერ გარაყანიძის და მისი თანამოაზრეთა ძიებებზე, რომელიც განივთდა ანსამბლების - „მთიების“, „მზეთამზის“, ანჩისხატის“ მოღვაწეობაში. ძირითადი პრიორიტეტები აქ იყო ტრადიციული რეპერტუარის, შემსრულებლის სტატუსის და შესრულების მეთოდისადმი ინტერესის გაღვივება.

გასაკვირი არაა, რომ მსგავსი ავთენტიკური ტენდენცია ეხმიანება სხვა პოსტსაბჭოთა ქვეყნების რეალიებს და, გამომდინარე ეროვნული და ამის გამო, ხშირად, ანტირუსული განწყობიდან, ხშირად „ყოველივე საბჭოურისადმი“ დღეისთვის მოდურ „ტაბუს“ აყალიბებს.

ავთენტიკურობის აპოლოგიამ ქართულ ეთნომუსიკალურ სივრცეში, არაერთი მნიშვნელოვანი კულტურული ფენომენისადმი „რევოლუციური“ პროტესტი დანერგა. სწორედ რევოლუციური მაქსიმალიზმით გამოწვეულ იგნორირებას, საავტორო სიმღერების გვერდით ეწირება აზიური, აღმოსავლური

სტილის ინსტრუმენტული მუსიკა (დუდუკი, ზურნა, დოლი), ბაიათები, ასევე - ნაწილობრივ -ქალაქური სუფრული სიმღერები. „ფესვების ძიების“ ორიენტირი ტრადიციული მუსიკის შემსრულებლებს ავალდებულებს, შექმნან უკვე არსებული ნიმუშების მხოლოდ ვერსიები. სიახლე აქ იზომება რომელიმე მელოდიური თუ ჰარმონიული რამდენიმეგერიანი საქცევის ახლებულად წარმოჩენით.

რას უთხრეს უარი ფოლკლორულმა „პურისტებმა“ - ავტორობას, სტილს თუ ახალ ფორმას? როგორც ჩანს, სამივეს ერთად. მაგრამ მოტივად ის უფრო საფიქრებელია, რომ საავტორო სიმღერის მიმდევრები სწორედ იმ მასობრივ სტილისტიკას ავითარებდნენ, რომელსაც „ავთენტისკოსები“ ებრძოდნენ. აი, ძირითადი შენიშვნები „ავთენტისკორობის გზიდან გადახვეულებისადმი“: მასობრიობა, ზედა ხმების რამდენიმე პირის მიერ მღერა, ქრომატიული ინსტრუმენტები, საავტორო რეპერტუარი.

მეორე მხრივ, ავთენტისკური ნიმუშების სასცენო რეპროდუქცია, ფოლკლორის არადირექტიული, ბუნებრივი განვითარების პირობის გათვალისწინებით, არ ამჟღავნებს საავტორო სიმღერაზე მეტ ლეგიტიმურობას. ჟანრის ყოფითი ატრიბუტი იქაც და აქაც დაკარგულია; აქ თუ სტილისტური მრავალფეროვნება დიალექტთა მრავალგვარობიდან მოედინება, იქ - პიროვნული ინდივიდუალიზმით ყალიბდება, რაც პოსტმოდერნული ეპოქის იმანენტური თავისებურებაა. გასათვალისწინებელია მსმენელის ემიკური მიდგომის ფაქტორიც: როგორც ლოტბართა, ასევე თვითნასწავლთა საავტორო სიმღერები მკაფიოდ „ფოლკლორულად“ აღიქმება მათ მოყვარულთა მიერ. და ზოგადად, კულტურულ მოზაიკაში მოვლენათა იდენტიფიკაცია უფრო რელევანტურია, ვიდრე - მათი აქსიოლოგიური განხილვა.

საინტერესოა, რომ ქართული გალობის ჩვენამდე მოღწეულ ვარიანტებში მეტად მნიშვნელოვანია სწორედ პიროვნული ფაქტორი. ეს ეხება როგორც კარბელაშვილებისეულ „გამშვენებას“, ასევე - ხუნდაძის და ნიკოლაძის ზედა ხმების შეთანაწყობის მეთოდებს, ასევე - ნაკაშიძისეულ თანხმოვანებებს შემოქმედის კილოში (გაბისონია, 2015:2-3)

თუმცა, „ფოლკლორული ავთენტისციის“ პარალელური მოვლენები ქართულ საეკლესიო მუსიკალურ პრაქტიკაშიც ვითარდებოდა. მოსალოდნელი იყო, რომ ამ სივრცეში ტრადიციებისკენ პირით შებრუნება სხვა, აქამდე არსებული პრაქტიკისადმი უფრო მკაცრ, კონსერვატორულ მიდგომას გამოიწვევდა, ვიდრე ეს სასიმღერო სფეროში მოხდა. თუმცა აკრძალვების სიმკაცრის მხრივ ერთმანეთისგან სხვაობა ტრადიციული მუსიკის ამ ორ მიმართულებაში ნაკლებად გამომჟღავნდა.

2003 წელს ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიის სინოდის მიერ მიღებულია დადგენილება, რომ ამ სივრცეში ღვთისმსახურებისას მხოლოდ ტრადიციული საგალობლები უნდა გამოიყენებოდეს. ამ პოზიციამ ნელ-ნელა შეიწირა ეკლექტიკური „სიონური“ სტილი, ასევე ცალკეული პროფესიონალი და თვითნასწავლი ავტორების მიერ დაწერილი საგალობლები (კეჭყამაძე, კოჭლამაზაშვილი, ბერიშვილი, გარაყანიძე). უნდა

ითქვას, რომ ამ მხრივ სწორედ საავტორო - პატრიარქ ილია მეორის საგალობლებია თავად ამ დადგენილების დამრღვევი. ამ შემთხვევაში ნაკლები მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტს, რომ ეს პატრიარქისეული პრაქტიკა ფართოდ არ გავრცელებულა.

თუმცა, ამ გამონაკლისის გარდა, ქართული საღვთისმსახურო მუსიკის სფეროში პიროვნულმა და ზოგადად, საავტორო პრაქტიკამ ერთხელ უკვე განიცადა მარცხი და მას არც ახლო მომავალში უჩანს პერსპექტივა.

ავთენტურობის ძირითად კრიტერიუმებად ქართული ფოლკლორული სიმღერისათვის ჩვენ ადრე განვსაზღვრეთ (გაბისონია, 2014:28) ტრადიციულობა და სოფლურობა; ტრადიციულობა ზოგადად ფოლკლორის ძირითადი მახასიათებელი ნიშანია; (Земцовский 1977:71; Аникин 1997:225).

რა ძირითადი სტილური მარკერები აქვთ ლოტბართა საავტორო ხალხურ სიმღერებს? პირველ რიგში აქ ხაზგასასმელია ჰომოფონიის `კეთილგანწყობილ` პირობებში მელოდიის მოცულობის განვრცობა. მეორე მხრივ, აღსანიშნია დამასრულებელი ფრაზის განმეორებადობა; ასევე მნიშვნელოვანია სოლისტებისა და გუნდის პარტიათა მკაფიო დიფერენციაცია და სოლისტის პარტიის მოცულობის ზრდა; მნიშვნელოვანი ფაქტორია საკრავის თანხლება, რომელიც ტემბრულ-რიტმული ხალხური ელფერის გარდა ნიმუშს ჰარმონიული ფუნქციონალიზმის ფერებითაც „ამდიდრებს“ - მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა მაჟორ-მინორის მონაცვლეობა. ამ მხრივ სახასიათოა დიდი და პატარა სექსტის მონაცვლეობა (უფრო მეტად, ვიდრე - დიდი და პატარა ტერცისა), ასევე ე.წ. „ფშაური კილოს“ ელემენტები (ფრიგიული კილო მაღალი სექსტით). შეიძლება ითქვას, ჰიბრიდულობის ტენდენცია, რომელიც ქართულ ფოლკლორში მე-19 საუკუნიდან დაიწყო და ორი მიმართულებით - ევროპული და აზიურით განვითარდა, სალოტბარო სიმღერებში სწორედ ევროპული ჰარმონიის ელემენტებითაა წარმოჩენილი.

სავტორო სიმღერებში აღსანიშნავია აღმოსავლეთის სიმღერების ჰომოფონიურობის დომინირება დასავლეთის პოლიფონიურობის პირისპირ. თუმცა ორივე შემთხვევაში მელოდია წინა პლანზეა წამოწეული, რაც მიუთითებს იმას, რომ ხალხისთვის პოლიფონიური მუსიკალური ქსოვილი უკვე აღარაა იმდენად აქტუალური, რამდენადაც მელოდია. და საავტორო სიმღერების ძირითადი ნიშანი სწორედ ვრცელი და დრამატურგიულად მწყობრი მელოდიაა.

სოციალურ-ჟანრული თვალსაზრისით, ფოლკლორული საავტორო სიმღერა სატრფიალო თემატიკას წამოწევს წინა პლანზე. საკმაოდ წონადია პატრიოტული მოტივიც.

რა სტილური ასოციაციები აქვს ლოტბართა საავტორო სიმღერებს ტრადიციულ ქართულ ხალხურ სიმღერებთან? შეიძლება ითქვას, ყველაზე თვალშისაცემი მუსიკალური ანალოგია აქ კვინტაზე კადანსირებაა დაბალი მეექვსე და მეშვიდე საფეხურების („ქართული დომინანტა“ - გრ. ჩიხკვაძე 1961:8) საყდენ ტონიკალურ

საფეხურამდე მისვლით. ასევე - ზოგადად გვიანდელი ქართული ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი ზედა ხმების პარალელური მოძრაობა (გრ. ჩხიკვაძე; 1981:4), სადაც ზედა ხმა მაჟორ-მინორულ მიხრილობას განსაზღვრავს.

ტემბრული ფაქტორის მხრივ მეტად მნიშვნელოვანი და ამგვარი საავტორო სიმღერის ყველაზე მკაფიო მახასიათებელია მართლაცდა ყველაზე დემოკრატიული ქართული ინსტრუმენტი ფანდური. თავისი ფუნქციით მას შეიძლება „ქართული გიტარა“ ვუწოდოთ (ამ მხრივ ჩონგური ნაკლებად პოპულარულია). განსაკუთრებული მნიშვნელობა საავტორო სიმღერების პოპულარობის მოხვეჭაში ენიჭება ინსტრუმენტის ქრომატიულ წყობას. ცნობილია, რომ ქრომატიული ფანდურის მიერ ადვილად სრულდება როგორც ტრადიციული ნიმუშები, ასევე - ნოვაციური ჰარმონიული მოდულაციები. ჟღერადობით, ვიზუალურად, ასევე დაკვრის მანერით და რიტმული ფიგურაციით კი ტრადიციულსა და ქრომატიულ ფანდურ-ჩონგურს დიდად ვერ განასხვავებ.

არა მხოლოდ ქრომატიზაციამ, ასევე ინსტრუმენტული ორკესტრის დამკვიდრებამ (ვაშაკიძის ინიციატივა 1930-40-იან წლებში) შექმნა სრულიად ექსკლუზიური, მხოლოდ ხალხური საავტორო მუსიკისათვის განკუთვნილი „შემოქმედებითი დაზგა“, რომელზეც იქმნებოდა ახალი და მუშავდებოდა ძველი შემოქმედებითი იდეები.

ზოგადად უნდა ითქვას, რომ, მკაფიო ეთნიკური იერის ქართული სიმღერის განვითარება საბჭოთა საქართველოში დიფერენცირდებოდა საშემსრულებლო ლოკაციაზე და შემსრულებელთა ტიპებზე, რის შედეგადაც შემდეგ მიმართულებებად განიტოტა (შემღებისდაგვარად გათვალისწინებულია ქრონოლოგია):

- სიმღერა ხალხური ანსამბლებისთვის და გუნდებისთვის (ძ. ლოლუა, ვ. სიმონიშვილი, ა. ერქომაიშვილი, ვ. მჭედლიშვილი, გრ. კოკელაძე)
- სიმღერა ხალხური სტილის შემსრულებლებისთვის
- სიმღერა სიმებიან-საკრავიანი (გიტარა, ფანდური, ჩონგური) ტრიოსთვის (ან კვარტეტისთვის, ან - დუეტისთვის): დები იშხნელები, მირიანაშვილი, ჩიხლაძეები, ი. გურგულია, რ. სებისკვერამე, ნ. დულაშვილი, ნ. გაბუნია, ჯ. სეფიაშვილი, ლ. გეგელია, დ. ტურიაშვილი, ი. ბობოხიძე, ე. ჭელიძე, და ა.შ.
- სიმღერა სოლო მომღერლებისთვის - რ. ლალიძე, გ. ცაბაძე, ბ. კვერნაძე, ვ. აზარაშვილი, ვ. დურგლიშვილი, ნ. ერგემლიძე, ჯ. სეფიაშვილი, მჟავია და ა.შ.
- სიმღერა კინოსთვის
- სიმღერა ვიასთვის (საესტრადო ანსამბლებისთვის) - ვ. დურგლიშვილი, ა. ბასილაია, რ. ბარძიმაშვილი, ს. ებრალიძე, ქიტიშვილი
- სიმღერა ავტორის შესრულებით („ბარდები“) - ი. გურგულია, მ. მენაბდე,

- სიმღერა აკადემიური შემსრულებლებისთვის

- ფოლკ- და ეთნო ჯაზი/როკი/ელექტრონული მუსიკა (ქიტიაშვილი, „ორერა“, „შინ“, „ეგარი“, მაჩაიძე, ძოძუაშვილი);

ჩამოთვლილ მიმდინარეობებში აღსანიშნავია სტილთა შეჯვარების (ფიუჟენის, კროს-ოვერის, ჰიბრიდიზაციის) ტენდენციები.

აღსანიშნავია, რომ ბოლო პუნქტის გარდა ყოველი ამ შტოს ნიმუშს აქვს პოტენცია, ხალხში პოპულარობის და ამით, ერთგვარად „ფოლკლორულობის“ მახასიათებლის მოხვეჭისა. ამ მხრივ, და ასევე - ეთნიკური კომპონენტის პრიორიტეტის გაუთვალისწინებლად, ქართული პოპულარული მუსიკის დღევანდელი მასივი შემდეგ მიმართულებებს მოიცავს:

- ავთენტიკური მუსიკალური ფოლკლორი (ქანრები - ნანა, სუფრული (უმეტესად ქალაქური), სალადობო)

- ავთენტიკური ფოლკლორის რეპროდუქცია - სასცენო მუსიკალური ფოლკლორი (ფოლკლორიზმი)

- ტრადიციული სტილის სასცენო მუსიკალური ფოლკლორი (ასევე ფოლკლორიზმი)

- „ქალაქური“ სიმღერა (`ცისფერი ტრიო`, `სიმი`, ფორჩხიძე და ა.შ.)

- „ფანოლური“ მუსიკა (ბაიათები, დუდუკები)

- აღმოსავლური სტილის პოსტფოლკლორი (ჩხეიძე, კიკაბიძე)

- ურბანული პოსტფოლკლორი (ქართული და უცხოური პოპ-სიმღერები, „მანსონი“;)

- ქართული საავტორო ფოლკლორული სიმღერა (მველი ლოტბარული პლასტი - ერქომაიშვილი, ქევხიშვილი, ხატელიშვილი, არჯენიშვილი, ზაქაიძე, ფსუტური, და ახალი პლასტი - ქუმსიაშვილი, კენჭიაშვილი, დები გოგოჭურები, ზვიადაურები, ნაყეურები, დოიაური და ა.შ.)

- ქართული ეთნომუსიკა (თანამედროვე საავტორო სიმღერა, ფიუჟენი ჯაზის, როკის და ელექტრონული მუსიკის შერევით და ა.შ.)

შევაჯამებთ რა ზემოთქმულს, გამოვკვეთთ შემდეგ თეზისებს:

- საბჭოთა პერიოდმა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში შექმნა ახალი ეპოქა, რომელმაც თავისი მხატვრული ტენდენციებით საინტერესო ინოვაციებით გაამდიდრა ეთნიკური კულტურა;

- ლოტბარების, ასევე ცალკეული თვითნასწავლი ავტორების მიერ ფოლკლორულ მოტივებზე შექმნილი, და ფართო მსმენელის მხრივ პოპულარობამოხვეჭილი ნაწარმოებები შეიძლება აღვიქვათ, როგორც ფოლკლორული საავტორო სიმღერები;

• ფოლკლორულ საავტორო სიმღერების ძირითადი სტილური მახასიათებელია მკაფიო ინდივიდუალობა, აქცენტი მელოდიურ განვითარებაზე და ქრომატიული ფანდურისთვის ჩვეული ჰარმონიული ნოვაციები;

• ქართული მუსიკალურ-ფოლკლორისტული საზოგადოებისგან არამართლზომიერადაა საავტორო ფოლკლორული სიმღერა მივიწყებული და იგნორირებული, რაც ნაწილობრივ მოტივაციას აცლის „ფოლკლორში ახლის ქმნაში“ მაღალი მხატვრული ნიშნულის გათვალისწინებას;

საბოლოოდ უნდა ითქვას, რომ ქართული ფოლკლორული საავტორო სიმღერა, განსაკუთრებით კი – ლოტბართა სიმღერები, ქართული კულტურის მეტად ღირსეული და მხატვრულად საინტერესო შენაკადია, რომელსაც მეტი ყურადღება ჭირდება როგორც კულტურის ოფიციალური სამსახურებიდან, ასევე - ეთნომუსიკოლოგების მხრიდან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). რჩეული წერილები. შემდგენელი ნატო ზუმბაძე, რედაქტორი: მანანა ახმეტელი. საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება, თბილისი 2007.

ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1961) თანამედროვე ქართული მუსიკალური ფოლკლორი. თბილისი, საქართველოს სსრ პოლიტიკური და მეცნიერული ცოდნის გამავრცელებელი საზოგადოება., 1961.

წურწუშია, რუსუდან (2010) „ქართლი მრავალხმიანობა თანამედროვე სოციო-კულტურულ კონტექსტში“ რედ: რ. წურწუშია, ი. ჟორდანიას, ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული. თბილისი. ვ. სარაჯიშვილის კონსერვატორიასთან არსებული ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 622-636.

პიოტროვსკა, ანა (2010) „მსოფლიო მუსიკა და ტრადიციული მუსიკა. ავთენტიკურობის პრობლემა“. რედ: რ. წურწუშია, ი. ჟორდანიას, ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებული. თბილისი. ვ. სარაჯიშვილის კონსერვატორიასთან არსებული ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 572-780.

გრიგოლ ჩხიკვაძე. კრიმანჭული ქართულ ხალხურ სიმღერებში და მისი ნაირსახეობანი (ხელნაწერი. 1981-1982 წ.)

Аникин, В. (1997) „Не ‘постфольклор’ а ‘фольклор’ (к постановке вопроса о его современных традициях)“, в Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции, Вып. 2, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.

Габисониа, Тамаз (2014). Критерии „аутентичности“ в грузинском народном музыкальном исполнительстве, Musicology, a peer-reviewed journal of the Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts #17.

Габисония, Т. (2015) Авторские компетенции устной традиции в грузинской этнической музыке, Доклад на международном симпозиуме МСТМ (ICTM) в Астане, рукопись.

Земцовский, И. (1977) „Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора) ”, в В. Е. Гусев, А. А. Горковенко (сост.) Современность и фольклор: статьи и материалы, Москва: Музыка, 28–75.

Piotrowska, A. (2010) “World Music and Traditional Music. The Problem of Authenticity”, в R. Tsurtsumia and J. Jordania (ред.) The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings, Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State, 581–589.