

1761

3

ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

ეპ

შ. ა. ს. ლ. ა. ნ. ი. შ. ვ. ი. ლ. ი.



ნაკვეთები  
ქართული  
ხალხური  
სიუჟეტების  
უძველესი



«ხელოვნება»  
19 • თბილისი • 56



124

78/141/ (09)  
4881  
საქართველოს  
საზოგადოებრივი  
საბჭოთაო

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

შ. ასლანიშვილი

ნ ა რ კ ვ ე ვ ე ბ ი

ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ

II

ქვემოთ  
K176/3



„ს ა ზ ო გ ე ბ ი“  
თბილისი  
1956

0

1957



## ქართული (ფშავ-ხევსურული) ხალხური სიმღერა

ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის უძველესი დროიდან სოციალისტურ ეპოქამდე განვლილი ეტაპების შესწავლაში, მეცნიერულ დაკვირვებისა და ფართო განზოგადოებისათვის ფრიად მნიშვნელოვან და მდიდარ მასალას წარმოადგენს საქართველოს ორი მთიელი მოსახლეობის — სვანების და ხევსურების ხალხური სიმღერა. თუ ქართული მუსიკისმცოდნეობის გარიჟრაჟზე დ. არაყიშვილი წერდა, რომ საქართველოს მთის რაიონების ხალხური სიმღერების არსებული ჩანაწერები იმდენად მცირერიცხოვანია, რომ შეუძლებელია გამოვითქვანოთ რაიმე დასკვნები, ამჟამად ჩვენ ხელთ გვაქვს როგორც რაოდენობით, ისე ხარისხობრივად იმდენად დიდი და სარწმუნო მასალა, რომ შესაძლებელი ხდება გადავდგათ პირველი ნაბიჯები მაინც ამ საკითხის მეცნიერულ განზოგადებაში. ამ საკითხში დიდ დახმარებას გვიწვევს სხვა მეცნიერული დარგები, რომლებიც შეისწავლიან და აშუქებენ ქართველი ხალხის ცხოვრებას. საქართველოს ისტორია, არქეოლოგია, ეთნოგრაფია, ლიტერატურისმცოდნეობა, ენათმეცნიერება, ქართულ არქიტექტურული ძეგლების შესწავლა და სხვა გვეხმარება ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის განვითარების კანონზომიერებათა დადგენაში; ხოლო მეორე მხრივ ქართული ხალხური სიმღერების, როგორც ქართველი ხალხის ცხოვრების ასახვის ერთერთი ფორმის განვითარების კანონზომიერებათა დადგენა აწვდის აღნიშნულ მეცნიერებათა დარგებს მნიშვნელოვან მასალას. როდესაც ჩვენ მივუთითებთ ხევსურულ სიმღერაზე, როგორც ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების განვლილი ეტაპების ერთერთ საფეხურზე, ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ის უდავო ფაქტი, რომ საქართველოს მთის რაიონების ტომთა — ფშავების, ხევსურების, თუშების კულტურასა, ყოფაცხოვრებასა, ენასა და მუსიკაში ბევრი რამ არის საერთო. მაგრამ ამავე დროს ყველა დასახელებულ კუთხეებს თავისი, მხოლოდ მათი დამახასიათებელი მხარეები გააჩნია. ჩვენს მიერ დასმული საკითხის სინათლეზე ხევსურეთის ხალხური მუსიკის თავისებურება განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. ამიტომაც, შემდგომ ანალიზში ჩვენ ზოგიერთ შემთხვევაში შევხებით ერთდროულად ფშავურ და ხევსურულ სიმღერებს, ხოლო ზოგ შემთხვევაში გავარჩევთ ცალკე ფშავურ და ცალკე ხევსურულ სიმღერებს.

ხევსურეთის, რომლის სიმღერა, როგორც ჩანს, უნდა მივაკუთვნოთ ქართული ხალხური მუსიკის უძველეს ეტაპს, აღმოსავლეთ საქართველოს სხვა მთის რაიონებიდან გამოყოფას თავისი ლოგიკური გამართლება აქვს.





ხევსურეთს, აღნიშნულ ტომებთან შედარებით, უახლოეს წარსულამდე ბევრი განმასხვავებელი ნიშანი გააჩნდა, როგორც სოციალურ-ურთიერთობაში, ეკონომიკის ფორმებში, ენაში, სარწმუნოებაში, ყოფაცხოვრებაში, ისე სხვა დარგებში. ხევსურების ყოფაცხოვრებისა და ფსიქიკის კონსერვატულობის მიზეზები მეცნიერებაში მკაფიოდაა ჩამოყალიბებული. ეს კონსერვატულობა თავს იჩენს მათთან პირველ გაცნობისთანავე.

მოვიყვანოთ ვ. ბარდაველიძის და გ. ჩიტაიას აზრი, გამოთქმული მათ შრომაში „ქართული ხალხური ორნამენტი, I, ხევსურეთი“<sup>1</sup>, გვ. 3: „საქართველოს მთაში გვაროვნული წყობილების გახანგრძლივებული პროცესი ყველაზე უკეთ დამახასიათებელი და ნიშანდობლივი სახით ხევსურეთში იყო შემონახული. ამ მოვლენას გარკვეული ეკონომიური მიზეზები ედვა საფუძვლად. აქ მოცემული იყო მეურნეობა, რომელიც პრიმიტიულ მსხვილფეხა მესაქონლეობას ემყარებოდა. ეს პრიმიტიული ეკონომიკა და მისგან გამომდინარე ხევსურეთის კარჩაკეტილობა მძლავრად ასაზრდოებდნენ გვაროვნული წყობილების მთავარ ძარღვებს“.

ამ კონსერვატულობამ და კარჩაკეტილობამ დალი დაასვა ხევსურეთის ყოფაცხოვრების და კულტურის ყოველგვარ გამოვლინებას. კერძოდ, კონსერვატულობითა და უძველესი ფორმებით, გამოირჩევა ამ ტომის მუსიკალური კულტურაც, რომელმაც, როგორც ცოცხალ მუზეუმში, შემოინახა მუზიკირების ძველი, ხშირად პრიმიტიული, პირველადი ფორმები. ამ პირველადი ფორმების უძველესი წარმოშობა მტკიცდება არა მარტო ქართველთა სხვა ტომების მუსიკალურ კულტურასთან შედარებით, არამედ ხევსურეთის ცხოვრების სხვა მხარეებითაც.

ხევსურეთმა შემოინახა ყოფაცხოვრების ისეთი მხარეები, რომლის პარალელს ვპოულობთ ძველი აღმოსავლეთის კულტურის სფეროში. ამისათვის საკმარისია გავეცნოთ ხევსურების ყოფაცხოვრებას, სადაც წაწკლავის გადმონაშთები შემონახული იყო უახლოეს ხანამდე ფრიალ თვალსაჩინო ფორმებში.

ხევსურული სიმღერების შემდგომ ანალიზში ჩვენ შევეჩვიეთ ხევსურეთის ცხოვრების ზოგიერთ მხარეებს. ამჟამად კი შევჩერდეთ ხევსურეთის ტანსაცმელის ორნამენტიკაზე, რომელიც განასხვავებს ხევსურს სხვა ქართველ ტომებისაგან. ამ საკითხისადმი მიძღვნილია ვ. ბარდაველიძის და გ. ჩიტაიას ხსენებული შრომა.

„ხატმა“, „ჯვარმა“, ამოქარგულმა ხევსურულ ტანსაცმელზე და ხევსურეთში ძველი დროიდან შემონახულმა იარაღმა შეცდომაში შეიყვანეს მეცნიერი ა. ზისერმანი, რომელმაც მცდარი აზრი გამოსთქვა იმის შესახებ, რომ ხევსურები წარმოადგენენ საშუალო საუკუნეების ჯვაროსანთა ნაშთებს. ხევსურული ორნამენტის შესწავლა ცხადყოფს, რომ ხევსურულ ტანსაცმელის ორნამენტში ჩაქსოვილ ჯვარს არაფერი აქვს საერთო ჯვაროსანთა ისტორიასთან, და რომ მას აქვს უფრო ღრმა ფესვები, რომელსაც მივყავართ შორეულ საუკუნეთა სიღრმეში.

<sup>1</sup> თბ., 1939.





მოვიყვანოთ ციტატი აღნიშნულ შრომიდან:<sup>1</sup>

„ხატი“, როგორც ძველი კულტურის ორნამენტი, ხევისურების მეშვეობით მოიპოვება. კერძოდ, იგი ჩაჩნებსაც აქვთ... ამ სახეს<sup>2</sup> კავშირი ხაჩნების ქრისტიანობასთან არა აქვს, არამედ იგი წინაისტორიული ხანის სხვა ორნამენტებთანაა დაკავშირებული და ქრისტიანობაზე აღრინდელი კულტურის კომპლექსს ეკუთვნის.

მრავლადაა იგი აგრეთვე მოცემული გლეხის დარბაზული სახლის დედაბოძებზე, დგამებზე, ჭურჭლებზე და სხვებზე. იგი წარმოდგენილია სხვათა შორის სვანური რიტუალური პურების სახითაც.

... მათი ანალოგები გვაქვს ძველი აღმოსავლეთის კულტურის არეში. ჩვენ მათ ვხედავთ სუმერეთში, ელამში, ხეთის სამეფოში და კრეტა-მიკენის ძეგლებზე.

... იგივე „ხატი“ კოსტუმის ორნამენტის სახით მოიპოვება ფარაო თუტამერ III ხანის სურათზე. სურათი ეკუთვნის XVI საუკუნეს ქრ. წ. სურათზე დახატული არიან ფარაოსადმი ხარკის მიმტანი „რეტენუ“-ელები... Retenu ეგვიპტის საშუალო სამეფოს ხანაში (დაახლოებით 2160—1788 წ. წ. ქ. წ.) პალესტინა-სირიას და მის მომდევნო ქვეყნებს ევფრატამდე ეწოდებოდა.

... ყოველ შემთხვევაში XVI საუკუნისათვის ქრ. წ. ამ ქვეყნის ჩრდილოეთის პროვინციებში მაინც, თუ უფრო სამხრეთით არა, ხურებისა და ხეთების მოსახლეობა იყო გავრცელებული. როგორც ვიცით ხურები და ხეთები, მოსოხ-თუბალებთან, თირსენ-ლიდიელებთან და ხალდებთან ერთად, — წინააზიის უძველეს აბორიგენ სუბარულ-ალაროდიული მოდგმის ტომებს ეკუთვნოდნენ.

... ჩვენ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ რეტენუ-ელის სურათებში ჩვენამდე მოღწეულია რომელიმე ამ ტომის (ხურო, მოსოხი, თუბალი, ან სხვა) წარმომადგენელთაგანი... რეტენუ-ელის კოსტუმის „ხატი“, ხატოვანი, დამწერლობის „ხატი“ და ხევისურული ქსოვილის „ხატი“ (ძირითადი ტიპი) სრულ მსგავსებას ამჟღავნებენ. რაც შეეხება რეტენუ-ელის კოსტუმის „ხატს“ და ხევისურული ქსოვილის „ხატს“ მსგავსება აქ უფრო შორს მიდის. ეს ეხება ერთი მხრით რეტენუ-ელისა და ხევისურის კოსტუმების შემკულობას (ორნამენტი ორივე შემთხვევაში აპლიკაციის წესითაა შესრულებული)... ისევე რეტენუ-ელის ქუდს (შდრ. სვანური „ფაყც“-ი)<sup>3</sup>.

ამრიგად, ხევისურული ტანსაცმელის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მხარე „ხატი“, „ჯვარი“, წარმოადგენს იმ შორეული წარსულის ნაშთს, როდესაც ქართველ ხალხს (ან მის ცალკეულ ტომებს) ჰქონდათ მჭიდრო კულტურული ურთიერთობა ძველი აღმოსავლეთის ხალხებთან.

ხევისური ხალხის უძველესი წარმოშობა იმითაც მტკიცდება, რომ ხევისურეთში შემორჩენილია ოჯახის უძველესი ფორმები.

<sup>1</sup> გვ. 14—18. ციტატი მოყვანილია შემოკლებული სახით.

<sup>2</sup> ჯვარის გამოსახულებას. შ. ა.

<sup>3</sup> ავტორები ეყრდნობიან სხვადასხვა მეცნიერების ამ საკითხთან დაკავშირებულ მთელ რიგ გამოკვლევებს.



ჯერ კიდევ ფრ. ენგელსი „ოჯახის, კერძო საკუთრების უმარსახელმო ფოს წარმოშობა“-ში, გვარის საკითხთან დაკავშირებით, აღნიშნავს: „ამ ცოდნის წინათ მ. კოვალევსკიმ იგი აღმოაჩინა და აღწერა ფშავებსა, ხევსურბსა, სვანებსა და სხვა კავკასიელ ტომებში“<sup>1</sup>.

გავიხსენოთ ისიც, რომ ხევსურეთში ნაპოვნია მცირე ზომის ბრინჯაოს ქანდაკებები, რომლებიც წარმოადგენენ წარმართული ეპოქის რწმენის, კერძოდ—ფალოსის კულტის ანარეკლს. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ეს ქანდაკებები წარმოადგენენ ფერხულის მონაწილეებს<sup>2</sup>.

ენის მხრივაც ხევსურეთში ქართული ენის უძველესი ფორმებია შემონახული.

და ბოლოს, ხევსურეთში შემონახული დატირების ფორმა ენათესავება ძველ აღმოსავლეთში გავრცელებულ ასეთივე ფორმებს<sup>3</sup>.

ხევსურეთში, როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, უძველესი ფორმები შემორჩენილია ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაშიც.

„ხევსურული სიმღერა—აღნიშნავს დ. არაყიშვილი—უძველესი დროის თვალსაჩინო მაგალითია. იგი მეტად ძვირფასი დამამტკიცებელი საბუთია იმისა, თუ როგორი იყო, დაახლოვებით, ან როგორი უნდა ყოფილიყო ღრმა წარსულში თავისი ფორმით და რიტმით ზოგად ქართველური სიმღერა“<sup>4</sup>.

ამ „ისტორიული“ მუსიკალური ძეგლების განვითარება შესამჩნევია ფშავეზიც კი და განსაკუთრებით ქართლ-კახურ ხალხურ მუსიკალურ ფოლკლორში.

ფშავებისა და ხევსურების ხალხური მუსიკა, როგორც მათი ცხოვრების სხვა მხარეებიც, იმდენად ენათესავებიან ერთმანეთს, რომ მეცნიერების ყველა დარგში, რომელნიც განიხილავენ საქართველოს ამ კუთხის მატერიალურ და სულიერ კულტურას, ტრადიციული გახდა გამოთქმა—„ფშავე-ხევსურეთი“, „ფშავე-ხევსურული.“ მათი ხალხური მუსიკისათვის საერთო დამახასიათებელი მხარეები ნებას გვაძლევს ვიხმაროთ იგივე ტერმინი.

მაგრამ, ამასთანავე გარკვეულ მიზეზების გამო, ამ ორ მონათესავე ტომთა შორის არსებობს საგრძნობი განსხვავებაც.

ამიტომაც, ამ სიმღერების ანალიზისას, ზოგ შემთხვევაში აუცილებელი ხდება მსჯელობა ერთდროულად ფშაურ და ხევსურულ სიმღერების შესახებ, ზოგჯერ კი ცალ-ცალკე.

წინამდებარე ნარკვევში ფშავე-ხევსურეთის ხალხური სიმღერის შესახებ გამოყენებულია შემდეგი მასალები:

1. დ. არაყიშვილის ჩანაწერები, რომლებიც შეკრებილია თიანეთში ხევსურთა და ფშავეთა შორის 1902 წელს.

2. შ. მშველდიძის ჩანაწერები, შეკრებილი 1929 წ.

<sup>1</sup> საზ. გამოც. 1932, გვ. 155.

<sup>2</sup> იხ. მაგ. შ. ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“, 1944, გვ. 72—73.

<sup>3</sup> Р. Грубер „История музыкальной культуры“, 1941, гв. 121.

<sup>4</sup> Д. Аракишвили „Обзор народной песни Восточной Грузии“, 1948, гв. 5 და 8.



3. ჩანაწერები, შეკრებილი საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციის მიერ 1948 წლის ზაფხულში<sup>1</sup>.

დ. არაყიშვილის ჩანაწერები გამოქვეყნებულია 1946 წელს მთკ-ის V ტომში გვ. 155. აქ მოთავსებულია: „მგზავრული“ № 1, „ქორწილის სიმღერა“ № 2, „საზანდარული“ ფანდურის აკომპანემენტით № 3, და საცეკვაო დანამ-ღერი ფანდურისათვის № 4. ამ სიმღერებიდან „ქორწილის სიმღერა“ ჩვენში ექვს ბადებს. როგორც ჩანს ინტონაციურად იგი არასწორად იყო დამღერე-ბული. სახელდობრ, შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ ამ სიმღერის ინტო-ნაცია გაურკვეველია, მესამე ტაქტის ქრომატული სვლა არ არის დამახასია-თებელი ხევსურული სიმღერისათვის, კილოს აღნაგობა სავსებით გაურკვევე-ლია, რაც აგრეთვე არ არის დამახასიათებელი ამ პერიოდის ხალხური სიმღე-რისათვის. თვით არაყიშვილი ამბობს მის მიერ ჩაწერილ სიმღერებზე, რომ მათ „მკაცრად რომ მიუდგეთ, ბგერათრივი არა აქვთ“... და კიდევ: „მა-გალითად, მეორე სიმღერა, როგორც ნაწილობრივ პირველიც, ხომ არ იქნება უბრალოდ ბგერათა ჩამოცურება ზემოდან ქვემოთ, წარმოთქმული ველური ხმით, ყოველგვარი ბგერათრივის გარეშე“ (გვ. 142). ამიტომ ხევსურული სიმ-ღერების ანალიზის დროს, ჩვენ მხედველობაში არ მივიღებთ „ქორწილის სიმ-ღერას“.

ფშაური სიმღერებიდან დ. არაყიშვილის ჩანაწერია: „ქალო“ № 1, „ჯვარის წინასა“ № 2, „სუფრული“ № 3, და ორი საცეკვაო ჰანგი ფანდურზე, № 4; „სუფრულის“ შესახებ თვით არაყიშვილი აღნიშნავს — „სწორედ არ არის გადმოღებული“-ო (გვ. 156)<sup>2</sup>.

შ. მშველიძის ჩანაწერები დაბეჭდილია დ. არაყიშვილის ნაშრომში „აღმო-სავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერა“, 1948 წ. გვ. 63—65, 67—69.

წინამდებარე ნარკვევში გამოქვეყნებულია ხევსურული — „ნანა“ №№ 2, 5, 6 და 7; „ხუთშაბათს გათენდება“ № 8; ფშაური — „ფშაური“ № 6, „ჯვარის წინასა“ № 7.

სიმღერა „შავსა ლუდსა“ № 9 (არაყიშვილის აღნ. შრომაში) სისწორის მხრივ აგრეთვე საეჭვოა.

ამ სიმღერის ორხმიანობის „არაორგანიზებულობა“ უთუოდ სიმღერის ცუ-დი შესრულების (ან არცოდნის) შედეგი უნდა იყოს. ამ სიმღერაში, რთულ მრავალხმიანობის მაჩვენებელ პარალელურ ტერციებთან ერთად, ფართედაა გამოყენებული პარალელური სეკუნდები (6—7 და 11—12 ტ. და უკა-ნასკნელი ტაქტი). ამასთანავე სეკუნდა გადაწყვეტილია კვარტაში (7 და 12 ტ.). პარმონიული (ბურღონული) წყობის მრავალხმიანობაში დისონირებულ სეკუნდების პარალელური მიმდევრობა, რასაკვირველია, არასწორი ინტონი-რების შედეგი უნდა იყოს.

მუსიკის ისტორიკოსმა რ. გრუბერმა ეს გარემოება არ გაითვალისწინა და ქართული სიმღერები გააიგივა წინაკლასობრივი საზოგადოებრივი წყობის

<sup>1</sup> ამ ჯგუფში შედის ამ სტრიქონების ავტორი (ხელმძღვანელი), ინსტიტუტის უმცროსი მეცნ. თანამშრომელი თ. მამალაძე, მუსიკისმცოდნე ვ. ანობაძე და კომპოზიტორები გ. ლორთ-ქიფანიძე, გ. ციციშვილი და ვ. მაღრაძე.

<sup>2</sup> იხ. ნარკვევი „სამაია“, გვ. 135.





პირველყოფილი ადამიანის სიმღერებთან. პირველყოფილი ადამიანის მუსიკაში მრავალხმიანობის ფორმებთან დაკავშირებით რ. გრუბერი წერს:

„...გვხვდება ხმების მოძრაობა პარალელური სექუნდებით(!) არა როგორც შემთხვევითი მიმოქცევა, არამედ როგორც თანამიმდევრულად, სისტემატურად გამოყენებული ხერხი. ამ მოვლენას განსაკუთრებული ხაზგასმით ვხვდებით ადმირალის კუნძულების მცხოვრებთა და აგრეთვე სხვა ტომებს შორის. ასე მაგალითად, ბალეარის ყველა ცეკვა პარალელურ სექუნდებით მიდის; იგივე მოვლენაა აღმოსავლეთ აფრიკაში მაკუას ტომისა, სენეგამბიაში მცხოვრებ ვოლოფებისა (Wolof) და ბოლოს ევროპაში ისტრიელების და ქართველების ხალხურ სიმღერებში“. ამიტომ წინამდებარე ნარკვევში ეს სიმღერები მხედველობაში არ მიიღებინა.

ჩვენი ჩანაწერები პირველად ქვეყნდება. ფონოგრაფიული ლილვაკები და ლილვაკებიდან ნოტებზე გადაღებული სიმღერები დაცულია საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიული განყოფილების არქივში.

ფშავ-ხევსურეთში სიმღერები ჩაწერილია უმთავრესად სახალხო დღესასწაულებზე (ხატობაზე). ფშავში სიმღერები ჩაწერილი იყო სოფ. შუაფხოში იახსარის ხატში, ქმოღში (გოგოლაურთა), ციხეგორში (უძილაურთა), სადაც სადღესასწაულოდ იკრიბებოდნენ ფშავებიც და ხევსურებიც; ხევსურეთში სიმღერები ჩაწერილია ხატში — კარტეს ჯვარში (ლიქოკის ხეობა), სადაც ხალხი იკრიბებოდა ყველა მხრიდან — პირაქეთ და პირიქით ხევსურეთიდან.

ხატი წარმოადგენს წარმართული კულტის ნაგებობათა ანსამბლს; ეს არის: საქვაბე, დარბაზი, საკოდე, საზარე. ჩვეულებრივად მთელი ეს ანსამბლი გარშემოზღუდული იყო ქვის ყორეთი — კედლით. ხატობა, რომელიც დღემდე იყო წესად შემორჩენილი ფშავ-ხევსურეთში, წარმოადგენს ქართველი ხალხის სარწმუნოების გადმონაშთს, რომელიც ჯერ კიდევ გვაროვნული წყობიდან მოდის. ის ღმერთები, რომელთა სახელს ატარებს ესა თუ ის ხატი, ფშავ-ხევსურთა რწმენით, ხალხს ეხმარებოდნენ მათ ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ან, შერისხვისას, დააწევდნენ ყოველგვარ უბედურებას: მოუსავლიანობას, ჟამიანობას, სტიქიურ უბედურებას და ა. შ. ფშავ ხევსურებს ეკონომიურ კეთილდღეობაზე ზრუნვაში ცდილობდნენ მოელობით ეს მოწინააღმდეგე ძალები — კეთილი და ბოროტი ღვთაებანი: კვირია, კოპალა, იახსარი, პირქუში და სხვა.

ხალხური სიმღერების ჩამწერი ექსპედიცია 1948 წ. დაესწრო ხატობას, რომელიც მკის წინ იცაბ ხოლმე მთაში. ჩვეულებრივად ხატი მაღალი მთის მწვერვალზე მდებარეობს. ტყიან ადგილას ხატს გარშემო აკრავს ვეებერთელა ასწლოვანი ხეები (შუაფხო, ციხეგორი). ამ ხატობაზე ხალხი დიდი ენთუზიაზმით მიდიოდა, იცავდა საუკუნეებით გამომუშავებული ტრადიციული ცერემონიალის ყველა წვრილმანს. ასეთ დღესასწაულებზე მელავნდება ხალხის არა-ჩვეულებრივი ერთსულოვნება. ხატობაზე სამი-ოთხი დღის განმავლობაში ერთმანეთს ინახულებენ და მოიკითხავენ სხვადასხვა ხეობებში, შორეულ სოფლებში მცხოვრები ნათესავ-მოკეთეები.

<sup>1</sup> Р. Грубер „История музыкальной культуры“, I, гл. 121.





„ქართეს ჯვარის“ ხატობაზე (25 ივლისი) ექსპედიციამ მივიდა ხატობაში მიმავალ ლიქოკისა და აკუშოს მოსახლეობასთან ერთად. ხალხი ხატიდან შორიანხლოს შეჩერდა და ელოდებოდა სოფ. ქვემო ქალის ხატიონებს, რადგან ხატის მთავარი ნიში ქვემო ქალაში იმყოფებოდა და მაშასადამე მთავარი ხატიონებიც ქვემო ქალელები იყვნენ: ისინი უნდა გაძლოლოდნენ წინ სხვა სოფლის ხატიონებს.

ხატიონები თავიანთი დროშებით („ხატებით“) ხატისაკენ გაემართნენ და რამდენიმე ნაბიჯის დაშორებით მუხლი მოიყარეს. ჩოქვით და შეძახილებით მივიდნენ ისინი ხატთან და „დააბრძანეს“ დროშებით.

აქ შესაძლებელი იყო დავეკვირვებოდით სხვადასხვა შორეული სოფლების მცხოვრებთა შეხვედრის სურათს. ერთი იწყებდა მისალმებას. იგი სერიოზული ტონით, დინჯად და თავანთანად მოიკითხავდა ოჯახის წევრებს უხუცესიდან ბავშვებამდე, მოიკითხავდა საქონელს, ჩამოთვლიდა ცხვარს, ძროხას, ხმოს, იკითხავდა მოსავლის ამბავს და ა. შ. ახლა მეორეც ამგვარადვე უბასუხებდა, მაგრამ წინასწარ მოუბოდიშებდა „პირველად მე უნდა მომეკითხე და დამასწარი“-ო. ამგვარი სერიოზულობა, საზეიმო კილო და გულთბილობა ცხადყოფდა ხალხის ერთსულოვნებასა და ერთობას. დიდი ხნის გარდასულს, გვაროვნული წყობიდან მოტანილ ამ გადმონაშთ ჩვევებში თითქმის საუკუნეთა ძახილი ისმოდა.

ხევისურეთის ხატობაზე ნაკლებად იცინა ცეკვა-სიმღერა. თუმცა კი ხატობა მეტად ხელსაყრელი პირობა იყო ხალხის ფსიქოლოგიის და ზნე-ჩვეულების გასაცნობად. გარდა ამისა, ხატობაზე მოზღვაგებულ ხალხში აღვილი იყო მომღერლების პოვნა. იახსარის ხატობაზე შუაფხოში, რომელიც მთაზე მდებარეობს თვალწარმოტაც ტყეში, ჩვენ ვნახეთ შესანიშნავი მომღერლები, რომელთაც შეასრულეს ფშავის ყველაზე მეტად დამახასიათებელი სიმღერები. ხევის-ბერმა ბიჭური ბადრიშვილმა, რომლის სიმღერა გამოირჩევა დიდი პოეტურობითა და ინტონაციათა სიწმინდით, გვიმღერა „ფშაური“, „მთიბლური“; არანაკლები პოეტური, მაგრამ უფრო ექსპრესიული ემოციის მომღერალმა ნიკო ელიზბარაშვილმა შეასრულა „მამაკაცის ტირილი“ (ბანის პარტიებს ასრულებდნენ შორეული მაღაროს კარიდან და ახლომახლო სოფლებიდან მოსულები)<sup>1</sup>.

ამ ხატობაზე ჩვენ მოვისმინეთ მეტად დამახასიათებელი დიალოგები ჩამწერთა ჯგუფისა და ხატობაზე მოსულ ფშავთა შორის. ერთ ქალს, რომელიც სამსხვერპლოდ დაკლულ ცხვრისაგან საქმელს ამზადებდა, თხოვნით მიმართეს, ხორცი მოგვყიდო, ხოლო როდესაც ქალი დათანხმდა ხორცის დათმობას, მას კითხეს „შეიძლება თუ არა იახსარის სამსხვერპლოდ (დაკლული) ცხვრის ხორცის გაყიდვა?“ ქალმა მიუგო: „იახსარს ხორცი რად ექირვება, იმას სისხლი უნდაო“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ადრის გამო ხატობაზე ძლიერ ცოტა ხალხი იყო, მაგრამ სტუმართმოყვარე ბიჭური ყოველმხრივ დაგვხმარა, რათა ფშაური სიმღერები მოგვესმინა.

<sup>2</sup> ნარკვევში „ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“ გვ. 124—125. გ. ბარდავლიძე წერს: „...ქართველთა ეთნოგრაფიული სინამდვილეში მკვეთრად გამოიყოფოდა ერთმანეთისაგან შეწირული და სამსხვერპლო ცხოველები... სამსხვერპლო ცხოველს მსხვერპლად მიტანის დროს შესაფერისი ხატის ან ღვთაების სახელზე ლოცვა-ვედრებით დაჰკლავდნენ, შესაწირავ ცხოველს კი ღვთაებას შეუსახელებდნენ... შეწირული ცხოველის ან ფრინველის დაკვლა, გაცლა ან გაყიდვა არ შეიძლებოდა, (კურსივი ჩვენია, შ. ა.).“





მართლაც, ხატობაზე სისხლის სიჭარბე იგრძნობოდა. არა მარტო დიდ ძალი საკლავი ცხვარისა თუ კურატის შეწირვის გამო. კარტეს ჯვარის ხატობაზე (ხევსურეთი) ექსპედიცია დაესწრო სცენას, რომელსაც, ეტყობა, საუკუნეთა ტრადიცია მოსდევს. აქ ერთად შერწყმულიყო ძველი რწმენა, ძველი წარმართული ღვთაების ღრმა რწმენის რუდიმენტები და ხალხის სიმარჯვე და ფიზიკური ძალა: ხევსურს მსხვერპლშესაწირად მოყვანილი ცხვრისათვის ფეხებში ხელი წაეწლო და შეეწულად დაეჭირა ჰაერში. ხევისბერმა არაყი დალია, შესაფერისი ლოცვა წარმოთქვა და ერთი დაკვრით მარჯვედ ხანჯლით ცხვარს თავი გააგდებინა. სისხლმა შადრევანივით იჩქეფა. ხევსურმა ცხვარი რამდენჯერმე გაიქნ-გამოიქნია და სისხლი აპკურა ხატის კედელს, ნივთებსა და ხალხის შესაწირავს. რაც უფრო დიდხანს და მარჯვედ იქნევდა ხევსური ცხვარს სისხლის საპკურებლად, მით უფრო მარჯვედ და ღონიერად ჩაითვლებოდა იგი. ეს ჩვეულება, რომელსაც ოდესღაც საკულტო მნიშვნელობა ჰქონდა, თანამედროვე ხევსურმა აქცია სპორტულ თამაშობად, რომელიც მის ფიზიკურ ძალას გამოავლენდა.

განსაზღვრული საკულტო ცერემონიალის შემდეგ, ხატობაში ხალხი იწყებდა მზიარულებას, იშვიათად სიმღერას, და განუწყვეტლივ შეეპყროდა ლუდსა და არაყს. ყოველ ხევსურსა თუ ფშავს თან ტიკი აქვს ან ბოთლი და ყველა გამვლელ გამომვლელს სასმელს სთავაზობს. ასე იყო კარტეს ჯვარში, ციხეგორსა თუ ქმოდში. ამიტომ გარეშე მაყურებლისათვის ხატობა ეს არის უმარავი სისხლი, არაყი და ერთსულოვნებით აღსავსე ხალხის შეყრილობა.

ერთ-ერთ სახალხო ღღესასწაულზე ჩვენ დავესწარიტ ფშავის წარსულის მეტად დამახასიათებელ სურათს. ფშავში სოფ. გოგოლაურთან ქმოდის ხატში, რომელიც მაღალი, შიშველი მთის მწვერვალზე მდებარეობს, ე. წ. „ირმის ველზე“, ხალხი მკის წინ დიდ ღღესასწაულს იხდიდა. ამ ხატში ჩაწერილი იყო რამდენიმე ფშაური სიმღერა, მათ შორის „სამაიაც“.

ხატის პატივსაცემად შესრულებული მთელი რიტუალის დამთავრების შემდეგ, როდესაც მსხვერპლშეწირვაც და გვარიანი სმაც დასრულდა, ხალხი მთის ძირისაკენ დაიძრა, სადაც წმინდა გიორგის სალოცავი იყო. ხალხს წინ მიუძღოდა ხევისბერი დავით თურმანაული მომღერალთა ჯგუფის თანხლებით. მათ მიყვებოდა მთელი ხალხი, წინ მამაკაცები, უკან ქალები და ბავშვები. ქალებს მოყავდათ შეკაზმული და დატვირთული ცხენები. დავითს ხელში ექვნიანი დროშა („ხატი“) ეპყრა. ხალხის ვებერთელა ბრბო დავითის წინამძღოლობით დინჯი ნაბიჯით ჩადიოდა ციცაბო დაღმართზე. ამ დიდებულ მსვლელობას თან ახლდა „ფერხისას“ მღერა. დღის გასაყარზე მოახლოვებულ ბინდში ვებერთელა გუნდის სიმღერა თვალუწვდენელ შორეთსა და მოსაზღვრე მთის ქედებს შეერბილებინა. ხანდახან ფერხისას სტროფებს შუა პაუზებში ბაირალის ექვნის ხმა თუ გამოკრთებოდა. ერთად შეყრილი ხალხი მკაცრი, ვაჟკაცური იერის მქონე „ფერხისას“ მღერით, შებინდებისას ნაზი სინათლით შეფერადებული პეიზაჟის ფონზე, დინჯი ნაბიჯით ჩამოდიოდა, ვიდრე არ მიაღწია მთის ძირს მდებარე ხატს.

ამ მსვლელობის სანახაობამ წარუშლელი კვალი დასტოვა მეხსიერებაში.



ასეთივე სიდიადით გამოირჩევა ამ ფერხულის სიმღერა <sup>1</sup> ფერხისა ვარიანტი ფშავშიც („ფერხისა“) და ხევსურეთშიც („ფერხისული“).

„ფერხისული“ მკაცრად და დიადად ჟღერდა აგრეთვე სამი შატილელი შეზარხოშებული ხევსურის შესრულებითაც, რომლებიც გზისპირას დამდგარიყვნენ და ერთმანეთს არყით უმასპინძლდებოდნენ. სიმღერა მეტად შეესატყვისებოდა ხნიერი, მაგრამ მკლავ-მაგარი, მხნე ხევსური მომღერლების იერს.

„კარატეს ჯვარზე“ ჩაწერილი იყო სიმღერები, მოსმენილი ხნიერი გიგია ლიქოკელისა (რომლის ორი ვაჟი თბილისის უნივერსიტეტის სტუდენტი იყო) და ალექსი ლიქოკელისაგან (ორივე მომღერალი სოფ. კარწაურთანაა). მათ მიერ შესრულებული იყო „თასზე სიმღერა“, „ფერხისული“, „კაფიაობა“, „მთიბლური“. იქვე ჩაიწერა „ნანა“ და „ქალ-ვაჟის სიმღერა“, მოსმენილი სოფ. ქობულის მცხოვრებ დედიკა ლიქოკელისაგან. ძნელი გადმოსაცემია ის ალტაცება, რომელიც მასში და ყველა დანარჩენ მსმენელებში ფონოგრაფის მიერ გადმოცემულმა მისმა მღერამ გამოიწვია.

ციხეგორის ხატობაზე სხვა ახალი სიმღერა აღარ აღმოჩენილა გარდა „ეთერის ლექსისა“, რომელიც წარმოადგენს ხალხური პოემის „ეთერიანის“ ფრაგმენტს. გარდა ამისა აქვე დავესწარით საინტერესო სურათს — ხევისბერის წინამძღოლობით ხალხის სვლას „ფერხისას“ მღერით ხეობაში, სადაც ხალხური გადმოცემით დევების ქვები იყო. გადმოცემის მიხედვით დევებს აქ ქვები ჩამოუხვავებიათ, რათა მდინარე შეეტბორებინათ ფშავ-ხევსურეთის წასაღეკად<sup>1</sup>.

განსაკუთრებით გვიზიდავდა ქმოდის ხატობა, ვინაიდან ხევსურთა და ფშავთა ყოფაცხოვრებისა და ზნე-ჩვეულების კარგი მცოდნის, ალექსი ოჩიაურის ცნობით, იქ უნდა ყოფილიყო ხევისბერი დავით თურმანაული, რომელმაც „სამაიას“ სიმღერა იკოდა. გასაგებია, რომ დაჯივითან შეხვედრას მეტად დიდი შედეგი უნდა მოეტანა, ვინაიდან სიმღერა „სამაია“ მეცნიერებისათვის არსებობდა მხოლოდ ცალკეული ლიტერატურული მონაცემების სახით. აქვე, ამ ხატობაზე, „სამაიას“ გარდა ჩაწერილი იყო „ფერხისა“.

ხატობის გარდა, სიმღერები ჩაიწერა აგრეთვე სოფ. შუაფხოსა და ჩარგალში (ფშავი), ბარისახოსა, ბისოსა და შატილში (ხევსურეთი).

შუაფხოში ჩაწერილია ოთხი საცეკვაო ჰანგი, შესრულებული გარმონზე. ჩარგალში, ვაჟა-ფშაველას სამშობლოში, ჩაწერილი იყო „ფშაურისა“ და „ფერხისას“ ვარიანტები. რადგან „ფერხისას“ ჩანაწერი მეტად უხეირო გამოდგა, ამიტომ იგი ნარკვევში არაა განხილული. 95 წლის კატინე რაზიკაშვილისაგან მოსმენილი „ტირილი“ შესრულებული იყო რიტმიზებული დეკლამაციით და არა სიმღერით.

ბარისახოში, ხანდაზმული ხევსურის ადუა არაბულისაგან ჩაწერილი იყო მეცნიერებისათვის მეტად საინტერესო ვარიანტები „გვარის სიმღერისა“, „საქორწილო სიმღერისა“, „ხატიონების სიმღერისა“ და „ბელლის კრულისა“. ახალგაზრდა ხევსური ქალის ნინო ჭინჭარაულისაგან იქვე იყო ჩაწერილი სიმღერა № 22 („მშვიდობით გუდამაყარო“). ნინო გარმონის თანხლებით მღეროდა. ჩაწერა მოგვიხდა მინდორში. ორშაბათი დღე იყო. ხევსურეთში ორშაბათს

<sup>1</sup> დევებთან ბრძოლის შესახებ იხ. გვ. 100.



არ შეიძლება მინდორში მუშაობა, მაგრამ ერთი ოჯახი კურს მკიდა ვინაიდან წესის თანახმად მათ სამსხვერპლო თხა დაეკლათ. ამის გამო შეეძლოთ ყანაში მუშაობა. ბარისახოშივე იყო ჩაწერილი ახალგაზრდა ხევსურის ხთისო არაბულისაგან სიმღერა „კობა ცისკარაული“, და საცეკვაო ჰანგი, შესრულებული ორსიმნიან ხევსურულ ფანდურზე. გზაში, ბარისახოდან შატილისაკენ (პირიქით ხევსურეთი), სოფ. ბისოში (ზვიადაურის სამშობლოში) ჩაწერეთ ორი „ტირილი“ მოხუცი ქალების მზია ბუღნიაშვილისა და ხევსურეთში განთქმული მოტირალის ნათელა ფიცხელაურისაგან.

მდ. არღუნის (პირიქეთის არაგვი) პირდაპირ მდებარე თვალწარმტაცი სოფ. შატილი, თავისი მიჯრით მიწყობილი რამდენიმე სართულიანი სახლებითა და კოშკებით, ვეებერთელა ქვის ბუდესავით თავს დაჰკვრია ორი ხეობის გასაყარზე მდგომ კლდეს. აქ შატილში იყო ფიქსირებული მანამდე ჩაწერილი სიმღერების ვარიანტები, რომლებიც მაინცდამაინც საინტერესოა არ აღმოჩნდნენ. ბარისახოშივე შატილელებისაგან იყო ჩაწერილი „ფერხისაც“<sup>1</sup>.

ფშაური სიმღერების შემსრულებლები უმთავრესად მამაკაცებია. ქალეზიდან გვხვდება მხოლოდ ტირილის მთქმელები.

მომღერლებს შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა შუაფხოზ ხევისბერი ბიჭური ბადრიშვილი. გარდა იმისა, რომ იგი განთქმულია, როგორც ფშაური ხალხური სიმღერის საუკეთესო მცოდნე, მას სასიამოვნო ტენორიც აქვს; ბიჭურის სიმღერა გამოირჩევა ინტონაციის სიზუსტით და დიდი გამომსახველობით. როგორც ბ. ბადრიშვილი გადმოგვცემს, განთქმულ ქართველ მომღერალს ნიკო ქუშისაშვილს არაერთხელ უთქვამს ბიჭურისათვის თბილისში გადმოსახლდი ხმის დასამუშავებლადო. ბიჭური გვიმღეროდა დიდი სიამოვნებით და შთაგონებით. სიმღერა „მთიბლური“-ს ვარიანტებს შორის, რომელიც ჩაწერილია შუაფხოზში გიორგი ელიზბარაშვილისაგან და აგრეთვე ბარისახოში აღუა არაბულისაგან, შატილში ლეკო ჭინჭარაულისაგან, ბიჭურის მიერ დამღერებული სიმღერა ინტონაციურადაც გამოიყოფა და მელოდიური სამკაულებითაც უფრო გართულებულია; იგივე ითქმის „ფშაურისა“ და „ფერხისას“ მელოდიებზე.

ფშაური ხალხური სიმღერების კარგი მცოდნეებს შორის არ შეიძლება არ აღინიშნოს ქმოდის (გოგოლაურთა) ხევისბერი დავით თურმანაული, რომლისგანაც ჩაწერილი იყო მთელს საქართველოში დავიწყებული სიმღერა „სამაია“. (ბანის პარტიას ასრულებდნენ: ქმოდელები ალექსი კუნაშვილი, ყაყიჩაშვილი და სოლოლა ნადირაშვილი). შუაფხოზში კი ბანის პარტიას ასრულებდნენ: იოსებ თურმანაული, მიხა წიკლაური (მალაროს კარი), პავლე ყურბელაშვილი, ივანე ბეჟაური და მიხა დავითიანი (შუაფხოზ).

ჩარგალში სამი მომღერალი მეტად რბილად მღეროდა. ამასთან „ფშაურის“ თითოეული სტროფის ბოლო ბგერაზე ყველა მომღერალი ხაზგასმით მღეროდა ამოსუნთქვით, გლისანდოსებურ ხერხით აღწევდა დაბალ რეგისტრს,

<sup>1</sup> ქ. სოხუმში 1912 წ. ძუკუ ლოლუას ლოტბარობით გამართულ კონცერტის ერთ-ერთ რეცენზიაში ვინმე ფსევდონიმით „ისარი“ „სახალხო გაზეთში“ (13. VII.) აღნიშნავს, რომ საზოგადოებას მოეწონა... ხევსურულიდან „ლაშქრად წასვლა“. თუ ეს მართლაც ხევსურული სიმღერა იყო, იგი, როგორც ჩანს, ხალხის მიერ დავიწყებულია, რადგან ხევსურეთში ყოფნის დროს არც ერთი სიმღერების ჩამწერთ ეს სიმღერა არ მოუხსენია.





რაც ბგერას თითქმის მეტყველების ტემბრს ანიჭებდა. ამგვარი ამოსუნთქვები დამახასიათებელია სვანეთის, ხევის, გუდამაყრის, თუშეთის და მთის რაიონების მომღერლებისათვის, რომლებიც ასევე ამთავრებენ სიმღერებს. ამგვარი ამოსუნთქვა გამომსახველობის სრულიად სხვა ელფერს იღებს სვანურ „ზარში“; აქ იგი ხაზს უსვამს შიშს სიკვდილის წინაშე.

ყველაზე ახალგაზრდა შუაფხოელი მომღერალი ნიკო ელიზბარაშვილი იყო. იგი საგუნდო სიმღერებში ბანის პარტიას ასრულებდა, ხოლო შემდეგ შეასრულა „ტირილი“. აქ გამომქლავნდა მომღერლის დიდი ემოციურობა, თვლებში გამოკრთოდა საშინელი სევდა და შიში სიკვდილის წინაშე. ამასთან ერთად, სიმღერის დროს, მხრებს ამოძრავებდა.

ფშავი ქალებისაგან ტირილის გარდა სხვა სიმღერების ჩაწერა ვერ მოვახერხეთ.

ხევსურეთში მღერიან როგორც მამაკაცები ისე ქალები. 1948 წლის მუსიკალურმა ექსპედიციამ სიმღერები ჩაწერა მეტწილად შოხუცი მამაკაცებისაგან. ყველა მომღერლები უკლებლივ მღერიან მკაცრი დაძაბული ხმით; იწყებენ სიმღერას მაღალ რეგისტრში და თანდათანობით დამღერებით ეშვებიან დაბალი რეგისტრისაკენ. მღერიან სრული ხმით, ხმამაღლა.

ხევსურეთში კარგი სიმღერის ცოდნა ნიშნავს ხალხური ლექსების კარგ ცოდნას. ხშირად მომღერალი ასახელებს შინაარსით სრულიად საწინააღმდეგო სიმღერას, მაგრამ იყენებს ერთსა და იმავე მელოდიას და ასრულებს ერთნაირი ემოციური ელფერით. ამგვარად იყო შესრულებული ბარისახოში ადუა არაბულის მიერ სიმღერები — „ქორწილის სიმღერა“, „მთიბლური“, „ხატიონის სიმღერა“ და „ბელღის კრული“. ადუა კი ხევსურეთში კარგ მომღერლად ითვლება. ასევე იმღერეს კარატეს ჯვარზე გოგია და ალექსი ლიქოკელებმა. საერთოდ ხევსურების სიმღერა არ გამოირჩევა ინტონაციური სიზუსტით. შატილის მომღერლების სადარ და ლეკო ჭინჭარაულების შესრულება კი ყვირილისაგან თითქმის არ გამოირჩეოდა.

ახალგაზრდა მომღერალ ვაჟებიდან სიმღერები ჩაიწერა ხთისო არაბულისაგან, რომელიც ამასთანავე ოსტატურად უკრავდა ხევსურულ ორძალიან ფანდურზე.

ცნობილია, რომ საქართველოს ყველა კუთხეში, ზოგიერთ სიმღერებს მღერიან მხოლოდ მამაკაცები (მამაკაცთა სიმღერები), ხოლო ზოგს — ქალები (სადიაცო სიმღერები). ასე, მაგალითად: შრომის, სუფრულს, მგზავრულსა და მაყრულ სიმღერებს მარტოოდენ მამაკაცები მღერიან; პირიქით, მთელი რიგი სიმღერებისა სრულდება მხოლოდ და მხოლოდ ქალების მიერ. ასეთია, მაგალითად: იავ-ნანა, აკვნის ნანა, სიმღერა ე. წ. მონებისა, რომელთაც თავი წმინდა გიორგის შეწირეს, ლაზარე, ჩონგურის თანხლებით სამღერი ლირიკული სიმღერები და ა. შ.

ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ მამაკაცების სიმღერების შესრულები-სას, არ არის გამოთიშული ქალების მონაწილეობაც. ასე, მაგალითად, სუფრუ-ლი სიმღერების და განსაკუთრებით საფერხულო და საცეკვაო სიმღერების



შესრულებისას, ხშირად მამაკაცებთან ერთად მონაწილეობენ ქალებიც<sup>1</sup>. მაგრამ ქალების სიმღერების შესრულებაში მამაკაცები არ ღებულობენ მონაწილეობას.

ეს გარემოება გასაგებია, რადგან სიმღერებში, რომლებსაც მამაკაცები ასრულებენ, ასახულია ყოფაცხოვრების სხვადასხვა მხარეები, სადაც ქალებს თვალსაჩინო ადგილი უჭირავთ, მაშინ, როდესაც სადიაცო სიმღერები წარმოადგენს გარკვეულ ჟანრს, ასახავენ გარკვეულ ფუნქციებს, რომლებიც ყოფაცხოვრებაში მხოლოდ ქალებს ეკისრებოდათ. ასეთებია: აკენის ნანა, მონა ქალების სიმღერები, იაფ-ნანა, ლაზარე და ა. შ.

მაგრამ, ზოგჯერ იმისა, რომ არსებობს ცალკე მამაკაცებისა და ქალების სიმღერები, ორივეს გააჩნია ერთი და იგივე ინტონაციები, საერთო ჰარმონია, საერთო რიტმი. მაგალითად, „იაფ-ნანას“ კილოს ტერციიდან აღმავალი ინტონაციები „სუფრული“-სთვისაც დამახასიათებელია, მონების საცეკვაო სიმღერა „ვარალო“ მთლიანად ენათესავება შრომისა და საცეკვაო სიმღერებს, რომლებსაც მამაკაცები ასრულებენ; მაჟორული და მინორული კილოები გამოყენებულია როგორც მამაკაცების, ისე ქალების სიმღერებში; გაბატონებული საცეკვაო რიტმები ფრიად გავრცელებულია მამაკაცების სიმღერებშიც და ა. შ. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ ამა თუ იმ ჟანრის თავისებურებაშია.

ხევესურეთის ხალხურ სიმღერაში კი განსხვავება მამაკაცებისა და ქალების სიმღერებს შორის არ იფარგლება მხოლოდ ჟანრების სხვაობით. ქალების სიმღერები აგებულია მამაკაცების სიმღერებისაგან განსხვავებულ ინტონაციებზე.

როგორც შემდეგში დავრწმუნდებით ხევესური მამაკაცების სიმღერებს ახასიათებს თხრობითი, დეკლამაციური ხასიათი; მუსიკალური რიტმი სავსებით ექვემდებარება სიტყვიერი ტექსტის რიტმს; ყველა სიმღერის საფუძვლად მინორული კილოა. მაჟორული კილო მამაკაცების სიმღერებში სრულიად არ გვხვდება.

რა დამახასიათებელი ნიშნები აქვს ხევესურულ სადიაცო სიმღერას?

1. ყველა სადიაცო სიმღერაში (გარდა „ტირილისა“) გამოყენებულია სამწილადი საცეკვაო ხასიათის რიტმი ( $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ); ეს სამწილადობა, თავისი რბილი სინკოპით, ენათესავება აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო სიმღერებს. ამგვარი რიტმია „ნანას“ ყველა ჩანაწერში და „ქალის სიმღერის“ ვოკალურ პარტიაში. მამაკაცთა სიმღერებში (გარდა „ფერხულისა“) სრულიად არ გვხვდება სამწილადი ზომა. ხევესურული სადიაცო სიმღერების ეს თავისებურება მკვეთრად გამოყოფს ამ სიმღერებს ხევესურთა მუსიკალურ კულტურაში.

2. კილოს მხრივ სადიაცო სიმღერები მამაკაცთა სიმღერებისაგან იმით განირჩევა, რომ აქ ვხვდებით როგორც მინორულ, ასევე მაჟორულ კილო-

<sup>1</sup> შემთხვევითი არ არის, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის საუკეთესო შემსრულებლად ითვლებიან დები ეკატერინე და მარო თარხნიშვილები.



საც. ასე, მაგალითად, ახალგაზრდა ხევსური ქალის ბარისახოელი ნინო კინკრაულის მიერ შესრულებული სიმღერა აგებულია მაჟორული კილოს საფუძვლებზე. „ქალის სიმღერას“ („მშვიდობით გუდამაყარო“) № 221 მომღერალი ქალი ასრულებდა გარმონის აკომპანემენტით. გარმონის პარტია აგებულია სი-ბემოლ მაჟორის საფეხურებზე (I, V<sup>3</sup>, I—ქართული კადანსის ინტონაციებზე დაბოლოებით—I—VII-I<sup>1</sup>). ვოკალური პარტია აგებულია ცვალებადი კილოს ინტონაციებზე: დასაწყისში ინტონაცია ეყრდნობა მცირე ტერციას სოლ-სი-ბემოლი. შემდეგ, ტერციის საშუალებით (ფა-რე), მიაღწევს ახალ ტონიკას დო-ს. აქ ფა-რე უნდა განვიხილოთ, როგორც სამხმოვანების სი-ბემოლ-რე-ფა-ს ნაწილი, რომელიც კილოში ტონიკით დო უდრის VII საფეხურს, რასაც მოსდევს ტონიკა დო ფერმატოთი (I—VII-I—ქართული კადანსი).

ნათლად ჩანს, რომ მომღერალი ქალი ანგარიშს არ უწევდა გარმონის აკომპანემენტის და ვოკალური პარტიის შეხამებას. მათი შეხამება მხოლოდ და მხოლოდ ქართული კადანსის ბოლო ბეგრავზე—დო-ზე ხდებოდა. ამგვარი სიმღერა შეიძლება შემთხვევით მოვლენად მივიჩნიოთ, მაგრამ ასე მღეროდა ორივე ბარისახოელი მომღერალი ქალი.

უფრო გარკვეული ფორმით მაჟორული კილო გამოყენებულა ტირილში, რომელიც ჩაწერილი იყო სოფ. ბისოში ხევსურეთის განთქმული მოტირალის, მოხუცი ნათელა ფიცხელაურისაგან. ამ ქალის მიერ შესრულებული ტირილის (№ 26) მეხუთე და მეშვიდე სტროფი სიტყვებით: „წავიდეთ, მზიავ, მე და შენა“ და „საიქიოს მწადიანო“ აგებულია მაჟორულ კილოზე საყრდენი ბეგრებით ფა-ტონიკის პრიმა და დო-ტონიკის კვინტა. იგივე მაჟორული კილო უდევს საფუძვლად მისამღერებს: ჰაი, ჰე, ჰი, ჰა, ი, ო“; ამ შორისდებულებს მომღერალი ქალი ასრულებდა ცხვირისმიერი ბეგრებით, რომლებიც სავსებით განსხვავდებოდნენ სტროფის წინა ნაწილის ბეგრათა ტემბრისაგან.

ეოლიური კილოს შემდეგ, ტონიკით რე (1-ლი, მე-2, მე-3, მე-4 სტროფები) მომღერალმა ქალმა VI საფეხურის ბეგრებზე (სოლ—სი—ბემოლ—რე) შეცვალა ტონიკა რე—ფა—თი (მისამღერის ბოლო ბეგრა). მაშასადამე, ამ სტროფებს აქვთ ცვალებადი კილო მინორული ტონიკით რე—ფა—ლა და მაჟორული ტონიკით ფა (ლა—დო). ვიმეორებთ, რომ მამაკაცთა სიმღერებში მაჟორული მიხრილობის მქონე კილო სრულიად არ გვხვდება.

3. მზია ბუღნიაურის მიერ შესრულებულ „ტირილში“ მთელ საქართველოში გავრცელებული კვარტული სვლა აღმავალი მიმართულებით ხევსურულ მამაკაცთა სიმღერებში არ გვხვდება.

4. ახალგაზრდა ბარისახოელი მომღერალი ქალების სიმღერა გამოირჩეოდა მღერადობით, ბგერის გაბმულობით. ამას ისინი ნელ ტემპში შესრულებით აღწევდნენ. მამაკაცის სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ისეთი ხანგრძლივობა, რომელსაც საჭიროებს დეკლამაციური ხასიათის თხრობითი სიმღერები, ე. ი. შესრულება, რომელიც უფრო ლაპარაკს უახლოვდება, ვიდრე სიმღერას.

<sup>1</sup> იხ. დაბოლოება ფერმატოთი.





საჭიროა აღინიშნოს ის თავისებური ადგილი, რომელიც ქალს უჭირავს ხევისურეთის კულტურის კიდეც ერთ დარგში. მხედველობაში გვაქვს ხევისურეთის ქალების ხელსაქმეობის მალაი კულტურა. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ხევისურთა ყოფაცხოვრების ერთერთი განმასხვავებელი თავისებურებაა ტანსაცმელი. ყველა მკვლევარი, ხევისურეთის ყოფაცხოვრების რა მხარესაც არ უნდა იკვლევდეს, ყოველთვის აღნიშნავს ამას. ვ. ბარდაველიძე და გ. ჩიტაია მონოგრაფიულ ნარკვევში „ქართული ხალხური ორნამენტი, 1, ხევისურული“ — 1939 წ. აღნიშნავენ: „ცნობილი ფაქტია, რომ ხევისურული „ტალღარი“ (კოსტუმი) იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფიულ ტანსაცმელებს შორის. ეს ტანსაცმელი მნიშვნელოვანია როგორც თავისი მასალის და თარგის გამო, ისევე და კიდეც უფრო მეტად ორნამენტების გამოც“<sup>1</sup>.

ტანსაცმელს ქალები ქარგავენ დიდი გემოვნებითა და ოსტატობით შესრულებულ ორნამენტებით. ქარგვის ტექნიკა, როგორც ჩანს, გამომუშავებულია საუკუნეთა მანძილზე. გასაოცარია მხატვრული სრულყოფა ფერებისა და ორნამენტების შენახებაში. ქალის ზედა ტანსაცმელის ქვედა ნაწილის („ქოქომონი“) შესახებ იგივე მკვლევარები აღნიშნავენ: „ქოქომონი“ უბე-კალთაზეა მიკერებული. აქ საყურადღებოა ის გარემოება, რომ სიმარგალეების<sup>2</sup> ერთიმეორესთან მიკერება გარკვეულ წესს ემორჩილება და მტკიცე ნორმებს ეთანხმება“<sup>3</sup>. მკვლევარები დასძენენ, რომ „ნაზი ჰარმონიული ფერების ორნამენტების საუკეთესო ოსტატებად ბუდე — ხევისურეთის ქალები არიან ცნობილი“<sup>4</sup> აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მკვლევარები მალაღ შეფასებას აძლევენ ფერების მხატვრულ შენახებას.

ხევისურეთში ფართოდაა გამოყენებული ხის ავეჯისა და ნივთების ორნამენტები, აგრეთვე რკინის ნაკეთობის ორნამენტებიც. ამას მამაკაცები მისდევნენ, მაგრამ პირველ შეხედვისთანავე ცხადია, თუ რაოდენ მალაღ დგას ქალთა ხელსაქმეობის კულტურა მამაკაცთა მიერ ხესა და რკინაზე ორნამენტირებული ნივთების ნაკეთობასთან შედარებით. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ხევისურეთში მამაკაცის არცერთი საქმიანობა, იქნება ეს ნადირობა თუ მოჩუქურთმება, არ დგას ოსტატობის ისეთ სიმაღლეზე, როგორც საუკუნეების მანძილზე ტრადიციულად გამომუშავებული ტანსაცმელის ქარგვის კულტურა, რომელსაც ასეთი ოსტატობით მისდევნენ ხევისური ქალები: ამ შემთხვევაშიც ქალის შრომა გამოირჩევა ხევისურეთში.

ჩვენ აქ ქალთა ხელსაქმეობა იმისათვის როდი მოვიტანეთ, რომ აქედან მუსიკალური ანალიზის გარეშე რაიმე დასკვნა გამოგვეტანა. მიზნად გვქონდა გვეჩვენებინა, რომ საღიაცო სიმღერების განსაკუთრებული თვისებები არ არის გამონაკლისი მოვლენა ხევისური ქალების დახასიათებაში.

ხევისურული სიმღერა ძნელი დასაჯგუფებელია ჟანრის მიხედვით.

როგორც ჩვენ ეს უკვე აღვნიშნეთ ნარკვევში „ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია“, ჩვენის გაგებით, ხალხური სიმღერის ჟანრი განისაზ-

<sup>1</sup> გვ. 1.

<sup>2</sup> სიმარგალე — ქალის ზედატანსაცმლის (სადიაცოს) ქვედა ნაწილის ოთხი ერთმანეთზე მიკერებული სხვადასხვა ფერის ნაწილია.

<sup>3</sup> გვ. 10.

<sup>4</sup> გვ. 10.



დერება ამა თუ იმ სიმღერის თუ სიმღერათა ჯგუფის სოციალური ფუნქციით, ე. ი. იმ ადგილით, რომელიც მათ უჭირავთ ხალხის ყოფაცხოვრებაში. გავსაზღვრულ სოციალურ-ეკონომიურ პირობებში სიმღერის ამ ფუნქციით არის გაპირობებული გარკვეული სიტყვიერი ტექსტიც (ხალხური ლექსები) და მუსიკალური ტექსტიც, ე. ი. ინტონაციები (ამ სიტყვის ფართო გაგებით), რომელიც მუსიკალურ სახეებში მოცემულ შინაარსს გადმოგვცემს.

თავისი თვისობრივი მონაცემებით და, შესაძლებელია, კიდევ იმის გამოც, რომ ხევსურული სიმღერა ხალხური (კერძოდ ქართული) მუსიკალური შემოქმედების მეტად ძველ ხანას უნდა მიეკუთვნებოდეს, მისი (ხევსურული სიმღერის) დიფერენციაცია ჟანრის მიხედვით უმთავრესად შესაძლებელი ხდება სიტყვიერი ტექსტის საშუალებით<sup>1</sup>. ამ მხრივ ცალკე დგას მხოლოდ „ფერხისულები“. ხევსურული სიმღერის დაჯგუფების პირობითობა მუსიკალური ტექსტის მხრივაც გაპირობებულია ამ სიმღერაში გამოყენებულ ინტონაციათა შედარებითი თანატიპიურობით. ის გადახრები ამ თანატიპიურობიდან, რომლებიც ზოგჯერ გვხვდება ხევსურულ სიმღერაში, ჩვენს მიერ აღნიშნული იქნება ცალკეული სიმღერების მუსიკალური ანალიზის დროს. ინტონაციათა თანატიპიურობის ხარისხი და ხევსურთა მუსიკალური კულტურის ზოგადი ხასიათი ნებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ხევსურული სიმღერა გაიყინა მუსიკალური შემოქმედების იმ სტადიაზე, როდესაც ხევსურთა შემოქმედება აღიქვამდა ცხოვრების მრავალფეროვან მხარეებს ჯერ კიდევ მკვეთრი დიფერენციაციის გარეშე. გამოკვლევებში ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ ჩვენ აღნიშნეთ ხევსურული მელოდიის ტიპური მხარეები. კერძოდ აღნიშნული იყო, რომ ხევსურულმა ერთხმიანმა სიმღერამ შემოირჩინა ისეთი ფორმები, რომლებიც ჯერ კიდევ არ წარმოადგენენ ნამდვილ მელოდიას; ეს უფრო უახლოვდება დიდი ემოციურობის მქონე დეკლამაციას. რასაკვირველია, ხევსურულ სიმღერაში უკვე ისახება უფრო რთული ფორმებიც, მაგრამ მათი მეტად მჭიდრო მსგავსება მაღალი ემოციის მქონე დეკლამაციასთან წარმოადგენს დამახასიათებელ ნიშანს და ამასთან ერთად მეტად საინტერესო ობიექტს სხვადასხვა „ქრონოლოგიური“ ფენების დასადგენად ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების პროცესში.

საფიქრებელია, რომ ხევსურული სიმღერის დეკლამაციურ ხასიათს, როგორც სტილისტურ თვისებას, საკმაოდ ღრმა ფესვები უნდა ქონდეს. როგორც აკადემიკოსი ა. შანიძე აღნიშნავს: „ლექსს მთაში კიდევ აქვს შერჩენილი ძველი ხასიათი, შესრულებულ იქნეს მუსიკალურად ე. ი. სიტყვები გალობით იქნეს წარმოთქმული, ან დამღერებულ იქნეს ფანდურზე“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ა. შანიძეს ხევსურულ ლექსების კრებულში („ხალხური პოეზია“, 1931, ტფ.) მოყავს ხალხური პოეზიის ნიმუშების დიდი რაოდენობა. მკვლევარი ხევსურულ ლექსებს თემატიკის მიხედვით შემდეგ ჟანრებად ჰყოფს: I. საგმირონი, II. სატრფიალონი, III. სხვადასხვა ა) სალდათობა და ომი, ბ) სტუმარ-მასპინძლობა, გ) ნადირობა, დ) სიკვდილი, ე) თქმულებანი, ვ) ჭაღუკება, ზ) ნარეგია, ც) მთიბლური.

კრებულს დართული აქვს მეტად ვრცელი შენიშვნები და ლექსების ვარიანტები. სამწუხაროდ, კრებულში, გარდა ერთი-ორი შემთხვევისა, არ არის აღნიშნული, თუ რომელი ლექსია გამოყენებული სიმღერებისათვის.

<sup>2</sup> „ხევსურული პოეზია“, 1931, გვ. 022.





მკვლევარი იქვე აღნიშნავს, რომ ხევსურული პოეზიის ერთ-ერთი ფორმის სახელწოდებაა — „სიმღერე“. — „სიმღერე“ ეწოდება ისეთ გალექსილ წარმოებს, რომელიც საგმირო საქმეებს ეხება. (გვ. 019) შემდეგ მკვლევარი განაგრძობს: „სიმღერე“ ხევსურეთში უფრო იმას გულისხმობს, რომ ჯარში უფროსები დასხდბა, ხელში ლუდიანი ჯამები უჭირავთ, უმცროსები კი თავ-მოხდილებია და ცალ მუხლზე დაჩოქილი. ერთ მათგანს ფანდური აქვს და ამღერებს საგმირო შინაარსის სიტყვებს, შემდეგ ფანდურს მეორეს გადასცემს და ახლა ის დაამღერებს. შემდეგ იგი მესამეს გადასცემს, იგი კიდევ სხვას“ (022). გასაგებია, რომ სიმღერის ასეთი ფორმა მიზნად მხოლოდ იმას ისახავს, რომ შემსრულებელი მსმენელს აწვდის სიტყვიერ ტექსტს და არა ზრუნავს ტექსტის ამსახველ მუსიკალური ფორმის თავისთავობაზე<sup>1</sup>. და მართლაც, ხევსურული სიმღერა, მისი განსაკუთრებული დეკლამაციური ხასიათის გამო, უახლოვდება სიმღერის იმ ფორმას, რომელიც გულისხმობს მთელი ცენტრის გადატანას მისწრაფებაზე, რათა მსმენელამდე მიაღწიოს ლექსის თითოეული სიტყვის აზრმა.

ამ საკითხს შეეხო აგრეთვე რ. ხარაძე<sup>2</sup>. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ „ჯარზე უფრო ხშირად კარგყმის სახელს ახსენებდნენ. ამ კარგყმის, გმირების შესახებ ხალხი ე. წ. „ანდრეზში“ გამოსთქვამდა. ხევსურული ანდრეზი... წარმოადგენდა მაგალითის სახით შემონახულს წარსულის გადმოცემას, რომლითაც შემდეგ თაობას უნდა ეხელმძღვანელა<sup>3</sup>. სწორედ ამ ანდრეზებს ასრულებდნენ ჯარზე „რეჟიტატივით მუსიკალური საკრავის—ფანდურის თანხლებით“<sup>4</sup>.

მკვლევარს მოყავს ისტორიის ინსტიტუტის კორესპონდენტ ა. ოჩიაურის ცნობა ერთ-ერთ ანდრეზის შესახებ: „არხოტიანნი თავის ნაქნარს, სახელს უფრო იხსენებდესა და გვიამბობდეს უმცროსებს, თან მაშინდელს სიმღერებს გვასწავლიდესა და გვამღერებდეს ჯარზე“<sup>5</sup>.

სავსებით ბუნებრივია რომ ჩვეულება ხალხური ლექსების დამღერებით თქმისა უსათუოდ მთებში უნდა შემორჩენილიყო, იქ, სადაც ხალხი ოქტომბრის დიდ რევოლუციამდე იცავდა ძველი გადანაშთის სახით დარჩენილ მეურნეობის ფორმებს, ზნე-ჩვეულებებს, რწმენას, მორალს და ძველი წარსული ცხოვრების სხვა მხარეებს. ლექსების დამღერებით თქმა საკმაოდ გავრცელებულია მთელ საქართველოში. ხალხში ახლაც შემორჩენილია შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ წამკითხველნი. როგორც ჩანს, ლექსთა დამღერებით კითხვის წესი ძველ წარსულში იყო გავრცელებული.

„ტირილის“ ყველაზე პრიმიტიული ფორმები (მუსიკალობის თვალსაზრისით) უახლოვდება სწორედ დამღერებით დეკლამაციას. შეზღუდული მუსიკალური საშუალებების მქონე რამოდენიმე ტირილი, ჩაწერილი გრ. ჩხიკვაძისა და ე. ახოვაძის მიერ, უფრო დეკლამაციას ემსგავსება ვიდრე სიმღერას.

<sup>1</sup> იხ. ჩვენი ნარკვევი „ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია“, თავი „სუფრულები“.

<sup>2</sup> „ხევსურული ანდრეზი—ხალხური სამართლის წყარო“, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის „მომომხილველი“, II, 1951, გვ. 387—405.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 387.

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 404.

<sup>5</sup> ა. ოჩიაურის პასალები, რვ. 19, გვ. 226; იხსება ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიკული არქივში. ციტატი მოგვყავს რ. ხარაძის ნარკვევის მიხედვით, გვ. 388.





ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

მეცნიერებათა  
აქადემია

ჩვენ ჩავწერეთ ხევის განთქმული მოტირალი ნინო ქორიყაშვილი (ყაზა-  
ბეგი), რომელიც ტირილს ამბობდა სალაპარაკო ენის მეტად სახიერი ინტო-  
ნაციებით, მაგრამ სრულებით არ მღეროდა. ამავე ემოციურ დეკლამაციას,  
თხრობას, უახლოვდება უფრო ადრინდელი ფორმაციის თუშური სიმღერები  
(განსაკუთრებით შენაქოელ ეტო ხაჩიძის შესრულებით). ფრიად დამახასიათე-  
ბელია ის, რომ მოხუცმა ხალხურმა მომღერალმა აღუა არაბულმა (ბარისა-  
ხოელი ხევსური) ოთხი სხვადასხვა შინაარსობლივი ტექსტის მქონე სიმღერა  
შეასრულა ერთი და იმავე მელოდიის ვარიანტებზე. მაშასადამე მომღერალი  
მოგვეთხრობდა სხვადასხვა ამბავს, ხოლო წარმოსახვის მუსიკალური ხერხი  
მხოლოდ იმისათვის იყო საჭირო, რომ ლექსი წარმოთქმული ყოფილიყო დამ-  
ღერებით. ეს თვისება დამახასიათებელია ქართული ხალხური მოსიმღერე—  
მეზაირეთა, „მესტვირეთა“ მელოდიებისათვის. მცირე დიპაზონის მქონე  
მელოდიური წარმონაქმნები, რომლებიც რიტმულად ექვემდებარებიან სი-  
ტყვიერი ტექსტის რიტმს, სხვადასხვა შინაარსის ტაეზები, რომლებიც მე-  
ტად გამოსაღვია მრავალგზის გამეორებისათვის, მღერითი დეკლამაციას უფ-  
რო უახლოვდება, ვიდრე მკვეთრად ჩამოყალიბებულ და ადვილად დასამახ-  
სოვრებელ მელოდიებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საქართველოში ფართოდ იყო გავრცელებ-  
ული შოთა რუსთაველის პოემის კითხვა დამღერებით. ცნობილია, რომ „ვე-  
ფხის ტყაოსანს“ ზეპირად კითხულობდა არა მარტო მოსახლეობის განათლე-  
ბული ფენა, იგი თავისებური ხელმძღვანელიც იყო ახალგაზრდობის აღზრდის  
საქმეში. ხალხში ეს პოემა სხვადასხვა ვარიანტების სახითაა გავრცელებული.  
ჩვენ ჩავწერეთ „ვეფხის ტყაოსნის“ კითხვის ორი ვარიანტი, გავონილი  
საჩხერის მცხოვრების, 80 წლის ხალხური მომღერლის ვარლამ ჩიხლაძისაგან<sup>1</sup>.

ცნობილია, რომ ეს პოემა ლექსის ორი წყობითაა დაწერილი—შაღალი  
და დაბალი შაირით. ამიტომ ხალხშიც ორი მელოდია არსებობს, რომელიც  
ესატყვისება თვითეულ ამ ლექსთა წყობის ზომას. ინტონაციურად ეს მელო-  
დიები უახლოვდება დასავლეთ საქართველოს რეგიტატივის ტიპის ხალხურ  
სიმღერებს (იხ. №№ 44 და 45).

1937 წ. დ. არაყიშვილმა ვაზ. „ზარია ვოსტოკა“-ში (№ 193) გამოაქ-  
ვეყნა პატარა წერილი, სადაც მოცემული იყო „ვეფხის ტყაოსნის“ მელოდია,  
რომლითაც ამ პოემას ასრულებდნენ. ინტონაციის მხრივ ეს მელოდია სულ  
სხვა ტიპისაა. იგი მეტად უახლოვდება ქალაქურ საცეკვაო ხასიათის მელოდი-  
ებს, რომელნიც უკრაინიდან უნდა იყოს შემოტანილი (№ 46).

ციხეგორში, კოპალას (კოპალეს) ხატში, რომელიც ფშავეთისა და ხევ-  
სურეთის საზღვარზეა მდინარის პირას ერთ ტყიან მინდორზე, ხალხმა დღეობა  
იცის ივლისის დამლევს, მკის წინ. ამ დღეობაზე 1948 წ. ჩვენ ჩავწერეთ ხევის-  
ბერის იოსებ ბენუკლიშვილისაგან (გომეწარის მცხოვრები) დანამღერი „ლექ-  
სი ეთერზე“ № 33 ხალხური პოემის „ეთერიანის“ ნაწყვეტი. დანამღერი  
მეტად მოკლე დიპაზონის (ორტაქტიანი), ორწილადი ( $\frac{2}{4}$ ) ზომისაა, სადაც ყო-

<sup>1</sup> ჩაწერა მოწყობილი იყო საქართველოს ლიტერატურულ მუზეუმში ლ. და ს. ბარნო-  
ვების დახმარებით, რისთვისაც მათ მადლობას მოვახსენებ.





ქართული  
ლიტერატურის  
მემორიალი

საქმე

ველი მერვედი ემთხვევა ზრამარცვლიანი ლექსის თიფთულო მარცვალს. ეს მოკლე ჰანგი (ჩვენი ჩანაწერით ორი, მცირედ განსხვავებული ვარიანტის სახით) მრავალჯერ მეორდება და „ეთერიანის“ ლექსის შესრულებისათვის დამახასიათებელი დიალოგის სახით მიდის.

დ. ჯანელიძე თავის გამოკვლევაში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ წერს: „დღემდე მოღწეული სიმღერები აბესალომ და ეთერის საბედისწერო სიყვარულის შესახებ თითქმის მთლად ერთიანად დიალოგური ფორმისაა და წარმოადგენს ეთერის და აბესალომისა, ეშმაკისა და მურმანის, მურმანისა და მურმანის დედის, აბესალომისა და მურმანის, მურმანისა და ეთერის, აბესალომისა და ეთერის გაბაასებათა ციკლს, რომლის სიმღერით შესრულების ტრადიცია ანტიფონურია, იგი ერთიმეორის მონაცვლებით, ერთიმეორის საპასუხოდ იმღერება. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ „აბესალომ და ეთერის“ სიმღერათა ციკლის სახით შემონახული გვაქვს ძველი ქართული საფერხულო ტრადიციის ფრაგმენტები“<sup>1</sup>.

შემდეგ მკვლევარი დასძენს: „აბესალომ და ეთერი“ უნდა მიეკუთვნოს საფერხულო სანახაობათა განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ფერხულის წრის მხოლოდ ორი მსახიობი თამაშობდა. ამას გვაფიქრებინებს შემონახული ფრაგმენტების ანტიფონური ხასიათი“<sup>2</sup>.

დ. ჯანელიძის მოსაზრებას სავესებით ადასტურებს ამ ხალხური პოემის მუსიკალური ნაწყვეტების ჩანაწერები, რომლებიც ჩვენ ხელთა გვაქვს. კერძოდ, აჩვენებს აბესალომისა და მურმანის დიალოგი, ჩაწერილი ი. კარგარეთელის, დ. არაყიშვილისა და ზ. ფალიაშვილის<sup>3</sup> მიერ. არაყიშვილმა სიმღერა „მურმანის“ ორი ვარიანტი ჩაწერა: ერთი — სოფ. წინამძღვარიანთ კარში (დუშეთის ახლოს) 1902 წ., ხოლო მეორე კი სოფ. ხოვლეთში (გორის ახლოს) 1901 წ.

სტრუქტურულად სიმღერის ორივე ჩანაწერი (ისევე როგორც სხვათა ჩანაწერები) წარმოადგენს დიალოგს დამწყებსა, (რომელიც მთავარი მოქმედი პირის როლს ასრულებს) და გუნდს (ფერხულს) შორის.

დამწყები იწყებს ზრამარცვლიანი ლექსის პირველ სტრიქონს (აბესალომის შეკითხვა), ამის შემდეგ გუნდი მღერის სიტყვებით — „ოდელა“ და „ვარიდილა“, რაც აგებულია ახალ მუსიკალურ მასალაზე, შემდეგ კი სკანდირებული რითმით იმეორებს დამწყების ნამღერ ტექსტს: სტროფი სრულდება მისამღერით „ოდელა“ და „ვარიდილა“. შემდეგი სტროფი (მურმანის პასუხი) მეორდება ისეთივე სახით, როგორც დიალოგი დამწყებსა და გუნდს შორის

<sup>1</sup> თბილისი, 1948 წ., 131 გვ.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 144.

<sup>3</sup> ზ. ფალიაშვილის ჩანაწერი არ შემონახულა, მაგრამ მის მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერა „მურმან“ ვაჟთა გუნდისათვის ცხადჰყავს, რომ ზ. ფალიაშვილს ხელთ ჰქონია სხვა ვარიანტი, გარდა ია კარგარეთელისა და არაყიშვილის ჩანაწერებისა. ზ. ფალიაშვილის ვარიანტი უფრო ია კარგარეთელის ვარიანტს უახლოვდება. როგორც ცნობილია ფალიაშვილმა მის მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერა „მურმან“ გამოიყენა ოპ. „აბესალომ და ეთერი“-ს IV მოქმედებაში, აბესალომისა და მურმანის დუეტში.





(შესაძლებელია მეორე დამწყების<sup>1</sup>). მელოდიის, რიტმის, სტრუქტურისა და ფორმის განვითარების მხრივ მრავალხმიანი სიმღერა „მურმანი“ წარმოადგენს მეტად განვითარებულ მუსიკალურ შინაარსს; აქ აბესალომისა და მურმანის დიალოგის ტექსტი მსმენელამდე მიტანილია ფრიად განვითარებული მუსიკალური მეტყველების შესატყვისი ფორმების ოსტატური შერჩევით; მაგრამ, ამასთან ერთად, სიტყვიერი ტექსტი არ არის აქ წამყვანი, არ ჩქმალავს მუსიკალურ მეტყველებას, არ დაჰყავს იგი დამხმარე საშუალებამდე, რათა შესრულება იყოს მღერითი დეკლამაციური ხასიათისა. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ხალხური პოემის მოქმედ პირთა დიალოგის მუსიკალური განსახიერების უკვე განვითარებულ ფორმასთან. ამგვარად, „ეთერიანის“ ფრაგმენტის მუსიკალური განსახიერება ადასტურებს დ. ჯანელიძის აზრს ხალხური ლექსების დიალოგური ხასიათის შესახებ.

სულ სხვა ხასიათისაა ერთხმიანი სიმღერა „ლექსი ეთერზე“ № 33, ჩაწერილი ჩვენს მიერ ციხეგორში. მოკლე მელოდიური მიმოქცევა ორ ვარიანტად, რომელთაგან ერთი ხმოვანებს სუფთა კვინტის ფარგლებში (1—2 ტ.) ხოლო მეორე—წმინდა კვარტის ფარგლებში (9, 10 ტ. და 13, 14 ტ.) ინტონაცია მეტად მარტივია, რიტმი ერთფეროვანი, ხოლო მუსიკალური მეტრი საესებით ექვემდებარება ლექსის მეტრს — ასეთი ფორმა შესაძლებელია წარმოქმნილიყო მხოლოდ როგორც მღერითი დეკლამაციის ფორმა.

სიმღერა „ლექსი ეთერზე“-ს მეორე მელოდიური მიმოქცევა საესებით ანალოგიურია ზ. ფალიაშვილის სიმღერის „ნუ თვალთმაქცობ“ პირველი მელოდიური ქცევისა (1—4 ტ.), ხოლო ამავე მელოდიური მიმოქცევის ვარიანტებზე მეხუთე ტაქტიდან წარმოადგენენ გარდამავალ ფორმას ხევისურულ სიმღერასა (მაშასადამე ზ. ფალიაშვილის სიმღერის საწყისი მელოდიური მიმოქცევისა) და აბესალომისა და მურმანის დიალოგის მუსიკალურ ფრაზას შორის (იპ. „აბესალომ და ეთერის“ მეოთხე აქტის პირველი დუეტიდან), ე. ი. ხალხური სიმღერისა „მურმან“ ერთ-ერთ ვარიანტთან, რომელიც, როგორც ჩანს, ხელთ ჰქონია ზ. ფალიაშვილს<sup>2</sup>.

სწორედ სიმღერის ამ ნიშნებით, რომლებიც განკუთვნილია ხალხური ლექსების დეკლამაციისათვის, გამოირჩევა თუშური სიმღერა „ლექსი ეთერზე“. სიმღერის ეს თვისება უკანასკნელ ხანამდე შემორჩენილია ხევისურთა უფროსი თაობის მუსიკალურ პრაქტიკაში. ხევისურეთის მუსიკალური კულტურის ეს კონსერვატულობა გაპირობებულია განსაზღვრული ეკონომიური პირობებით, რომლებიც აფერხებდა მათ ცხოვრების ყოველმხრივ განვითარებას; როგორიც

<sup>1</sup> სამწუხაროდ ჩამწერნი არ აღნიშნავენ ამ ხალხური სიმღერის შესრულების ფორმას. შენიშვნაში, რომელიც M. J. K.-ის მე V ტ., 87, № 12 მოთავსებულ სიმღერას „მურმანს“ აქვს დართული, არაყიშვილი წერს: „№№ 10, 11, 12 სიმღერები ჩაწერილია სოფლის ინტელიგენციის გადმოცემით, ამიტომ მეორე ხმის კილო უფრო გავეროპულებულია“-ო, მაგრამ ეს ჩანაწერი ნაკლებად თუ განსხვავდება წინამძღვრებიანთკარისხელ ჩანაწერებისაგან, სადაც, სიმღერას, როგორც არაყიშვილი ამტკიცებს (იხ. გვ. 12), გლეხთა გუნდი ასრულებდა.

<sup>2</sup> ფრიად დამახასიათებელია ზ. ფალიაშვილის მუსიკალური სმენისათვის, რომ ეს, სხვადასხვა სირთულის, ინტონაციების ვარიანტები კომპოზიტორს ენიშნა ქართულ ხალხურ სიმღერაში. ცნობილია, რომ ფალიაშვილი არ ყოფილა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან რაიონებში, მაგრამ მის შემოქმედებაში გამოყენებულია როგორც ფშური სიმღერის დამახასიათებელი თავისებურების მქონე ვარიანტები, აგრეთვე ქართლისა და კახეთის სიმღერათა ვარიანტებიც.



არ უნდა იყოს ხევსურული სიმღერის თვისობრივი თავისებურება, ხევსურული სიმღერა მაინც დიდი მეცნიერული ღირებულებისაა. კარჩაკეტილი, განცალკევებული ცხოვრების პირობებში, ზეპირსიტყვიერების ტრადიციებით, რომლებშიც ხშირად შემორჩენილია უფრო ძველი ფორმები, ვიდრე ეს წერილობით დოკუმენტებშია, ხალხმა ჩვენამდე მოიტანა ქართველთა ერთ-ერთ ტომის მუსიკალური შემოქმედების უძველესი კულტურული ნიმუშები. ამ გააზრებით, ხევსურული სიმღერა მეტად მდიდარი მასალაა ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ეტაპების დასადგენად. კერძოდ, ხევსურული სიმღერის დეკლამაციური ხასიათი, პრინციპი მისი ფორმირებისა, როგორც ხალხური ლექსების მღერით თქმის საშუალებისა, ნიშანდობლივია არა მარტო სტილისტური მაჩვენებლებით, არამედ, აგრეთვე, როგორც განსაზღვრული ფორმა ქართული სიმღერის განვითარების პროცესში.

ამგვარად, ჩვენ განვიხილავთ ხევსურულ სიმღერის თავისებურებას ძირითადად როგორც ხალხური (უმთავრესად საგმირო) ლექსების გადმოცემის საშუალებას მღერითი დეკლამაციის ხერხით, რაც გაპირობებულია მისი (სიმღერის) სოციალური ფუნქციით—იმ ადგილით, რომელიც მას (სიმღერას) ხალხის ყოფაცხოვრებაში უკავია. აქედან გამომდინარეობს განსაზღვრული ინტონაციების შერჩევა.

როგორია ის წყაროები, საიდანაც ხევსურებმა მოიტანეს თავისი სიმღერის ინტონაციები?

ყველა ხევსურულ სიმღერიდან გამოირჩევა სიმღერა „ფერხისული“. ამ სიმღერის შესრულება კოლექტიურია; მას თან ერთვის კიდევ ერთი ელემენტი—სახელდობრ პლასტიკა; ხალხს გამოუმუშავებია ცოტად თუ ბევრად განვითარებული მელოდია. ყოველ შემთხვევაში, „ფერხისულის“ კოლექტიური შესრულების ორგანიზებისათვის ხალხი მიმართავს რიტმული საწყისით შეკრულ მელოდიას, რომელსაც ცოტათ თუ ბევრად განვითარებული ინტონაციები აქვს.

ყველა დანარჩენ სიმღერაში, რომლებიც ვაჟთა მიერ სრულდება ფერხულის გარეშე, მელოდიას სხვა აღნაგობა აქვს. ეს ჰანგი წარმოადგენს მოკლე მელოდიურ მიმოქცევას, რომელიც შედახილის ხასიათს ატარებს. საფიქრებელია, რომ ამ მოკლე მელოდიურ მიმოქცევებს, რომლებიც დასაწყისში ყოველთვის ემთხვევიან დიაპაზონის მაღალ ბგერას, ხოლო შემდეგ კი ჩამოდიან დიაპაზონის უმდაბლეს ბგერამდე, საფუძვლად უდევს ყიჟინა—ძახილი, ბუნების წიაღში შრომის პროცესის დროს საჭირო პირობითი ნიშნები (სიგნალები), შესალოცი მელოდიური ფორმულები, რომლებიც წარმოადგენენ შედახილებს, მიმართულს ბუნების ძალათა განმასახიერებელ ღმერთებისადმი.

ზოგიერთ სიმღერაში ეს მარტივი მელოდია იყოფა მთელ რიგ მოტივებად, რომელთაგან თითოეულს შედახილის სახე აქვს („მთიბლური“ № 7, „კაფიაობა“ № 11, „გვარის სიმღერა“ № 4 და ა. შ.). ფერხისულის მელოდია კი საფუძვლად უდევს მოტივების—შედახილების, ყიჟინათა მთელი რიგი, რომელიც შეკრულია ცოტად თუ ბევრად განვითარებულ მელოდიად. იგივე უნდა ითქვას ნანას შესახებაც (განსაკუთრებით შ. მშველიძის ჩანაწერების მიხედვით), სადაც, საფიქრებელია, რომ მრავალჯერ განმეორადი მოკლე მელოდიური მიმოქცევები უნდა წარმოშობილიყო შელოცვებიდან. ამ მოტივების—შელოცვების



სპეციფიკურობის ასათვისებლად საკმარისია ისინი შევადგინოთ ქართულსა და კახურ ნანას. ამ სიმღერის ორი ტიპის მელოდია: ~~ნანა~~ (კეკელის ნანა) და ივე ნანა — ინტონაციურად ერთმანეთისაგან განსხვავდება, მაგრამ ორივე წარმოადგენს სავსებით ჩამოყალიბებულ, ადვილად დასამახსოვრებელ მელოდიებს.

ეს განუვითარებელი ხევსურული მელოდიები, მოკლე მელოდიური მიმოქცევები, მეტად ენათესავენ იმ მელოდიურ მიმოქცევებს, რომლებიც გვხვდება სვანურსა, რაჭულსა, ქართლურსა და კახურ სიმღერების დამწყების პარტიებში, ვიდრე გუნდი აყვებოდეს მღერას. ამიტომ, საფიქრებელია რომ ხევსურული სიმღერის ინტონაციები, მისი დეკლამაციური ხასიათის თავისებურებები, წარმოიშვა იმ მუსიკალური ინტონაციებიდან, რომელიც ხალხმა გამოიმუშავა ყივინა—ძახილისა, შელოცვებისა თუ ღაღადის ფორმულები სახით.

მსგავსი ინტონაციური ფორმულები, ერთი ან რამოდენიმე მელოდიური მიმოქცევების სახით, მაინც არ გადაიქცევა მთლიან ჩაკეტილ მელოდიად, არამედ ინარჩუნებს მღერითი დეკლამაციის ხასიათს.

მელოდიური მიმოქცევა, შემდგარი შეძახილთა მთელი ჯაჭვისაგან, დამახასიათებელია არა მარტო ხევსურული სიმღერისათვის. მელოდიურ მიმოქცევათა ჯაჭვი—ეს თავისებური მელოდიური ფორმა—ფართოდაა გავრცელებული სვანურ, რაჭულ და მოხეურ (განსაკუთრებით სარიტუალო) სიმღერებში.

დავასახელოთ სვანურ სიმღერას—„ლილე“, „ზარი“, „ჯგჯრაგ“ და „კვირია“; რაჭულს—„ზარი“, „ზრუნი“, ნაწილობრივ „შავო ყურშაო“; მოხეურს—„ჯორული“ და ა. შ.

ვიღებთ რა მხედველობაში, რომ ამ სიმღერებში მაღალი ხმა წარმოადგენს ჰარმონიულ ზედნაშენს (კვინტურ ან უფრო იშვიათად ოქტავურ ჩარჩოს), სიმღერის ძირითადი სახე უნდა განვიხილოთ როგორც შუა ხმის და დაბალი ბანის თანაფარდობა.

მელოდიის ეს ტიპი მაჩვენებელია არა მარტო ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების განსაზღვრული (აღბათ მეტად ადრეული) ფორმისა ქართულ ხალხურ მუსიკაში; მელოდიები—მელოდიურ მიმოქცევათა ჯაჭვი დამკვიდრებულია, როგორც სტილისტური კატეგორია. ამას ჩვენ გაცილებით უფრო მაღალ დონის ქართლურ—კახურ მუსიკალურ კულტურაშიც, კერძოდ, რთული მოდულაციური გეგმის მქონე სუფრულ—ჰიმნებში ვხვდებით, რომლებიც წარმოქმნილია ისეთ ნიადაგზე, როგორიცაა ქართლისა და კახეთის ხალხური მუსიკის მეტად განვითარებული ჰარმონია, მრავალხმიანი განვითარებული ფორმები და ჟანრების სიმდიდრე.

ეს მელოდიები—რიგი მელოდიური მიმოქცევებისა წარმოადგენენ მუსიკალური მეტყველების დამახასიათებელ საშუალებას<sup>1</sup> (ხევსურული სიმღერის ინტონაციებისა და, განსაკუთრებით, არანისში არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ „ურმულის“ ინტონაციების მსგავსების შესახებ, სადაც საფუძვლად აგრეთვე

<sup>1</sup> იხ. ჩვენი შრომა „ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია“ და „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში“; „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ“. 1954 წ. გვ. 231—232; 53.



შეძახილები, ყიჟინა და შელოცვები, ჩვენ ვილაპარაკებთ ცალკეული ხეცსურ-  
ლი და ფშაური სიმღერების ანალიზთან დაკავშირებით.

მელოდია—მელოდიურ მიმოქცევათა ჯაჭვი ქართულ ხალხურ მუსიკაში  
წარმოადგენს ორი ნაირსახეობიდან ერთ-ერთ სახეს; აღმოსავლეთ საქართვე-  
ლოს ხალხურ მუსიკაში დამყარდა მელოდიის ორი სახე: I. მელოდია—შეძახილი  
ან მელოდიურ მიმოქცევითა ჯაჭვი და II. —სავსებით ჩამოყალიბებული მღერადი  
და ადვილად დასამახსოვრებელი მელოდია.

ხეცსურულ სიმღერაში ჩვენ ვხვდებით მელოდიის ამ ორ ძირითად ნაირ-  
სახეობიდან ერთ-ერთ სახეს მის პირველად ფორმაში.

განვიხილოთ ხეცსურული და ნაწილობრივ ფშაური სიმღერები, რომლებიც,  
საფიქრებელია, ეკუთვნიან უფრო ადრეულ პერიოდს და ზემოაღნიშნულ  
დამახასიათებელ ნიშნებს ამჟღავნებენ: დეკლამაციურ ხასიათს, გამომდინარეს  
ლექსის მღერით თქმის ძველი ჩვეულებიდან, სადაც მთავარი პირობაა—მსმენე-  
ლამდე ყოველი სიტყვის მნიშვნელობის მიტანა; დამახასიათებელ თავისებუ-  
ლებას ინტონაციებისა, რომელთა ფესვები ყიჟინა-ძახილსა, შრომის შეძახილბ-  
სა და ბუნების ძალთა განმასახიერებელ შელოცვებში უნდა ვეძიოთ.

ერთი შეხედვით, სიმღერები, რომლების განხილვას შევუდგებით, სხვა-  
დასხვა ჟანრს ეკუთვნის, მაგრამ თითქმის ყველა ისინი საგმირო ხასიათი-  
საა: „ხატიონის სიმღერა“ № 1, „საქორწილო სიმღერა“ № 2, „ბელლის კრუ-  
ლი“ № 3, „გვარის სიმღერა“ № 4, „კობა ცისკარაული“ № 5, „თასზე მღერა“  
№ 10, „კაფიაობა“<sup>1</sup> № 11, ორი სიმღერა, რომელსაც ქალები ასრულებენ  
(ორივე ეს სიმღერა სატრფიალო ხასიათისაა).

„ხატიონის სიმღერაში“ № 1 ნახსენებია „გუდანის ჯვარი“ და „კოპა-  
ლა კარატიონი“. „გუდანის ჯვარი“ („ხატი“, „სამღვთო“) ხეცსურების ღვთაე-  
ბაა, რომელიც ბრძოლებში მიუძღვოდა ხეცსურებს. წინათ, როდესაც ხეცსუ-  
რი მტერთან საომრად მიდიოდა—წერს ნ. ზიზანიშვილი<sup>2</sup>—ჯარს წინ „გუდანის  
დროშა“ მიუძღოდა. ასევე ომის ღვთაება (თუმცა კი შედარებით უფრო ნაკ-  
ლებგავლენიანი) იყო „კოპალა კარატიონი“, „გმირო კოპალა“—ასე მიმართავ-  
დნენ ხეცსურები მას<sup>3</sup>. თუ რამდენად თაყვანსცემდნენ ხეცსურები გუდანის-  
ჯვარს—აღნიშნავს ზიზანიშვილი—იქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჯვარს  
ბევრი საძოვარი ეკუთვნოდა.

ამგვარად ხატის მსახურთა ამ სიმღერაში, იხსენიება ბრძოლის ღვთაებანი,  
ე. ი. ის ღვთაებანი, რომელნიც სიმამაცესა და გმირობასთან არიან დაკავში-  
რებულნი.

მეორე „საქორწილო სიმღერა“ № 2, სახელწოდებიდან გამომდინარე,  
თითქოს საქორწილოა. ეს სიმღერა ნეფის პატივსაცემად იმღერება, მაგრამ  
სიმღერაში ახსენებენ „ვეფხის ტყაოსნის“ გმიროს ტარიელს, როგორც გმირო-  
ბის, სიმამაცისა და ვაჟკაცობის განსახიერებას.

<sup>1</sup> „კაფია—სიტყვის გამოჩინება“. საბა, „სიტყვის კონა“, 1949, გვ. 292.

<sup>2</sup> „ეთნოგრაფიული ნარკვევები“, 1940, გვ. 69. იხ. აგრეთვე ი. ჯავახიშვილი „ქართვე-  
ლი ერის ისტორია“, 1928, წ. 1, გვ. 76.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 90.



სიმღერა „ბელლის კრუდოში“ № 3 ხალხი უმეტესად გვარს—გულდიურს; ლექსი ამ გმირზე მოყვანილი აქვს ა. შანიძეს „ხალხურ პოეზიაში“ (გვ. 79, № 191).

#### მამუკა გულდიური

გულდან აგებენ ბელელსა, ზღურბლად უდებენ სინასა

ხეთხედეს გულდიურსა ანდრესა წინა—წინასა.

ჯერ ჰკვას გამურჩევს მამუკა, არ გამგონისად—რკინასა.

ა. შანიძე უკანასკნელ სტრიქონს ასეთ კომენტარს უკეთებს: „ე. ი. ჯერ კტუა უნდა ასწავლო და თუ არ გაიგონა ხმლის ძალა უნდა უჩვენო“ (გვ. 455). მაშასადამე, ამ სიმღერაში ნაქებია არა მარტო გმირობა, არამედ მაღალკეთილშობილებაც.

„გვარის სიმღერაში“ № 23 ხოტბას ასხამენ არაბულთა გვარის<sup>1</sup> წინაპრებს. ცნობილია, რომ წინაპართა კულტი მთიულებში, განსაკუთრებით ხევსურებში, დაკავშირებულია გმირობასა, სიბრძნესა და მაღალ მორალურ ღირსებასთან. ამ სიმღერას ენათესავება „თასზე მღერაც“ № 10.

სიმღერა „კობა ცისკარაულიც“ № 5 მიძღვნილია ოცი წლის გმირისადმი, რომელიც რუსის ჯართან ერთად მონაწილეობდა ომში და თავი ისახელა გმირობით:

„ათამაშებდა ფრანგულსა, ტანად ლერწამი ზღვისაო,

ეფინებოდა ზღვის პირთა შუქი ნალესის ხმლისაო

გარდადის კაცის თავ-ფეხი, როგორც ფოთლი ტყისაო.

მარტყეს გერმანელებმაც, ნაქოქ გაიდა ძვლისაო.

აღვის ხესავით ჩამაწვა, არ ამაგდებს გმინსაო“<sup>2</sup>.

ამგვარად, მოყვანილი ლექსების უმეტესობა მოგვითხრობს გმირობაზე, ხოტბას ასხამს ხალხურ გმირებს და ღმერთებს, რომლებიც რაინდობას, ვაჟკაცობას განასახიერებენ. ხევსური მომღერალი—რაპსოდი ამათზე მოგვითხრობს თავის სიმღერებში.

დაბოლოს, სიმღერა „კაფიაობა“ № 11 გადმოგვცემს შემოდგომის სურათს ხევსურეთში. ა. შანიძის ვარიანტში („ხალხური პოეზია“ 1, გვ. 256, № 627) მოთხრობილია შემოდგომის სურათისა და ვინმე სუმბათაის სიკვდილის შესახებ, რომელიც მთებში დაიღუპა მტრის ხელით.

ხევსურული სიმღერების მთავარი თემატიკა მაინც გმირობა და ვაჟკაცობაა. აქ მოიპოვება როგორც გვაროვნული წყობილების ანარეკლი საგმირო სიმღერები, ისე მეგობრობაში ჩაბმული ხევსურის საგმირო ამბები და XVII საუკუნეში ფეოდალ ზურაბ ერისთავთან ბრძოლაში გამოჩენილი ვაჟკაცობა და მაშაცობა. ხევსურულ პოეზიაში ამ თემატიკის მნიშვნელობა აღნიშნული აქვს ა. შანიძეს.

სრულიად სამართლიანად წერს ნ. ხიზანიშვილი: „ძველის ხევსურულის პოეზიის უმთავრესი ხასიათი და მიმართულება ვაჟკაცობისა და გმირობის შესახებ და ქება-დიდებაა“<sup>3</sup>. „... ამ ლექსებში ისტორიული ამბავი მოკლედ

<sup>1</sup> არაბული, პინჰარაული და გოგოჭური—ხევსურთა სამი უმთავრესი გვარია.

<sup>2</sup> ა. შანიძე, „ხალხური პოეზია“, გვ. 191.

<sup>3</sup> „ხევსურული პოეზიაზედ“. „ეთნოგრაფიული ნაწერები“, 1940, გვ. 113.





არის მოხსენებული და თითქმის მთელი ადგილი გმირების სახელებს უძეგრა<sup>1</sup>.

ეს სიმღერები ყველაზე მეტად ადასტურებენ ჩვენს აზრს იმის შესახებ, რომ ხევსურული სიმღერა არის ის უძველესი ფორმა, როდესაც სიმღერა იყო მხოლოდ მეორეხარისხოვანი საშუალება ლექსის დამღერებით თქმისა. სწორედ ამის დამამტკიცებელია ლექსის გადმოცემის თბრობითი ფორმა, ჩვეულება ამ სიმღერების ფანდურზე დამღერებისა და, როგორც ქვევით დავრწმუნდებით, თვით მუსიკალური ტექსტის წყობაც.

მუსიკალური წყობით ამ სიმღერების მელოდია, „ტირილის“ მელოდიებთან ერთად, შეიძლება მივაკუთვნოთ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უძველეს ფორმებს. აქ მთლიანი მელოდია და მასში შემავალი ინტონაციების ცალკეული ფორმები წარმოდგენილია პრიმიტიული სახეებით. ყოველი სტროფის მელოდია მრავალჯერ მეორდება ვიდრე მთელი სიტყვიერი ტექსტი არ ამოიწურება. იგი წარმოადგენს ინტონაციების ერთგვარ ფორმულას, რომელიც განმეორებისას უმნიშვნელოდ ვარიირდება. გარდა ამისა (და ეს მეტად ნიშანდობლივია), ეს მელოდია—მელოდიური მიმოქცევა—რიგი ინტონაციების ფორმულა, გამოიყენება ისეთი სიმღერების შესრულებისას, რომელთაც სხვადასხვა, თუმცა კი შინაარსით მონათესავე ტექსტები და სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო დანიშნულება აქვთ (საქორწილო რიტუალისა, საკულტო ცერემონიისა და ყოველგვარ სახალხო შეკრებულობის დროს—უფრო ხშირად ხატობაში ან სუფრაზე).

ჩვეულებრივად მელოდია მოძრაობს დიაპაზონის სექტიმიდან კილოს ტონიკამდე, სადაც ხდება თავისებური ამოსუნთქვა-გლისანდო სალაპარაკო ენის ტემბრამდე, ე. ი. შემსრულებელი იწყებს ყველაზე მაღალი, ემოციურად ნაჯერი ბგერიდან და მოდის სასაუბრო ნორმამდე.

ამ სიმღერების კილოც აგრეთვე წარმოადგენს პირველად ფორმას. ეს უფრო კილო-მელოდიური მიმოქცევაა, სადაც ჯერ არ არის გამოვლინებული, უფრო სწორად, დიფერენცირებული კილოს ყველა შემადგენელი ელემენტი (ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულება კილოს ბგერებს შორის, ჰარმონიული საფუძვლები). კილოს მიხრილობა მელანდება მხოლოდ მელოდიის—მელოდიური მიმოქცევის ბოლოს (მაშასადამე, სტროფის ბოლოსაც) უმარტივესი სახის კადანსის საშუალებით, სადაც ადგილი აქვს დამახასიათებელ სვლას კილოს ტერციიდან ან კვარტიდან ტონიკისაკენ. მელოდიური კადანსის ორივე ეს ფორმა გვხვდება ქართული ხალხური სიმღერის შემდგომ საფეხურებზე მუსიკალური გამომსახველობის უფრო განვითარებული ელემენტებით.

ამ დადმავალი სვლის მელოდიის მეტად დამახასიათებელ ინტონაციას წარმოადგენს სვლა ქვევით ტერციის მეშვეობით კვარტისაკენ (მაგალითად: ფა-რე-დო; დო-სიმეძმოლ-სოლ). ამ ინტონაციის მაგალითებად შეიძლება იყოს სტროფები: „ანდერძსა წინა-წინასა“ სიმღერა „ბელლის კრელიდან“ № 3; „ლურჯასა გახელებულსა“ „საქორწილო სიმღერაში“ № 2; „კოპალას კარატიონსა“,

<sup>1</sup> „ხევსურული პოეზიაზედ“. „ეთნოგრაფიული ნაწერები“, 1940, გვ. 118.



„ხატობის სიმღერებში“ № 1; „ველარ ვიხმარე ნამგალი“ სიმღერა „კაფიაობაში“ № 11 და ა. შ. ამ მელოდიური მიმოქცევის პენტატონიკური ხასიათი აგრეთვე ამტკიცებს ამ მელოდიის სტილისტურ თავისებურებას.

როდესაც ჩვენს მიერ გარჩეული სიმღერები სრულდება სოლოდ, ამას ყოველთვის თან სდევს ფანდურის მსუბუქი, პრიმიტიული წყობის აკომპანემენტი, რომელიც განაგრძობს ჟღერას მომღერლის შესვენებისას ზოგიერთ სტროფებს შორის. მეტად ტიპური რაპსოდი-მომღერალი, სამოცდათხუთმეტი წლის ადრე არაბული (ბარისახო) სიმღერას აყოლებდა ფანდურს და სრულებით არ ზრუნავდა ვოკალური პარტიისა და ფანდურის აკომპანემენტის ჰარმონიულ თანხმობაზე. მისი ძირითადი ამოცანა იყო დაკვრის რიტმული სიტუაცია და ალბათ, შესრულების საუკუნოებრივი ტრადიციების დაცვა.

ეს სიმღერები სრულდება ხმამაღლა, დაძაბული ხმით. შესრულების მანერა გამოირჩევა სიმკაცრით, ეპიკურობით, ყოველგვარი ლირიკულობის გარეშე.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ხევსურული სიმღერის ეს, დღემდე შემორჩენილი, პრიმიტიულობა მაჩვენებელია ერთსა და იმავე დროს შედარებით სუსტი მუსიკალური განვითარებისა, მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებათა ფორმების სიძველისა და ხალხური ლექსების თქმის ძველი ფორმებით გამომუშავებული სტილისა.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ მუსიკალური გამომსახველობის ყველა ეს ელემენტი განვითარდა ხევსურულ სიმღერებშივე — „მთიბლურსა“ და „ფერხისულში“, თუ არას ვიტყვით იმაზე, რომ უფრო რთულად განვითარდნენ საქართველოს სხვა რაიონებში, სადაც ხალხურმა მუსიკამ განვითარების შეუდარებლად უფრო მაღალ საფეხურებს მიაღწია.

გადავიდეთ იმ სიმღერების ანალიზზე, რომელთა მელოდიები წარმოადგენენ მეტად თუ ნაკლებად შეკრულ მოტივების — შეძახილების ჯაჭვს. განვიხილოთ საფერხულო სიმღერები.

საფერხულო სიმღერას ფშავში უწოდებენ „ფერხისა“-ს, ხოლო ხევსურეთში კი „ფერხისულს“.

როგორც ცნობილია, ფერხული ყოველ სახალხო დღესასწაულზე სრულდებოდა ხოლმე. ეს იყო მთელი რიტუალური ციკლის ერთერთი აუცილებელი ელემენტი. ფერხულის ერთერთი ფორმა — ქორბელელა ჩვენ მოვიხსენიეთ ნარკვევში თუშური სიმღერის შესახებ<sup>1</sup>. როგორც ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, სასულიერო ტექსტების შინაარსის საფუძველზე აღმოსავლეთ საქართველოს მთელ ქართველთა საფერხულო სიმღერები (ლექსები), რომლებსაც ფერხულის (ფერხისას, ფერხისულის) შესრულებისას მღერიან, ხოტბას ასხამენ სახალხო გმირებს და ღმერთების დიდებასა და ძლიერებას.

ფერხულში, რომელიც საქორწილო ციკლის დროს სრულდება — „ჯვარის წინასა“, — სიტყვიერი ტექსტი გადმოგვცემს ნეფე-დედოფლის კურთხევას და იხსენიებს მფარველ ანგელოზებს.

<sup>1</sup> ქართულ ხალხურ დღესასწაულებში ცეკვის ადგილის შესახებ იხ. ვ. ბარდაველიძის „ქართული (სევანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“, 1954, გვ. 127—131. დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, გვ. 153—219.





ა. შანიძეს, ზემოდასახელებულ ნაშრომში (გვ. 375), მოჰყავს თ. რატი-კაშვილის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ ფშავური ფერხისა-ყოველთვის იწვევს სიტყვებით: „პირველად ღმერთი ვახსენოთ“; ხევსურულ (№ 11) ფერხისულ-ში მღერაიან საომარ გამარჯვებებზე, ე. ი. ისევ გმირებსა და მათ საგმირო საქმეებზე.

ფშავეთისა და ხევსურეთის მუსიკალურ ფოლკლორში ამ საფერხულო სიმღერას, ისე როგორც „მთიბლურს“ საერთო ინტონაციები აქვს.

თავისი მუსიკალური შინაარსით „ფერხისა“ (ფერხისული) მეტად საინტერესოა როგორც ესთეტიკური, ისე მეცნიერული თვალსაზრისითაც<sup>1</sup>. იხ. №№ 2, 12, 13.

ფერხისას საფუძვლად უდევს ორი ან სამი მელოდიური მიმოქცევა<sup>2</sup>, რომლებიც იმპროვიზირებულ შესრულების დროს მეორდება მრავალრიცხოვანი ვარიანტების სახით. თავისთავად მელოდია წარმოადგენს საკმაოდ ჩამოყალიბებულსა და დასრულებულ ფორმას, თუმცა იგრძნობა, რომ მელოდია დანაწევრებულია ცალკეულ მელოდიურ მიმოქცევებად.

განსაკუთრებით გამოიყოფა პირველი მელოდიური მიმოქცევის დამოუკიდებლობა; მეორე და მესამე მელოდიური მიმოქცევა ზოგ ვარიანტში რამდენადმე დანაწევრებული რჩება, ხოლო ზოგიერთში კი ერთ მთლიანობაშია შერწყმული. ინტონაციებისა და სტრუქტურის მხრივ პირველი მელოდიური მიმოქცევა აშკარად შეძახილის ხასიათს ატარებს. ეს მელოდიური მიმოქცევა უნდა ეკუთვნოდეს ფერხულის კორიფეს პარტიას, რომელსაც მთელი გუნდი—კოლექტივი უპასუხებს. პირველი მელოდიური მიმოქცევის დაღმავალი, რიტმიულად გამახვილებული ინტონაცია, მელოდიის მაღალი რეგისტრი და უფრო ხშირად შესრულების ხასიათი მოწმობს იმას, რომ ეს მელოდიური მიმოქცევა მიეკუთვნება იმ პირს, რომელსაც მთელი ფერხული მიჰყავს. ცნობილია, რომ ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში ფერხულს ჰყავდა თავისი წამყვანი, „მეთაური“, რომელსაც ევალებოდა ფერხულის შეკვრა; ზოგჯერ „მეთაური“ საფერხულო მწყობრში არ ებმის, ის წრის გარეთაა, ხელში წკეპლა ან ჯოხი უპყრია და ასე მართავს საფერხულო მწყობრის საცეკვაო მოძრაობას<sup>3</sup>.

ფერხულის მეთაურის—კორიფეს როლი ხაზგასმით გამოირჩევა დამწყებების პარტიის პირველ მელოდიურ მიმოქცევაში. მეორე და მესამე მელოდიურ მიმოქცევას გუნდი—კოლექტივი ასრულებს. დამწყებების პარტიის პირველი ბგერები მეტად სხვადასხვაგვარია. „ფერხისას“ ცალკეულ სტროფებში ისინი სახეცვლილებას განიცდიან დაწყებული სამწილადი ზომის სრული სამი მეოთხედიდან ორ გარეტაქტის მერვედების სახით. შეძახილები იწყება ყოველთვის მოცემულ ბგერათრიგის ყველაზე მაღალი ნოტიდან—სექსტიდან, სეპტიმიდან, ხოლო ხევსურულ (№ 13) ვარიანტში—ოქტავიდან. იმ ვარიანტებში, სადაც მელოდიას მხოლოდ ორი მელოდიური მიმოქცევა შე-

<sup>1</sup> სამწუხაროდ „ფერხისას“ მელოდია გამოყენებულია მხოლოდ შ. მშველიძის მიერ ტრიოში, პირველი სიმფონიის მესამე ნაწილში (სკერცო).

<sup>2</sup> ჩვენს სამ ჩანაწერში გამოყენებულია სამი მელოდიური მიმოქცევა, ხოლო დ. არაყი-შვილის და შ. მშველიძის ჩანაწერებში—ორი მელოდიური მიმოქცევა.

<sup>3</sup> დ. ჯანელიძე—ხსენ. თხზ. გვ. 217.



ადგენს, მელოდია იწყება ბგერათრივის კვარტიდან. პირველი მელოდიური მიმოქცევა ჩვეულებრივად მთავრდება კილოს მეორე საფეხურით ნაკლებ განვითარებულ ვარიანტებში — მეოთხე და მეხუთე საფეხურით. სამი მელოდიური მიმოქცევა ერთად ქმნის ტალღისებურ ხაზს, ვინაიდან ყოველი მომდევნო მელოდიური მიმოქცევა იწყება უფრო დაბალი ბგერიდან, ვიდრე წინა მელოდიური მიმოქცევა. მთელი ამ ტალღისებური მელოდიის რელიეფურობა აპირობებს ემოციურ საწყისის მეტსა თუ ნაკლებ სიძლიერეს. სამი მელოდიური მიმოქცევიდან ყველაზე მეტი ვარიანტი იქმნება მეორე მელოდიურ მიმოქცევაში, რომელიც წარმოადგენს გუნდის პარტიის დასაწყისს. ყველაზე ნაკლები ვარიანტები აქვს მესამე მელოდიურ მიმოქცევას. ამ მიმოქცევაში გამოიშვავდა განსაზღვრული დამაბოლავებელი ინტონაციები: მოძრაობა წარმოებს მეორე საფეხურიდან საბოლოო პირველ საფეხურისაკენ მაღალ ხმაში და აღმავალი სეკუნდის მოძრაობა ბანის პარტიაში იმავე ტონიკაზე. ზოგ შემთხვევაში მაღალი ხმის ამ მელოდიურ მიმოქცევაში გამოყენებულია დაღმავალი სეკუნდის მოძრაობა კილოს ტონისაკენ კილოს ტერციიდან, რაც ბანის მეშვიდე საფეხურზე ქმნის კვარტის ჟღერას და გადაწყდება ტერციაში. უკანასკნელი, დამაბოლოებელი მელოდიური მიმოქცევის შთაბეჭდილება ძლიერდება ფრიგიული სეკუნდის (II, I საფეხ.) თავისებურებით.

ზოგ ვარიანტში მელოდია რიტმულად უფრო მშვიდი ხასიათისაა (№ 38, ნაწილობრივ № 12), ზოგიერთში კი ფართოდაა გამოყენებული ორნამენტური მელოდიური ქცევები. ერთ-ერთ ხეცსურულ ვარიანტში (№ 13) განსაკუთრებით გამოიყოფა დამწყების მელოდიური მიმოქცევის ინტონაციები გამისებური სვლით ოქტავიდან კილოს მეორე საფეხურისაკენ. ყურადღებას იპყრობს ნახტომები ტონიკის მაღალი ბგერიდან კვინტაზე, ასევე ნახტომით დაბრუნება ტონიკისაკენ და შემდეგ გამისებური დაღმავალი სვლა მეორე საფეხურისაკენ. ფრიად დამახასიათებელია აგრეთვე უკანასკნელი დამაბოლოებელი მელოდიური მიმოქცევა — სვლა კვინტიდან დაბალი ტონიკისაკენ რიტმული შეჩერებით მეორე საფეხურზე, რაც ქმნის ფშაურისა და ხევსურული სიმღერისათვის მეტად დამახასიათებელ ინტონაციას — სვლას ტრიტონის ბგერებზე<sup>1</sup>.

სტრუქტურის მხრივ „ფერხისა“ („ფერხისული“) მეტად განსხვავდება სხვა ჟანრებისაგან.

უპირველეს ყოვლისა „ფერხისა“-ს ახასიათებს სამწილადი ზომა რბილი სინკოპით<sup>2</sup>.

ქართული ფერხულისათვის მეტად დამახასიათებელი რბილი სინკოპა ფართოდაა გავრცელებული როგორც აზერბაიჯანსა, ისე სომხეთში და საკმაოდ გამოყენებულია თურქმენეთში<sup>3</sup>. ეს გვაძლევს უფლებას ვივარაუდოთ, რომ ძველად ეს რიტმი გავრცელებული იყო მთელი აღმოსავლეთის მუსიკალურ კულ-

<sup>1</sup> ეს არის ერთ-ერთი მეტად დამახასიათებელი ინტონაცია, რომელიც შ. მშველიძემ ხალხური შემოქმედებიდან ქართულ პროფესიულ მუსიკაში გადმოიტანა.

<sup>2</sup> იხ. ჩვენი „ნარკვევები“, I, გვ. 263—264.

<sup>3</sup> იხ. კომიტასის მიერ ჩაწერილი სომხური ხალხური სიმღერების კრებული, უ. ჰაჯიბეკოვის და მაჰომადის მიერ ჩაწერილი აზერბაიჯანის ხალხური სიმღერების კრებული და ვ. უსპენსკის მიერ ჩაწერილი თურქმენული ხალხური მუსიკის კრებული (ვ. ბელიაევის რედაქციით).



ტურაში. მცირე აზიის ხალხთა ხალხური სიმღერის შესწავლა ამ საკითხს და-  
აზუსტებს და, შესაძლებელია, მოგვაწოდებს გარკვეულ მასალას მნიშვნელო-  
ვანი დასკვნების გამოსატანად.

ამ საფერხულო სიმღერის სტროფები შედგება კენტი რიცხვის ტაქტები-  
საგან. იმ სტროფში, რომელიც ორი მელოდიური მიმოქცევისაგან შედგება,  
სამი ტაქტია, (№ 39—1+2), ხოლო იქ სადაც სამი მელოდიური მიმოქცე-  
ვაა—ხუთი ტაქტია (2+1+2)<sup>1</sup>. ემოციური დაძაბულობა აქ შექმნილია ბუნების  
ძალებისა და ღვთაებისადმი მიმართული კორიფეს შეძახილით, რომელსაც გუნ-  
დი—კოლექტივი აჰყვება და რომელიც დასასრულს წყნარდება.

მუსიკალური დიალოგის ეს ფორმა უდავოდ დგას მუსიკალური აზროვ-  
ნების უფრო მაღალ საფეხურზე, ვიდრე ის დეკლამაციური სტილი, რომელიც  
ესოდენ გაბატონებულია ხევსურული სიმღერის დანარჩენ ჟანრებში. ხოლო  
თუ მხედველობაში მივიღებთ ხევსურთა მუსიკალობის დონეს, საფიქრებელია,  
რომ საჭირო იქნებოდა დროის მეტად დიდი პერიოდი, რათა დეკლამაციური  
მღერიდან ხევსურები მოსულიყვნენ მუსიკალური დიალოგის მსგავს ფორმებამდე.

ხევსურული სიმღერის მეორე ჟანრს წარმოადგენს „ნანა“, იხ. №№ 15—  
20 (ფშავში „ნანას“ ჩაწერა არ მოხერხდა). ხევსურეთში ჩვენი ჩაწერები წარ-  
მოებდა „კარატეს ჯვარის“ დღესასწაულზე, მაგრამ შ. მშველიძემ ჩაწერა  
„ნანა“, გაგონილი სოფ. კიაურში, ქალისაგან, რომელიც ბავშვს აძინებდა აკ-  
ვანში. ყველა ჩანაწერებში ხევსურული „ნანა“, სიტყვიერი ტექსტის შინაარსის  
მიხედვით, მეტად ნაზი, ლირიკული და დედობრივი სიფაქიზითაა აღსავსე.  
მოგვყავს ამ ლექსების ვარიანტები:

„ეე, ნანა“ ვეტყვადითო, თვალთა ძილი ესხმოდისო.

მტრედები უღუღუნებდის, ანგელოზებ ასწევდისო<sup>2</sup>

„ეე ნანო, ქალსაო, სამკალ<sup>3</sup> გაჩენილისას.

მტრედებ უღუღუნებდნო, ანგელოზებ ასწევნო.

რურთაო, ნანათაო, სამკალ გაჩენილისას“<sup>4</sup>

„ნანა, ნანა, ნანა, ნანა, ნანა“ ნანას გეტყვიანა

მტრედნი ღუღუნებდინა ანგელოზები მღერდინა

დაიძინე, დაიძინე, თეთრი ბედი შაიძინე“<sup>5</sup>

„ნანას“ ხუთი ვარიანტი ერთმანეთს მეტად წააგავს როგორც ინტონა-  
ციით, ასევე მეტრიტა და რიტმითაც. ერთი ვარიანტი რამდენადმე გამოირ-  
ჩევა (№ 18).

ყველა ხევსურული სიმღერისაგან განსხვავებით (გარდა „ფერხულისა“) „ნანა“ სამწილადი ზომისაა, ფერხულისათვის დამახასიათებელი რბილი სინ-  
კოპით ე. ი. სამი მერვედიან ზომის დროს რიტმული ფიგურით — მერვედი  
და მეოთხედი.

სამწილადი ზომის საცეკვაო ხასიათი ალეგრეტოს ტემპით მეტად დამა-  
ხასიათებელია ამ „ნანებისათვის“ და წარმოადგენს მათ თავისებურებას. საქ-

<sup>1</sup> გამონაკლისს შეადგენს არაყიშვილის ჩანაწერი, სადაც სუსტად საგრძნობი საზღვრე-  
ბის მქონე მიმოქცევა ქმნის ოთხ ტაქტს.

<sup>2</sup> ა. შანიძე. „ხალხური პოეზია“, 1931 წ. გვ. 282, № 713.

<sup>3</sup> იქვე, გვ. 635. შ. მშველიძეს ჩანაწერი.

<sup>4</sup> ჩვენი ჩანაწერები გაგონილია დედოკა ლიჭავეღისაგან.



ართველოს სხვა რაიონების „ნანა“-შიც, ჩვეულებრივ, მაგრეთვე სამწილადი ზომა, მაგრამ თითქმის ყველა „ნანა“-ში ეს ზომა არაა გამაზვილებული საცეკვაო რიტმით; პირიქით, მომღერალი ქალები შესრულებისას თითქოს არბილებენ სამწილადობას ოდნავ შესანიშნავი აგოგიური ნიუანსებით; ხშირად ასეთივე შედეგს იძლევა მსუბუქი ორნამენტიკაც.

ხევისთურულ სიმღერაში კი „ნანას“ სამწილადობას ყოველთვის საცეკვაო ხასიათი აქვს.

„ნანას“ მელოდია, როგორც ყველა სხვა ფშავური და ხევისთურული სიმღერის მელოდია, იწყება დიაპაზონის მაღალი ბგერიდან და გამისებურად, ხოლო ზოგ ვარიანტში — ტალღისებურად ჩამოდის კილოს ტონიკამდე.  $\frac{3}{8}$  ზომის

დროს მელოდია ჩვეულებრივად ოთხ ტაქტს მოიცავს. ერთ ვარიანტში (№ 15) მელოდია კიდევ უფრო მოკლეა — იგი მხოლოდ ორ ტაქტიანია და წარმოადგენს ერთ მელოდიურ მიმოქცევას, რომელიც მრავალჯერ მეორდება.

შ. მშველიძის (№ 18) ჩანაწერის მიხედვით „ნანა“ სტრუქტურულად უფრო რთულია. ეს „ნანა“ შედგება ორი, ორტაქტიანი მელოდიური მიმოქცევისაგან. ამასთან ერთად განსაკუთრებულ თავისებურებას წარმოადგენს ის გარემოება, რომ მეორე მელოდიური მიმოქცევა თითქოს საპასუხო ფრაზაა; ეს ხშირად გვეხდება ხოლმე საფერხულო სიმღერებში ან იმ სიმღერებში, რომლებიც საფერხულო სიმღერის ფორმითაა აგებული<sup>1</sup>. ამ სიმღერაში (№ 18) მეორე ორი ტაქტი წარმოადგენს საპასუხო ფრაზას, რომლითაც ბოლოდება ოთხტაქტიანი მელოდია<sup>2</sup>. ოთხი ბგერისაგან შემდგარი № 1 „ნანას“ მელოდია, ხშირი გამეორების გამო, მონოტონურ, ძილის მომგვრელ საშუალებად იქცევა, მაშინ როდესაც № 6 „ნანას“ მელოდიის თვისებაა ჯანვითარებული სტრუქტურა და ინტონაციები. ეს სიმღერა გამოირჩევა ხევისთურული სიმღერებიდან და უფრო ენათესავება აღმოსავლეთ საქართველოს მელოდიებს. კერძოდ, ის მეტად მოგვაგონებს „ძროხას სიმღერას“, რომელიც ჩვენ ჩაწერით მთიულეთში სოფ. ქვეშეთში 1949 წ. ამ მთიულური სიმღერის დამწყებების პარტია თითქმის ზუსტად გამეორებაა № 6 „ნანას“ პირველი და ბოლო ორი ტაქტისა შ. მშველიძის ჩანაწერის მიხედვით. ძნელი სათქმელია როგორ და რა გზით მიატანა ამ მელოდიამ ხევისთურეთში, ვინაიდან არა გვაქვს ცნობები, თუ რა პირობებში იყო იგი ჩაწერილი, ან სადაურია ამ სიმღერის შემსრულებელი ქალი, რომელიც, შესაძლებელია, ამ სოფელში მოსულიყო სულ სხვა მხრიდან.

„ნანას“ რვა მარცვლოვანი ლექსი სავსებით ემთხვევა მთელს მელოდიას. ამასთან, ყოველ მარცვალზე წარმოითქმება ერთი ან ორი მუსიკალური ბგერა.

მაგრამ ერთ შემთხვევაში (№ 20) ჩვენს მიერ სიმღერის ჩაწერის დროს შემსრულებელმა ქალმა მიმართა მეტად მოხერხებულ მხატვრულ ხერხს, რომლის მეოხებითაც სიმღერის მოკლე მელოდია მომდევნო მელოდიას შეერწყო

<sup>1</sup> როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ ჩვენს ნარკვევებში, საფერხულო სიმღერის ფორმა, რომელიც მეტად ძველ ფორმად უნდა ჩაითვალოს, დროთა ვითარებაში გადაიქცა თავისებურ „ლიტერატურულ ფორმად“, რომელსაც სხვადასხვა ქანრებში იყენებენ.

<sup>2</sup> სიმღერა ჩაწერილია  $\frac{6}{8}$ , მაშასადამე, თუ,  $\frac{3}{8}$  -დან გამომავლთ, მივიღებთ არა ოთხ-ტაქტიან, არამედ რვატაქტიან მელოდიას, რომელიც გაიყოფა ორ ოთხ-ტაქტიან ნაწილად, ე. ი. ყოველ ნაწილს აქვს ხევისთურული „ნანასათვის“ დამახასიათებელი მოცულობა.





და თათქოს წარმოიქმნა ფართო სუნთქვის მქონე მელოდია, ხოლო მუსიკალურ სტროფებს შორის ზღვარი თითქმის წაიშალა. სტროფში სიტყვები „დაიძინე“, „დაიძინე“ უკანასკნელ მარცვალზე — „ნე“ ზე შემსრულებელი არ შეჩერებულა კილოს ტონიკაზე (ფა), როგორც ყველა ანალოგიური შემთხვევის დროს, არამედ კილოს სექსტაზე გადავიდა და ამით, ამ მარცვლიდან დაიწყო ახალი მუსიკალური სტროფი სიტყვებით „თეთრი ბედი“. მსგავსმა რიტმულმა წყვეტამ სტროფებს შორის არამცთუ ფორმალურად გააერთიანა ორი სტროფი, არამედ თავისთავად „ნანას“ შესრულების მეტად გამომსახველ ამაღლევენელ მომენტად იქცა.

ამ № 20 „ნანას“ შემდეგ მოცემულია სიმღერის დასაწყისი ვარიანტი. ჩვენი აზრით ეს ვარიანტი შემთხვევითი მოვლენა უნდა იყოს. შესაძლებელია ეს იყოს შედეგი „არაჩვეულებრივი ამბის“, როგორიცაა: ჩამწერი აპარატი, შორიდან მოსული ქალაქის მცხოვრებნი, ჩაწერა სადღესასწაულო ვითარებაში და ა. შ. შემსრულებელმა ქალმა უცებ ვერ იპოვა შინაგანი ფსიქოლოგიური განწყობა, და რაც უნდოდა ის ვერ იმღერა.

საერთოდ ყველა „ნანა“, ისე როგორც ყველა ხევესურული სადიაცო სიმღერა, მეტად განსხვავდება მამაკაცთა სიმღერებისაგან.

განსაკუთრებით უნდა შევჩერდეთ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების ერთ-ერთ ქანრზე — „მთიულურზე“.

ფშავსა და ხევესურეთში შრომის სიმღერები არ არსებობს. უნდა ვიფიქროთ, რომ შრომის მძიმე პირობები მთაში, სადაც გლეხებს დიდის სიძნელით უხდებოდათ მთის ციცაბო კალთებზე მიწის პატარა ნაკვეთის დაუშვავება ან თიბვა, არცთუ მაინცდამაინც ხელსაყრელი პირობები უნდა ყოფილიყო სიმღერის შექმნისათვის. ერთადერთი სიმღერა, რომელსაც შრომის დროს მღერიან, ეს არის „მთიბლური“. იხ №№ 6, 7, 8, 30 და 31 ეს სიმღერა მეტად ორიგინალურ ვითარებაში სრულდება: მაიბავი, რომელიც მთის ერთ კალთაზე თიბავს, სიმღერით ეხმაურება ხევის მეორე ფერდობზე მომუშავე მთიბავს. აქედან წარმოიშვა განსაკუთრებით ხმამაღალი სიმღერის მანერა. ამ სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი მეტად მრავალრიცხოვანია. თუმცა კი აღსანიშნავია, რომ ხშირად ლექსის შინაარსი დატირების — ტირილის, გლოვის ხასიათს ატარებს. „მთიბლურის“ მრავალრიცხოვანი ტექსტებიდან, რომლებიც ა. შანიძეს მოჰყავს „ხალხურ პოეზიაში“, ზოგიერთი აშკარად ადასტურებს ამას. ერთ-ერთი ასეთი ლექსია:

„გიტირებ, ჩემო მამიდიდაო  
კუკუმაურო ჯიშინო,  
ჯვარში ხელოსანო ასატეხო  
მთაში მთიბლების სამღერალო  
ნამხრევში საკაფიაო“.

(შან. № 768)

ლექსს დართული აქვს ა. შანიძის შენიშვნა, სადაც მკვლევარი იმოწმებს ხევესურელი ჩამწერის ხვთისო გოგოჭურის სიტყვებს: „ხევესური ქალის ტირილი მთიბლური“ (გვ. 647). ეს გარემოება სავსებით დასტურდება „მთიბლური“-ს ყველა ვარიანტით, რომლებიც მუსიკალური ტექსტითა და ლექსის ფორმითაც მეტად ენათესავება „ტირილს“. ამას მოწმობს აგრეთვე ხევესურთა





ჩვეულება—მოტირალი ქალების მიწვევა სათიბზე<sup>1</sup>. თიბებს წინააღმდეგობა ქალები ცელის ტარს დაიტირებდნენ ხოლმე. (იხ. ქვემოთ ანალოგიური ჩვეულება მიცვალებულთა დატირების დროს, გვ. 60). ა. შანიძე ზემოხსენებულ ნაშრომში შენიშნავს:

„მთავარი ძარღვი ხეცსურთა ავლა-დიდებისა მესაქონლეობასა და მიწათმოქმედებაზეა დამყარებული, მაგრამ ერთიც და მეორეც უხსოვარი დროის ფორმებშია ჩამოსხმული“ (გვ. 510).

ეკონომიურმა საფუძვლებმა განაპირობა სათიბზე მოტირალი ქალების მოწვევის წესი. თ. ოჩიაური თავის გამოკვლევაში „მესულთანე ხეცსურეთში“, აღნიშნავს, რომ მოტირალი ქალების მიზანი იყო შეწყალება ეთხოვათ მიცვალებულთათვის, რათა სათიბებს მეტი საკვები მიეცათ საქონლისათვის, რომელიც ხეცსურის საარსებო წყაროს წარმოადგენს. როგორც ვიცით, ძველ სამყაროში მეტად დამკვიდრებული იყო რწმენა, რომ მიცვალებულთა სული ცოცხლებს მფარველობდა. მოცემულ შემთხვევაშიც ხეცსური მიმართავს მიცვალებულთა სულებს, რათა მათ ხელი მოუშართონ ადამიანებს, მისცენ მეტი საკვები საქონელს.

მეცნიერებაში ცნობილია, რომ ძველი ეგვიპტეს და უახლოეს აღმოსავლეთის ხალხებს გარკვეული წესჩვეულება ჰქონდათ, რის მიხედვით მოსავლის აკრეფის დროს იწვევდნენ მოტირალებს. ეს სეველიანი სიმღერები სრულდებოდა ფლეიტის თანხლებით (მოვიგონოთ ხეცსურეთში ცელის ტარზე დატირება<sup>2</sup> და მოტირალთა მიერ ხელში ჯოხის ან მიცვალებულის ხანჯლის დაქერა). მოსავლის აკრეფის დროს მოტირალების მოწვევა დამახასიათებელია აგრეთვე ხმელთაშუაზღვის დასავლეთ ნაპირზე მობინადრე ხალხებისათვის.

მკვლევარები აღნიშნავენ „მთიბლურის“ ლექსების სიძველეს. ასე მაგალითად ა. შანიძეს მოტანილი აქვს ხეცსურული ლექსების ჩამწერის, ს. კილმის მცხოვრების სიმონ გაბუროს შენიშვნა: „ამ სიმღერებს არაფერი მნიშვნელობა არა აქვს. მართო ეს მღერა იხმარება იმ დროს, როდესაც ცელი უკავია ხელში, თიბის დროს. შემდეგ ეს არაოდეს არ იხმარება, გარდა თიბისა. ესე არის ძველური და ახლა ძვირა გაიგონებ ამ მღერას“. (გვ. 641).

შემდეგ შანიძე დასძენს, რომ „მთიბლურის“ ლექსებში ხშირად იხსენიება სოფ. ჩარგალი, რომელიც ფშავში არისო. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ შესაძლებელია ეს ადასტურებდეს ლეგენდას იმის შესახებ, რომ „მთიბლურ სიმღერებში, სხვათა შორის, ჩარგალია ხშირად მოხსენებული. შეიძლება ამასთან კავშირი ჰქონდეს თქმულებას იმის შესახებ, რომ ხეცსურების წინაპარი ჩარგლიდან აფშოს გადასახლებულა და იქიდან ხეცსურეთს, გუდანში“<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> პროფ. რ. გრუბერს თავის შრომაში „მუსიკალური კულტურა“ მოყავს ანალოგიური მაგალითები ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ცხოვრებიდან.

<sup>2</sup> რ. ხარაძეს ხსენებულ შრომაში (იხ. გვ. 18) მოყავს ა. ოჩიაურის შემდეგი საყურადღებო ცნობა: „ნანას რო უტირებავ, დაუსწავლავ ხალხს ეს ხმით ნატირალი და ეხლა ცელის ტარზედაც იმღერენ თავხმელად. შამღერებაშიც იმღერენ ამ ნატირალსა და ზოგი ფანდურზედაც იმღერებს“.

<sup>3</sup> ა. შანიძე მიგვითითებს, რომ ეს თქმულება მოყვანილი აქვს რ. ერისთავს ნარკვევში: „თუშ-ფშავ-ხეცსურეთის მახარაზე“. Зап. Кавк. отд. Р. Г. О., III, 1855, გვ. 79, აგრეთვე თევდორაძის „ხუთი წელი ფშავ-ხეცსურეთში“, 1930 წ., გვ. 82. ერთი ვერსია ჩაწერილია ა. შანიძის მიერ 1911 წელს, გვ. 521.





ამავე საკითხთან დაკავშირებით, მკვლევარი გამოთქვამს ჩვენთვის მეტად საინტერესო მოსაზრებას. შენიშვნაში, რომელიც ხევისთავის ლექსს „მთიბლურს“ აქვს დართული, (შინაარსის მიხედვით ა. შანიძეს ლექსი დაუსათუ-რებია — „ფშაველი ან ჩარგალელი?“) — ვკითხულობთ:

„დღეს ასეთი დაპირისპირება უცნაურად მოგვეჩვენება, რადგანაც ჩარ-გალი ფშავში შედის, მაგრამ იმ დროისათვის, როდესაც ლექსი წარმოშობი-ლა, ჩარგალი, როგორც ჩანს, არ ყოფილა ფშავის ნაწილი, თორემ მათი და-პირისპირება არ იქნებოდა“ (გვ. 645).

ამგვარად არაერთხელაა აღნიშნული სიმღერის სიტყვიერი ტექსტის სიძველე.

„მთიბლური“ ეკუთვნის ქართული მუსიკალური შემოქმედების ისეთ დარგს, სადაც სიმღერის მთლიანი ფორმა იქმნება სიტყვიერი და მუსიკა-ლური ტექსტის მაქსიმალური ურთიერთკავშირის ნიადაგზე. ამიტომაც საგ-სებით სამართლიანად წერს ა. შანიძე: „...თავისთავად ცხადია, თუ რა მნიშე-ნელობა აქვს სიტყვებთან ერთად მუსიკალური კილოს გადაღებას და გამო-ქვეყნებას, კერძოდ, მთიბლური ლექსების სასიმღერო პანგები თვით ტექს-ტის შესახებაც გვეტყოდა რასმე და ამით ქართული მეტრიკის ისტორიისათ-ვისაც“ (გვ. 022).

ზემო აღნიშნული იყო, რომ „მთიბლური“-ს მუსიკალური ტექსტი „ტი-რილს“ ენათესავება.

ხევისთავის ტირილი, რომელიც ინტონაციურად უახლოვდება საქართვე-ლოს სხვა რაიონების ტირილს, საფიქრებელია, მეტად ძველი ფორმისა უნდა იყოს. ამ მელოდიების პრიმიტიული წყობა: დაღმაღალი ხაზი, რომელიც მთლი-ანად ექვემდებარება სიტყვიერ ტექსტს, სიმღერის მანერა, რომელიც ადვილად გადადის სასაუბრო ტემბრში, დაბოლოს, თვით ამ სიმღერა-ტირილის და-ნიშნულება ცხოვრებაში — ყოველივე ეს, მოწმობს იმას, რომ „ტირილი“ უნდა მიეკუთვნოთ ხალხური შემოქმედების ყველაზე უფრო ხატოვან ნიმუშებს, სა-დაც ძირითადი წამყვანი ელემენტია სიტყვიერი ტექსტი, ხოლო მუსიკალური ინტონაცია მხოლოდ დამხმარე საშუალებაა, რომელიც აძლიერებს სიტყვიერი ტექსტის დეკლამაციის ემოციურობას. ამიტომ, ხევისთავის შემოქმედების უძველეს ფორმებს. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ „მთიბლურის“ მონათესავე „ტირილის“ მელოდიები აგრეთვე შეიძლება მიეკუთვნოს თუ არა ისეთივე ძველ დროს, როგორც „ტირილი“, ყოველშემთხვევაში საკმაოდ შორეულ წარ-სულს მაინც.

ჩვენს მიერ ციტირებულ გამოკვლევაში ა. შანიძემ აღნიშნა მეტად მნიშ-ვნელოვანი მოვლენა „მთიბლურის“ მეტრიკაში. ეს დაკვირვება მუსიკალური ანალიზის დროს მეტად მნიშვნელოვანია ჩვენთვისაც.

მოვიყვანო მთელ ციტატას: „ერთია ძალიან საყურადღებო მთიბლურ ლექსებში, — ეს გახლავს მათი ფორმა, რომელიც სრულ კონტრასტს წარმოად-გენს დანარჩენ სიმღერა-ლექსებისას. აქ არ არის რითმა, რომელიც აუცილებე-ლი ნიშანია ქართული ხალხური ლექსისა საზოგადოდ. არც თუ მარცვალთა რაოდენობით უდგება ამ ციკლის ლექსები სხვა ლექსებს. თუ არ მივიღებთ მხედველობაში შიგა და შიგ მღერის დროს ჩართულ მარცვლებს, არც გვრინში





დასაყოლებელ ბოლო ხმოვანს (უმთავრესად ონს), გამოდის, რომ საზოგადოებრივ მთიბლურ ლექსის მუხლი (თუ მუხლის ნახევარი) ცხრამარცვლოვანია და არა ათი, როგორც შეიძლება ზოგ მათგანმა გვაფიქრებინოს:

ცე[ლი] გლე[სე] და [ვერ] გავ[ლე]სე  
შარ[ვა]ნე[შ]ლო [შა]ვარ[დე]ნო  
ლა[შარს]მშა[ვლე]ბი [ა]ხო[ხო]რ[და]  
ყა[ნა] [მკვე] დე[დის] [მშვე]ნი[ერ]ო. და მისთ.

... ყოველ შემთხვევაში ასეთ სიმღერებში უნდა გვქონდეს ერთ-ერთი ნიშნით უძველესი ქართული ლექსისა, რაიცა ფრიად და ფრიად მნიშვნელოვანია ქართული მეტრიკის ისტორიისათვის“ (021—022)<sup>1</sup>.

ამ დაკვირვებას ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ჯერ იმიტომ, რომ ხელს გვიწყობს მუსიკალური ტექსტის, მელოდიის სიძველეს დადგენაში, ხოლო მეორეც იმიტომ, რომ განსაზღვრავს „მთიბლურისა“ და „ტირილის“ სიახლოვეს არა მარტო მუსიკალური ტექსტის მხრივ, არამედ ამ ორი ჟანრის მეტრიკის მხრივაც, ვინაიდან ტირილშიც მეტწილად ლექსი ცხრამარცვლოვანია.

ჩვენს მიერ ჩაწერილი „მთიბლურის“ ხუთი ვარიანტი — ორი ფშაური და სამიც ხევსურული — მელოდიის და სტროფთა სტრუქტურის მხრივ ერთნაირია. ისინი ერთმანეთისაგან რამდენადმე განსხვავდებიან მელოდიური ორნამენტებით.

მელოდია მოძრაობს დიაპაზონის ყველაზე მაღალი ბგერიდან (კილოს სეპტიმიდან ან სექსტიდან) და სტროფის ბოლოს კილოს ტონიკამდე აღწევს. მუსიკალური რიტმი სავსებით ექვემდებარება სიტყვიერი ტექსტის რიტმს. ლექსის ცხრამარცვლოვანი სტროფი უფრო ხშირად ორ ნახევარსტროფად იყოფა: ხუთი მარცვლი + ოთხი მარცვლი. ამასთან, მხედველობაში არ მიიღება ზოგიერთი ჩადგმული დამატებითი მარცვლები: 1) ხმოვანი „ონი“ — სტროფის ბოლოს, 2) შორისდებული „ბ“, „დ“, „პი“, „ე“ და 3) სტროფის ბოლოს ორ მარცვლიანი სიტყვა. „ბბა“ ერთ შემთხვევაში — № 30 — ეს სიტყვა გამოყენებულია ნახევარსტროფის ბოლოს, მესამე ნაკლები სტროფის ბოლოს სიტყვებთან: „პირი გიჩინა [(ე) აბა]“.

მოვიყვანთ მაგალითებს:

№ 7, პირველი სტროფი: „მაკარტის მთავო“ (5) [და]<sup>2</sup> ვინ შათიბლა (4) [ო].

მეორეჯერ — მაკარტის მთავო (5) [აბა] ვინ შათიბლა (4) [ო].

ყოველი ნახევარსტროფი აქ კილოს სეპტიმიდან იწყება. პირველი ნახევარსტროფის დიაპაზონია ფა<sub>2</sub>-სი ბემოლი; მეორე — ფა<sub>2</sub> — სოლ<sub>1</sub> დამახასიათებელი დაბოლოვებით დაღმავალ ინტონაციაზე კილოს კვინტიდან ტონიკისაკენ. იგივე ამბავია მეორე სტროფში.

იქვე — (ა) კიკაულანი (5) [ე] [პი] ხევსურული (4) [ო].

აქაც ყოველი სტროფი კილოს სეპტიმიდან (ფა) იწყება. პირველი ნახევარსტროფი მარცვალ „ე“-ზე ჩამოდის კილოს ტონიკამდე (სოლ), მაგრამ

<sup>1</sup> კურსივი ყველგან ჩვენია. შ. ა.

<sup>2</sup> კვადრატულ ფრჩხილებში მოთავსებულია ჩამატებული მარცვლები.





ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

საქმე

რიტმულად უფრო ნაკლები სიმტკიცისაა, ვიდრე ბოლოვდება ნახევარ-სტროფში.

№ 30, „ნეტაი, მთაო, (5) ნეტაი და (4) [ო].“

ამ შემთხვევაშიც ყოველი ნახევარსტროფი იწყება კილოს სეპტიმიდან (ფა<sub>2</sub>); პირველი ნახევარსტროფი აქაც კილოს ტონიკით (სოლ) ბოლოვდება ნაკლებ მტკიცე რიტმით. უნდა აღინიშნოს ნახტომი სეპტიმაზე (სოლ-დან ფა<sub>2</sub>-ზე), რომელსაც აღგილი აქვს მეორე ნახევარსტროფში სიტყვაზე „ნეტაი“. მელოდიის ეს ელასტიურობა დამახასიათებელია ფშაური სიმღერისათვის. გავიხსენოთ კახური „ურმულის“ მსგავსი ინტონაციები, რომელიც ჩვენ „ნარკვევებშია“ ნახსენები № 1, გვ. 293.

მუსიკალური სტროფის გაყოფა ხუთ და ოთხმარცვლიან მელოდიურ მიმოქცევად ისეთ შემთხვევაშიც ხდება, როდესაც სიტყვა იყოფა ორ ნაწილად, რომელთაგან ერთი ნაწილი ეკუთვნის პირველ ნახევარსტროფს, ხოლო მეორე — მეორე ნახევარსტროფს.

№ 6 — „თიბითა გაგთიბ- (5) დი თიბითა (4) [ე]“

მოცემულ შემთხვევაში მომღერალმა ორ ნახევარსტროფებად დაყოფა აღნიშნა იმით, რომ მთელი პირველი ნახევარსტროფი წარმოთქვა ერთ სიმაღლეზე (კილოს სეპტიმა — ფა<sub>2</sub>), ხოლო მეორე ნახევარსტროფი რეა ბგერის სიმაღლეზე და მხოლოდ ბოლოს გლისანდოს მეშვეობით მივიდა სასაუბრო ტემბრამდე.

შემდეგ მაგალითში უფრო მკაფიოდ ჩანს ორ ნახევარსტროფად დაყოფა.

№ „აქრება გაგი (5) — ორჩიკდება (4) [ო]“.

ცხრამარცვლიან სტროფს (რომელიც ორ მელოდიურ მიმოქცევად იყოფა) ხშირად მოსდევს მოკლე — ოთხმარცვლიანი სტროფი, რომელიც თითქმის წინა სტროფის კადანსია. სიტყვიერ შინაარსის მიხედვით იგი წინა სტროფის ტექსტს ეკუთვნის.

ამ დამაბოლოებელი მოკლე სტროფების წინ მომღერალი წარმოთქვამს „აბა“-ს<sup>1</sup>.

მაგალითად:

№ 30 — „ნეტაი, მთაო (5) ნეტაი და (4) [ო]

[აბა] დაგადაბლა (4) [ო]“.

№ 6 — „თიბითა გაგთიბ- (5) დი თიბითა (4) [ე]

[აბა] სალალოვო (4).“

არსებობს გადახრები სტროფის მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტის ამ თანაფარდობიდან. განსაკუთრებით ამას ვხვდავთ ფშაურ ვარიანტში, რომელიც ბიჭური ბადრიშვილმა შეასრულა. ამ შესანიშნავმა ხელოვანმა და, როგორც ჩვენ ყველასაგან გვესმოდა, ფშაური სიმღერის შესანიშნავმა მცოდნემ „მთიბლური“ იმღერა მრავალი მელოდიური ორნამენტებით; ეს ყველაზე მეტად მის მიერ შესრულებულ № 36 სიმღერა „ფშაურში“ ჩანდა.

<sup>1</sup> სიტყვა „აბა“ ხომ არ წარმოადგენს მიმართვას რომელიმე წარმართული ღმერთისადმი? ხეცუსრეთში არის მამაკაცის სახელი — აბა. ამასვე გვაფიქრებინებს ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ღვთაებათა პანთეონიც.





ინტონაციითა სირთულის მხრივ ყველაზე რთულია მიერ შესრულებული ვარიანტი, ხოლო ყველაზე მარტივი კი ხევეს მიერ მოცემული ( № 6). სამაგიეროდ № 6 ვარიანტში ჩვენ ვხედავთ „მთიბლური“ შესრულების მტკიცე, ურყევე ტრადიციებს. იგივე შეიძლება ითქვას № 7 ვარიანტზე, რომელიც შესრულებული იყო ხევესურის გიგია ლიქოკელის მიერ და № 31-ზე (შუაფხო).

ნახევარსტროფთა საწყისი ბეგრები თავისი ხასიათით ენათესავენ საგუნდო სიმღერების დამწყებთა პარტიის შეძახილებს, და მრავალ ერთხმიან სიმღერების საწყის ინტონაციებს (მაგალითად „ურმული“).

უდავოდ, საბოლოო დასკვნების გამოტანა არ შეიძლება მარტოდენ ხუთი ვარიანტის საფუძველზე, მაგრამ წინასწარი დაკვირვებების შეჯამება კი უკვე შესაძლებელი ხდება.

ამ სიმღერის ვარიანტების ერთიდაიგივე მაჩვენებლები ნებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ დღესდღეობით შემონახულია, როგორც უფრო ძველი, აგრეთვე უფრო ახალი ფორმებიც.

№ 6 ვარიანტში შემორჩენილია ინტონაციის, კადანსების უფრო ძველი ფორმები და სტრუქტურის მტკიცე კანონზომიერება, № 30 ვარიანტში კი უფრო გვიანი ფორმაციის ფშაურმა ხალხურმა სიმღერამ სოციალური, ეკონომიური და გეოგრაფიული პირობების გამო, გვერდი ვერ აუხვია განვითარებულ ქართლ-კახურ სიმღერებს და სხვა ფორმები მიიღო. აქ ინტონაციებიც უფრო მოქნილი და რთულია, ძველი ფორმები კი ნაკლებად შემორჩენია, ხოლო ბუნებით ლირიკოსის ბიჭური ბადრიშვილის შესრულებამაც სიმღერას მეტი სინაზე შემატა. ყველა „მთიბლური“-სათვის მეტად დამახასიათებელია საქართველოს მთიელებს შორის გავრცელებული სიმღერის გლისანდოსებური დაბოლოება (გლისანდო—ამოსუნთქვა). უკრაინაში ჭირნახულთან დაკავშირებულ და საგაზაფხულო სიმღერების—„ვესნიანკების“ შესრულებისას არსებობდა ხალხური ჩვეულება „гукать весну“ (გაზაფხულის დაძახება, მოწვევა) დამახასიათებელი სიმღერის დამაბოლოებელი გლისანდოსებური ფორმის წამოძახილებით „гу!“ . ეს გლისანდოსებური წამოძახილები მკვლევართა აზრით მეტი ჭირნახულის, მოსავლიანობის გაუმჯობესების მიზნით ქვესკნელის ღვთაებათა მიმართ შელოცვა-შეძახილებს წარმოადგენენ.

შესაძლებელია, ქართული სიმღერების დამაბოლოებელი გლისანდო ქვესკნელის ღვთაებათა მიმართ შელოცვა-შეძახილების იგივე ფორმა იყოს. უკრაინული სიმღერების დამაბოლოებელი შეძახილების—„гу“ და ქართული სიმღერების დამაბოლოებელი გლისანდოს შესწავლა, ვფიქრობთ, ხელს შეუწყობს ქართული და უკრაინული სიმღერების ამ თავისებურ დაბოლოებების გენეზისისა და სემანტიკის გამორკვევას.

ამ საკითხის გამორკვევა გაადვილდება, თუ სწორი გამოდგა გამოჩენილი ფოლკლორისტის ი. ვ. კვიტკას მოსაზრება ერთხმიანი ქართული და უკრაინული სიმღერების საერთო ნიშნების შესახებ. მუსიკისმცოდნე ე. კან-ნოვიკოვას წერილში: „Глинка и культура Украины“ მოჰყავს კვიტკას მიერ სიტყვიერად გამოთქმული აზრი „უკრაინის და კავკასიის ხალხთა ჰანგების ერთობლიობის შესახებ“. კერძოდ ქართველებისაგან ჩაწერილ „იავ ნანას“ (ან „ნანას“) ნათე-



საომა უკრაინის ძველი, კუბალის საწესჩევულებო სიმღერებთან, მაგრამ ამ მოთქმულ მოსაზრებას ესაჭიროება დაზუსტება, რადგან დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი სიმღერებს შორის („Труды“ МЭК, V) „იავ ნანას“ და „ნანა-ს ექვსი ვარიანტია. აქედან სამი წარმოადგენს ერთსადიმავე მელოდიის ვარიანტს; სამ „ნანა-ს“ კი სხვადასხვა მელოდიები აქვს; ორი მათგანი ვარიანტებია, ხოლო მესამე სულ სხვა აღნაგობისაა, ე. ი. ექვსი სიმღერა სამ, სრულიად სხვადასხვა მელოდიაზეა აგებული.

სიმღერა „მთიბლურს“, მისი სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ყველა თავისებურებით და იმ ფუნქციით, რომელიც მას ხალხის ცხოვრებაში აქვს, ფრიალ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული სიმღერის შესწავლის საქმეში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, „მთიბლურის“ ჟანრს უახლოვდება „ტირილი“<sup>1</sup>, იხ. № № 23—26 და 32. გავარკვეით ამ სახის მუსიკალური შემოქმედების თავისებურებანი ჩვენი და გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერების საფუძველზე. ხევსურეთში ტირილს ეწოდება „ხმით ტირილი“, „ძახილით ტირილი“ და „დათვლა ტირილი“. ტირილს ასრულებს სოლისტი მოტირალი ქალი ან სოლისტი და გუნდი. ძირითადი ტექსტი სოლისტ-მოტირალს მიჰყავს, ხოლო გუნდი წარმოთქვამს უფრო მოკლე მუსიკალური აღნაგობის გოდებას, მოთქმას ხმოვანებზე: „ე“, „ა“, „აი“ და ა. შ.

ტირილის შესრულებისას ხმით მოტირალს ხელში ეკავა ჯოხი ან მიცვალეხულის ხანჯალი, რომელზედაც იგი ეყრდნობოდა. მოზარეთა (მობანეთა) ამოოხვრის დროს მოტირალი ჯოხს ან ხანჯალს შუბლზე მიიდებდა<sup>2</sup>. ტირილის დროს მსგავსი ჩვეულება აღნიშნულია ძველ აღმოსავლეთში<sup>3</sup>.

როგორც „მთიბლურისათვის“, აგრეთვე „ტირილისათვისაც“ დამახასიათებელია ცხრამარცვლოვანი ურითმოდ გალექსილი ტექსტი.

მაგალითისათვის მოვიყვანთ ზოგიერთ სტროფს:

№ 24 (ჩანაწერი გრ. ჩხიკვაძისა)

(ე) თქვენი ჭირიმე მატირალნო (9) [ო]

გაოზრდა ცელი საფარცხელი (9) [ო]

ლურჯა გათზრდა, ცხენ ოხერი (9) [ო]

№ 25 ამეზო ქალი ოზრისაი (9) [ო]

[ო] ცოტა ხან თქვენთან მომიყვანა (9) [ო]

№ 26 მზიას ვიტირებ, მატირალნო (9)

[ოი] წავიდეთ მ[ც] ზიავ მე და შენა (9) [ო]

[ოი] რა ხე კანი ხართ, სატირალნო (9)

ზოგ შემთხვევაში კი იმპროვიზირებული ტექსტი ცხრამარცვლოვან ტექსტში ვერ თავსდება.

ჩვენს მიერ გარჩეულ ოთხ ხევსურულ ტირილში (ორი ჩანაწერი გრ. ჩხიკვაძისა № № 23, 24, ორიც—ჩვენი № № 25, 26) სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი

<sup>1</sup> „მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის“, III, 1940, „მიცვალეხულის კულტი არხოტის თემში“, მ. ბალიაურისა და ნ. მაკალათიასი, გვ. 39.

<sup>2</sup> ნ. ხიზანიშვილი „ეთნოგრაფიული წერილები“, „ფშავ-ხევსურეთი“, გვ. 81.

<sup>3</sup> რ. ი. გრუბერი „მუსიკალური კულტურის“ ისტორია“, I.





სხვადასხვაგვარია. აქ გვხვდება ტექსტი, სადაც გამოსახულია მწუხრება, ჩამოთვლილია მახლობელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეული უბედურებები და ტანჯვა, მაგრამ გვხვდება აგრეთვე განუყენებელი მსჯელობაც საიქიო ცხოვრებაზე. როგორც ცნობილია, ხეცსურების რწმენით, მიცვალებული საიქიოს განაგრძობდა ცხოვრებას ისეთივე მოთხოვნილებებით, როგორც საქაოს.

იმ მოტივალ ქალების საკმაოდ ხანდაზმულმა ასაკმა (85—100 წელი), რომელთაგანაც ჩვენ „ტირილი“ ჩავიწერეთ, როგორც ჩანს, დაღი დაასვა ტექსტის არჩევაზე. ასე, მაგალითად, მზია ბუგნიაური მიცვალებულებს მიმართავდა და მღეროდა:

„ცოტა ხან თქვენთან მომიყვანა  
მწუხრიდან დილამდისა“

ან ნათელა ფიცხელაური, რომელიც აგრეთვე მიცვალებულებს მიმართავდა და მღეროდა:

„წავიდეთ, მზია, მე და შენა.  
საიქიოს მწადიანო“.

ან

—„რა ზე კანი ხართ, სატირალნო“.

მუსიკალური ტექსტი წარმოადგენს დეკლამაციური ხასიათის მელოდიას დაღმავალი მოძრაობით დიაპაზონის ყველაზე მაღალი ბგერიდან (ჩვეულებრივ მინორეულ კილოს სეპტიმიდან) ტონიკამდე. მელოდიის დაყოფა ცალკეულ მელოდიურ მიმოქცევებად ან სრულებით არ გვხვდება, ან მეტად სუსტად აღინიშნება:

№ 25—ამეხო/ქალი ოხრისაო, ე

№ 24 (გრ. ჩხიკვაძე)

ჰეი თქვენი ქირიმე, მატირალნო, ი.

ზოგ შემთხვევაში ოდნავ შესამჩნევი დაყოფა მელოდიურ მიმოქცევადა სიტყვიერი ტექსტითაც წაიშლება ხოლმე. ასე მაგალითად № 25

შემდეგი სიტყვები სტროფში:

„ო, ოი, მწუხრიდან დილამდისაო, ე“.

პირველი ორი ხმოვანი (ო, ოი) თითქოს მიმართვას, შეძახილს ქმნის; შემდეგ, ოთხი მარცვლი „მწუხრიდან დი“ იმღერება მერვედებით, რომლებიც ერთ მელოდიურ მიმოქცევას ქმნიან, ხოლო სიტყვის მომდევნო ნაწილი—„ლამდისა“ („დილამდისა“) გადადის მეოთხედებიან მელოდიურ საკადანსო მიმოქცევაზე და ამგვარად ორი მელოდიური მიმოქცევა (ოთხი მერვედი, სამი მერვედი და ნახევრიანი ფერმატოთი) ერთ მთლიანობად იკვრება.

ამგვარად, „მთიბლურისა“ და „ტირილის“ მონათესავე მელოდიებში ცალკეულ მიმოქცევებად დანაწევრება სხვადასხვაგვარად გამოვლინდება: „ტირილში“, სადაც მთავარი აქცენტი სიტყვის აზრობრივ მნიშვნელობას უნდა ხვდებოდეს, მუსიკალური ტექსტი უფრო მარტივია და უფრო უახლოვდება ემოციურ დეკლამაციას. „მთიბლურში“ მუსიკალური ტექსტი უფრო რთულია, თუმცა კი მთლიანი ფორმის შექმნისას არც სიტყვიერი ტექსტია მეორეხარისხოვანი.

აღნიშნოთ „ტირილის“ კიდევ ერთი, მეტად საინტერესო დეტალი, რომელიც მოწმობს, თუ რაოდენ დაუშრეტელია ხალხის შემოქმედებითი ნიჭი

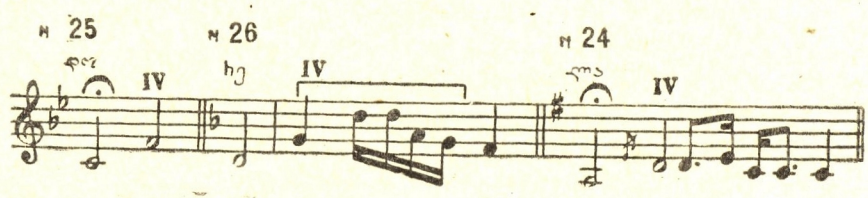




სხვადასხვა ვარიანტების შექმნისას და რომ ტირილი ენათესავენა ქართული ხალხური სიმღერის სხვა ჟანრებს.

№ 25, 26 და „ხშით ტირილში“ ყოველ სტროფში ფერმატას შემდეგ გამოყენებულია შემაერთებული ბგერა, ან მელოდიური მიმოქცევა. № 25-ში ეს ერთი ბგერის (ფა) სახით გვხვდება, № 26-ში ის განვითარებულ მელოდიურ მიმოქცევას წარმოადგენს, რომელიც სოლისტმა-ქალმა სულ სხვა, ყველა სტროფისაგან განსხვავებული ტემპრით შესარულა, „ტირილში“ № 24... ეს მისამღერი მინდობილი აქვს მოქვითინეთა გუნდს ახალი განუვითარებელი მელოდიის სახით.

ერთი შეხედვით, ჩვენს მაგალითში ყველა სამი შემაერთებული მელოდიური მიმოქცევა—მისამღერი სხვადასხვანაირია, მაგრამ მათი ანალიზი გვიმოქიცებს, რომ სამივე შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს სხვადასხვა ფორმის ერთსა და იმავე მოვლენასთან.



ყველა შემთხვევაში ეს მელოდიური მიმოქცევა წარმოადგენს კილოს მეოთხე საფეხურს: № 25-ში დო დორიული—ფა IV საფეხურია. № 26-ში სოლ აგრეთვე რე ეოლიურის IV საფეხურია. № 24-ში რე ლა დორიულის IV საფეხურია. შემაერთებული მელოდიური მიმოქცევის აგება მეოთხე საფეხურზე შემთხვევითი მოვლენა არ არის.

მოტანილ სამ შემთხვევაში შემაერთებული მელოდიური მიმოქცევა განვითარების მხრივ სხვადასხვა ხარისხისაა. თუ № 25-ში იგი ერთი ბგერის (ფა) სახით გვაქვს, № 26 იმავე IV საფეხურზე იქმნება მთელი ნაგებობა—სოლ რე, რე (ლა) სოლ. № 24-ში ინტონაციურად ეს მელოდიური მიმოქცევა ნაკლებ განვითარებულია, მაგრამ რიტმულად საკმაოდ რთულია და შესასრულებლად მოქვითინეთა ცალკე გუნდს ეკისრება. როგორც № 26-ში, აქაც მელოდიური მიმოქცევა ცვალებადი კილოს ტერციით /რე/ /მი/ /დო/ ბოლოვდება.

ქართული ხალხური სიმღერებისათვის, სადაც სტროფი მრავალჯერ მეორდება, დამახასიათებელია მელოდიური მიმოქცევის, მისამღერების აგება კილოს მეოთხე საფეხურზე. ამას ჩვენ ვხვდებით სვანურ („ბუბა ქაქუჩელა“ ფ. გვ. № 18.), ქართლურ („იფ ნანა“ არ., V, 73, № 1), თუშურ („მინდორში წიგნი ვიპოვნე“, აქვე № 36), გურულ („მზე შინა და მზე გარეთა“, არ. II, № 5) სიმღერებში და ა. შ.

ამგვარად, ერთი შეხედვით, ეს ინტონაცია, თითქოს ესოდენ უჩვეულო ხეცსურული სიმღერისათვის, საერთოა ყველა ქართული სიმღერისათვის, ხოლო





ხევისურეთში კი, ჟანრის კანონზომიერების თანახმად, მას სპეციფიკური ფორმა მიუღია.

„ტირილი“ № 32, რომელიც ჩაწერილია შუაფხოში (ფშავი) ნიკო ელიზბარაშვილისაგან, საგრძნობლად განირჩევა ხევისურული „ტირილისაგან“.

უპირველეს ყოვლისა, იგი გამოირჩევა დიდი ემოციურობით. მომღერალი, რომელიც ამ ტირილს ასრულებდა, ყოველ ფრაზას მეტად განიცდიდა. ეს ჩანდა როგორც აღელვებულ, მაგრამ თბილ ტემბრში, ასევე გარეგან საქციელშიაც—დიდი ემოციურობის მომენტში ნიკო სწრაფი მოძრაობით მხრებს შეიშმუშნიდა ხოლმე.

ეს იყო ერთ-ერთი იმ შემსრულებელთაგანი, რომელიც სავსებით გარდაისახება მის მიერ განსახიერებულ მხატვრულ სახედ.

ინტონაციის მხრივ ყოველი სტროფის მელოდია მეტად მდიდარია. სამი მელოდიური მიმოქცევიდან, რომლებიც შეადგენენ მელოდიას, პირველი წარმოადგენს ტიპიურ შეძახილს ტონიკიდან კილოს კვინტის ან კვარტისაკენ მოძრაობით (ეოლიური ფა); მეორე და მესამე მელოდიური მიმოქცევის მოქნილობა იქმნება ნახტომის მეშვეობით, რომელიც კიდევ უფრო ემოციური ხდება, როდესაც ის წარმოითქმება ერთი სიტყვის მარცვლებს შორის:

- 1-ლი სტროფი—სიტყვაში „გატყუებენ“—„გა“ და „ტყუ“-ს შორის
- მე-2 „ „ „გაწოვებენ“—„წო“-სა და „ვე“-ს „
- მე-3 „ „ „გევგონება“—„გო“-სა და „ნე“-ს „
- მე-4 „ „ „შვილო“—„შვი“-სა და „ლო“-ს „

ეს ნახტომები ერთსა და იმავე დროს ემოციურ ზემოქმედებასაც აძლიერებენ და ადგილობრივი ენის კოლორიტსაც ჰქმნიან. (ცნობილია, რომ ადგილობრივი ენის მახვილები განსხვავდებიან აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის დიალექტის მახვილებისაგან). აღნიშნულ ნახტომებთან ერთად, არათანაზომიერი რიტმული ფიგურების მქონე მელოდიური ორნამენტების სიუხვე (ტრიოლი, კვინტოლი, სეპტოლი) აძლიერებს „ტირილის“ ამაღელვებელ ხასიათს, მელოდიას კოლორიტს მატებს და შესრულებას იმპროვიზაციულ ხასიათს უქმნის.

რა თქმა უნდა, ამ „ტირილის“ ექსპრესიულობა, მისი ამაღელვებელი ხასიათი დიდად არის გაპირობებული ტექსტის შინაარსით, რომელშიაც გამოსახულია საყვარელი შვილის დაკარგვით დამწუხრებული მშობლის უბედურება.

ჩვენს მიერ ანალიზებული „ტირილის“ მელოდიები, მათი მარტივი ფორმის ვარიანტებიდან (№№ 23, 25) მოყოლებული, ვიდრე რთული, განვითარებული ფორმის ნიმუშებამდე (№№ 26 და 5), ისე როგორც ტირილის მონათესავე „მთიბლური“-ს ჰანგები ქართული ხალხური მუსიკის უაღრესად ძველ ხანას უნდა ეკუთვნოდეს. ხსენებულ სიმღერებში გამოყენებულია ჩანასახის ფორმით ის ნიშნები, რომლებიდანაც, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების გაცილებით უფრო გვიან პერიოდში, მუსიკალური მეტყველების საშუალებათა (ჰარმონია, მელოდია, სტრუქტურა) რთული სისტემები განვითარდა.

ჩვენს მიერ ანალიზებულ ხევისურულ და ფშაურ სიმღერებს: „ფერხისულს“, „ფერხისას“, „ტირილს“ და ნაწილობრივ „ნანასაც“ ახასიათებს მკა-





ფიოდ გამოვლინებული თავისებურებანი, რაც გაპირობებულია მათი სიმღერის ჟანრით და უპირველეს ყოვლისა ყოფაცხოვრებაში მათი ფუნქციის მაგრამ, ამავე დროს, მათ შორის არსებობს მეტად მნიშვნელოვანი საერთო ნიშნები, რომლებიც სხვადასხვა ვარიანტში სხვადასხვა სირთულის ფორმით იჩენენ თავს.

შევაჯამოთ ეს საერთო თვისებები:

1. ინტონაციები თავის თანმიმდევრობით არ ჰქმნიან განვითარებულ, ადვილად დასამახსოვრებელ მელოდიას.

2. მელოდია შედგება ერთი ან მეტი (2—3) მელოდიური მიმოქცევისაგან, რომელთაც ყიჟინა-ძახილის ან შელოცვის ხასიათი აქვთ.

3. ყველა მელოდიას აქვს მოძრაობის უმარტივესი ფორმა: დაღმავალი ხაზი დიპაზონის უმაღლესი ბგერიდან კილოს ტონიკამდე.

4. მუსიკალური რიტმი სავსებით ექვემდებარება სიტყვიერი ტექსტის რიტმს.

5. „მთიბლურსა“ და „ტირილს“ აქვს ქართული მეტრიკის უძველესი ფორმა—ცხრამარცვლოვანი ლექსი, განსხვავებული ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სხვა სიმღერების რვა და ათმარცვლოვანი მეტრისაგან.

6. „მთიბლური“-ს სიტყვიერი ტექსტი მეტად ძველი დროის წარმოშობის ნიშნებს ამჟღავნებს. ეს მტკიცდება როგორც სიტყვიერი ტექსტის შინაარსით, ისე ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ერთ-ერთ უძველეს ფორმის—ტირილის მელოდიასთან ნათესაობით.

7. სიმღერის ძირითად თვისებას წარმოადგენს გადმოცემის დეკლამაციური სტილი, სადაც ყურადღების სიმძიმის ცენტრი გადატანილია უმთავრესად იმაზე, რომ მსმენელამდე მივიდეს თითოეული სიტყვის აზრი.

8. საფიქრებელია, რომ დეკლამაციური ხასიათის ინტონაციათა წარმოშობის წყაროს წარმოადგენს ყიჟინა-ძახილების, შეძახილებისა და შელოცვათა ინტონაციები.

9. მთელი სიმღერისა თუ მელოდიური მიმოქცევის ვარიანტების შექმნისას გადმოცემის იმპროვიზაციულობაში მქონდებოდა ხალხის შემოქმედებითი სიმდიდრე და მდიდარი ფანტაზია.

10. ის თავისებურებანი, რომელიც ხევესურულსა და ფშაურ სიმღერაში გვხვდება, აგრეთვე სხვადასხვა ქართულ ტომთა უფრო განვითარებულ მუსიკალურ კულტურაშიც მოიპოვება.

წინამდებარე ნარკვევის დასაწყისში აღნიშნულია, რომ ფშავისა და ხევესურეთის სიმღერებს შორის არსებობს საერთო ნიშნები. ეს გარემოება სიმღერების განხილვისას ყოველთვის გათვალისწინებული იყო. მაგრამ, ამავე დროს, ცალკე ფშაურ და ცალკე ხევესურულ სიმღერებს ახასიათებს აგრეთვე მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ნიშნები. ეს მოვლენა შემჩნეული იყო ჯერ კიდევ დ. არაყიშვილის მიერ. ფშაური და ხევესურული სიმღერების შედარებისას არაყიშვილი აღნიშნავს მათ შორის არსებულ საერთო ნიშნებს. რაც შეეხება მათ შორის განსხვავებას, მკვლევარის აზრით, ფშაელების სიმღერა უფრო განვითარებულია<sup>1</sup>. მათ, ხევესურულ

<sup>1</sup> დ. არაყიშვილი, „აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის მიმოხილვა“, 1948, გვ. 8.





სიმღერებთან შედარებით, საფუძვლად უდევს გარკვეული უცხოელი ზეგრაფიკები<sup>1</sup> და მკაცრი ხევისურული სიმღერებისაგან განსხვავებით ფშაური სიმღერა გამოირჩევა „ჰანგის რბილი ჟღერადობით“<sup>2</sup>.

ამ ნარკვევში, აქამდე, სიმღერების ანალიზისას, ჩვენ ვეხებოდით ფშაურსა და ხევისურულ სიმღერებს ერთად, მაგრამ აქცენტი მაინც გადატანილი იყო ხევისურული სიმღერის თავისებურების გამოვლინებაზე.

შემდგომი ანალიზისას ჩვენ შევეხებით უმთავრესად ფშაურ სიმღერების თავისებურებას.

საანალიზო მასალაში არის რიგი ფშაური სიმღერებისა, რომლებიც მეტად რელიეფურად გამოირჩევა დამახასიათებელი თავისებურებით. ამ სიმღერებს ეკუთვნის მეტად გავრცელებული ორხმიანი სიმღერა „ფშაური“, მისი ვარიანტი „ქალო“ და „ჯვარის წინასა“<sup>3</sup>.

ამ ფშაური სიმღერების კოლორიტის თავისებურება, უნდა ვიფიქროთ, გაპირობებულია როგორც ფშავთა ბუნებრივი მონაცემებით, აგრეთვე მათი სიახლოვით ბარის სხვა ქართველ ტომებთან, რომლებთანაც ფშავეები დაკავშირებული არიან არამეტუ გეოგრაფიულად, არამედ ეკონომიურად.

მკაცრი ხევისურისაგან განსხვავებით, რომელსაც საუკუნეებით გამოუმუშავდა კონსერვატიზმი და კარჩაქეტილობა, ფშავს, ვაჟაკობასა და სიმაღლესთან ერთად, სიფაქიზე და პოეტურობაც ახლავს. ეს პოეტურობა ჩანს როგორც თემატიკაში, ისე მღერის მანერაშიც. № 7 „ფშაურში“ მღერიან:

„რა ბევრი მიტირნება,  
რა ბევრი ცრემლი მდენია,  
სიბერე მახლავს, დავკარგე  
სიყმაწვილისა დღენია“.

როგორც არაყიშვილი აღნიშნავს, ფშავთა სიმღერის შესრულება უმთავრესად რბილი, ნაზი ჟღერადი ბგერებით წარმოებს. მელოდიური ორნამენტაცია, ესოდენ ფართოდ გამოყენებული ფშაურ სიმღერაში, ჰქმნის რიტმით მოქნილი ინტონაციების ხაზს, რომელიც მღერადად სრულდება.

მელოდიის ასეთი მოქნილობით, სინაზითა და პოეტურობით განსაკუთრებით გამოირჩევა ბიჭური ბადრიაშვილის მიერ შესრულებული სიმღერები.

ელასტიური მელოდიების შესრულება იმპროვიზაციულია. თუმცა კი იმპროვიზაციას, როგორც ჩანს, საფუძვლად უდევს ტრადიციით გამომუშავებული განსაზღვრული ფორმულა, რომელიც განიცდის შემოქმედების ვარირებას ყოველგვარი სქემატიურობის გარეშე. აქ მელოდია მოქნილი რიტმით ვითარდება: არ იზღუდება, არ იბოჭება საცეკვაო ან სიტყვიერი ტექსტის რიტმით (თუმცა კი არც მთლად უგულვებელყოფს მას). ინტონაციათა ვარირება მოკლე დიაპაზონის მანძილზე ხდება, მაგრამ, რიტმულ სიმდიდრესთან ერთად, მეტად მრავალფეროვან შედეგს აღწევს.

<sup>1</sup> Труды МЭК. V, 83-146.

<sup>2</sup> იქვე, 83-147.

<sup>3</sup> „ფშაური“-ს ერთი ვარიანტი № 35 შ. მშველიძის ჩანაწერია, ორიც ჩვენი (№№ 36 და 37); „ქალო“—არაყიშვილის ჩანაწერი № 34 (V 156 № 1 და „О. н. п. В. Гр.“ გვ. 65—66); „ჯვარის წინასა“ ორი ვარიანტიდან ერთი არაყიშვილის ჩანაწერთაა № 38 (V 156 № 2), მეორე კი შ. მშველიძის № 39 და „О. н. п. В. Гр.“; გვ. 68—69.





აქ მეტრული საწყისის გარეშე განვითარებულ რიტმულ-ინტონაციურ ფორმულებით მდიდარი სასიმღერო წყობა მელოდიის სავსებით ახალ სივსებას ქმნის. აქ ჯერ კიდევ არ არის ვრცელი, მღერადი, თავისუფლად მომდინარე მელოდია; მაგრამ იგი უკვე დამოუკიდებლად ვითარდება და ჰქმნის სიტყვიერი ტექსტის შესაბამის მუსიკალურ სახეს: მელოდია არ არის დამხმარე საშუალება დამღერებით თქმული ლექსების შესასრულებლად, როგორც ეს ხევესურულ სიმღერაშია.

სიმღერებში, რომელთაც ჩვენ ვარჩევთ, განვითარება ხდება იმგვარ კილოს საფუძველზე, რომელიც ნაირგვარ ელფერს იღებს. ამ მელოდიების ყველაზე დამახასიათებელი ინტონაციაა მცირე სეკუნდა ყოველი სტროფის ბოლოს. ეს დამახლოვებელი მცირე სეკუნდა სავსებით განსაზღვრავს მოცემული მელოდიების ფრიგიულ კილოს. ამ მელოდიების ინტონაციათა მეორე დამახასიათებელი თვისებაა დაღმავალი სვლა კილოს კვინტიდან ტონიკისაკენ, რიტმულად კილოს მეორე საფეხურის ხაზგასმით. ამიტომ ამ მელოდიურ მონაკვეთებში პირველ ადგილზე გამოდის გადიდებული კვარტა (კილოს კვინტისა და მეორე საფეხურს შორის). და ბოლოს, სიმღერა „ფშაური“ № 37-ში გამოყენებულია კიდევ ერთი დამახასიათებელი ინტონაცია, სახელდობრ—სვლა კილოს სექსტიდან კვარტისაკენ. ამ ინტონაციაში კილოს კვარტაზე რიტმული აქცენტის მეშვეობით, ხაზი ესმება მცირე ტერციის ინტერვალს, რითაც კიდევ უფრო თავსაჩინო ხდება მინორული ხასიათი ისედაც მინორულ ფრიგიულ კილოში. სწორედ ეს სამი ინტონაცია ქმნის ამ სიმღერების ფრიგიული კილოს თავისებურებას (№ 37 „ფშაური“, „ჯვარის წინასა“ № 38 და 39).

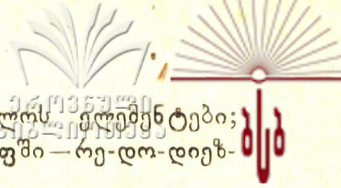
საანალიზო სიმღერებში ფრიგიული კილო ყოველთვის ერთსა და იმავე ფორმაში როდია წარმოდგენილი; იგი ამ კილოს სხვადასხვა ვარიანტების ფორმას იღებს. ამ კილოების ვარიანტთა მუდმივ, ურყევ ინტონაციას წარმოადგენს ფრიგიული სეკუნდა (მეორე და პირველ საფეხურებს შორის), რის გამოც კილო მას ყოველთვის ინარჩუნებს როგორც თავის პირველად ნიშანს. ვარიანტები იქმნება ტერციისა და სექსტის ცვლით: გამოყენებულია ხან მცირე (მინორული), ხან დიდი (მაჟორული) ტერცია, რის გამო გამისებური სვლის ინტერვალთა კვარტისა და ტონიკის შორის იცვლება და განსაზღვრულ შემთხვევებში ქმნის გადიდებულ სეკუნდას, ე. ი. ახალ, დამახასიათებელ, მეტყველ ინტონაციას:

რე-დო-სი-ბემოლ-ლა-ბემოლ-სოლ; რე-დო-სი-ლა-ბემოლ-სოლ.

ასევეა გამოყენებული ხან მცირე და ხან დიდი სექსტა. მცირე და დიდი ტერციის და სექსტის გამოყენებით ფრიგიული კილო მდიდრდება ახალი ინტონაციებით. ასე, მაგალითად, სიმღერა „ფშაური“-ს № 35 ფრიგიულ კილოში მი გამოყენებულია დიდი სექსტა (დო-დიეზი). ამ სიმღერაში ფრიგიული კილოს ტიპური ინტონაციები — ფრიგიული სეკუნდა (ფა-მი), ტრიტონი, გადიდებული კვარტა მეხუთე და მეორე საფეხურს შორის (სი-ფა<sup>1</sup>) — რჩება, მაგრამ ამას უერთდება კიდევ ერთი ინტონაცია — დიდი სექსტა (დო-დიეზ-მი), რომელიც ამდიდრებს მელოდიის გამომსახველობას. ამგვარად, მოცემულ

<sup>1</sup> ინტერვალთა აღნიშნულია მელოდიის მიმართულების მიხედვით.





ფრიგიულ კილოს უერთდება მაჟორული მიხრილობის კილოს ელემენტები; განსაკუთრებით ეს იგრძნობა უკანასკნელ, მეოთხე სტროფში—რე-დო-დიფ-სი-ლა.

ფრიგიული კილოს ახალი ვარიანტი გამოყენებულია № 36 „ფშაურში“, სადაც რჩება ფრიგიული სეკუნდაც (ლა-ბემოლ-სოლ) და ტრიტონიც (რე-ლა-ბემოლ), მაგრამ მეხუთე და მეორე საფეხურებს შორის დაღმავალ სვლაში, დიდი ტერციის (სი) მეშვეობით, მესამე და მეორე საფეხურს შორის იქმნება ახალი ინტონაცია—გადიდებული სეკუნდა. ამგვარად, ფრიგიული კილო აქაც გადიდებული სეკუნდის<sup>1</sup> საშუალებით ახალ დამატებით ელფერს იღებს.

ყველაზე მეტად ფრიგიული კილო რთულდება სიმღერაში „ქალო“ № 34, სადაც აგრეთვე დაცულია ფრიგიული კილოს დამახასიათებელი ინტონაცია: ფრიგიული სეკუნდა (სოლ ბემოლ-ფა), ტრიტონი (დო-სოლ ბემოლ), მაგრამ დიდი სექსტის მეშვეობით (მი ბემოლ, რე, დო, სი ბემოლ, ლა, სოლ ბემოლ-ფა) იქმნება მაჟორული კილოს ინტონაცია (დიდი სექსტა რე-ფა). ფრიგიული კილოს ამ მეოთხე ვარიანტში ერთმანეთს ხვდებიან ისეთი, სხვადასხვა კილოს ინტონაციები, რომელნიც ამ კილოს (ფრიგიულს) ახალ თვისებას ანიჭებენ. ფრიგიულ კილოდან აქ უმთავრესად შემორჩენილია ფრიგიული სეკუნდა.

ამგვარად, გარჩეულ სიმღერებში, მელოდიის ვარირება წარმოებს ფრიგიული კილოს მრავალფეროვანი ფორმების (ვარიანტების) საფუძველზე. ამის გამო, არსებითად ერთი და იგივე მელოდია იღებს მრავალგვარ ელფერს და შინაარსითაც უფრო მრავალფეროვანი ხდება.

მივყევთ მელოდიის განვითარებას ყოველ სტროფში და მთლიანი სიმღერის ან სიმღერის დიდი ნაწილის ფორმათა გაშლას.

სიმღერის თვითეული სტროფი შედგება ერთ ან ორ მელოდიურ მიმოქცევისაგან. ნაკლებ განვითარებულ სიმღერებში მელოდია მოძრაობს ხეცსურულ, ფშაურ და, როგორც ცნობილია, ქართლ-კახურ სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ფორმით: დაღმავალი მოძრაობა იწყება დიაპაზონის უმაღლეს ბგერიდან და ბოლოში აღწევს კილოს ტონიკას. მაგალითებად შეიძლება მოვიყვანოთ: სიმღერა „ჯვარის წინასა“-ს №№ 38, 39, სტროფების უმეტესი ნაწილი; „ქალო“ № 34, პირველი სტროფი; „ფშაური“ № 35, მეორე და მესამე სტროფი.

უფრო განვითარებულ სიმღერებში მელოდია შესდგება ორ მელოდიურ მიმოქცევისაგან. ყველა სტროფში განმეორებული პირველი მელოდიური მიმოქცევა მნიშვნელოვან ვარირებას განიცდის.

მეორე მელოდიური მიმოქცევა კი ქმნის დამაბოლოებელი ფრაზის ფორმულას: ინტონაციურად ეს დამაბოლოებელი, საკადანსო მელოდიური მიმოქცევა თითქმის ყოველთვის ერთი და იგივე რჩება: ინტონაციები მოძრაობენ კილოს კვინტიდან ტონიკისაკენ, რიტმული შეყოვნებით კილოს მეორე საფეხურზე, რაც ხაზს უსვამს ამ სიმღერებისათვის დამახასიათებელსა და აუცილებელ ფრიგიულ სეკუნდას.

<sup>1</sup> დაღმავალ სვლაში კვინტიდან ან კვარტიდან ტონიკისაკენ (რე, დო, სი, ლა-ბემოლ, სოლ, ან დო, სი, ლა-ბემოლ, სოლ) ისმის გადიდებული სეკუნდა (სი, ლა-ბემოლ) და არა მაჟორული ტერცია (სი-სოლ).





ზოგიერთ შემთხვევაში ეს დამაბოლოებელი ფორმული სექუნდა შეიქმნა მელოდის წინა მიმოქცევას. მაგრამ უმეტესად II საფეხური რიტმულად გამოიყოფა (№№ 36, 37 აღნიშნულია ფერმატოთი, ხოლო №№ 35, 39 შეუდარებლად დიდი გრძლივობით). დამაბოლოებელი ინტონაცია მაღალ ხმაში (მელოდიაში) ყოველთვის გამოიყოფა პარმონიულადაც: ფრიგიულ სექუნდაზე ბანი უსათუოდ აჰყვება მეშვიდე საფეხურზე და შემდეგ მომდევნო I საფეხურზე ბანი და მაღალი ხმა უნისონს ჰქმნიან.

პირველი მელოდის მიმოქცევის ვარირება სხვადასხვაგვარად წარმოებს: თუ მელოდის მიმოქცევა იწყება კილოს სექსტიდან, მაშინ იგი ვარირებას განიცდის მცირე ტერციის ფარგლებში, ხანდახან შემოიერთებს მეზობელ დამხმარე ბეგრებსაც<sup>1</sup>.

რიტმის მხრივ ვარირება ხდება ტრიოლების, კვინტოლების, სექტოლებისა და კვარტოლების გამოყენების საფუძველზე, რომლებიც ჰქმნიან მელოდურ ორნამენტს.

იმპროვიზაციულ საფუძველზე დამყარებული ვარირება იხმარება მთლიანი სტროფის სტრუქტურის შექმნაშიც და, როგორც აღნიშნული იყო, გარკვეულ ფორმულას ექვემდებარება.

იმ სიმღერებში, რომლის სტროფებიც შეიცავს ორ მელოდურ მიმოქცევას, აღინიშნება მკაცრი კანონზომიერება: სტროფის ორჯერად (ფშაური № 37 და ნაწილობრივ № 36) და ერთჯერად („ქალო“ № 34 ორივე სტროფის შემდეგ) გატარებას მოსდევს მოკლე ფრაზა, რომელიც წარმოადგენს ან დამაბოლოებელი მელოდური მიმოქცევის განმეორებას (როგორც უკანასკნელ მაგალითში), ან წინა სტროფის ორი მელოდური მიმოქცევის შემოკლებულ ფორმას („ფშაური“ № 37 სიტყვები — „აი მდენია“ ან „აი ღლენია“). მაშასადამე, ორი სტროფი, ან ორი მელოდური მიმოქცევის მქონე სიმღერებში პირველი ორი სტროფი თითქოს ფორმის ექსპოზიციურ ნაწილს წარმოადგენს, ხოლო მომდევნო მოკლე ფრაზა განამტკიცებს, უფრო დიდ ფორმად (აბ, აბ, ა, ბ, ან ა ბ, ა, ან ა, ბ, ბ) აერთიანებს.

შევაჯამოთ ჩვენი დაკვირვებანი ფშავ-ხევსურულ სიმღერების შესახებ.

საქართველოს ამ კუთხის სიმღერების ანალიზი მათი სოციალური ფუნქციისა და აქედან გამომდინარე მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტის თვალსაზრისით, ცხადყოფს, რომ ხევსურეთმა მის კონსერვატულობის და კარჩავეტილობის გამო შემოინახა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უძველესი ფორმები. ამ უძველეს ფორმებში დაცულია ხალხური ლექსების დამღერებით წარმოთქმის ტრადიციები. სიმღერის აღნიშნულმა თავისებურებამ განაპირობა დეკლამაციური ხასიათის ინტონაციების არჩევანი. ამ ინტონაციებს საფუძვლად უდევს ღვთაებისადმი მიმართული ყიჟინა-შეძახილები და შელოცვები.

ფშაური სიმღერა ენათესავება ხევსურულ სიმღერას როგორც ჟანრების, ისე ინტონაციური ფონდის თვალსაზრისით, მაგრამ ხევსურულ სიმღერასთან შედარებით იგი უფრო მაღალ საფეხურზე დგას.

<sup>1</sup> აქ ნაჩვენებია ტიპური შემთხვევები. მაგრამ გვხვდება სხვაგვარი მელოდური აღნაგობაც.





ფშაურ სიმღერაში შელოდია ჯერ კიდევ ვერ აღწევს გაშლილ მღერადობას, მაგრამ იგი უკვე განთავისუფლებულია სიტყვიერი ტექსტის რიტმობორკილებიდან, რის გამოც მელოდიური ხაზი უფრო მოქნილი და მრავალფეროვანია. მელოდიურ განვითარებას ხელს უწყობს გამოყენებული მელოდიური ორნამენტიკის ნაირსახეობა. ფშაური სიმღერა, მსგავსად ხევსურული სიმღერისა, იმპროვიზაციის საფუძველზე ვითარდება; მრავალგზის განმეორებული სტროფების ვარირებაში ხალხი დიდ ფანტაზიას იჩენს.

ხევსურულ და ფშაურ სიმღერებს შორის განსხვავება მხოლოდ იმაში კი არ გამოიხატება, რომ ფშაური სიმღერა ქართული ხალხური მუსიკის უფრო გვიანდელ პერიოდს ეკუთვნის. განსხვავება აგრეთვე ფშავი ხალხის ინდივიდუალურ მუსიკალურ თვისებაში უნდა ვეძიოთ. მკაცრ, პირქუშ ხევსურულ სიმღერასთან შედარებით ფშაურ სიმღერას მხატვრული სახეების მეტი პოეტურობა და შესრულებისას ჟღერადობის სირბილე და სინაზე ახასიათებს.



მთქმელი აღუა არაბული. № 1. ხატიონების სიმღერა  
ს. ბარისახო.

საღმთოსა გუდანის ჯვარსა  
საყმო ჰყავ, ახვიებული.  
კობალას კარატიონსა  
ლახტი აქვ გამაღლებული.  
გიორგი ხაზმატის ჯვარსა  
ქაჯებ ჰყავ აკიდებული.

მთქმ. აღუა არაბული. № 2. საქორწილო სიმღერა  
ს. ბარისახო.

ტარიელს აქორწილებენ,  
მოყმესა შაშვენებულსა.  
ცხენს უკაზმებენ მსახურნი,  
ლურჯასა გახელებულსა.  
ზედა სვენ ფრიდონის შვილსა  
გმირსა მამაცად ქებულსა.

მთქმ. აღუა არაბული. № 3. ბეგლის კრული  
ს. ბარისახო.

გუდან აგებენ ბეგელსა, ლიბუ უდებენ სინასა.  
ჰკითხოვდეს გელდიაურსა ანდრეძსა წინა-წინასა.  
ურჩევდა გელდიაური ჯერ ჰკვასა მერე რკინასა.

\* \* \*

გუდან ამბევდეს დროშათა სალაშქროდ კაზმებდიანა.  
მხარ შასხნეს ჩუჩაყეურსა შალვასა შაზდებიანა.  
ლალნო, სად მისდით, ზევსურნო, სად მიჰქრით ქარებულსა?  
ცხვარი უხათით აგილავთ, მოგლაღავთ ფარებულსა.  
გაგყვების მაგის პატრონი, მოტირის ქალებურათა.

მთქმ. აღუა არაბული. № 4. გვარის სიმღერა  
ს. ბარისახო.

არაბულო, შენ ვინა ხარ,  
ვაჟი, ჩაუქად მავალო?  
რა შურისძებნა მაგწადნა,  
მემრ იტყვი, მითხოს წავალო.  
ფშაველა ჰინჰარაულსა  
ტანს სისვი სკლატი ჩავცვა.  
ბეჭებს აგვისხეს ისარი,  
ბრალია, ჯაჭვი არ ეცო.



**მთქმ. ხთისო არაბული. № 5. კობა ცისკარაული**  
**ს. ბარისახო.**

რუსეთით იწერებიან, ზღვა ღელავს, იქნევს პირსაო.  
კობაი ცისკარაული უყრის ოფიცრებს პირსაო.  
ჩვენ კი ქვე რად გვინდა პრიკაზი, ბრძანებაი ხელმწიფისაო  
ან მხრებზე აპელანტრები, ჩვენ მოგვდეთ, არა გვიშაო.  
ჯარს გამძღოლიდის ამბობენ გერმანელ ნეფის შვილსაო.  
ან პლენათ გამოვიყვანოთ, ან მეხი დავსცათ ცისაო!  
ამბობდა ცისკარაული: „მისვლა მეწადა ხმლითაო“.  
ჯარიც არ ეტყვის უარსა. „ჭირიმე წინამდგერისაო“.  
ათამაშებდა ფრანგულსა ტანად ლერწამი ზღვისაო.  
ეფინებოდა ზღვის ნაპირს შუქი ნალესის ხმლისაო.  
გადადის კაცის თავფეხი, როგორც ფოთოლი ტყისაო.  
მიჰკივის გერმანელებსა ეგების ყონდი მკვდრისაო.  
არ ღრიდებს მტრების ტყვიასა, მგლებურ იბრუნებს პირსაო.  
მარტყეს გერმანელებმაც, ნაკოჲ გაილა ძვლისაო.  
ალვის ხესავით წაიქცა, არ ამავადებს გმინსაო.  
მთელმა იგლოვა ქალაქმა, ფრიალ დგას აღმებისაო.  
ერთად მაფარგლეს საფლავი თორმეტის აფიცრისაო,  
ზედ გადახურეს სპილენძი, წვეთი არ ჩავა წყლისაო.  
სიმირგელიც შამაუელიც გალავან ზარბაზნისაო.  
ოცდამესამე დღეია კობაის ომებისაო.  
ეჭირა სისხლით გასვრილი ხელჩი ნატენი ხმლისაო.  
მარცხენას ხელჩი ნაგანი მამკლავი ბეგრისაო.  
მოლოდინ ნულა გექნებათ, ფუნჩანო კობაისაო.  
ალარ მოგივასთ კობაი, დარჩა გრანიცის პირსაო.  
ყველას საიმედოი მამასაი და ძმისაო.

**მთქმ. აღუა არაბული. № 6. მთიბლური**  
**ს. ბარისახო.**

თიბითა გაგთიბდი, სალალა.  
აკრება გაგიორჩიკდება.  
ოცდაშვიდი დღე მითიბნია  
ობოლსა ღუმატხოვლისასაო  
არ მინახავს ქერის პურიო.  
.....  
შენც იქვე ჩაგორებდიო  
პირმატუსვილო სვილის კვერო.

**მთქმ. გიგია ლიქოკელი. № 7. მთიბლური**  
**ს. კარწაურთა.**

(ვარ. ქალები ნახმრებს კითხულობენო,  
მაქართის თივა ვინ შათიბლაო)  
აბა, მაქართის თავო, და, ვინ შათიბლაო  
მაქართის თაო, აბა, ვინ შათიბლაო.  
ა, კავკაულანი. ე, აი, ხევსურელნიო.  
(ა, კავკაულანი), ე, აი, ხევსურელნიო.

**მთქმ. თათარა ჭინჭარაული № 8. სამგლოვიარო**  
**ს. შატილი.**

დიდება ჩემს სალოცავსა  
ემ მთას აქეთ რამ აღორია.  
ახალგაზრდას მე უკლოვე



დიდა მიკვირს რამ მალორია.  
გუშინ მე რომ სიზმარ ვნახე,  
როგორ ბალინჯს გადავრჩია.  
სულეთ ვნახე ჩემი გვამი  
რვა-ცხრა წერილ საყდარჩია.  
მწერელთ ქალად გამაშალეს  
არ ლაფდება ავდარჩია.  
მწერელთ უთხრეს—ორწელ უკლავ  
შამამხენეს ტანგვამჩია.  
ორი წლიდგეს, წასვლა მინდა,  
ვინ ჩამიდგებ ბაღალჩია.  
სიკვდილო, შენ კი არ გაგეკლევ  
უნდა წავიდე კაბალჩია.  
ჯიხვებ იცის დიდელები  
კახეთის მთის მაღალჩია.

**მთქმ. ლეკო ჭინჭარაული. № 9. ბალათურას სიმღერა  
ს. შატილი.**

კარკუჩით გამემართა  
ბალათურაი დილითა.  
ბიძაის გაჯავრებული  
რკინასა ხრავდა კბილითა.  
აივსნეს ქოთათის ბექნი  
სამოცდა სამი მზირითა.  
ჩაუსხდეს გზის თავ, გზის ძირა  
ამოლესულის რკინითა.  
თვითონაც ბალათურამა  
ხმალ მაიქნია პირითა.  
ზოგნი ჭრნა, ზოგნი დახოცნა,  
ზოგნ წარუვიდეს ჭირითა.  
თვითონაც ბალათურამა  
მთა გადიარა გმინითა.  
გადაუჩინდა დედასა,  
გაცინებულის პირითა.  
გადაუშალა ქოჩორი  
გადალესული ტვინითა.  
„შენს დედას, ბალათურაო,  
რაად გაგგზავნე შინითა.“

ბიძამ არ მოგცა ჩაჩქანი,  
აწ გაძლეს შენი ჭირითა“.

**მთქმ. გიგია ლიქოკელი. № 10. თასზე მღერა  
ს. კარწაურთა.**

ბედინაი დაჯდების, დაჯდების ბედინაი.  
ლიქოკლიქოკლის კარზედა.  
სათავეს უსხდენ უფროსნი  
აძრახდებიან კკვაზედა.  
ბოლოს კი ახალგაზრდანი  
ხელი მიუდის ხმალზედა.



მთქმ. გიგია ლიქოკელი. № 11. კაფიაობა  
ს. კარწაურთა.

რა მონა სთველი მოვიდ(ა)  
ხან, და, გავიდა (ე) სამკალი.  
კაფიაობაი მამგონდა,  
თვირთვილმ მაწყინა ხელები,  
ველარ ვიხმარე ნამგალი.  
ალარას მოსაგონო  
ხაზადის წვერზე ნაქნარიო  
დღე დაუღამდის, და, მთიბელსა,  
მზე გაუწითლდის, და, მალალი.  
მასწყდის, და, ცახე მასკლავი,  
მალლა, და, ჩვენზედა ნადგამი.  
დეეცის დედამიწასა,  
ყველა დაიწყის ზანზარი.

\*\*\*  
მალრანში ნადგამ ციხეო,  
ლიბუ დაგიძრა მაგარი.  
ჩარდახებ ჩამოგაყროვა  
ჩამიშალა ლაფამი  
კარგი ნაგები კირითა.  
შენ არ ჩაუშვა ავდარი  
იარალ ჩაიყანგების.

მთქმ. გიგა კინკრაული. № 12. ხევსურული ფერხისული  
ს. ბარისახო.

(ზურაბ ერისთავის გალაშქრება ხევსურებზე).

არაგვზე ჩამოდიოდა  
დაუჩინარი ჯარია.  
ლელის თავს დადგა და ქვეით  
ნატარებ ცხენოსანია.  
ჩვენ ლელეს მოვიმალენით  
სამოცი ცხენოსანია.  
სამთა ძლივს ჰქონდა ხმალია.  
საკამატულოს წამოდგეს  
ძიბლას ძენი ცხრანია.  
კვათეს ჩაჰყარეს ისარი  
დილა რომ ცამა ნამია.  
კიბეს ჩაწურეს ლაშქარი  
რომ საკალმაზე წყალია.  
ბაცეს სუმბატას მივიდენ.  
„სუმბატა, შინა ხარია?“  
„შინა ვართ ბიძა ძმისწული,  
ორნიც გვტანიან სხვანია  
ჯერ კი ჩვენ გაქმვეთ სადილსა  
მემრ სამხარული ძმანია.  
ბევრი გვაქვს ტყვია წამალი,  
გვიდგა კოდებში წყალია.  
სკამზე გვიწყვიან ისარნი  
ორას აქლემის ცალია.



ქალნი დარალას ჩაყვარეთ  
შუქო, თამარო-დანო.  
არ გამოგვიხმნათ, ღვთის მადლსა.  
კუთხს არ დაგლიჯნათ ქვანია“.  
ტილკოისა ძემ კვირიკამ  
გაშალა საომარია.  
ფრანგულმან კვირიკაისმან  
ორად დაწყვიტა კვდარია.  
ვინ იყავ ღორღოლოვანსა?  
მამა წაგიწმდა მკვდარია.  
ჩაგუბებულსა ლაშქარსა  
სად ჩაგვისწავლენ გზანია?  
თორ სისხლით ჩაწითლებოდეს  
კეოს ქვიშანი გზანია.

მთქმ. გიგია ლიქოკელი. № 13. ფერხისული  
ს. კარწაურთა.

არიგებოდა . . . . .  
. . . . . ხანჯლის ტრიალი.  
მალალს კარატესა ჩამოველ  
გავხედე ქალის . . . . .

ჩაწერ. შ. მშველიძის მიერ. № 14. ხუთშაბათს გათენდება

ჩაწერ. შ. მშველიძის მიერ. №№ 15—19. ნანა. იხ. ა. შანიძე „ხალხური  
პოეზია“, I, გვ. 635.

ეე ნანო ქალასაო, სამკალ გაჩენილასაო.  
მტრედებ ულულუნებენო, ანგელოზებ ასწევენო.  
რუროთაო, ნანათაო, სამკალ გაჩენილასაო.

მთქმ. დედიკა ლიქოკელი. № 20. ნანა  
ს. კობულო.

ნანა, ნანა, ნანა, ნანა,  
ნანა, ნანას გეტყვიანა,  
მტრედნი ლულუნებდინა,  
ანგელოზები მღერდინა,  
დაიძინე, დაიძინე,  
თეთრი ბედი შაიძინე.  
ნანა, ნანა, ნანა, ნანა.

მთქმ. დედიკა ლიქოკელი. № 21. ქალვაჟთა სიმღერა  
ს. კობულო.

ჯალაფნ მწყემსობა წამლაღე.  
გორშუ ვაყოლებ ცხვარსაო.  
ო, დავკერავ ხელისახოცსა,  
დავწერავ მალ-მალე ჯვარსაო.  
გავხენავ სანადიროთა (მაიდიროთა?)  
და ქრიაშულთა, ო, ე. მთათო.  
იქნების მონადირეო,  
ვიყურებთა თოფის ხმათო.  
თეთრ ჩოხამა გადაიარა,  
მასრანი უცემენ თვალსაო.  
გენაცვალე, აგუროვლო.  
სასვლად გაზრდილო, ე, ტანსაო.



მთქმ. ნინო ჭინჭარაული. № 22. ქალის სიმღერა  
ს. ბარისაზო.



შვიდობით, გუდამაყარო,  
არ ვიცი, ა, გნახავ, ე, როდის.  
შვიდობით, ჩემო სწორებო.

ჩაწერ. გრ. ჩხიკვაძის მიერ. № 23. დათვლა ტირილი

სად წახველ. დედო, სად მიხვალ ეხლა, საითკენ მიხვალ, დედო.  
უშენოთ მე ვერ ვიქნებ, დედო, მე ვერსად ვერ წაოლ მარტოაი, დედო.  
რა ვქნა ბეჩავმ, რა ვქნა, დედო; უპატრონოთ დამრჩა, დედო;  
ვინალ მა(ი) ხმარებს, დედო, უშენოთ ველარავინ იხმარებს, დედო.  
მე რა ვქნა. ვის ანაბარას დაერჩე დედო, მე ვილას მიმაბარებ, რა ვქნა, დედო.  
ან ე დიდას რას უქან, დედო; ან ე მამას მოხუც ყუნჭურას, დედო.  
გამავადებთ, არ ვამყობეთ, დედო, ჩვენაც ვივლით არაოროზე, დედო.  
სხვათ ყუნჭურებ კიქნებით, დედო, შენ ცხენსაც სხვას გავაბარებ, დედო.  
რა უქამ უპატრონოდ, დედო, შენ იარალთ ვინ მოუვლის, დედო.  
ან იარალთ რას უზამ, დედო, ვის უწირავ ვის მიაბარებ, დედო.

ჩაწერ. გრ. ჩხიკვაძის მიერ. № 24. ხმით ტირილი

ჰე, თქვენი ჭირიმე, მატირალნო,	იჰე	ჰია	ა
ჩვენ დროჟამ არ გაკვირებასთაო	„	„	„
გაოხრდა ცელი, საფარცხველი	„	„	„
თორმეტი მთიბლის საყოფნიო	„	„	„
ჰა, ლურჯა გაოხრდა, ცხენ ოხერიო	„	„	„
პატრონის ხელში დაუცდელიო	„	„	„
დაოხრდა ვერცხლის იარალიო	„	„	„
პატრონის ტანზე ნაშვენებიო	„	„	„
გენაცვალოს შენი მამიდაიო	„	„	„
ციხე უდროოდ ჩამოშლილაო	„	„	„
გულს უწადილაო დაუშენეტილაო	„	„	„
თოფო, ნეტა ვინა აგიძრაზაო	„	„	„
ენამც ჩაგიდგა პატრონისაო	„	„	„
ერთორიმც დაგაკივლებივაო	„	„	„
დედა დებ დაგადალებივაო	„	„	„
მიწა შენსა მამიდასაო	„	„	„
შენ მხარი მიწაში მგონებელსაო	„	„	„

მთქმ. მზია ბულნიაური. № 25. ხმით ტირილი

ს. ბისო.

ა, მე, ხო ქალი ოხრისაიო, ჰე.  
და, ჩემო დედაო, ნეტა ვინაო, ჰე.  
ო, ცოტახან თქვენთან მომიყვანაო, ჰე.  
ო, ჰოი, წუხრიდან დილამდისაო, ჰე.

მთქმ. ნათელა ფიცხელაური. № 26. ხმით ტირილი

ს. ბისო.

1. ოი, მზიას ვიტყვებ, მოტირალნო,  
ჰაი, ჰე, ჰი, ჰა, იო.
2. (ოხრდა ქალსაო).  
ჰაი, ჰე, ჰი, ჰა, იო.
3. ოი, ავდარ ველარ აიყარაო.  
ჰაი, ჰე, ჰი, ჰა, იო.



4. ოი, არ ვიცი ჩადის საოზროო.  
ჰაი, დ. ა. შ.
5. ოი, წავიდეთ, მუზიავ, მე და შენაო,
6. ოი, საიქიოს მწადიანაო.  
ჰაი, დ. ა. შ.
7. ოი, ბაბუბაი, სულწმიდანო
8. ოი, რა ხე კანი ხართ, სატირალნო.

**მთქმ. დავით თურმანაული. № 28. სამაია**  
**ს. გოგოლაურთა.**

სამაია სამთავანა, არ იქნება ორთავანა.  
სამათურის გზა მასწავლეს, სოფელ მიქეს ქალიანი.  
მაგრამ ქალებ ვერა ვნახე, ბებერ იყო ტყავიანი.  
სამაიას ჩამოუვლის კაცი ნაბად ქველიანი.  
ბებერ რაიმე გამომიჩნდა...  
მე კი არ დამენახება სამაიაში თავისა,  
კაცი რომ ქალს შემოუვლის, კატალუასა გავისა.  
ობოლი ვარ, ვზივარ ჩრდილსა, ველი მზისა ამოსვლასა.  
ნუ მომკლავ, შავო სიკვდილო, შენის წვედრის ამოსვლასა.  
1. ვარიანტი:  
სამათურადწამოვვდი, სოფელ მიქეს ქალიანი.  
ამ ქალებ არა ყოფილან, ბებრებ იყო ტყავიანი.

**მთქმ. დავით თურმანაული. № 29. ფერხისა**  
**ს. გოგოლაურთა.**

პირველად ღმერთი ვახსენოთ  
მერმე ბატონი ჩვენია.  
არალალო, თარი (არალო).  
თუ მკითხავ, კიდევ გიამბობ  
ჩემსა და ხირჩლადისასა.  
შავიყარენით მარტონი  
სამზღვარსა მუხრანისასა.  
პური მთხოვა და ვაჟმიე,  
ურჩევდი თათურისასა.  
წყალი მთხოვა და ვასმიე,  
ურჩევდი წყარო წყლისასა.

ღვინო მთხოვა და ვასმიე  
ურჩევდი ბადაგიანსა.  
ახლა ცოლს გადამეშორა (ვარ.—ცოლი მთხოვა, და ვერ მივეც)  
მიმყავდა სიდედრისასა.

აბა ცოლს როგორ მივეცემდი  
წამოსწვდა ხელი წავლო  
შვიდად ნაჰობსა თმისასა (ვარ.—ნაჰობსა გიშრის თმისასა)  
ქალმა წამოიძახა: (ვარ.—ქალმა დაიწყო ტირილი).  
„ვაი, ცოლს ცუდი ყმისასა!“

შემრცხვა და ხელი გავისვი (?)  
ნაჩუქარ ცოლის ძმისასა  
უწინ იმან დამასწრო  
ელვასა გვანა ცისასა



ახლა მე გადაუქნიე  
რისხვასა გავნდა ღვთისასა.  
პირიდან გადაქნეული  
წვერი უწვდიდა ქვიშასა.  
მე ასე მოგი, დედაო, (ვარ.—მე აქ მოგივედ, დედაო)  
ის კი იქა ჭამს მიწასა. (ვარ.—ის იქა ჭამოს მიწამა).

ვ ა რ ი ა ნ ტ ი:

პირველად ღმერთი ვახსენოთ  
მერე ბატონი ჩვენია.  
ჩვენის ბატონის კარზედა  
ხე ალვად ამოსულიყო.  
წვერში დასხმიყო ყურძენი  
საქმელად შამოსულიყო.  
მაგის უკმელი ჭაბუკი  
უდროოდ დაშაულიყო.

მთქმ. ბიჭური ბადრიშვილი. № 30. მთიბლური  
ს. შუაფხო.

უბის თავი სჯობს ღულის თავსა,  
ეგრე უფრო სასაქონლეო.  
ღულის თავი სჯობს უბის თავსა.  
მარიანობის თვე გულის თავსა  
კლავმაგარი უნდა ბიჭიო.

ნეტაი ქუთხო დაგადაბლაო,  
პირი გიჩინა, უბის თავოო.  
ქალები მანდ მამიხედნებდენო,  
ქალები ჩაქუნაურთებო,  
ქალები ყელმადლებო.

მთქმ. გიორგი ელიზბარაშვილი. № 31. მთიბლური  
ს. შუაფხო.

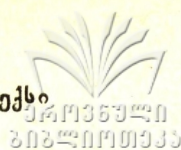
ძმანი რა მიყვენ ახუნგორს  
ჩემი სულაი კურდღელაი.  
ახუნს დაეგზავნეთ სათიბლადა  
რო-თიბანი და დეემთავრეს.

მთქმ. ნიკო ელიზბარაშვილი. № 32. მამაკაცის ტირილი  
ს. შუაფხო.

ვაი, დედას შვილო, გატყუებენ,  
ვაი, გველისა ბოლოს გაწოვებენ  
ვაი, ვაი რო ბოლოს მაიბრუნებს  
და დედის ძუძუ გევონება.  
ვაი, დედას შვილო მოგწყურდება  
საითლა დედა, მოგაწოვებს.  
საითლა, შვილო, სამზეოთლა.  
შვილო, შენ მაგივრად ნეტავ მენ  
წავსულიყავი შავეთშია.  
შენ და(ი)მრჩალყავ სამზეოზე,  
მე მექნებოდა ქვეყანაზე  
და მამგონენი ჩემისაზე.



მთქმ. იოსებ ბენუკლიშვილი. № 33. ეთერის ლექსი  
ციხე გორი.



ზეცაი რო . . . . .  
ბრინჯაოს . . . . .  
მიბრუნებს შენი სიცილი  
. . . . .  
ეთერო, გადმომართე  
შენი ქათიბის კალთები,  
. . . . .  
„არა ვარ შენი საფერი.  
შენ დიდი ხარ დიდებული,  
დედა მამის ნაქებული,  
მე გლეხი ვარ, გლეხის შვილი  
გლეხობაზე თავდებული.“

ჩაწერ. დ. არაყიშვილის მიერ. № 34. ქალო  
ს. თიანეთი.

ქალო, ქართულს დაგაბარებ, შენ და დედა შენთანაო:  
შენი თავი გამოგზავნოს სალამოზე ჩემთანაო.

№ 37. ფშაური

ს. ქვ. ჩარგალი.

რა ბევრი მიტირნია,  
რა ბევრი ცრემლი ჰე, ჰაი, მდენია.  
სიბერე მახლავს, დავკარგე, ჰე  
სიყმაწვილისა, ჰეი, დღენია.

ჩაწერ. დ. არაყიშვილის მიერ. № 38. ჯვარის წინასა  
ს. თიანეთი.

ჯვარი(ს) წინასა, შემოვდგი ფეხი, გწყალობდეთ ღმერთი,  
ანგელოზები დადგა მხარესა.  
შენ, ქრისტე ღმერთო, დასწერე ჯვარი  
ახალ ყოფელთა, ერთათ შაყრილთა აღარ იქნება.

მთქმ. ვარლამ ჩიხლაძე. № 44. „ვეფხისტყაოსანი“-დან  
ს. საჩხერე.

ვარდი კენებოდა, ღრებოდა, ალვისა შტო ირხეოდა.  
ბროლი და ლალი გათლილი ლაჟვარდად გარდიქცეოდა.

მთქმ. ვარლამ ჩიხლაძე. № 45. „ვეფხისტყაოსანი“-დან  
ს. საჩხერე.

ფატმან იტყვის: „მომეშორვა, მზე-მნათობი სრულად ხმელთა.  
სიცოცხლე და სულდგმულობა მონაგები ჩემთა ხელთა.



ფშავ-ხევსურული სიმღერები



## № 1. ხაბიონების სიმღერა

საღ-მთო-სა გუ- და-ნის ჯვარ-სა სა-ყმოს ჰაჲვ ა- ხვივ- ჯო- ბუ- ღოი.  
 ჯო- პა- ღოას ჯა- რა- ტი- ონ- სა ღოახ-ტი აჲვ გა- მაღ- ჯო- ბუ- ღოი.

## № 2. საქმრწინო სიმღერა

ბა- რი- ელს ა- ქორ- წი- ლუ- ბენ, მოყ- მე- სა ბა- შვე- ნე- ბუღ-სა.  
 ცხენს უ- კაზ- მე- ბენ მსა ხურ-ნი, ჟურ-ჯა- სა ვა- სე- ლუ- ბუღ-სა

## № 3. ბეღლის პრუღი

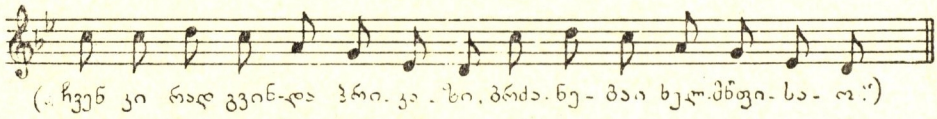
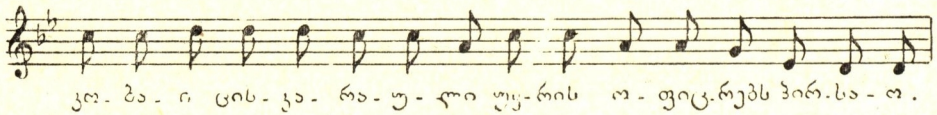
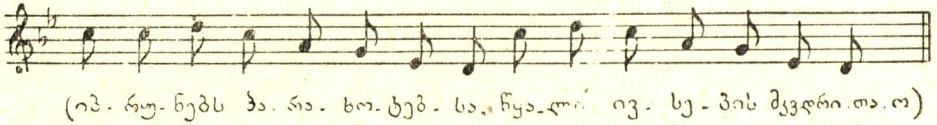
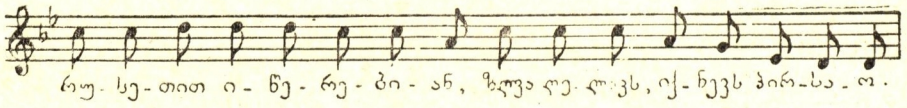
გუ- ღან ა- გე- ბენ ბე- ლეღ- სა, გუ- ღან ა- გე.  
 ბენ ბე- ლეღ-სა ღოი- ბუ უ- ლე- ბენ სი- ნა- სა.  
 ჰვით- ხობ- ღეს გეღ- ღი- ა- ურ-სა ან- ღრე-სა წი- ნა- წი- ნა- სა.

## № 4. გზდრის სიმღერა

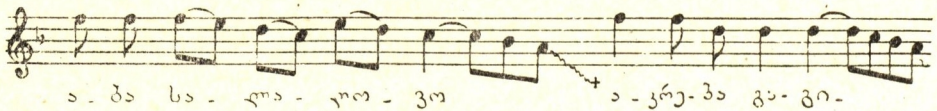
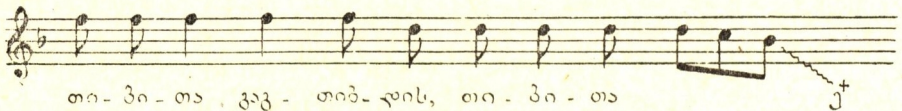
ა რა- ბუ- ლო, შენ ვი-ნა ხარ, ვა- ჟი, ჩა- უ- ქაფ მა- ვა- ღიი?  
 რა შუ- რის- ქებ- ნა მოვ- წად- ნა, მეძრ იტ- ყვი, ჰით- ხოს წა- ვე- ღოი.



## № 5. პოპა მისკარაული



## № 6. შიბოლური





## № 7. პოიზუმი

ა - ბა, მა.ქარ.თის თა. ვო, და ვინ შა. თი. ბლა. ო.

მა.ქარ.თის თა- ვო, ა - ბა, ვინ შა. თი. ბლა- ო.

ა. კავ-კა. უ. ღა - ნი, ე. აი ხევ-სუ.რელ-ნი - ო

(ა, კავ-კა. უ. ღა. ნი. ე) აი, ხევ-სუ.რელ-ნი - ო.

## № 8. სამელოპიერო

ა - ბა, მა.ქარ.თის თა. ვო, და ვინ შა. თი. ბლა. ო.

მა.ქარ.თის თა- ვო, ა - ბა, ვინ შა. თი. ბლა- ო.

ა. კავ-კა. უ. ღა - ნი, ე. აი ხევ-სუ.რელ-ნი - ო

(ა, კავ-კა. უ. ღა. ნი. ე) აი, ხევ-სუ.რელ-ნი - ო.



№ 9. ბაგათურას სიმღერა



№ 10. მანხა ძეგრა

1  
მე-ღი-ნა - ი ღაჯ-ღე-ბის, ღაჯ-ღე-ბის მე-ღი-ნა - ი.

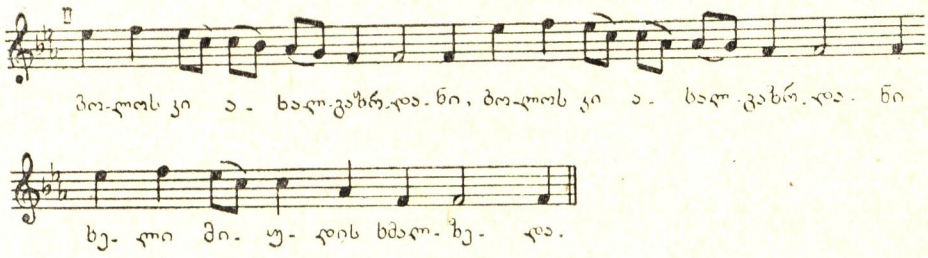
II 1  
ლო-ქოჯ ლო-ქოჯ. ლოს ეარ. ზე-ღა. სა. თა-ვეს უსხ-ღენ უ-ფროს-ნი

III  
ა-ძრახ. ღე-ბი-ან ჭვა-ზე-ღა. სა. თა-ვეს უსხ-ღენ უ-ფროს-ნი

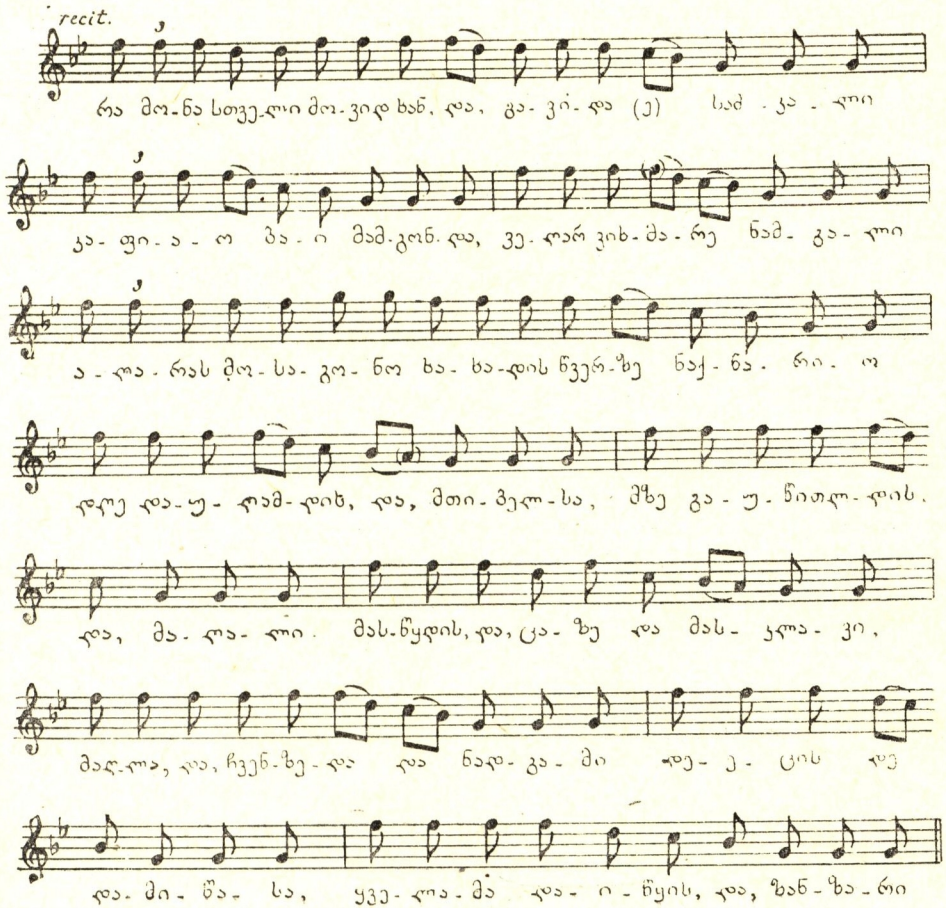
IV  
სა. თა-ვეს უსხ-ღენ უ-ფროს-ნი ა-ძრახ. ღე-ბი-ან ჭვა-ზე-ღა

V  
პო-ღოსკი ა. ხაღ-გაზრ-და-ნი, პო-ღოსკი ა. ხაღ-გაზრ-და-ნი





## №11. ბავიარება





## № 12. სეჰსურული შერსისული

ა . რაგვ . ზე - ღა      ჩა - მო - დი - ლ - ღა

ღა უ - ჩი - ნა - რი      მტე - რი      ა

ა . რაგვ . ზე      ჩა - მო - დი - ლ - ღა

ღა უ      ჩი - ნა - რი      მტე - რი - ა

ღაღ - გა      ჟე - ლის თავ - სა      ჟე - ი - თა ,

ნა ტა - რე - ვი      ა      ცხე - ნო - სა      ნი - სა .

ღაღ - გა      ჟე - ლის      თავ - სა      ქე - ი - თა ,

ნა - ტა - რე - ვი - ა      ცხე - ნო - სა      ნი - სა .

ჩვენ      ჟე - ჟეს      მი - ვი .      მა - ჟე .      ნით

სა . მო - ცი      ცხე - ნო .      სა . ნი - ა .



ჩვენ ზე- ზეს ჩა- ვი მა- ზე- ნით  
სა- მო- ცი ცხე- ნო- სა- ნი- ა.  
სამ- თა ძლივს ჰქონ- ჯა ხმა- ღი- ა  
სა- მო- ცი ცხე- ნო- სა- ნი- ა.  
სამ- თა ძლივს ჰქონ- ჯა ხმა- ღი- ა  
სა- ჯა- მა- ტუ- ღოს ნა- მო ღვეს  
ძიბ- ჯა- ის ცხრა- ნი ძმა- ნი- ა.

### №13. შერხისული

*ad lib.* *al tempo*  
ა- რი- გე- ბო- ჯა  
ხან- ვლის ტრი- ა- ღი-  
ხან- ვის ტრი- ა- ღი- მა- ჯაღს  
ჯა- რა- ტე- სა ჩა- მო- ვაღს მა- ჯაღს ჯა- რა- ტე- სა

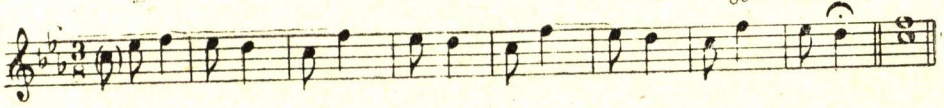






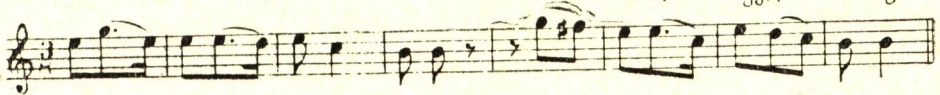
№15. ნანა

ჩაწ. შ. მჭედლის მიერ



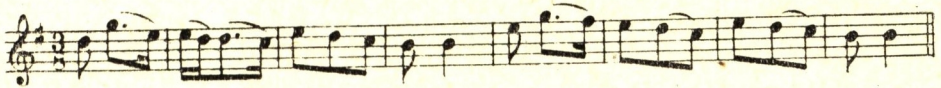
№16. ნანა

ჩაწ. შ. მჭედლის მიერ



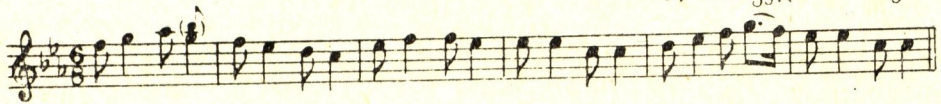
№17. ნანა

ჩაწ. შ. მჭედლის მიერ



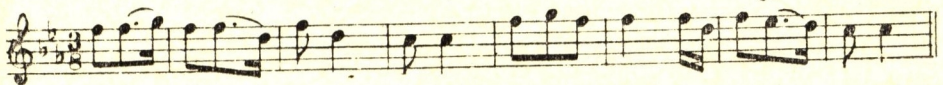
№18. ნანა

ჩაწ. შ. მჭედლის მიერ



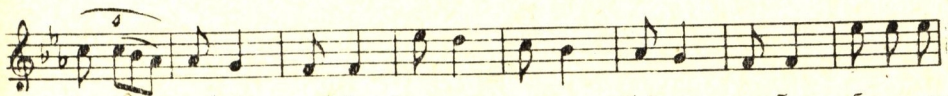
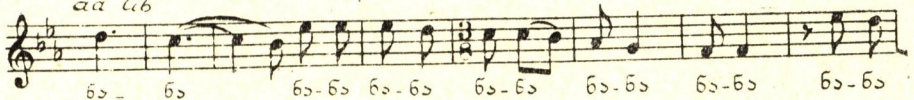
№19. ნანა

ჩაწ. შ. მჭედლის მიერ



№20. ნანა

*ad lib*



ნა-ნას კეხე-ვი - ა - ნა, მტრადნი ღუ-ღუ - ნებ-დი - ა - ნა, ან-კე-ლო



მე-ბი მღერ-ღი-ა-ნა, ღა-ი-ძი-ნე, ღა-ი-ძი-ნე, თუ-რი  
 მე-ღი შა-ი-ძი-ნე. ნა-ნა, ნა-ნა, ნა-ნა, ნა-ნა.  
 3არ ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო.

## № 21. ქალკაშთა სიმღერა

ო, ღა-ვ-ჟე. რავ ხე-ღი-სა-სოც-სა, ღა-ვ-ნე-რავ  
 მად-მა-რე და ვვარ-სა-ო. გავ-ხე-ნავ სა-ნა-ღი-რო-თა  
 (მა-ი-ღი-რო-თა)  
 და ქრი-ა-მუღ-თა, ო, ე, მთა-თუ-ო. იქ-ნე-ბის ა-მო-ნა.  
 დი-რე-ი-ო, ვი-ყუ-რე-ბთა თო-ფი-სა ხმა-თუ-ო.  
 თუთრ ჩო-ხა-მა გა-ღა-ი-ა-რა, მას-რა-ნი უ-ე-მენ  
 თვალ-სუ-ო. გე-ნაც-ვა-ლე, ა-გუ-რო-ე-  
 ლა-ო, სას-ვლად გავრ-ღი-ღო, ე, ტან-სა-ო.



## №22. ქალის სიმღერა

გარმონი

შვი - ღო-ბი - თა, ა, გუ - ღა - მა -

ყა - ზო, არ ვი - ცე, გზა - ხავ, ე, რო -

ღიბ. შვი - ღო-ბით, ჩე - მო სწო - რე - ბო.

## №23. ღამოვლა ტირილი

Moderato *ad lib.* ჩაწ გრ. ჩსიყვადეს ძეგრ

სად წა.ხვედ, ღე - ღო, სად მიხვად ეხ - ღო, სა. იო-კენ მიხ-ვად,

ღე - ღო. უ - შე - ნოთ მე ვერ ვიქ-ნებ, ღე - ღო,

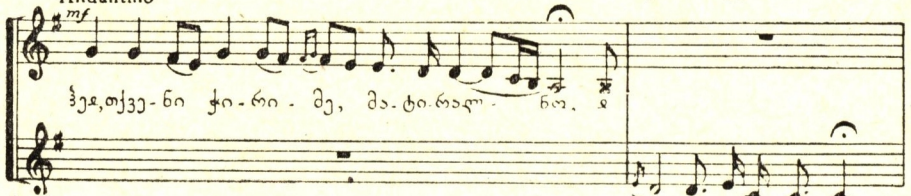
მე ვერ-სად ვერ წა-ოღო მარტო - ა - ი, ღე - ღო.



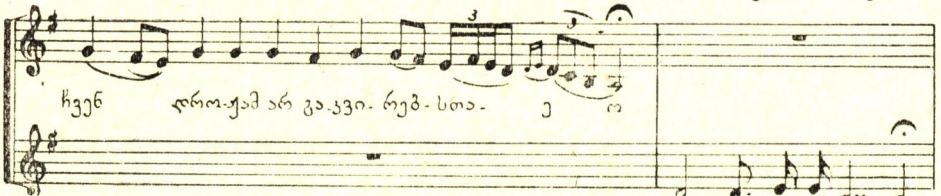
# № 24. ხმით ტირილი

ჩაწ გრ. ჩსიკვადეს მიერ

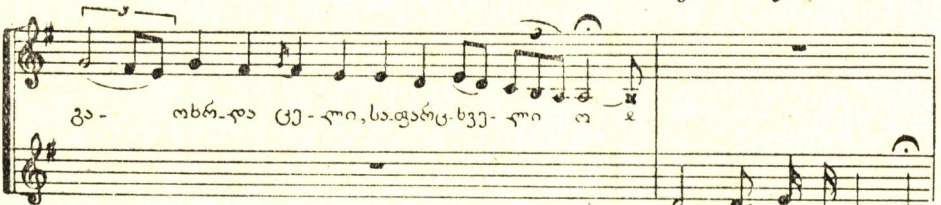
Andantino



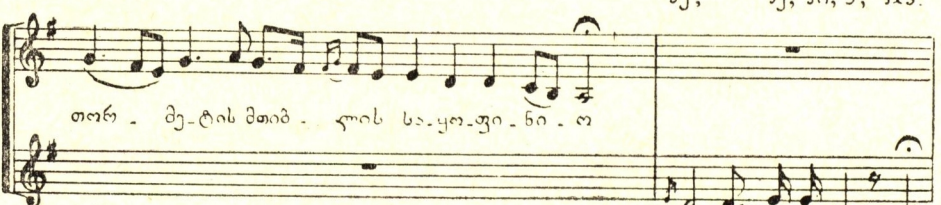
იჰე. ჰე, ჰი, ა, ჰეა.



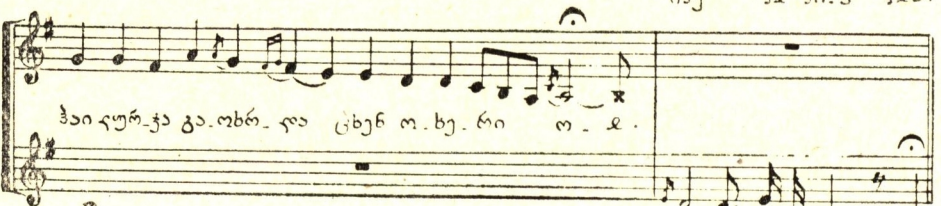
ჰე, ჰე, ჰი, ა, ჰეა.



ჰე, ჰე, ჰი, ა, ჰეა.



იჰე ჰე ჰი. ა ჰეა.



იჰე ჰე ო. ა ჰეა.



## № 25. ხეივანი ტირილი

ა, მე, ხო ქა. ლო მხ. რი. სა. ი. ზ, ჰე.  
 რა, ჩე - მო დე - და - ო, ნე - ტა ვი - ნა - ზ, ჰე  
 ო, ცო - ტა - ხან თქვენ - თან მო - მი - ყვა - ნა - ზ, ჰე.  
 ო, ჰოი, ნუხ - რი. დან დი - ლამ - დი - სა - ზ, ჰე.

## № 26. ხეივანი ტირილი

*recit.*  
 ოე, მზი - ას ვი - ტი - რებ, მო. ტი - რაღ - ნო - ო  
 ჰაე, ჰე, ჰი, ჰა ი - ო ო - ხო - ხო - ე  
 ოხ - რა - რა ქალ - ნა - ო ჰაე, ჰე, ჰი, ჰა, ი - ო  
 ოე ავ - დან ვი დან ა - ი - ყა - რა - ო.  
 ჰაე, ჰე, ჰი, ჰა, ი - ო ოე ან ვი - ტი რა - დის  
 სა - ოხ - რი - ო ჰაე, ჰე, ჰი, ჰა, ი - ო



ოე, ნა - ვი - ჟეთ, მე - ზი - ავ, მე რა შე - ნა - ო,  
 ოე, სა - ი - ქი - ოს მნა რი - ა - ნა - ო  
 ჰაე, ჰე, ჰი, ჰა, ი - ო ოე, მა ბუ - ბა - დი, სულამი. რა - ნო  
 ოე, რა ხე კა - ნი ხართ, სა - ტი - რაჟ - ნო.

## № 27. სეჰსერული სეჰსევაო

Allegro

ფანდური



# № 28. სამაია

სა.მა. ი - ა სამ.თა - გა - ნა. არ იქ. ნე - მა  
 ორ.თა - გა - ნა. სა.მა. თუ - რის გზა მას.ნავ.ლე. სო.ფეც მი - ქეს  
 ქა - ლი - ა - ნი. იქ ქა. ლეზ ა. რა ყო.ფი - ლან ბეზ.რეზ იყვ. ნენ  
 ტყა - ვი - ა - ნი. ო.ბო.ლი ვარ. ვზი.ვარ ჩრდილ.სა. კე.დი მზი - სა  
 ა - მოსვ - ლა - სა. ნუ მომვ.ლავ, შა - ვო სიყვ. დი - ლო,  
 შე.ნის ნე - რის ა - მოს.ვლა - სა. სა.მა. ი - ას  
 ჩა - მო - უვ - ლის კა.ცი ნა - ბად ქავ - ლი - ა - ნი.

3არ. 1. სა.მა. ი - ა სამ.თა - გა - ნა, არ იქ. ნე - მა ორ.თა - გა - ნა.  
 2. 3.



## № 29. შერხისა

1. შირ - ჰე - ლად, ო, ღმერ - თი ვახ - სე ნით

2. მემ - რე ბე - ტო - ნი - ო რე - ნი - ა.

3. ა - რა ლა - ლო, თა - რი 4. თუ მკით -

5. ხავ ლა ვი - ღუც გი - ად - პოზ რემ - სა - ო ლა

6. ხირ - ღოა - დი - სა - სა. აა იქ სა - ღაც შა - ვი -

7. ყ - რე - ნით სამ - ზღვარ სა - ო მუხრან - ნი - სა - სა.

ყვე - ლა ფე - რი

## № 30. პიტიპური

ბე - ტა - ი, მთა. ო, ბე. ტა. ი ლა, ო

ა ბა, ლა - გა - ლაბ - ლა.

პი. რი გი - ზი - ნა. ე. ა. ბა





მადე უ ბის თა - ვო.

მადე უ - ბის თა. ვო, ა - ბა, ჰე, უ. ბის თა. ვო

და რე - ჯოს თა. ვო

ე უფ რო სა. სა. ჟონ. დე - ე - ო

რე ჯოს თა - ვი სჯომ. სა - ე

რე - ჯოს (თა ვი - ო)

ა - ბა, უ - ბის თავ - სა. ო

### № 31. გიგლეშვილი

ძმანი რა მიყვენ ა - ხუნ - გორს

ჩე მი სუ. ჯა. ი - ჯონ. დე - ჯა - ი

ა ხუნს დავგზავ. ნეთ სა. თიბ. ჯა - ჯა.



## № 32. მამაბაბის ტირილი

*recit.*

ვაჟ, ჯე - ღას შვი-ლო, გა-ტყუ-ე . მეწ, . ო.

ვაჟ, გვე-ლო . სა ბო-ლოის გა-წა-ვე-მეწ

ვაი, ვაჟ, რა ბო - ლოს მამ-მრე-ნებს,

რა ჯე-ღას ძე-ძე გე-გონე-მა.

ვაჟ, ჯე-ღას შვი-ლო, მოგ-წყურ-ჯე-მა,

სა - იო-რა ჯე-ღა მო-გა - წა - ვებს

სა მზე-ით, შვი-ლო, ვაჟ ჯე - რა - სა.



### № 33. ეთერის ღმერთი

მე - ცა - ი რა ბრინჯა - ლს

მი - ბრუნებს შე - ნი სი ცი ღოი ე - თე - რი, ე - თე - რა, კად

მო - მა - თა - რე შე - ნი ქა - თი - ბის კად - თე - ბი,

„ა - რა ვარ შე - ნი სა - ფე - რი. შენ დი - დი ხარ დი - დე - ბუ - დი, დე - ღა მა - მის

ნა - ქე - ბუ - ღოი, მე გვე - ხი ვარ, გვე - ხის შვი - ღოი, გვე - ხო. ბა - ზე თავ - დე - ბუ - ღოი.

### № 34. ქაღო

Allegro non troppo

ჩაწ დაბადებულია შიგნ

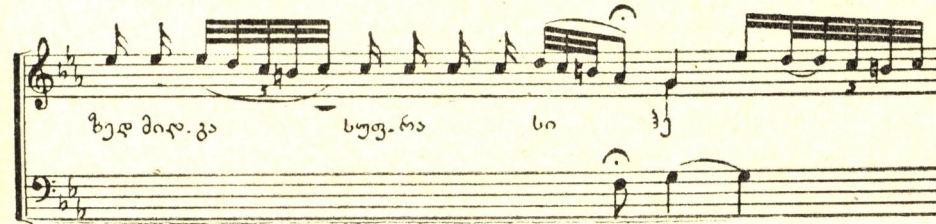
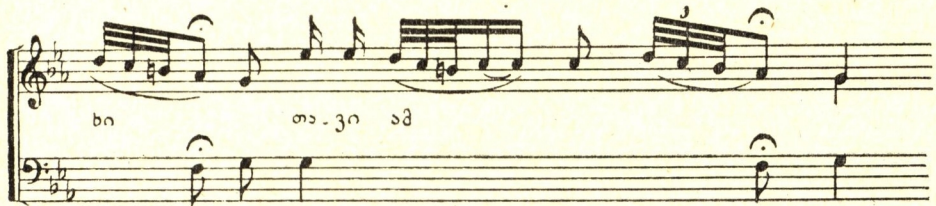
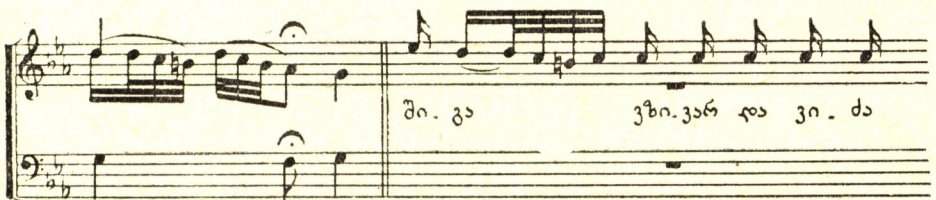


# № 35. უშაური

ჩაწ. დ. ანაიშვილის მიერ

# № 36. უშაური









# № 37. შპაშური

Andante

რა პევ - რი მი - ტირ მი - ტირ - ნე - პი - ა

რა პევ - რი და ცრემ - ლი ჰე, ჰაჲ, მდე - ნი -

სი. მე - რე მახლავს, და ვარ გე, ჰე, სიყ - მა - ნვი - ლი -

სა, ჰე, ა ჰაჲ, დე - ნი -

# № 38. ხმარის წინასა

Allegro non troppo

ჩაწ. დ. ანაყიშვილის მიერ



# №39. ჯგერის წინასწ

Andante

ჩაწ. შ.მშველიძის მიერ



# №40. სატეპვარო უანდურწე

Presto

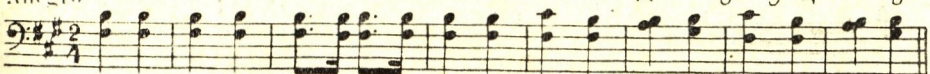
ჩაწ. დ. არაყიშვილის მიერ



# №41. სატეპვარო

Allegro

ჩაწ. დ. არაყიშვილის მიერ





## № 42. შპაური საცეკვაო

ჩაჭ. დ. არაყიშვილის მიერ

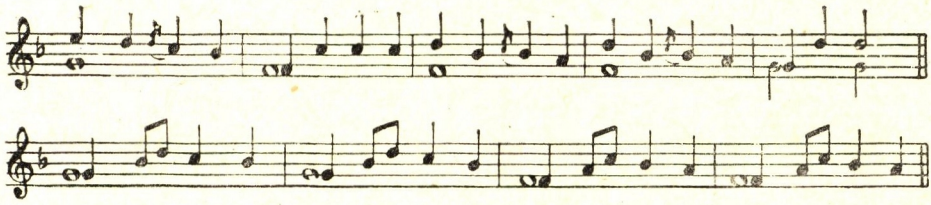


## № 43. შპაური საცეკვაო

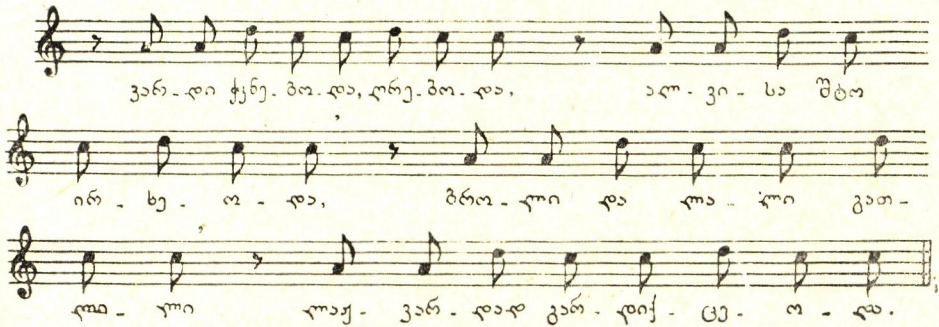
Allegro



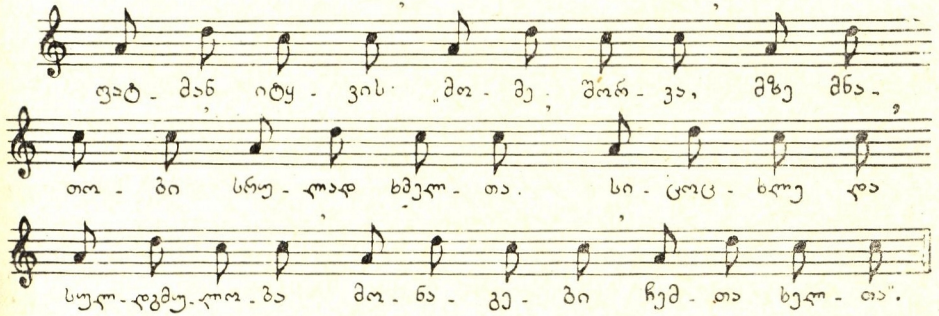




№44. «ვეფხისტყაოსნის» სიმღერა

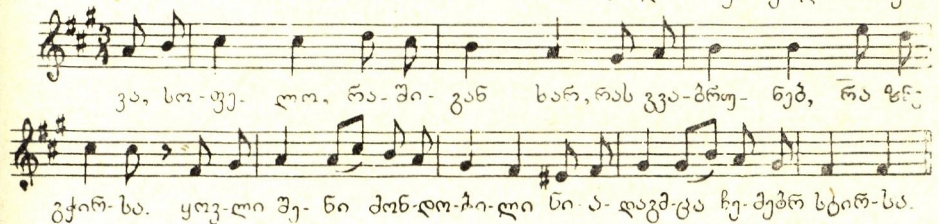


№45. «ვეფხისტყაოსნის» სიმღერა



№46. «ვეფხისტყაოსნის» სიმღერა

ხაწ. დ. არაყიშვილის მიერ





## ქართული (თუშური) ხალხური სიმღერა

პირველ ხანებში ქართული ხალხური სიმღერის ჩაწერა უმთავრესად ბარის საქართველოში წარმოებდა. როგორც ჩანს, საქართველოს ბარის რაიონების ხალხური სიმღერა შემკრებთ იზიდავდა მრავალხმიანობის განვითარებული ფორმებითა და მხატვრული ღირსებით ერთი მხრივ ამ სიმღერების პროპაგანდისათვის, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც მასალა საკომპოზიტორო პრაქტიკისათვის. უეჭველია ამას ხელს უწყობდა ის გარემოებაც, რომ საქართველოს ბარის რაიონების ხალხური სიმღერა უფრო ჩვეული იყო მუსიკოსებისათვის; ამასთანავე გეოგრაფიული პირობები და ტრანსპორტი უფრო იოლი და მოსახერხებელი იყო აქ, ვიდრე მთის საქართველოს კუთხეებში.

როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოს მთის რაიონების სიმღერები ან სულ არ ჩაწერილა, ან იწერებოდა მთის მცხოვრებთაგან, რომლებიც ჩამოდიოდნენ ან კიდევ ცხოვრობდნენ ბარში. გამონაკლისს შეადგენს სვანური სიმღერა. ამ შემთხვევაში დიდი როლი უნდა შეესრულებინა სვანური სიმღერის განსაკუთრებულ თავისებურებას; მრავალხმიანობის რთულ ფორმებთან ერთად, მეცნიერულ კვლევაში ნაკლებად ჩახედულ მსმენელისათვისაც კი აშკარაა სვანური მხატვრული მეტყველების მეტად ძველი ფორმები, რომლებიც მეტად ტიპურ სისტემად ჩამოყალიბდნენ. და მართლაც, სვანური სიმღერის შემდგომმა შესწავლამ იმ დასკვნამდე მიგვიყვანა, რომ იგი ქართველი ხალხის ერთ-ერთი ძირითადი მუსიკალური ენათაგანია, რომელსაც, ქართული მუსიკალური დიალექტების განვითარების ისტორიის თვალსაზრისით, ხევსურულ სიმღერასთან ერთად, მეტად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

ქართული სიმღერის პირველ შემკრებთათვის სვანური სიმღერების ძირითადი მიმზიდველი მხარეები იყო: მკაცრი, ვაჟკაცური, ღრმა და ზუსტად კრისტალიზებული ხალხური მხატვრული სახეების თავისებურობა.

სვანური სიმღერების ერთ-ერთი პირველი ჩამწერი იყო ქუთაისელი მასწავლებელი ტეპცოვი<sup>1</sup>, ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი მ. ა. ბალანჩივაძე<sup>2</sup>, უფრო გვიან ქართველი მუსიკის კლასიკოსის ზ. ფალიაშვილის აღმზრდელი, რუსული მუსიკის გამოჩენილი მოღვაწე ს. ი. ტანეევი, რომელმაც სვანეთში იმოგზაურა ხალხური სიმღერის ჩაწერის მიზნით. მაგრამ სამწუხაროდ, მისი ჩანაწერები არამც თუ გამოცემული, დაცულიც კი არსად

<sup>1</sup> Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. 1890, вып. 10.

<sup>2</sup> ზ. ჩხიკვაძე. ხალხური სიმღერების კრებული „სალამური“, 1895.





ქართული  
საქართველოს  
საქართველოს

საქართველოს  
საქართველოს

არის<sup>1</sup>. 1903 წ. ზ. ფალიაშვილმა იმოგზაურა სვანეთში, სადაც მან შეკრიბა სვანური სიმღერები და 1909 წ. ხალხური სიმღერების კრებულში გამოაქვეყნა 1908 წ. დ. არაყიშვილმა ლეჩხუმში (დაბა ალბანი) ჩაწერა სვანი სტრაჟ-ნიკებისაგან გაგონილი რამდენიმე სიმღერა<sup>2</sup>.

იმავე 1908 წ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი იყო რამდენიმე სიმღერა საქართველოს მეორე მთიან რაიონში—რაჭაში, სახელდობრ ს. უწერაში და ონში და აგრეთვე რამდენიმე სიმღერა ს. ლების მცხოვრებთაგან<sup>3</sup>. რაჭული სიმღერები ია კარგარეთელის ხალხური სიმღერების კრებულშიაც მოიპოვება.

რაც შეეხება აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რაიონების—თუშეთის, ფშავ-ხევსურეთის, ხევის, მთიულეთისა და მესხეთ-ჯავახეთის სიმღერას, იგი ან სავსებით გამორჩა ჩამწერთა ყურადღებას, ან ხევისა და მთიულეთის გარდა მისი ჩაწერა ხდებოდა შემთხვევით. არაყიშვილმა 1904 წ. თბილისსა და არმა-ვირში ჩაწერა თუშური სიმღერა, მაგრამ გაგონილი არა თუშებისაგან; მანვე ჩაწერა ფშავური და ხევსურული სიმღერა 1902 წ. სოფ. თიანეთში, სადაც ფშავეები და ხევსურები ჩამოსულიყვნენ. ხევსა და მთიულეთში ხალხური სიმღერა არაყიშვილს ადგილობრივ ჩაუწერია<sup>4</sup>.

როგორც ვხედავთ, აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მთიან რაიონების სიმღერათა ჩაწერას, სვანეთის გამოკლებით, სისტემატური ხასიათი არ ჰქონია. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შეკრების პირველ ხანებში აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან რაიონების, თუშეთის, ფშავ-ხევსურეთისა და მესხეთ-ჯავახეთის სიმღერები ძირითადად წარმოდგენდნენ ერთხმიან, ნაკლებად განვითარებულ მელოდიებს. ქართული სიმღერების შემკრებთ კი უმთავრესად ისეთი სიმღერები აინტერესებდათ, რომლებიც გამოდგებოდნენ ქართული მუსიკალური კულტურის პროპაგანდისათვის საქართველოს სხვა-დასხვა კუთხეში იმხანად ჩამოყალიბებული გუნდების მეშვეობით. ბუნებრივია, რომ ქართული ხალხური სიმღერის მიმართ ინტერესის გასაღვივებლად უფრო მიზანშეწონილად მიაჩნდათ ისეთი სიმღერების შერჩევა, რომლებშიც მრავალხმიანობა (ძირითადად სამხმიანობა) წარმოდგენილი იყო მდიდარსა და მრავალფეროვან ფორმებში.

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ქართველ მუსიკოსთა შორის ქართული ხალხური სიმღერის მიმართ, გარდა მხატვრული ინტერესისა, მხოლოდ დ. არაყიშვილმა გამოიჩინა მეცნიერული ინტერესი, დანარჩენები კი ამ მხრივ კმაყოფილებდნენ, შესაძლოა ზოგჯერ, მეტად არსებითი ხასიათის შენიშვნებით ან ცალკეული მნიშვნელოვანი დახასიათებებით<sup>5</sup>. ქართულ ხალხურ

<sup>1</sup> 1885 წელს ს. ი. ტანეევმა მ. მ. კოვალევსკის და ი. ი. ივანიშკოვთან ერთად სვანეთში იმოგზაურა ჩრდილო ოსეთის გავლით. სვანეთში მან ჩაწერა ხალხური სიმღერები. სვანეთში ჩასვლამდე ტანეევმა სოფ. ურუსბიევში ჩაწერა ისმაილ ურუსბიევისაგან სიმღერები, რის შედეგად გამოაქვეყნა წერილი „О музыки горских татар“, Вестник Европы, 1886 წ. იანვარი; იხ. აგრეთვე „Памяти С. И. Танеева“, М. 1952.

<sup>2</sup> Труды МЭК. V ტომი.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> იქვე.

<sup>5</sup> ამ მხრივ დიდი ღვაწლი მიუძღვის ზ. ფალიაშვილს.



სიმღერას ისინი უდგებოდნენ კომპოზიტორის, შემსრულებლისა და პროპედისტიკის გემოვნებისა და არა მკვლევარის მოთხოვნათა საზომით, მეტად ნაწილობრივ იმის არჩევანი, რომელსაც მ. ბალანჩივაძე და ზ. ფალიაშვილი აწარმოებდნენ ხალხური სიმღერების ჩაწერისას. მ. ბალანჩივაძეს საერთოდ მცირე რაოდენობით აქვს ჩაწერილი ხალხური სიმღერა (თუმცა ქართული ხალხური სიმღერის კარგი მცოდნე იყო). ფალიაშვილს კი, მისივე გადმოცემით, ჩაუწერია 250 სიმღერა. მაგრამ მეტად საგულისხმოა, რომ, თუ მის მიერ გამოქვეყნებული ხალხური სიმღერების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ფალიაშვილს ყველა ჟანრის სიმღერა როდი ჩაუწერია, იგი უფრო რელიეფური მელოდიისა და დიადი შინაარსის მქონე სიმღერებს იწერდა. 1908 წ. გაზ. „ამირანში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში ფალიაშვილი წერს: „ჩვენი სიმღერების სიმდიდრე იმაში მდგომარეობს, რომ როგორც მელოდია, ასევე ჰარმონია დიდ ინტერესს იწვევს და გვაძლევს დიდ მასალას მისი დამუშავებისა და მუსიკალური კულტურის გამდიდრებისათვის“. იმავე სტატიაში ვკითხულობთ: „დღეს თუ ჩვენი მუსიკა ესე დაბეჩავებული და განუვითარებელია, ეს იმიის ბრალია, რომ ჯერ ჩვენი სიმღერები არც შეკრებილია და არც შემუშავებული“. ორივე შემთხვევაში ფალიაშვილი იღწვოდა ხალხური სიმღერის დამუშავებისათვის და არა მისი მეცნიერული კვლევისათვის.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ ჩაწერილი სიმღერების დიდი უმრავლესობა ფალიაშვილმა თავის შემოქმედებაში გამოიყენა.

სხვაგვარად მიუდგა სიმღერათა შეკრებას დ. არაყიშვილი. როგორც შემკრები, იგი ცხოვრებაში ატარებდა მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლის პრინციპს, დადგენილ მოსკოვის ეთნოგრაფიული კომისიის მიერ, სადაც არაყიშვილი ჩამოყალიბდა როგორც მუსიკოსი. ამ კომისიაში მუშაობასა და ხალხური სიმღერის შეკრების მეთოდებში გამოვლინდა არაყიშვილის ბუნებრივი მიდრეკილებანი; არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი თითქმის ყველა სიმღერა წარმოადგენს სოფლის ფოლკლორს, ხოლო მისი გემოვნება და ხელოვან-კომპოზიტორის მოთხოვნები ხელსაყრელ ნიადაგს ქართულ ქალაქურ ფოლკლორში პოულობდა.

შემთხვევითი როდია ის, რომ თავის მრავალრიცხოვან გამოკვლევებში არაყიშვილი ყოველთვის ხალხურ გლეხურ სიმღერებს მიმართავს, ხოლო კომპოზიტორულ შემოქმედებაში ხალხური სიმღერის გამოყენების მიზნით იგი ძირითადად ქართულ ქალაქურ ფოლკლორს იყენებს.

ამგვარად, პირველ ხანებში, საქართველოს მთის რაიონების ხალხური სიმღერის (გარდა სვანურისა) ერთადერთი შემკრები იყო დ. არაყიშვილი. თავის მოკლე ნარკვევებში არაყიშვილი ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა საკვლევი მასალის სიმცირეს: „თუ კი შესაძლებელია იმ მასალით ხელმძღვანელობა, რომელიც მე მაქვს მოტანილი, მხოლოდ და მხოლოდ ნაწილობრივ. ქართველ მთიელთა სიმღერები ...აქამდე არამც თუ არავის განუხილავს, მათ არავინ მიჰყარებია“. ამასვე აღნიშნავს არაყიშვილი თავის აღრიხილ ნარკვევებში თუშეთისა და ფშავ-ხევსურეთის სიმღერების შესახებ.

<sup>1</sup> არ. V, გვ. 143 და 183.





ზემოაღნიშნულ ჩანაწერებზე გაცილებით უფრო გვიან (1928, 1932, 1934 წლებში) ორგანიზებული იყო სიმღერების ჩაწერა სვანეთში. 1929 წელს შ. მშველიძემ ჩაწერა ბარის თუშეთის, ფშავისა და პირაქეთ ხევსურეთის სიმღერები. 1935 წ. შ. მშველიძის მიერ ჩაწერილი იყო მესხეთ-ჯავახეთის სიმღერები.

1946 წ. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განყოფილების მიერ დაგეგმილი იყო საქართველოს მთიანი რაიონების ხალხური სიმღერის ჩაწერა. ამ გეგმის მიხედვით ორგანიზებული იყო ექსპედიციები, რომელთაც ჩაწერეს ხალხური სიმღერები:

- 1946 წ. სვანეთში (სვანეთის რიტუალური სიმღერები)
- 1947 წ. მთა თუშეთში<sup>1</sup>
- 1948 წ. ფშავ-ხევსურეთში
- 1949 წ. ხევსა, მთიულეთსა და გუდამაყარში
- 1949 წ. მთის რაჭაში.

ამ ექსპედიციების ძირითადი ამოცანა იყო ქართული ხალხური შემოქმედების უცნობი ან ნაკლებად ცნობილი მასალის დაგროვება და შესწავლა. მისი აღრიცხვითი ეტაპების დადგენა და საქართველოს მთიან რაიონებში ახალი სიმღერის ჩამოყალიბებაზე სოციალისტური ყოფაცხოვრების გავლენის გამოვლინება.

აღნიშნული ხუთი ექსპედიციის ყველა ლილვაკები და ლილვაკებიდან ნოტებზე გადაღებული სიმღერები დაცულია ზემოხსენებული ინსტიტუტის ეთნოგრაფიული განყოფილების არქივში. შემდეგში, თბილისის ზ. სარაჯიშვილის სახელობის სახ. კონსერვატორიასთან არსებული ქართული ხალხური შემოქმედების კაბინეტის დავალებით, გრ. ჩხიკვაძემ ჩაწერა ხევსურეთის (1953 წ.) და ხევის სიმღერები (1954 წ.), ხოლო ო. ჩიჯავაძემ — მთის რაჭის სიმღერები (1954 წ.).

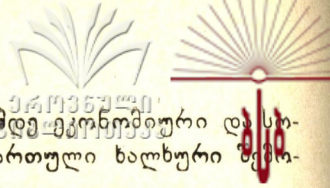
წინამდებარე ნარკვევი თუშური ხალხური სიმღერის შესახებ ეყრდნობა 1946 წელს მთის თუშეთში წარმოებულ ჩანაწერებს და, გარდა ამისა, დამატებით მიმართავს დ. არაყიშვილისა და შ. მშველიძის გამოცემულ ჩანაწერებს.

ქართულ ხალხურ მუსიკალურ კულტურაში თუშურ მუსიკალურ ფოლკლორს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. თუშურ ხალხურ სიმღერას, რომელიც წარმოიშვა და ჩამოყალიბდა მთელი საქართველოს ხალხური სიმღერის განვითარების პრინციპზე, განსაკუთრებული თვისებები ახასიათებს. ეს თვისებები მკვლევარს საშუალებას აძლევს ჩაწვდეს საუკუნეთა მანძილზე შემუშავებული მრავალგვარი ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების საწყისებს.

ქართველი ხალხის მუსიკალური შემოქმედების განვითარებაში თუშური სიმღერა მეცნიერებისათვის მეტად საინტერესო ისტორიულ ფენას წარმოადგენს.

<sup>1</sup> სიმღერების ჩაწერას აწარმოებდნენ: ამ სტრიქონების ავტორი (ხელმძღვანელი) და მუსიკისმცოდნე ვ. ახობაძე. ჩაწერილი სიმღერების ლილვაკები ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივშია დაცული.





დიდი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამ და სოციალური პირობების გამო თუშეთმა შემოინახა ქართული ხალხური მემკვიდრეობის უძველესი ფორმები.

ახალ სიმღერასთან ერთად, რომელიც სოციალისტური კულტურის პირობებში შეიქმნა, მძათუშეთის ხალხურ სიმღერაში შესამჩნევია შორეული წარსულის სიმღერათა ნაკვალევიც.

ახალი ფორმაციის სიმღერა ჩამოყალიბდა ახალი ყოფაცხოვრების, სოციალისტურ ქალაქსა და სოფელს შორის წინააღმდეგობათა მოსპობის პროცესში წარმოქმნილ სკოლების, სასწავლებლების, რადიოს, ბიბლიოთეკებისა და სხვა კულტურულ დაწესებულებათა ქსელის ფართოდ გავრცელების პირობებში. ამასვე უწყობდა ხელს თუშების მკვიდრო კავშირი არა მარტო საქართველოს ბარის რაიონებთან, არამედ მეზობელ აზერბაიჯანელ და ჩრდილოკავკასიის ზოგიერთ ხალხთა ყოფაცხოვრებასთან.

ახალი თუშური სიმღერა გენეტიკურად დაკავშირებულია ხალხური სიმღერის ძველ ფორმებთან, მაგრამ, ამავე დროს, წარმოადგენს თუშეთის ცხოვრების სინამდვილის ასახვის ხარისხობრივად ახალ ფორმას.

ამ მხრივაც ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მკვლევისათვის თუშური სიმღერა მეტად საინტერესო ობიექტს წარმოადგენს.

თუშეთი ახმეტის რაიონს ეკუთვნის. იგი გეოგრაფიულად იყოფა ორ ძირითად ნაწილად: ბარის თუშეთი, რომელიც მდებარეობს ალაზნის ველის ჩრდილო-დასავლეთით და მთათუშეთი, რომელიც მდებარეობს უმთავრესად კავკასიონის მთავარი უღელტეხილის ჩრდილო კალთაზე.

წერილობითი ძეგლების მონაცემების, არქეოლოგიური გათხრების და ყოფაცხოვრებაში გადმონაშთების ფორმით შემორჩენილ ზოგიერთი ჩვევებისა და რწმენის მიხედვით, თუშები ქართველი ხალხის ერთ-ერთ უძველეს ტომს მიეკუთვნებიან. ეს უძველესი ქართველი ტომი მოხსენებულია ბიბლიაში, რომელ გეოგრაფ კლაუდიუს პტოლემეაიოსის თხზულებებში და ქართულ ისტორიულ საბუთებში, სხვადასხვა დასახელებით.

ი. ჯავახიშვილი თუშების შესახებ წერს: „...უკვე კლაპროტსა აქვს აღნიშნული, რომ ლეკები ალაზნის სათავეების მიდამოებში მცხოვრებ თუშებს „მოსოხ“-ს (Mossok) უწოდებენ (V—II—353). ლეკები ქართველ თუშებს მოსოხს უწოდებენ (ხაზგასმა ჩვენია. შ. ა.). უსლარს მართებულად ჰქონდა აღნიშნული, რომ ეს გარემოება იმ შორეული წარსულის ნაშთი უნდა იყოს, როდესაც მოსოხი ქართველთა ზოგადი სახელი იყო“. („საქართველოს, კავკასიის და მახლობელ აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები“, 1950, გვ. 51). ს. მაკალათიას მოყავს თუშური ხალხური ლექსი, სადაც თუში მიმართავს შამილს:

„თუ მოხვალთ გიმასპინძლებით,  
სისხლსა გასმევთ თქვენვე თქვენსა,  
თქვენ მოსოქელებს გვეძახით  
ქართველები ჩვენ თუშებსა“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> „თუშეთი“, 1933, გვ. 37.





ბ. ჯავახიშვილი ზემოთ აღნიშნულ შრომაში, ქვეყანა „კავკასიის“-სთან დაკავშირებით, აღნიშნავს: „...ებრაელთ ტექსტიდან ცხადი ხდება, რომ კერძო რი სწორედ მოსოხის, ე. ი. მესხთა ქვეყნის ერთ ადგილთაგანის სახელი ყოფილა“<sup>1</sup>.

რომაელი გეოგრაფი კლ. პტოლემეოსი (II საუკუნე ჩ. წ. აღრ.) თუშებს ტუსკოი-ს უწოდებს: „კავკასიისა და კერაუნის მთებს შორის არიან ტუსკები“<sup>2</sup>.

„ქართლის ცხოვრება“ თუშებს იხსენიებს საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებასთან დაკავშირებით: მთაში ქრისტიანობის გასავრცელებლად გაგზავნილები რომ ვერას გახდნენ, „...ფხოელთა დაუტევეს ქვეყანა მათი და გარდავიდეს თუშეთს“.

დიდი ქართველი მეცნიერი ვახუშტი აღნიშნავს: „ხოლო თუშეთი არს ლიპოტისა, თორღისა და პანკისის აღმოსავლეთით, კავკასიის მთის ჩრდილოთ კერძოთა შინა, და არს ორ ხევად შინა და მდებარეობს ჩრდილო-დასავლეთის შუაღამ აღმოსავლეთს-სამხრეთს შორის... და არიან დაბნები ესენი უმჯობესნი, და სხვანი დაბნები არიან 27. ამის ჩრდილოთ არს ფარსმანის თუშეთის-ხევი, რომელთა უძეს შორის კავკასიე. და არს ფარსმანის თუშეთის დაბანი 26... არამედ არს ქვეყანა ესე ყოველითავე... სიმაგრით, მოსავლით, პირუტყვით, ნაყოფიერებით და ხელოვნებით. არამედ კახეთის თუშნი ინახვენ ცხოვართა სიმრავლესა, ვინათაგან აქუთ ზაფხულს თვისთა მთათა შინა საძოვარი და ზამთარს ჩამოვლენ გაღმა-მხარსა შინა და ამით უმეტეს მორჩილებენ კახთა.

ხოლო ფარსმანი უფროს მწირ არს, გარნა ამათ მიერ იგინიცა გამოიზდებიან კახეთით, რამეთუ მათ მოჰყავთ და ვაჭრობენ. არამედ იგინი არა ჰმონებენ კახთა მეპატრონეთა, ხოლო ისინი მორჩილნი, მოლაშქრენი და მეხარკენი არიან; და არიან ბრძოლასა შემმართებელნი, მხნენი, ძლიერნი, მხედარნი წარმატებულნი“<sup>3</sup>.

მთელი მთათუშეთი დასერილია ხევებით. ერთი სოფლიდან მეორეში გადასასვლელად მგზავრმა ღრმა, თვალწარმატაი ხევები უნდა გაიაროს. მთები დაბურულია ცაცხვით; ლამაზი ვერხვითა და თვალუწვდენელი ფიქვებით, ხევები ახმაურებულია ჩქარი, აქაფებული ჩანჩქერებით, რომლებიც მორბიან მაღალ, ხშირად თოვლით დაფარულ მთებიდან და ორ ალაზანს უერთდებიან. ხევებს ამშვენებენ სადარაჯო კოშკები და ციხეები, რომლებიც ოდესღაც თუშებს მტრისაგან იცავდნენ. აქა იქ კალების მომხიბლავი სურათებია გადაშლილი. მაღლა, ტყის ზევით გვხვდება ალპიური და სუბალპიური მინდვრები, შემკული მკაცრი, მუდამ დადუმებული დეკათი და ფართოფოთლიანი შხამათი. აქედან იშლება არაჩვეულებრივი ხედი—ხევების კალთებზე გაფანტული ცხვრის ფარები, ტყით დაბურული მთები და მუდამ თოვლით დაფარული კლდეები.

<sup>1</sup> 83, 60.

<sup>2</sup> В. В. Латышев, „Известия древних писателей о Скифии и Кавказе“, т. I, 1893, стр. 239.

<sup>3</sup> „აღწერა სამეფოთა საქართველოსა“, თ. ლომოურის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, 1941, გვ. 104—105.





ბუნების სიმშვენიერის შეგრძნობას აძლევრებს ხევის სიღრმეში ან მაღლა უღელტეხილზე შეხვედრილ თუშ მგზავრთა გულთბილი სალამი და მისი თავაზიანი, მახვილგონიერული ბაასი.

თუშები მომთაბარენი არიან: ზამთრობით ბარში — ქვემო და ზემო ალვანში ცხოვრობენ, ხოლო გაზაფხულიდან შემოდგომამდე — მთაში.

ყოველი მკვლევარი, რომელიც ეხება თუშეთის ცხოვრების ამა თუ იმ მხარეს, აღნიშნავს, რომ სულ ახლო წარსულამდე აქ თავს იჩენდა საზოგადოებრივი ურთიერთობის, მეურნეობის, სარწმუნოების და მორალის უხსოვარ დროინდელი ფორმების გადანაშთები. მეტად დამახასიათებელია, რომ აკად. ი. ჯავახიშვილი ამა თუ იმ ცნების უძველესი ფორმების გამოსარკვევად, ჩვეულებრივ ხეცურეთის, სვანეთის და თუშეთის ხალხურ პოეზიასა და ლოცვა-დაწყალობებს მიმართავს. ასე, მაგალითად, სიტყვა „სავარძელი“-ს ეტიმოლოგიის დასადგენად მკვლევარი მიმართავს თუშურ სიტყვას („სადიაცო მე/რ/ხი“), რომელიც არკვევს სიტყვა „ვარძი“-ს მეტად ადრინდელ წარმოშობას<sup>1</sup>; წელიწადში შემავალ დღეების რაოდენობის გამორკვევასთან დაკავშირებით (183 დღე), ჯავახიშვილს მოჰყავს ერთი თუშური ლოცვა-დაწყალობება. ჯავახიშვილი წერს: „თუშეთში ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხისათვის ერთი მეტად საგულისხმო ლოცვაა დაცული, რომელსაც სათანადო პირი საკლავის დაკვლის წინ წარმოთქვამდა ხოლმე. ეს ლოცვა... ასე თავდება: „ცხრა ოც და სამო წმინდა გიორგივ! თქვენ უშველეთ ქუდოსანთ-მანდილოსანთა, ფურსა, მეფურესა, ხბოსა, მეხბორესა, ხარსა (მეხრესა?), მეგუთნესა, — ცხვარსა, შეცხვარესა, — ცხენსა, მხედარსა, — მონადირესა: ააშორეთ ადორებულ წყალსა, დაგორებულ ქვასა, მოქნეულ ხმალსა“-ო<sup>2</sup>. მკვლევარი განაგრძობს: „...შემომოყვანილი თუშური ლოცვის ეს ადგილი იმ უხსოვარი დროის ანარეკლი უნდა იყოს, როდესაც ქართველებს 183-დღიანი წელიწადი ჰქონიათ“ (კურსივი ჩვენია. შ. ა.), ან ორ და სამ-არიათი წელიწადის გამოსარკვევად ჯავახიშვილი ვ. ბარდაველიძის შრომაში მოყვანილ თუშურ დაწყალობება-ვედრებას მიმართავს.

ი. ჯავახიშვილის ეს დასკვნები ჩვენთვის საყურადღებოა უპირველეს ყოვლისა იმ მხრივ, რომ, როგორც ირკვევა, თუშეთში შემორჩენილია საქართველოს „უხსოვარი დროის“ ანარეკლი და იმ მხრივაც, რომ თუშეთში შემონახული გადმონაშთები ჯავახიშვილს საერთოდ ქართველებისათვის დამახასიათებელ მოვლენად მიაჩნია.

შორეული წარსულის ამ გადმონაშთებთან ერთად თანამედროვე თუშეთში იგრძნობა ეკონომიური ცხოვრებისა და მსოფლმხედველობის ფრიად ჩქარი გარდატეხა და ინტენსიური ზრდა. ძველი საცხოვრებლების გვერდით გვხვდება ორ და სამსართულიანი სახლები, აგებული თლილი ქვისაგან, დიდი და ნათელი ოთახებით; მოსახლეობაში დიდია ლტოლვა განათლებისადმი. საუკუნეებით გამომუშავებული შრომისმოყვარეობა თუშების ბუნების ფრიად დამახასიათებელი მხარეა. თუშების ძირითად ეკონომიურ ბაზას შეადგენს

<sup>1</sup> ი. ჯავახიშვილი „საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები“, 1950, გვ. 166.

<sup>2</sup> იქვე, გვ. 161.





მეცხვარეობა. მეურნეობის ეს დარგი წარმოადგენს თუშების კეთილდღეობის ერთერთ მთავარ წყაროს. ცხვრის დიდი ფარები ზაფხულში ე. წ. ბინეში იმყოფებიან, ხოლო ზამთრობით შირაქის ფართო ველებზე ჩამოდიან. მეცხვარეობის საფუძველზე თუშეთში განვითარდა მეურნეობის სხვადასხვა დარგები. მატყლის დამუშავებამ თუშეთში მრავალგვარი ფორმები მიიღო; თუშები განთქმულნი არიან შალის, ჩითების (ფეხსაცმელი) და წინდების ქსოვით. ჩითების ქარგვა და ნაქსოვი უზაღაო, იქსოვება ნაცრისფერ, შავ და თეთრ მატყლისაგან საუკუნეებით გამომუშავებულ სხვადასხვა მკაცრ ხაზებში მოცემულ ნახატებით. ქალები და ბავშვები განუწყვეტლივ ქსოვენ წინდებს და ჩითებს. შრომისმოყვარე თუში ქალი სახლში რჩება, თუ მეზობლებში ისვენებს, მინდვრად სამუშაოდ მიდის, თუ ცხენით მგზავრობს,—მას ყოველთვის თან დააქვს თავისი საქსოვი. ამასვე აჩვენენ ისინი გოგონებსაც. თუშები აგრეთვე შალის ტანსაცმელის, მრავალფეროვანი ქარგის მქონე ფარდაგების, ხურჯინების და მამაკაცთა ქუდების ქსოვის დიდ ოსტატებად ითვლებიან, მაგრამ ქარგის მხატვრული შესრულების თვალსაზრისით ბევრად ჩამოუვარდებიან ხევსურებს. მამაკაცები ძირითადად მწყემსები არიან.

ზემოთ მოყვანილ ლოცვაში ჩვენ დავინახეთ თუ როგორ შესთხოვდა თუში 183 წმინდა გიორგის თავიდან აეცილებინა უბედურება ჯერ საქონელისაგან და შემდეგ მის მომვლელ ადამიანისაგან. ეს გასაგებიც არის, რადგან საქონელი შრომისმოყვარე თუშის კეთილდღეობის საფუძველს წარმოადგენს. ამ გარემოებას გარკვეული გავლენა მოუხდენია თუშების სასიმღერო კულტურაზე. სიმღერაში აისახა მწყემსთა ყოფაცხოვრება, რომლებიც ცხოვრების უმეტეს დროს მთაში, ველებზე, ან საქონლის ბინებში ატარებენ. ამიტომაც გასაგებია, რომ ხალხმა გამოიმუშავა სიმღერის განსაკუთრებული ჟანრი—„მეცხვარის სიმღერა“, რომელშიც აღწერილია უწინდელი თავდასხმები, ან მეკობრეებთან შეტაკებაში მწყემსების გმირობა და ვაჟკაცობა, ხშირად მტრის ხანჯლით ან ტყვიით დაჭრილი, მარტოდ დარჩენილი მწყემსის სიკვდილი. მაგრამ ამ სიმღერებში აღწერილია აგრეთვე ბუნების წიაღში მცხოვრები მწყემსის სულიერი განცდები.

მატყლის დამუშავების ფართო განვითარებას უნდა გამოეწვია ამ მუშაობის დროს გარკვეული სიმღერების შესრულება. მაგრამ ამგვარი სიმღერები თუშეთში არ მოიპოვება. მაგალითად, მატყლის ჩეჩვის დროს თავს იყრის ქალთა დიდი ჯგუფი, მაგრამ, როგორც ჩანს, რადგან მუშაობის დროს მატყლისაგან მტვერი დგება, მქსოველები არ მღერიან. ამ კოლექტიური მუშაობის დროს, მქსოველებს გარდა, საგანგებოდ იპატიუებენ სხვა ქალებს, რომლებიც მომუშავეთა გასართობად სხვადასხვა სიმღერებს მღერიან.

მეცხვარეობამ დიდი როლი შეასრულა თუშების ყოფაცხოვრების ფორმირებისა და განვითარების საქმეში. წვრილფეხა საქონელმა, რომელიც ადვილად გადადის ადგილიდან ადგილზე, ხელი შეუწყო ბარის საქართველოს მოსახლეობასა და სხვა მეზობელ ხალხთან და მათ კულტურასთან თუშების ურთიერთობას. ამიტომ თუშების ყოფაცხოვრებაში არ არის ის კონსერვატულობა, რასაც ადგილი აქვს ხევსურეთში, სადაც საზოგადოებრივი ცხოვ-





რება, როგორც გ. ჩიტაია და ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავენ, უაღრესად კარგად  
კეტილობის პირობებში ყალიბდებოდა<sup>1</sup>.

წვრილფეხა მესაქონლეობის (მეცხვარეობა) საფუძველზე თუში ყოველ-  
თვის ახლო იყო ბარის საქართველოს (კახეთი, ქართლი) ყოფაცხოვრებასა  
და კულტურასთან, და ამავე დროს მეზობელ აზერბაიჯანთან, რომელთანაც  
ახლო ურთიერთობაში იყო ზამთრის თვეებში, ცხვრის ფარის შირაქის ვე-  
ლებზე ჩამოყვანის დროს.

თუშები ითვისებდნენ ბარის საქართველოსა და მეზობელ ხალხთა მატე-  
რიალურ და სულიერ კულტურას, მაგრამ ამავე დროს თავის ინდივიდუა-  
ლობას არ კარგავენ.

აქედან გასაგები ხდება ფორმის ის მრავალფეროვნება, რომელსაც ად-  
გილი აქვს თუშეთის ხალხურ სიმღერაში.

აღსანიშნავია, რომ თუშების ხალხურ სიმღერაში, უძველეს ფორმებთან  
ერთად, დიდი გავრცელება ჰპოვა ახალი ფორმაციის სიმღერებმა, რომელსაც  
ახალგაზრდობა ასრულებს.

მიზანი ჩვენი გამოკვლევისა თუშური ხალხური სიმღერის განვითარების  
შესახებ მიმართულია იმისაკენ, რომ დადგენილი იქნეს ფრიად მარტივი მეტყ-  
ველების საშუალებათა მქონე სიმღერების იმ ახალი ფორმაციის სიმღერებში  
თანდათანობითი გადაზრდის პროცესი, რომელშიაც მუსიკალური გამომსახვე-  
ლობის ყველა ელემენტი შეუდარებლად განვითარებულ ფორმებს იღებს.

ახალი ფორმაციის სიმღერები ისეთი ახალი თვისებით ხასიათდება, რომ  
ისინი ერთი შეხედვით, შეიძლება ქართული ხალხური სიმღერისათვის უცხო  
ელემენტად გვეჩვენოს.

მაგრამ თუშური ხალხური სიმღერის ისტორიული განვითარების ანა-  
ლიზი ღრმად გვარწმუნებს მის თანდათანობით (და, უნდა ვიფიქროთ, მოკლე  
პერიოდის მანძილზე) ზრდასა და ახალი ფორმით გარდაქმნაში, რაც ქართუ-  
ლი ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ახალ, ფრიად დამახასიათებელ გან-  
შტოებას წარმოადგენს.

**1947 წელს თუშეთში ჩაწერილი სიმღერები და ინსტრუმენტული ჰანგები**

დასახელება	სიმღერე- ბის №№ დამატება- ში	სად იყო ჩა- წერილი	შემსრულებელი
<b>ბარის თუშეთი</b>			
1. ატირდა ჩილოს წისკილში . . . . .	9	ქვ. ალვანი	სანდრო წეწიანიძე.
2. მეცხვარის სიმღერა („ყური ღამიგ- დეთ, მსმენელნო“) . . . . .	13	„	კინთე ჭოლიკიძე.
3. ლაშარის სიმღერა . . . . .	1	„	„ „ იხ. № 24
4. ჯოყოლას სიმღერა . . . . .	37	ზ. ალვანი	მიტრო ბარძიკიძე,
5. თუშური სიმღერა . . . . .	36	„	„ „

<sup>1</sup> „ქართული ხალხური ორნამენტი“, 1, ხევსურული, 1939, გვ. 3.





დასახელება	სიმღერების №№ და მატება-ში	სად იყო ჩაწერილი	შემსრულებელი
<b>მთათუშეთი</b>			
6. ჯარისკაცის სიმღერა („შავად ირევა ყორანი“)	25	ომალა	ნატი და ნახო ბილოძეები
7. ამოდუღი მარგალიტა	29	„	„
8. ძველებური თუშური („იქა ვარ“)	12	„	ნატი ბილოძე
9. სიყვარულის სიმღერა	30	„	ნატი და ნახო ბილოძეები
10. მეცხვარის სიმღერა („ხანში შესულო მეცხვარევ“)	31	„	„
11. ზეზვა გაფრინდაული	20	„	დომენტი მოზაიძე
12. ჯარისკაცის სიმღერა („გაიმბობთ ომის ამბავსა“)	26	„	ნატი და ციკო ბილოძეები
13. დალა	5	შენაქო	ეტო ხაჩიძე
14. მაყრული	3	„	ეტო ხაჩიძე ლა ლუარსაბ ბუჭკაიძე (იხ. 32)
15. ეს შემოდგომის ხან მოვიდა	16	შენაქო	ეტო ხაჩიძე
16. პატარა დავრჩი ობოლი	17	„	„
17. ქალაქ მეტეხის ციხე	18	„	„
18. ეს შემოდგომის ხან მოვიდა	19	„	„
19. უნდა მოგწერო წერილი	32	„	ქრისტე. კინდოლაური და ბაბულა იაურიძე
20. ეს შემოდგომა მოვიდა	14	„	ქრისტე. კინდოლაური
21. მადელ-მობერა	38	ჩილო	ანო მარზუაძე
22. დიკლოს მოვიდა	24	„	ანო მარზუაძე და ზაქრო აქიმაძე
23. პარასკევს შუალამისას	28	„	„
24. ლაშარის სიმღერა	2	დიკლო	სამსონ შაძე და ამბრო ვარდიძე (იხ. № 3)
25. შამილის დაქერის სიმღერა	21	„	სამსონ შაძე
26. დიკლოს აოხრება	22	„	„
27. ახალთაობის სიმღერა	23	„	„
28. მე ვარ და ჩემი ნაბადი	33	„	მარუსა ბეწუნაძე
29. მეცხვარის სიმღერა („მე ვარ და ჩემი ნაბადი“)	34	„	„
30. მეცხვარის სიმღერა („ძალღეზი და ჭყმულიდან“, დახოცვა დიდიანში)	15	„	„
31. ჯარისკაცის სიმღერა („სტორმა შეიტყო მდინარემ“)	27	„	„
32. მაყრული	4	„	ლენა შაძე
33. ლაშარს წავიდა თილისძე	10	„	აბრო ვარდიძე (იხ. 14)
34. იახსარის სიმღერა	8	დართლო	საბა კაბუჯაძე
35. მეცხვარის სიმღერა („შირაქში წასვლას ამბობენ“)	11	„	„
36. საყვარელი სამშობლოს მთები	35	ქუმელაურთა	ჟენია ნაკუდაძე და მარუსა ხუცაიძე.
<b>ინსტრუმენტული ჰანგები</b>			
37. თუშური ცეკვა (გარმონი)	40	შენაქო	„
38. თუშური ცეკვა (გარმონი)	41	ქუმელაურთა	ჟენია ნაკუდაძე
39. ვაცების გაქეჩვა (უენო სალამური)	42	ომალა	დომენტი მოზაიძე
40. ანიკოს ტირილი (გარმონი)	43	ქუმელაურთა	ჟენია ნაკუდაძე
41. წოვას ტირილი (გარმონი)	44	„	„
42. სიმღერა გარმონზე	45	„	„
43. სამაიურ სეილარი	46	ზ. ალვანი	ლევების სიმღერა.





ამჟამად ახალი ფორმაციის საცეკვაო ხასიათის თუშური ხალხური სიმ-  
ღერა ფართოდაა გავრცელებული მთელს საქართველოში.

აკად. ივ. ჯავახიშვილი თავის შრომაში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“<sup>1</sup> აღნიშნავს, რომ „თუშეთში ფანდურზე სულ 10 სხვა-დასხვა ხმას უკრავენ, ამათგან ეწოდება:

1. ჯარის ჯმაჲ, რომელსაც „მტრის შემოსევის დროს უკრავდნენ“.
2. ჯოყოლას ჯმაჲ. ავტორის განმარტებით „ჯოყოლა ქისტი ყოფილა“ და ზემოთ დასახელებული ხმაც „ისევე ჯარის ხმაა“-ო.
3. „აყრის ჯმაჲ, ხალხის აყრის ჯმაა“-ო.
4. „სიმღერის ჯმაჲ.“
5. „თამაშობის ჯმაჲ“
6. ტირილის ჯმაჲ. აქ ტირილის ჯმააა აღებული. იტყოდნენ: „ეს წოვა დიაცის ჯმა არის აღებული-ო—ეს ჩაღმა დიაცის ჯმა არის აღებული“-ო.
7. „შამილის დაქერის ჯმაჲ“ („შამილი ჯავრობსა“-ო).
8. „ახალთაობის ჯმაჲ“ 1905 წელს ხარებას და გოგოიას ეხებოდა: „იმათი ჯმაჲ იყო დაქერილ“-იო.
9. „დალაობის ჯმაჲ“, რომელიც „სადგინ“-ში (დოღში) „სატირელზე“ (საფენზე გაშლილს მიცვალებულის ტანისამოსზე, რომელსაც შესტირებენ ხოლმე) „სათქმელი სამგლოვიარო სიმღერის ჯმაა“-ო.
10. „მეცხვარის ჯმაჲ“: „მეცხვარე, ცხვარი ჩრდილოსა გაშალე, გაიფინოსა“.

ექსპედიცია მუშაობის დროს ფანდურის ჩამოთვლილ ჰანგებს ვერ შეხვდა. მაგრამ ამ ჰანგების უმეტესი ნაწილი ჩაიწერა სიმღერების სახით. როგორც აღნიშნულია ამ ცნობაში „ჯოყოლას ჯმაჲ—“ისევე ჯარის ჯმაა“-ო. მაშასადამე, ივ. ჯავახიშვილის მიერ მოცემული თუშური ჰანგების სია შეიცავს 9 ჰანგს და არა 10-ს.

ივ. ჯავახიშვილი ზემოჩამოთვლილ თუშურ სიმღერების დასახელებაში სიტყვა ჯმაჲ-ში რატომღაც ორ მნიშვნელობას გულისხმობს. სრულებით გაუგებარია რათ ჰგონია მკვლევარს, რომ ზოგ შემთხვევებში ეს სიტყვა „უეჭველია, ცალკეულს, ამა თუ-იმ პირისაგან შეთხზულს სიმღერას ნიშნავს“, სხვა შემთხვევაში კი „ჰანგთა მთელი ჯგუფის, გარკვეული წყობის გამომსახველია“-სინამდვილეში ჯმაჲ იქ ნახმარია, როგორც ჰანგ-ის გამომხატველი სიტყვა. „ტირილის ჯმაჲ“-ს შესახებ აღნიშნულია, რომ „იტყოდნენ: „ეს წოვა დიაცის ჯმა არის აღებული“. მართლაც აქ სავესებით სწორადაა აღნიშნული, რომ ზოგ შემთხვევაში ამა თუ იმ ხმისათვის აღებულია ესა თუ ის სიმღერა: როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, საკრავიერი პიესები ამა თუ იმ სიმღერის მელოდიის საკრავისათვის განკუთვნილ თავისებურ ტრანსკრიპციების საფუძვლად სწორედ რომელიმე სიმღერის მელოდიას აღებული. გამოთქმა „წოვა დიაცის ჯმაჲ“, „ჩაღმა დიაცის ჯმაჲ“, „ანიკოს ტირილი“ და სხვა ნიშნავს, რომ ესა თუ ის სიმღერა წარმოადგენს გარკვეულ პირისაგან გამოთქმულ ვარიანტს და არა ძირითად მელოდიას.

<sup>1</sup> თბ., 1938, გვ. 283 — 284.





ეროვნული  
საბიბლიოთეკა

სსსრ

ყველა დასახელებული ჰანგები უნდა წარმოადგენდნენ ხალხურ სიმღერების ტრანსკრიპციას ფანდურისათვის.

ამიტომაც ჩაწერილი სიმღერები უმეტესად უნდა შეესაბამებოდეს აღნიშნულ ჰანგებს.

ექვს იწვევს „დალაობის კმაჲ“, რადგან ამ სიმღერის საკმაოდ განვითარებული მელოდიის შესრულება ფანდურზე შეუძლებელია, მით უმეტეს, რომ დატირების დროს საგალობელ „დალა“-ს ფანდურის თანხლებით არასოდეს არ ასრულებენ. რაც შეეხება „ტირილის კმაჲ“-ს (6), — მელოდიები ჩაიწერა სოფ. ქუმელაურთაში ე. ნაკუდაიძისაგან, რომელმაც შეასრულა გარმონზე ორი ჰანგი დასახელებით: „ანიკოს ტირილი“ და „წოვას ტირილი“.

ჰანგი „ჯოყოლას კმაჲ“, რომლის მელოდია წარმოადგენს „ჯოყოლას სიმღერა“-ს, ჩაწერილია ზემო ალვანში, მაგრამ ჩვენ დარწმუნებული არა ვართ, რომ ჩვენ მიერ ჩაწერილი „ჯოყოლას სიმღერა“ № 37 სწორედ ის სიმღერაა, რომელიც მოხსენებულია ივ. ჯავახიშვილის მიერ ჩამოთვლილ ჰანგებში. ჩვენს მიერ ჩაწერილ „ჯოყოლას სიმღერა“-ს გმირი ვაჟა-ფშაველას პოემა „სტუმარ-მასპინძლობის“ გმირია. თუშეთში მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში იყო ხალხური გმირი ჯოყოლა. აი რას მოგვითხრობს ს. მაკალათია ამ ჯოყოლას შესახებ: „ქისტები პანკისის ხეობაში გადმოსახლდნენ და აქ 1860 წლებიდან გაშენდა მათი სოფლები: პანკისი, დუი, ომალო და ჯოყოლა“. შემდეგ ს. მაკალათია შენიშვნის სახით შემდეგ განმარტებას იძლევა: „ჯოყოლა იყო ქისტების მამაცი წინამძღოლი და რუსების მტერი. ჯოყოლას ბელადობით ქისტები ეცემოდნენ თუშებს და ცხვარ-საქონელს სტაცებდნენ. 1851 წელს ჯოყოლა თუშთ მოურავის ივ. ცისკარიშვილის შუამდგომლობით ურიგდება რუსის ხელისუფლებას და მის ქვეშევრდომობასაც იღებს. ჯოყოლა სახლდება პანკისის ხეობაში და იგი ხელს უწყობს ქისტების აქ გადმოსახლებას. ამის აღსანიშნავად ამ სოფელსაც ჯოყოლა ეწოდა“.

თუ ჯავახიშვილის მიერ მოხსენებული ჯოყოლა ნამდვილად პანკისში გადასახლებული ჯოყოლაა, მაშინ ცხადია ეს უნდა იყოს ერთ-ერთი ახალი ფორმაციის სიმღერის გმირი. ახალი ფორმაციის სიმღერები ჩვენს მიერ საკმაოდ დიდი რაოდენობითაა ჩაწერილი და უმეტესად, ერთ-ერთი ამ სიმღერათაგანი ჯავახიშვილის მიერ მოხსენებული „ჯოყოლას კმაჲ“-ა. თუ რომ ივ. ჯავახიშვილის მიერ მოხსენებული ჯოყოლა ვაჟა-ფშაველას პოემის გმირია, მაშინ ეს ჩვენს მიერ ალვანში ჩაწერილი ჰანგია.

ექვს გარეშეა „აყრის კმაჲ“ იგივე „დიკლის აოხრების სიმღერაა“, რადგან სოფ. დიკლოში ამ სიმღერას „დიკლოს აყრის სიმღერასაც“ უწოდებენ.

„თამაშობის კმაჲ“ ის სიმღერაა, რომელსაც ასრულებენ ლხინში გარმონზე დაკრულ ორ საცეკვაოს შუა.

„შამილის დაჭერის კმაჲ“ და „ახალთაობის კმაჲ“ ჩვენ ჩაწერეთ იმავე სოფ. დიკლოში.

ამგვარად, ივ. ჯავახიშვილის მიერ 9 ტრანსკრიპციის ჰანგებიდან ჩაწერილია შვიდი (შესაძლებელია რვა); გამოურკვეველი დარჩა მხოლოდ „სიმღერის კმაჲ“.



1947 წლის ექსპედიციისას ჩაწერილი სიმღერების შემსრულებელი როგორც მოხუცი, ისე ახალგაზრდა თუშები იყვნენ. ახალგაზრდა შემსრულებელთა უმეტესი ნაწილი ქალიშვილები იყვნენ, რომლებიც სიმღერებს გარმონის თანხლებით ასრულებდნენ. უკანასკნელი გარმონზე ასრულებენ აგრეთვე საცეკვაო და ლირიკული ხასიათის ინსტრუმენტულ პიესებს.

მომღერლები და ჩაწერის დროს დამსწრე მსმენელები დიდ სიზუსტეს მოითხოვდნენ სიმღერის შესრულების დროს. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ თხრობითი, ბალადური ხასიათის სიმღერების შესრულების დროს მეტ მოთხოვნილებას უყენებდნენ სიტყვიერი ტექსტის ზუსტ დაცვას, ხოლო საცეკვაო წყობის, კუპლეტური ფორმის სიმღერების შესრულებისას ყურადღებას ამახვილებდნენ მუსიკალური ტექსტის მიმართ. ორივე შემთხვევაში მსმენელები მოითხოვდნენ ამა თუ იმ სიმღერის შესრულების ტრადიციების ზუსტ დაცვას. სიზუსტის დაცვის ეს მოთხოვნილებანი ეხებოდა როგორც ინტონაციურ მხარეს, ისე ტემპის, სიტყვიერი ტექსტის და ხმის სიძლიერის საკითხებს. ჩაწერილი სიმღერების და ინსტრუმენტული პიესების სისწორეს შეფასება ექსპედიციამ მოახდინა მუშაობის დამთავრებისას სოფ. ომალოში (მთათუშეთი), სადაც სოფლის მოსახლეობამ მთელი ჩაწერილი მასალა მოისმინა.

უფრო ადრინდელი ფორმაციის სიმღერების შემსრულებლები (სოლო, ან ფანდურის თანხლებით) 42-დან 80 წლის მომღერლები იყვნენ. მათგან უმეტესი ნაწილი მუდმივად თუშეთში ცხოვრობს. მათ შორის მხოლოდ სამი მომღერალი—ჰოლიკიძე კინთე ქვ. ალვანიდან, მარხვაიძე ანო ჩოლოდან და მოზაიძე დომენტი ომალოდან უფრო ახალგაზრდები იყვნენ.

მომღერალი დომენტი მოზაიძე 16 წლისა იყო მაგრამ იგი შესანიშნავად ასრულებდა ძველებურ თუშურ სიმღერებს. მისი შესრულებით ჩაწერილი იყო სიმღერა „ზეზუა გაფრინდაული“ და უენო სალამურის ჰანგები (№ 42).

მისი შესრულება გამოირჩეოდა დიდი გულწრფელობით, პოეტურობითა და ფორმის დახვეწილობით. დომენტიმ განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ჩვენზე, როდესაც უენო სალამურის გაკეთების ტექნიკის შესახებ მოგვითხრო. შეკითხვაზე, თუ როგორ ზომავენ ისინი სათითურებს შორის მანძილს, დომენტიმ აიღო ქაღალდი, მოხია მას დაახლოვებით სამი სანტიმეტრი მაგრამ, ვიდრე გვაჩვენებდა, ერთხელ კიდევ დახედა და კიდევ მოახია დაახლოვებით ერთი მილიმეტრი. დომენტის მიერ მოხეული ქაღალდი უენო სალამურის თვლებს შორის მანძილს ზუსტად დაემთხვა. ინტონაციის ამგვარივე სიზუსტით ასრულებდა ის ხალხურ სიმღერას.

კინთე ჰოლიკიძემ დაამღერა „ლაშარის სიმღერა“ (№ 2), რომლის ვარიანტი ჩაიწერა სოფ. დიკლოში. ანო მარხვაიძემ (ჩილო) შეასრულა ერთადერთი სიმღერა წოურ ენაზე. ამ სიმღერის მელოდია ფრიალ პოპულარულია თუშეთში, რომელიც სხვა სოფლებშიც იყო ჩაწერილი.

გარდა ამ სამი მომღერლისა, ძველ თუშურ სიმღერებს ასრულებდნენ შემდეგი მომღერლები: 69 წლის სანდრო წეწინაიძე (ქ. ალვანი), ეტო ხაჩიძე და ლუარსაბ ბუჟვაიძე (შენაქო), სამსონ შაძე და აბრო ვარდიძე (დიკლო), შაქრო ექიმაძე (ჩილო), საბა ჯაბუკაიძე (დართლო), მიტრო ბარძიკიძე და საბა ითივრიძე (ზ. ალვანი).





ამ მომღერლებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სანდრო წყნაძე და მეტად პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ეტო ხაჩიძე, თუშურ სიმღერის კარგი მცოდნე სამსონ ბააძე, უსინათლო საბა ჭაბუკაძე (80 წლისა), რომელმაც, როგორც ჩანს, კარგად შემოინახა თუშეთის მუსიკალური ტრადიციები, მიტრო ბარძიკაძე, რომლის შესრულებაში თავი იჩინა კახური ხალხური სიმღერების თავისებურებებმა და საბა ითიურიძე (80 წლისა), რომელმაც თუშური ხალხური ლექსების თქმის დროს ფენომენალური მეხსიერება გამოიჩინა.

ამ ხალხური მომღერლების უმეტესი ნაწილი ჩაღმა თუშეთის მცხოვრებლები იყვნენ. თუშეთის ამ კუთხის სოფლების—ომალოს, შენაქოს, დიკლოს, ჩილოს და დართლოს მოსახლენი მომთაბარეობას არ ეწყვიან. ისინი მუდამ მთათუშეთში ცხოვრობენ. ამიტომაც მათ უფრო შეინარჩუნეს მთათუშეთის ძველი სიმღერების ტრადიციები.

უფრო ახალი ფორმაციის სიმღერების შემსრულებლები ახალგაზრდობა, უმთავრესად ქალები იყვნენ.

ამ მომღერლების უმეტესი ნაწილი ზამთარში ზემო და ქვემო ალვანში ცხოვრობს, სადაც ისინი სკოლებში სწავლობენ, ზაფხულში კი ადიან მთათუშეთში. ორი მომღერალი ქალი სულ ახალგაზრდები იყვნენ: ერთი—ქრისტინე კინდოლაური (13 წლისა) და მეორე—ბაბულა იაურიძე (12 წლისა). ამ ორი გოგონას მიერ შესრულებული სიმღერები ჩაიწერა სოფ. შენაქოში, სადაც ისინი სტუმრად იყვნენ ჩამოსული ჯვარბოსელიდან.

ომალოში, დიკლოში და ქუმელაურთაში ჩაწერილი იყო გარმონის რამდენიმე შესანიშნავი, ხან სიცოცხლით სავსე, ხან კი ნაზი თუშური საცეკვაოები („ქართული“).

ახალი ფორმაციის სიმღერების შემსრულებლები შემდეგი ახალგაზრდა თუშები იყვნენ: ნატი და ნაზო ბილიძეები (ომალო), ქრისტინე კინდოლაური და ბაბულა იაურიძე (ჯვარბოსელი), მარუსა ბეწუნაძე და ლენა შააძე (დიკლო), ენია და ლალა ნაკუდაძეები და მარუსა ხუციძე (ქუმელაურთა).

თუში ქალი მღერის და გარმონზე უკრავს მხოლოდ გათხოვებამდე. გათხოვების შემდეგ პირველ ხანებში შეიძლება იმღეროს. შემდეგ კი სიმღერა და გარმონის დაკვრა სირცხვილად მიაჩნია. ბევრი ვეძიეთ მთათუშეთში აკვნის ნანა, მაგრამ ვერ ჩავწერეთ, რადგან არცერთმა მოხუცებულმა ქალმა ნანა არ იმღერა.

თუშების ხალხურ შემოქმედებაში ქალი დიდ როლს ასრულებს. გარდა იმისა, რომ ქალი ხალხური სიმღერის შემსრულებელია და გარმონზე დამკვრელი, იგი ამავე დროს თხზავს ლექსებსა და ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებსაც. ბევრი ხალხური ლექსი (ან შესაძლებელია მისი ვარიანტი) თავდება ლექსის ავტორის მოხსენებით. ამ ხალხურ პოეტებს შორის ბევრია ქალები. მაგალითად, ხალხური ლექსი: „პარასკევს შუალამისას“ თავდება შემდეგი სტრიქონებით:

„მე მაგის მომღესებელი წუათის ვარი ქალია“.  
 „საღესოდ გამომიგზავნეთ ერთი მიშაკი ცხვარიო.  
 თხოვნა არა გგონოთ ადათი მაგ მოღესისაო“.



ანდა ლექსი: „დევებსა ჰქონდათ ყრილობა“ თავდება შემდეგი სტრუქტურები:

„ემაგის მომღერლებელი ალვანში თუშის ქალია  
სალექსად გამომიგზავნეთ თეთრი გორაი ხარია  
გულლადი არ გეგონათ მეც მად მომიკლეს ქმარიო“<sup>1</sup>.

გარმონისათვის შეთხზული პოპულარული პიესების სახელწოდებებიც იმას მოწმობენ, რომ ეს პიესები ქალების შემოქმედებას წარმოადგენენ. და თან წარმოადგენს არა დამოუკიდებელ ნაწარმოებს, არამედ რომელიმე პოპულარული სიმღერის ტრანსკრიპციას, რომელიც ახალგაზრდობის მიერ სრულდება. ასე მაგალითად, პიესა, ჩაწერილი სოფ. ქუმელაურთაში და ტექსტი, რომელსაც აკუთვნებენ ამ პიესას (ჩაწერილი სოფ. ჩილოში ანო მერხვაიძისაგან), მოწმობს, რომ ისინი გარკვეული სიმღერის ტრანსკრიპციებს წარმოადგენენ. მაგალითად, „წოვას ტირილი“ (№ 44) არის სიმღერა „დახოცვა დიყიანში-ს“ (№ 15 „მეცხვარის სიმღერა“) ძირითადი მოტივის დამუშავება. მეორე პიესას გარმონისათვის „ანიკოს ტირილი“ (№ 43) საფუძვლად უდევს იმავე „მეცხვარის სიმღერი“-ს ძირითადი მოტივი.

ამ პიესებში ძირითადში გამოიყენება სიმღერის მელოდიის დაბოლოება ფიგურაციის სახით და აგრეთვე პირველი ნაწილი მის დამახასიათებელ ნახტომით კვინტით ზევით და შემდგომი დაღმავალი სვლით.

თემატიკის მხრივ თუშური სიმღერა საკმაოდ მრავალმხრივია. ლექსები გამოსახავენ ხალხის როგორც შორეული წარსულის, ისე თანამედროვე ცხოვრების სხვადასხვა მხარეს.

ამ მხრივ თუშური სიმღერა შეიძლება დაიყოს შემდეგ ჯანრებად:

1. სარიტუალო სიმღერები;
5. საწესო სიმღერები;
3. სიმღერები მეკობრობის და ქალების გატაცების შესახებ;
4. სოციალური და საყოფაცხოვრებო სიმღერები;
5. ისტორიული სიმღერები;
6. სიმღერები დიადი სამამულო ომის შესახებ;
7. ლირიკული სიმღერები.

თუშეთში, როგორც საქართველოს სხვა რაიონებში, რიტუალებში სიმღერას დიდი ადგილი უკავია.

<sup>1</sup> ივ. ჯავახიშვილი თავის კაპიტალურ შრომაში „საქართველოს, კავკასიის და მახლობელ აღმოსავლეთის ისტორიულ-გეოგრაფიული პრობლემები“ (გვ. 178) წერს, რომ ალვანელი თუში ქალი... ამ ფერხისას სიტყვების მალექსებლობას ტყუილად ჩემულობს“. მაგრამ ზემოთყვანილი ლექსების დაბოლოების ფორმები განა მხოლოდ ლექსის პირველადი სახის შეთხზვას უნდა ნიშნავდეს? ამგვარი ლექსების დაბოლოება ერთ შემთხვევაში შეიძლება ნიშნავდეს ლექსის შეთხზვას, ხოლო სხვა შემთხვევაში—ხალხში არსებულ ლექსის (და სიმღერის) ვარიანტის ავტორობასაც. შესაძლებელია რომ გამოთქმა „მამლექსობელი“ ნიშნავდეს სიმღერის გადმოცემას, შესრულებას. ა. შანიძე—„ქართული ზალხური პოეზია“-ში, (ჩეხესურეთი“, გვ. 05—06) წერს: „ზეპირი გავრცელება პოეზიისა, მისი უწიგნოდ დასწავლა და გადაცემა თავის დაღს ასვამს ტერმინოლოგიასაც“. მკვლევარს მოჰყავს გადამცემის, გამავრცელებელის აღმნიშვნელი ტერმინები: მოთქვამი, მათქომი, მოთქომი, მოქმელი, მალექსებელი, მოლექსარი და ა. შ.



ყველაზე გავრცელებულ სიმღერა-საგალობელს წარმოადგენს „ლაშარის სიმღერა“<sup>1</sup>—№№ 1—2, რომელსაც ხალხი ასრულებდა „ლაშარის ჯვარი“ ხატობაზე<sup>2</sup>. „ლაშარის ჯვარი“ სოფ. ჩილოს მახლობლად მდებარეობს, სოფ. ჩილოსა და დართლოს გზაზე.

„ლაშარის ჯვარის“ ხატობაზე საგალობელი „ლაშარის სიმღერა“ სრულდება რამდენჯერმე. სრულება იგი მამაკაცების ჩვეულებრივ რგვალ, ორსართულიან ფერხულით, რასაც ქორბელელა ეწოდება.

გ. ბარდაველიძე წერს: „საქართველოს მთიანეთში ბოლო დრომდე შემოინახა როგორც სახვთისმსახურო ცეკვები, რომელთა შესრულება სრულიად აუცილებელი იყო სახატო დროშის, ადგილობრივი ტერმინით—ხატის ანუ ჯვარის მოძრაობასთან დაკავშირებით, თავისი სამკვიდროდანი, ბელდიდან ანუ დარბაზიდან მისი „გამობრძანებისას“, უკან „შებრძანებისას“, ერთი სამლოცველო ჯვარიდან ანუ ხატიდან მეორეში „მიბრძანებისას“.

<sup>1</sup> „ლაშარის ჯვარი“ („ლაშარის ხატი“) ხალხში წმინდა ადგილად ითვლებოდა. როგორც ცნობილია, „ლაშარის ჯვარი“ („ხატი“) საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში არსებობს. განსაკუთრებით მას პატივს სცემდნენ ფშავეში. სიტყვა „ლაშარი“-ს მნიშვნელობის შესახებ არსებობს სხვადასხვა აზრი: ზოგი ამტკიცებს, რომ „ლაშარის ჯვარი“ ნიშნავს თამარ მეფის შვილის ლაშა გიორგის სახელობის სალოცავს (ვახუშტი, ვაჟა-ფშაველა). „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“-ში ვახუშტი აღნიშნავს: „აქ ფშავეს შინა არს ეკლესია მეფის ლაშასაგან აღმენებული... და უწოდებენ ლაშასა—ჯვარს და აქუთ სასოება მას ზედა ფრიად“ (გვ. 92). ზოგი კი (ნ. ხიზანიშვილი) იმ აზრისაა, რომ „ლაშარის ჯვარი“ ნიშნავს „ლაშქრობის ჯვარს“. აი რასა წერს ნ. ხიზანიშვილი: „ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ „ლაშარის ჯვარს“, „ლაშარობას“ ეთნოგრაფიული მნიშვნელობა აქვს და ნიშნავს ლაშქრობის ჯვარს, ლაშქრობას, ლაშქრის ხატს“ („ეთნოგრაფიული ნაწერები“, 1940, გვ. 103, იხ. აგრეთვე გვ. 99). სავსებით მართალია ნ. ხიზანიშვილი, რომ ლაშა გიორგი სრულებით არ იყო „გასაღმერთებელი“ ადამიანი და მის სახელთან დაკავშირებით ხალხს არ შეეძლო დაეწესებინა სპეციალური, მთელ საქართველოში გავრცელებული ლაშარის ჯვრის კულტი. მაგრამ საფიქრებელია, არც ხიზანიშვილის განმარტებაა დამაჯერებელი. ჩანს, არაყიშვილიც იმ აზრისა იყო, რომ სიტყვა „ლაშარი“ წარმოიშობა ლაშა გიორგისთან დაკავშირებით: მაგალითად მოკლე სტრატიაში თუშურ სიმღერის შესახებ („სოფ. მუხიკა“, 1940, № 4, გვ. 84) ლაშარისადმი მიძღვნილ ხალხურ დღესასწაულს იგი უწოდებს „Празднество Лаши-роби“ და არა Лапар(и)-оба. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სიტყვა ლაშარი-ს მნიშვნელობა ქართველი ხალხის წარმართული ეპოქის რელიგიური რწმენის სისტემაში უნდა ვეძიოთ.

არ არის გამორიცხული შესაძლებლობა, რომ სიტყვა ლაშარი შედგება პრეფიქსი ლა და სიტყვა შარი-საგან. და, შესაძლებელია, შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ლაშარი იმ სიტყვების ასოციაციას იწვევს, რომლებმაც ღრმად მოიკიდეს ქართულ ხალხურ სიმღერებში და ამაყად დაკარგეს თავისი აზრობრივი მნიშვნელობა. მხედველობაში გვაქვს: „შარი რამა“ „შიარამა“, „შარი შური“. ეს სიტყვები გვხვდება როგორც ცალკე სიტყვების სახით, ისე მთელ წინადადებაში, რომლის მნიშვნელობა ენათმეცნიერებაში ჯერ გამოურკვეველია:

„შარი-შური, შარი გოგდი

მაქოშია შექურ მაქო, გოგო შუშანაო“.

(არაყიშვილი, V, გვ. 35, სიმღერა „მოდო აქ დაჯექ, შვილო“-ს ტექსტი. ჩაწერილია გორის მახლობლად ს. ხოვლეში 1901 წელს).

რასაკვირველია, შესაძლებელია, რომ „შარი“ და „ლაშარი“-ს შორის არავითარი კავშირი არ არსებობს და მათი ხმოვანების ერთობლიობა შემთხვევითია.

<sup>2</sup> იხ. „ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“, 1953, გვ. 127, იხ. აგრეთვე ს. მაკალათია „თუშეთი“, 1933, გვ. 200—202.



ამ საგალობელს შდერის რამდენიმე ჯგუფი რეგრესიული თითოეული კუპლეტის განმეორებით.

ქორბელელა ნელა მოძრაობს სიმღერით და მთელი ხალხი მონაწილეობას იღებს ამ სვლაში რადგან თუშების რწმენით ვინც არ იღებს მონაწილეობას ქორბელელაში, მას რაიმე უბედურება შეემთხვევა.

„ქორბელელაზე“ თუში თავის მომავალს წინასწარმეტყველობდა: თუ ქორბელელა იქცეოდა ან ქორბელელას საგალობელი ირეოდა, მაშინ ეს საქონლის, მიწის მოსავლისა და ადამიანის ზიანს მოასწავებდა“, „... ქორბელელასთან დაკავშირებული მკითხაობის შინაარსი და ქორბელელას საგალობელში აღბეჭდილი მიმართვა მოსავლიანობის, საქონლის და ადამიანის გამრავლებაზე უნდა მოწმობდეს იმას, რომ ქართველი ხალხის უძველესი სარწმუნოებრივი შეხედულებით აღნიშნულ საკულტო ობიექტებს ცხოვრების, ნაყოფიერების და გამრავლების ძალა მიეწერებოდა“<sup>1</sup>.

არსებობს ამ საგალობელის ტექსტის რამდენიმე ვარიანტი. ამ ნარკვევში მოყვანილი ორი ვარიანტი ჩაწერილია ქვ. აღვანში კინთე ქოლიკიძისაგან და სოფ. დიკლოში სამსონ შააძისა და ვარდიძისაგან. სიმღერა სრულდება ანტიფონურად.

რაც შეეხება „იახსარის სიმღერა“-ს, იგი მეტად საინტერესოა როგორც სიტყვიერი ტექსტის, ისე სოციალური ფუნქციის მხრივ. მიუხედავად იმისა, რომ იახსარის კულტი უფრო ხევისურეთსა და ფშავშია გავრცელებული, თუშეთშიც ამ ნახევრად ღვთაებას და ნახევრად გმირს დიდ პატივს სცემდნენ. ს. დართლოში ეხლაც არის შემონახული „იახსარის ხატი“, მთის მწვერვალზე აგებული. ამ სიმღერების გარკვეულ ჟანრისადმი მიკუთვნებას აძნელებს ის გარემოება, რომ იახსარში ხალხი კოპალა-სა (კოპალე-სა) და პირქუშთან ერთად ხედავს როგორც ღვთისშვილს, ისე გმირს.

ხალხის წარმოდგენით იახსარს არაჩვეულებრივი ფიზიკური ძალა გააჩნია. დიდი ფიზიკური ძალის მქონე გმირის არჩევის დროს არჩევანი იახსარს ხდებოდა: „იზიდებიან იმასა, ვინაც რო ძალიანია“, „აიღებს იახსარია“. ხალხმა თქმულებაში იახსარის თავგადასავალი დაწვრილებით აღწერა. ხალხური ლექსების მიხედვით, როდესაც მოვიდა ამბავი, რომ დევებმა დააპირეს კოპალას მოკლა, ღვთისშვილებმა გადასწყვიტეს გაეგზავნათ იახსარი დევების ამოსაწყვეტად. იახსარმა ამოსწყვიტა დევები, მაგრამ ერთი მათგანი იახსარის ღვენიდან თავის საშველად ტბაში გადავარდა (ერთი ვარიანტის მიხედვით — ბაზალეთის ტბაში). „იახსარიც თან ჩაჰყვა, ტბის ძირში დევი მოკლა, მაგრამ იქიდან უკან ამოსვლა კი ვეღარ შესძლო... მაშინ იახსარის ყმანი ძალიან შესწუხდნენ, დაფაცურდნენ თურმე, ბოლოს მიმართეს ქადაგ-მისანს, რომელმაც უთხრა: „თქვენ უნდა იშოვნოთ ისეთი ცხვარი, რომელსაც ოთხი რქა და ოთხი ყური ჰქონდესო, ის დაჰკლავთ ტბის პირზე და მისი სული გამოიხსნის, შეაძლებინებს ტბის უფსკრულიდან ამოსვლასაო...“

იახსარის „ყმათ“ ცხრა წლის ძეზნის შემდეგ ძლივს იშოვნეს ოთხ-რქა, ოთხ-ყურა ცხვარი, დაკლეს ტბის პირზედ და ამით დაიხსნეს თავისი „ბატონი“ იახსარი“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ვ. ბარდაველიძე, აღნ. შრ., გვ. 128 და 129.

<sup>2</sup> ა. შანიძე, „ხალხური პოეზია“, 1, გვ. 583.





მრავალ ვარიანტებში შემდგომ მოთხრობილია შვიდი წლის თამარ მეფის, მისი ძლიერების შესახებ, ზოგი კომენტატორი აღნიშნავს, რომ შვიდი წლის თამარი „ისიც ღვთისშვილებში ურევია“-ო.

ჩვენ ვარიანტში ტექსტის უმეტესი ნაწილი ეხება თამარ მეფეს. ფშავში ციხეგორის ხატობაზე ხალხი ხევისბერის მეთაურობით ასრულებდა „იახსარის სიმღერა“-ს.

ამ ხალხურ ლექსში იმდენად გადახლართულია ხალხის რწმენა და ისტორიული ამბები, რომ ძნელია გადაწყვეტა თუ რომელ ჟანრს უნდა მიეკუთვნოს ეს ლექსი — გმირულს, ისტორიულს თუ საკულტოს.

საწესო სიმღერებიდან აღნიშნოთ საქორწილო სიმღერა „მაყრული“, და სამგლოვიარო სიმღერა „დალა“.

რაც შეეხება საქორწილო სიმღერებს, თუშეთში ერთი „მაყრული“-ს გარდა არაფერი არ აღმოჩნდა. ამავე დროს, ს. მაკალათიას მიერ საქორწილო წესების აღწერიდან ირკვევა, რომ ქორწილში სრულდება რამდენიმე სიმღერა. მაგრამ მკვლევარი არ მიგვითითებს აღნიშნული რამდენიმე ლექსი ერთ თუ სხვადასხვა მელოდიაზე სრულდება. ხალხურ მუსიკალურ პრაქტიკაში ხშირად ერთსა და იმავე მელოდიაზე შინაარსით სხვადასხვა ლექსი იმღერება. ამიტომაც, ამ შემთხვევაშიც შესაძლებელია, რომ „მაყრული“-ს მელოდიაზე, რომელიც ჩაწერილია სოფ. შენაქონში და დართლოში, საქორწილო წესების დროს შესასრულებელი ყველა ტექსტი გამოიყენება.

მეორე საწესო სიმღერა-საგალობელი წარმოადგენს აგრეთვე თუშებს შორის მეტად გავრცელებულ სამგლოვიარო სიმღერას „დალა“. ეს საგალობელი სრულდება მიცვალებულის სულის მოსახსენებელ რთულ ციკლში, რასაც „დალაობა“ ეწოდება<sup>1</sup>.

მიცვალებულის სახლის წინ გარდაცვალების წლისთავზე გაჰყენენ მის ტანსაცმელს, შალის რამდენიმე წყვილ წინდებს, ჩითებს, ქისას, დაჩეჩილ მატყლს, ქვა-მარილს, არყით კოკას და მოხალულ ხორბალს.

რამდენიმე ცხენოსანი გამწკრივდებოდა და მღეროდა. „დალა“-ს ტექსტი მიჰყავდა ერთ ცხენოსანს (მოდალავეს), ხოლო დანარჩენი ცხენოსნები უპასუხებდნენ სიტყვებით „დალა, დალა“. სიმღერა მოგვითხრობს მიცვალებულის ახლობლების დარდს და მიცვალებულის საგმირო საქმეებზე. მეორედ იგივე ცხენოსნები ასრულებდნენ იმავე საგალობელს მიცვალებულის ბიძის სახლის წინ, საითყენაც ისინი მიემართებოდნენ ტრადიციულ ცერემონიალით.

ამ ნარკვევში მოყვანილი ტექსტი ჩაწერილია 1931 წელს თუშეთში ს. მაკალათიას მიერ<sup>2</sup>.

ამ სიმღერის ერთ-ერთი ვარიანტი სოფ. აღვანში ჩასწერა შ. მშველიძემ<sup>3</sup>. ეს ვარიანტი—№ 6—ოდნავ განსხვავდება ჩვენი ჩანაწერებისაგან. მშველიძის

<sup>1</sup> ს. მაკალათია, „თუშეთი“, გვ. 171—176.

<sup>2</sup> იხ. აგრეთვე „ხალხური პოეზია“, ქუთ., 1934 წ., გვ. 265—266; „ხალხური პოეზია“, შედგენილი გაბაშვილის და რ. გვეტაძის მიერ, თბ., 1950, გვ. 242—244; დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, 1948, გვ. 235—237.

<sup>3</sup> ჟურნალი „Сов. Музыка“, 1940 წ., № 3, გვ. 84, დ. არაყიშვილი „Песня горцев Восточной Грузии“. „Обзор нар. песни Восточной Грузии“, 1948. აღნიშნულ შრომებში დაბეჭდილი მშველიძის მიერ ჩაწერილი „დალა“-ს მე-11 ტაქტები რიტმიულად განსხვავდება. ამასთანავე მშველიძის პირადი დამოწმებით აღნიშნულ ტექსტში უნდა იყოს დო და არა დო-დიეზი.





ვარიანტში პირველი წინადადება იწყება კილოს კვინტით; სტროფის შემორებისას (მე-10 ტაქტი) მელოდია იწყება ტერციით, რომელიც ჩამოიდა სეკუნდით ქვევით და იქედან მიემართება კილოს კვინტისაკენ. ჩვენი ვარიანტში კი პირველი წინადადება იწყება კილოს ტერციით და აქედან მიემართება კილოს კვინტისაკენ, რაც წარმართულ რიტუალებთან დაკავშირებულ ქართული საგალობელისათვის და კერძოდ საქართველოში გავრცელებულ საგალობლის „იავ ნანა“-სათვის მეტად დამახასიათებელია.

მეტად საინტერესოა მოვიყვანოთ შ. მშველიძის შთაბეჭდილებანი თუშურ „დალა“-ს შესახებ.

ჩვენი გამოჩენილი კომპოზიტორის შ. მშველიძის დაკვირვებანი მით უფრო საინტერესოა, რომ ქართული ხალხური სიმღერის ჩაწერის მიზნით მან საქართველოს ყველა კუთხეები მოიარა. ამ მოგზაურობაში მან მეტად გაამახვილა თავისი მუსიკალური სმენა და დაკვირვების უნარი ქართველი ხალხის ცხოვრების და კერძოდ მისი მუსიკის თავისებურებათა მიმართ. შ. მშველიძე გადმოგვცემს:

„...ჩემ დაკვირვებას საზღვარი არა ჰქონდა, როდესაც პირველად შევხვდი თუშებს ს. ალვანში. აქედან დაწყებული მათი კუთხის მთელ შანძილზე ესენი ერთ ხმაზე ასრულებენ სიმღერას.

განსაკუთრებით საინტერესო იყო სიმღერა „დალა“ —

„დალა სთქვით, დალა, მხედრებო!“

როდესაც ამ სიმღერას მღეროდა ოცდაათამდე კაცი, ერთი ხმით, ეს ქართული ხალხური სამუსიკო შემოქმედებისათვის უჩვეულო მოვლენა იყო, მაგრამ სიმღერა მედიდური, პირქუში, მკაცრი, ჰიმნური. სჩანდა რომ თვით შემსრულებლებიც მოწიწებით ამბობდნენ ამ სიმღერის სიტყვებს და ღრმა პატივისცემით ასრულებდნენ საგალობელს.

ცხადია, რომ ეს სიმღერა ძველთაძველია, რომ ის ჰიმნის ხასიათისაა და სწორედ ამ დანიშნულებას ასრულებდა თუშ მოსახლეობას შორის წარსულში.

მათის გადმოცემით ძველად, მიცვალებულის პატივსაცემად იმართებოდა მოგონება განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მიცვალებული საპატიო პიროვნება იყო, ხალხის წარმომადგენელი, გმირი, საპატიო მოხუცი და სხვა. ეს მოგონება ყოველთვის დოლით მთავრდებოდა. საუკეთესო ცხენებს გამოიყვანდნენ მინდორზე (თუშეთი განქმულია კარგი ცხენებით და ცხენოსნობით), შორს ხეზე ჩამოჰკიდებდნენ მიცვალებულის ტანსაცმელს, ოქროს ან ვერცხლის თასს, ძვირფას სამკაულს და სხვა. მოჯირითე მხედრები ერთ და იმავე დროს გაექანებოდნენ და ვინც პირველი მიასწრებდა დანიშნულ ხეს, მას ერგებოდა ჯილდოც.

აი, ამ ჯირითის დაწყების წინ დამსწრი ხალხი ერთად იმღერებდა „დალა“-ს, რაც ერთგვარ სალოცავს, ჰიმნს წარმოადგენდა.

ეს წესი სრულიად შეუცვლელად აფხაზეთშიც იციან, მხოლოდ იქ ჯირითის წინ შესრულებენ ხოლმე სიმღერას „აზარ“, რაც ქართლ-კახეთში და სვანეთში „ზარს“ (ზარი) ნიშნავს (აფხაზურად მას წინ ბგერა „ა“ ემატება).



ამგვარად „აზარ“, „ზარი“ და „დალაჲ“ ყველა ჰიმნური ხასიათის სიმღერებია, სამივე სამგლოვიარო მოგონების, ზარის დროს სრულდება, თუმცა მხოლოდ სხვა დროსაც ასრულებდნენ.

თუშეთში განსაკუთრებული ოსტატობით უკრავენ ფანდურზე და სალამურზე—უმეტესად მწყემსური დასაკრავი მელოდიები იცინან.

სიმღერებიდან განსაკუთრებით გამოირჩევა „მეითის სიმღერა“, მასშიც მწყემსის თავგადასავალია მოთხრობილი<sup>1</sup>.

სალამობით, სამუშაოს შემდეგ, ხატობაზე, ქორწილში ახალგაზრდების მიერ იმართება ღზინი—ჯარობა.

აქ ქალიშვილები და ვაჟები მღერიან და ცეკვავენ. ცეკვავენ ფანდურის ან უფრო ხშირად გარმონის ჰანგებზე.

ახალგაზრდობის გართობის ერთ-ერთ საგანს წარმოადგენს ცეკვა, რომელიც პერიოდულად წყდება სიმღერა-დილოგით ქალიშვილსა და ვაჟს შორის. ეს ხდება შემდეგნაირად: აკეთებენ დიდ წრეს, გარმონზე დამკვრელი (ჩვეულებრივ ქალი) იქვე ზის, ჯერ იწყება ცეკვა. მოცეკვავენი ერთმანეთს ცვლიან; ყოველ მათგანს უნდა თავი გამოიჩინოს. ბოლოს ცეკვა წყდება. წრეში გამოდის ქალიშვილი და ვაჟი და დილოგის ფორმით ასრულებენ სიმღერას (იხ. № 7). ამ სიმღერის შემდეგ ცეკვა ისევ მეორდება. სიმღერა-დილოგის წინ და მის შემდეგ გარმონზე დამკვრელი ქალი ჰანგს თავის სურვილით არჩევს, მაგრამ სიმღერა—დილოგს კი უკვე სრულიად გარკვეული მელოდიური ფორმა აქვს. სოფ. დიკლოში, იმის შემდეგ, რაც გვიან სალამოთი დამთავრდა სიმღერების ჩაწერა, საბჭოს შენობის წინ გაიმართა ცეკვა-თამაში, რომლის დროს ახალგაზრდობა ცდილობდა ეჩვენებინათ: ვაჟებს—სიმაღლე და ქალიშვილებს—სინაზე და მოკრძალება.

მთიელებისა და კერძოდ თუშების ცხოვრებაში დიდი ადგილი ეკავა როგორც მეზობელ ხალხებთან, ისე სხვა ქართველ ტომებთან საზოგადოებრივ ურთიერთობას. განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანია სიმღერები მეკობრობის შესახებ ლეკებსა, ქისტებსა, დიდოელებსა და თუშებს შორის. ცნობილია, რომ დიდი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე მეკობრობა, ცხვრის ფარის მოტაცება ხშირი მოვლენა იყო მთიელების ცხოვრებაში. აკ. შანიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „მთაში უკანასკნელ ხანებამდე საშუალო საუკუნეების ნატურალურ—გაცვლით მეურნეობა და ამ საწარმოო საფუძველზე გაშლილი საზოგადოებრივი ურთიერთობა და სული ტრიალებდა; ერთი გვარის მეორე გვარზე დაცემა ადგილ-მამულის თაობაზე თუ სისხლის ასაღებად, ერთი ტომის მეორეზე გალაშქრება ზეგრის დასადებლად თუ ცხვარ-საქონლის მოსატაცებლად ჩვეულებრივი მოვლენა იყო“<sup>1</sup>. თუშებსა და მეზობელ ხალხთა შორის ამგვარი ურთიერთობის ანარეკლს წარმოადგენენ ფრიალ გავრცელებული სიმღერები „მეცხვარის სიმღერის“ სახელწოდებით. ამ სიმღერებში გადმოცემულია ლეკების და თათრების თავდასხმა, ცხვრის ფარების მოტაცება და თუშ მეცხვარეების გმირული თავდაცვა და ხშირად მათი სიკვდილი.

<sup>1</sup> „ხალხური პოეზია“, 1, გვ. 08.



მომღერლის მიერ პოეტურ ფორმებში გადაშლილია მტრის თარეშით გამოწვეული უბედურება და მთაში მართოდ დარჩენილი შეცხვარის დაუბრუნებელი სიკვდილი:

„ლეკის მთას ცხვარსა ვაძოვებ, სიმურის გორის მთაზედა“  
„ახლა მეორე მესროლეს, გამოშიარა გულზედა.  
წავიქმე, გულზე დავეცი, ჯანი მოედო მუხლზედა“.  
„მე დამტირიან ღრუბელნი, ცრემლებს მაყრიან გულზედა,  
გალმე ხევებ ჩამომქვითინებს ჩამომდინარი მთებზედა,  
ქვეშ ქვიშა მიგი ლოგინად, ნისლი მხურია ტანზედა“.

მაგრამ თუში-მეცხვარეც გმირულ წინააღმდეგობას უწევდა თავდამსხმელს:

„დაწიოვს ცხვარ-მწყემსი, ვაი, რა ცოდო-ბრალია!“  
„თუშებ ჩასძახეს ლეკებსა: „ეხლ უნდა ვცადოთ ურთერთი“,  
დეერიენიან ერთურთნი, ხმალის გამოდის ჩქამიო.  
ხელით დავრიეთ, რჯულძაღლნო, სისხლით შაღებეთ მთანია“.  
„ოთხასი ლეკის მარჯვენა სულ ერთად შემოაგროა“.

თუშებისა და ლეკების ამგვარ ურთიერთობასთან არის დაკავშირებული ლეკების მიერ თუში ქალების მოტაცება: ასეთია სიმღერა „ეტირდა ჩილოს წისქვილში“<sup>1</sup>.

ლეკების მიერ მოტაცებულ ქალისადმი მიყენებულ შეურაცხყოფის აღწერასთან ერთად სიმღერა გვიხატავს ვაჟკაცური სულისკვეთების ქალს, რომელიც მოუწოდებს თავის ძმას შალვას და ქმარს ხიწვას მოჰკიდონ ხელი ხმალს და გადაარჩინონ იგი ტყვეობიდან. და მართლაც:

„შემოვარდება ხიწვა უკანა ფიცხლავ შალვა,  
ასე სჭერეს მათ თავები, როგორც თებერვლის ბატენები“.

აღნიშნული ჟანრის სიმღერებს თუშები ასრულებენ ორი სახის მელოდიებზე:

1) რეჩიტატივის ხასიათის მელოდიებზე, რომელნიც ენათესავენ იან სოციალურ-საყოფაცხოვრებო შინაარსის სიმღერებში გამოყენებულ მელოდიებს („ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“ № 16, „პატარა დავრჩი ობოლი“ № 17 და „ქალაქ მეტეხის ციხეო“, № 18);

2) კუბლეტურ წყობის საცეკვაო ხასიათის მელოდიებზე, რომელნიც, ჩვენის აზრით, ახალგაზრდობის შემოქმედებას უნდა წარმოადგენდნენ.

საფიქრებელია, რომ ამ ჟანრის სიმღერები ძველად სრულდებოდა პირველი სახის მელოდიებზე. ეს თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ სიმღერები მეკობრეობის და ქალის გატაცების სიუჟეტით საცეკვაო ხასიათის მელოდიზე სრულდება მხოლოდ ახალგაზრდობის მიერ, ხოლო რეჩიტატიული ხასიათის მელოდიები გამოყენებულია მოხუცი მომღერლების—80 წლის საბა კაბუკაიძის და ეტო ხაჩიძის მიერ. თუმცა ეტო ხაჩიძე იმ დროს, როდესაც მისგან ჩაწერილი იყო სიმღერები, 35 წლისა იყო, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მას ახასიათებდა ხნიერი კაცის სიღარბისლე და თავდაქერილობა. მის მიერ

<sup>1</sup> იხ. ა. შანიძე „ხალხური პოეზია“, 1, გვ. 6<sup>1</sup>, № 163; „ხალხური პოეზია“, ა. გომიაშვილი და რ. გვეტაძე, გვ. 271—276.



შესრულებული სიმღერების სიტყვიერი ტექსტი გამოირჩევა განსაკუთრებული პოეტურობით და ლექსიკის ფორმებით: „ხალხმან დაიწყეს ქივილი, თითქმის ფარამან ცხვარისა“, „შემოგიდგებათ მორევი აღელვებული ზღვისაო“, „ღურ ბელი“, „გაჩინდა“, „ილუპებ“<sup>1</sup>, „მითქილით“ და ა. შ.

თუშურ პოეზიაში შედის აგრეთვე სოციალურ-საყოფაცხოვრებო თემატიკის მქონე სიმღერები სალდათობაზე („მაღაღო სალდათობაზე“ № 17), მეფის ციხეში ტუსალობაზე (№ 18), მოარულით მიყენებულ უბედურებაზე (№ 19) და სხვ.

ამ სიმღერების მუსიკალური ტექსტი საცეკვაო ხასიათის სიმღერებზე უფრო ადრინდელ ფორმებს უნდა მივაკუთვნოთ. მათი რეჩიტატიული წყობა, იმპროვიზაციული ხასიათი და მუსიკალური რიტმის სიტყვიერი დაქვემდებარება მათ ერთგვარ ბალადურ ხასიათს ანიჭებს. ამ სიმღერებს მიეკუთვნება: „ქალაქ მეტეხის ციხეო“ № 18, „პატარა დავრჩი ობოლი“ № 17 და „ეს შემოდგომის ხანა მოვიდა“ № 19.

ისტორიულ სიმღერებში თუში ხალხი მოგვითხრობს მის ცხოვრებაში მომხდარ იმ მნიშვნელოვან ამბების შესახებ, რომელმაც ხალხის მესხიერებაში ღრმა კვალი დასტოვა: სიმღერები სახალხო გმირის ზეზვა გაფრინდაულის (XVII ს.), შამილის თავდასხმის (XIX ს.), 1905 წლის რევოლუციის შესახებ და სხვ.

როგორც ცნობილია, ზეზვა გაფრინდაულის გმირული და თავდადებული ბრძოლა სამშობლოს დასაცავად აღბეჭდილია თუშურ, ფშაურ და ხევსურულ ხალხურ პოეზიაში. საქართველოს დოკუმენტურმა ისტორიამ (ვახუშტი, ანტონ კათალიკოსი) და აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურმა შემოქმედებამ ბრწყინვალედ აღბეჭდა თუშების, ფშავესელების და მათი სახალხო გმირების—ზეზვა გაფრინდაულის, ხოშარაულის, გოგოლაურთას გმირის და კახელ ბიძინა ჩოლოყაშვილის და ქართლელ ელიზბარ და შალვას ვაჟაკური ბრძოლა ირანელებთან. მათ თავი შესწირეს სამშობლოს, მაგრამ გაანადგურეს და განიავეს მტერი, რომელმაც ქართლი ხელში ჩაიგდო და აწიოკებდა ხალხს. ქართველი ხალხის უღმომელ დაქცევის, გატიაღებას მოელო ბოლო მხოლოდ იმის შემდეგ, რაც ამბოხებულმა ხალხმა გმირული ბრძოლით ხელში ჩაიგდო ბახტრიონის ციხე, სადაც თავი შეაფარა ირანელმა ჯარმა. როგორც ცნობილია, ბიძინა, ელიზბარ და შალვა გამარჯვების შემდეგ მაინც ვერაგულად ჩაუვარდნენ ხელში ირანის შაჰს. შაჰის ბრძანებით სამივე გმირმა განიცადეს დამამცირებელი წამება და საშინელ ტანჯვაში დალიეს სული. ხალხურ გმირის ზეზვა გაფრინდაულის შესახებ ცნობილია, რომ ისიც ვერაგულად იყო შეპყრობილი და ციხეში დამწყვდეული<sup>2</sup>.

ხალხი ზეზვაზე მღერის:

<sup>1</sup> „ეტყოდა ბიჭებსა“— საშა ჭაბუკაიძის მიერ ნათქვამ ლექსიდან.

<sup>2</sup> იხ. ნ. ხიზანიშვილი „ეთნოგრაფიული ნაწერები“, 1940, გვ. 119—126; ნ. ხიზანიშვილი „ფშაური ლექსები“; ა. შანიძე „ხალხური პოეზია“, 1, გვ. 10 და 328—330; ვაჟა-ფშაველა „ბახტრიონი“.



ზმალს ზევრავს გაფრინდაული,  
„თორმეტი მოვკალ ამითა;  
დიდი ალვანის მინდორი  
ავეფსე თათრის ძელებითა;  
მგელსა დავცვით კბილები,  
ტურას ლოყები ჭამითა“.  
იტყოდა ხოშარაული:  
„ორი თუ ჯობდეს ზეზვასა,  
მამაგდებინეთ მკლავია;  
ზეზვაი გაფრინდაული  
კაი ვაჟკაცი არია“<sup>1</sup>.  
„სადაც ომში შეეტანება,  
მარჯვენა უჭრის მარჯვენა“<sup>2</sup>.

სიმღერები შამილის შესახებ შექმნილია თუშების მშვიდობიანი ცხოვრების დამრღვევ ლეკების თავდასხმების შედეგად, რომელიც მოწყობილი იყო „მოლა შამილის ბრძანებით, რომელიც პირადად აპირებდა თუშებზე თავდასხმას, თავის თანამოაზროვნეებთან ერთად“<sup>3</sup>.

სიმღერაში „დიკლოს აოხრება“ № 22 მოთხრობილია ისტორიული ამბავი, როდესაც რამდენიმე ათასი კაცისაგან შემდგარი ლეკთა ჯარი თავს დაესხა ს. დიკლოს და შენაქოს. ბრძოლა გრძელდებოდა 1836 წ. 30 დეკემბრიდან 1837 წლის 24 იანვრამდე. დიკლოელები და შენაქოელები გმირულად იბრძოდნენ. „ამ დღეებში სიცივე იმდენად სასტიკი იყო, რომ თუშები ყოველი თოფის გასროლის შემდეგ ხელებს ცეცხლზე ითბობდნენ, რომ ხელახლად გაეტენათ თოფი“<sup>4</sup>. თუშების მდგომარეობა იმდენად მძიმე იყო, რომ თუში მამაკაცები თვითონ ხოცავდნენ თავის დებს და ცოლებს, რომ ისინი ლეკებს ხელში არ ჩავარდნოდნენ.

„დიკლოში დიდი ომია, ტრიალი თოფებისაო.

თოფნი ჭებს, ჩრდილნი უხმოვენ, ბუჩქნი მღერიან ტყისაო“.

სიმღერაში „შამილის დაჭერა“ პოეტურ სახეებში არის აღწერილი გუნიბის სიმაგრეში თავის მიუერიდებთან ერთად ჩასაფრებული შამილის გამოუვალი მდგომარეობა. ეს დღე მისთვის საბედისწერო იყო, რადგან შამილი დარწმუნდა, რომ რუსების ძლიერ ჯარებს ტყვედ უნდა ჩაბარებოდა. სიმღერის უკანასკნელ მუხლში მოკლედ და სხარტად არის აღწერილი რუსების ჯარის მიერ შამილის დატყვევება:

„აგვისტოს ოცდახუთია აღსანიშნავი დღე არი,

შამილისათვის ბნელია, რუსებისათვის მზე არი.“

ამ სიმღერებში, მხატვრულ-კაზმულ აღწერებთან ერთად, გასაოცარი დოკუმენტური სიზუსტე არის დაცული ამა თუ იმ ისტორიული

<sup>1</sup> ლექსები აღებულია ნ. ხიზანიშვილის მოხსენებულ შრომიდან, გვ. 125.

<sup>2</sup> იხ. ა.შანიძე, „ხალხური პოეზია“, 1, გვ. 10.

<sup>3</sup> Шамиль—ставленник султанской Турции и английских колонизаторов. Сборник документов и материалов. Тб. 1953 г., стр. 93, Из отношения Розена Воронцову 18/II 1837 г.

<sup>4</sup> აღნიშნული დოკუმენტები, გვ. 93.



ამბის თარიღის აღნიშვნაში. ასი წლის განმავლობაში ხალხის მესხიერებაში ზუსტად შერჩენილა მისი მტრის დატყვევების თარიღი. სიმღერაში აღნიშნულია 25 აგვისტო; მართლაც, ისტორიულად ცნობილია, რომ სწორედ 1859 წლის 25 აგვისტოს, მეტად ძნელ საბრძოლო ოპერაციის შემდეგ, რუსების ჯარებმა ალყა შემოარტყა გუნიბს და „მოლაპარაკების“ შემდეგ, რომელიც დაახლოებით ორ საათს გრძელდებოდა, ნახა რა შამილმა, რომ აული ალყაშემორტყმული იყო ჯარით... გადასწყვეტა ტყვედ ჩაბარებოდა რამოდენიმე ახლობელ მიურიდებთან ერთად. შამილი გამოცხადდა ბარიატინსკის ბანაკში<sup>1</sup>.

აგრეთვე ისტორიულად ზუსტი და სანდო უნდა იყოს სიმღერა „დიკლოს აოხრებაში“ აღნიშნული ოცდაშვიდი დღის განმავლობაში წარმოებული ბრძოლა დიკლოს და ზენაქოს მცხოვრებთა და ლეკებს შორის:

„ავიიმე, ძმანო, დაღლილნო ოცდა შვიდი დღე ომითა“.

თუმცა როზენის სამხედრო მინისტრის ჩერნიშოვისადმი მიმართვაში აღნიშნულია, რომ „ერთ მუჟა მამაცმა თუშებმა, მრავალრიცხოვანი მტრის 29 დღის ალყის შემდეგ, თავისი თანამემამულენი დალუპვას გადაარჩინა“<sup>2</sup>.

ფრიად დიდი და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ახალი ფორმაციის თუშური ხალხური სიმღერის თემატიკაში დიადმა სამამულო ომმა. აღნიშნული თემატიკის სამი სიმღერა გამოხატავს გმირულ გრძნობებს, საბჭოთა პატრიოტიზმს, აგვიწერს ბრძოლის სურათებს. სიმღერაში „ჯარისკაცის სიმღერა“ № 29 მაღალი მოქალაქეობრივი გრძნობები გამოხატულია შემდეგ სტრიქონებში:

„დედამ თუ ძუძუ გვაწოვა, ტკბილად გვირწია აკვანი,  
სამშობლომ ამოგვირჩია...“.

მეომარი ფიცხელაური მოუწოდებს

„...მეომრებს ლომად ქცეულებს

მტრის გულმოდგინედ ჟლეტაზე და აუცდენელ სროლაში“.

„ჯარისკაცის სიმღერა“ № 4 მოგვითხრობს ქ. ორიოლთან მომხდარ ბრძოლის შესახებ; იმავე დასახელების სიმღერაში № 11 მეომარი მღერის:

„პირველი არის სიცოცხლე, მეორე კიდევ სიცოცხლე,  
მესამე კარგი ძმაცა, ძმაცა მშობლიურიო.  
თუ მშობელ გვერდით გექნება, თელი გექნება გულიო“.

თანამედროვე თუშეთში მეტად გავრცელებულ ჟანრს წარმოადგენს ლირიკული, სატრფიალო შინაარსის სიმღერები. აღსანიშნავია, რომ სატრფიალო თემის გადმოცემას ყოველთვის ერთგვარი მწუხარების ელფერი ადევს და დაკავშირებულია ბუნების სურათების აღწერასთან. ასეთია, მაგალითად, „მეცხვარის სიმღერა“.

კითხვაზე:

„მაშ, დავიჯერო არ იცი დარდი და სიყვარულია?“

<sup>1</sup> აღნიშნული დოკუმენტები, გვ. 489—492.

<sup>2</sup> 1859 г. августа 27.—Отношение Барятинского Военному министру—Сухозанету о взятии Гуньба и пленении Шамиля“.

<sup>3</sup> აღნიშნული დოკუმენტები, გვ. 94.



„მუდამ ტრიალებს ჩემს გულში  
ნისლეები შავის ბედისა“  
„მე თუ ჩემ გულის დარდს ვიტყვი,  
ტირილი, მღერა ერთია“;  
„თუ გამახარებს ხანდახან  
ველები ყვავილოვანი“.

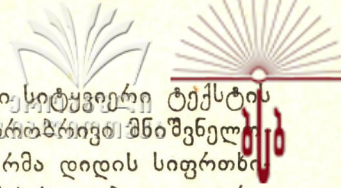
სატრფიალო სიუჟეტის სიმღერები ახალგაზრდობის მიერ მხოლოდ ახალი ფორმაციის მელოდიებზე სრულდება.

რიტმულ-ინტონაციურად თუშური სიმღერა მეტად მრავალფეროვანია. მასში შეიძლება დაისახოს მელოდიის რამდენიმე სახეობა. საფიქრებელია, რომ ამგვარი მრავალმხრივობა თუშებისა და მათ მეზობელ ხალხთა სხვადასხვა მუსიკალური კულტურის მქონე ურთიერთობის შედეგი უნდა იყოს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თუშები ძმური ან მტრული ურთიერთობის ნიადაგზე ახლო ეცნობოდნენ ლეკების, აზერბაიჯანელების, და შორეულ წარსულში, შესაძლოა აგრეთვე, ჩრდილო-კავკასიის ხალხთა ცხოვრებას. რასაკვირველია, თუშების ხალხური მუსიკალური კულტურის განვითარებაში უფრო მეტი მნიშვნელობა ენიჭება გაცილებით უფრო მაღალ საფეხურზე მდგომ კახეთის მუსიკალურ კულტურასთან ურთიერთობას.

ამგვარ სხვადასხვა მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობის ნიადაგზე თუშები, ანვითარებდნენ რა თავის საკუთარ მშობლიურ რიტმულ-ინტონაციურ თავისებურებას, ამასთანავე ამდიდრებდნენ თავის სიმღერას ახალი ინტონაციებით და ახალი მელოდიებით. თუშების სხვა ხალხთან ურთიერთობის ყველაზე მნიშვნელოვან ფაქტორად უნდა ჩაითვალოს მათი თავისებური „საშოვარზე წასვლა“, რაც გამოწვეული იყო თუშების ეკონომიური ცხოვრების ძირითად წყაროზე—ცხვარზე ზრუნვით. საკითხი ეხება მრავალრიცხოვან ცხვრის ფარგლისათვის საძოვარი ადგილების შოვნის აუცილებლობას. არც თვით მათთუშეთი და არც ის საძოვრები ალვანის მინდორზე, რომელიც თუშებს გადასცა ჯერ კიდევ მეფე ლევანმა და შემდეგ მათ დაუშტკიცა მეფე ერეკლე II-მ, თუშები ხალხისათვის საკმარისი არ არის. ამიტომაც, როგორც ცნობილია, თუშები თავის მრავალრიცხოვან ცხვრის ფარგლებს მიერეკებიან შირაქის ველებზე. თუშ-მეცხვარეები სტოვებენ თავის ოჯახებს და წელიწადის უმეტეს ნაწილს შირაქის ველზე ატარებენ და ამით აზერბაიჯანელი ხალხის ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირში იმყოფებიან. ბუნებრივია, რომ თუშ-მეცხვარეთა უმეტესი ნაწილი დაუფლებულია აზერბაიჯანულ ენას.

თუშმა ხალხმა, რომლის სიმღერა ძირითადად ერთხმიანია, და აზერბაიჯანის ასევე ერთხმიან სიმღერასთანაა ურთიერთობაში, რასაკვირველია, თავისი სიმღერები ახალი ინტონაციებით გაამდიდრა. ჩვენ ხაზს ვუსვამთ გამდიდრებას და არა დასესხებას და გადმოღებას, რადგან, როგორც ჩვენ ქვემოთ დავრწმუნდებით, ახალი ფორმაციის თუშური მელოდია წარმოიშვა ძველი, მკვიდრი თუშური სიმღერების ინტონაციების საფუძველზე. თუშური სიმღერების მრავალფეროვნება თავს იჩენს არა მხოლოდ რიტმულ-ინტონაციურ სფერო-





როში, არამედ აგრეთვე მუსიკალური და იმ თავისებური სიტყვიერი ტექსტის ურთიერთობაში, რომელმაც ამჟამად დაკარგა თავისი აზრობრივი მნიშვნელობა. ამიტომაც, თუშური სიმღერის განხილვისას, მკვლევარმა დიდის სიფრთხილით უნდა გადაარჩიოს ინტონაციები, რომლებიც დამახასიათებელია უფრო ადრინდელი პერიოდის ან უფრო გვიანდელ ფორმაციის სიმღერებისათვის და საქართველოს სხვა რაიონებიდან ან, შესაძლოა, სხვა არაქართველურ ტომებიდან შემოტანილი ინტონაციები. ასეთი სიფრთხილე და გულმოდგინება საჭიროა გამოვიჩინოთ რაჭულ სიმღერის განხილვისას. რაჭაში მეტად განვითარებულ ე. წ. „საშოვარზე წასვლის“ ჩვეულებისა და მესტიერების შემოქმედების საფუძველზე, რომლებიც თავისი პროფესიის გამო ადვილად ითვისებენ საქართველოს ყველა რაიონების და ჩვენი უახლოესი მეზობლების (ოსების, აზერბაიჯანელების, სომხების) გლეხურ და ქალაქურ სასიმღერო კულტურას. — რაჭველი ხალხის მუზიკირებაში ხშირად შეიძლება შევხვდეთ არა რაჭული წარმოშობის სიმღერას. ლიტერატურაში, რომელიც შეეხება რაჭულ მუსიკალურ ფოლკლორს, საქართველოს სხვა კუთხიდან რაჭაში შემოტანილი სიმღერები ზოგჯერ განიხილება როგორც წმინდა რაჭული წარმოშობის სიმღერები.

ეს გარემოება ერთგვარ უნდობლობას იწვევს ამ მკვლევართა მეცნიერულ დებულებებისა და დასკვნების სიზუსტის მიმართ. ამგვარივე საფრთხილეა საჭირო სევანური სიმღერის ანალიზის დროსაც, რადგან სევანურ სიმღერაში სულ უფრო და უფრო იჭრება მეგრული სიმღერის ინტონაციები.

დავუბრუნდეთ მთა-თუშეთის სიმღერას. თავისი რიტმულ-ინტონაციური აღნაგობით თუშური სიმღერა მკვეთრად იყოფა ორ დამახასიათებელ ჯგუფად. ეს ორი ჯგუფი ერთმანეთისაგან განსხვავდება როგორც მელოდიის მიმართულების ფორმით, ისე მასში გამოყენებულ ინტერვალებით და რიტმიულ ფიგურებით. ამასთანავე მეტად დამახასიათებელია, რომ ამ ორ ჯგუფთაგან ერთ-ერთის შემსრულებლებად გვევლინება ხანში შესული მომღერლები, ხოლო მეორე ჯგუფისა — ახალგაზრდობა. ეს სიმღერები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ქანრული თავისებურებითაც. თავის მხრივ თვითული ჯგუფი იყოფა რამოდენიმე სახეობად.

პირველი ჯგუფი თავის მუსიკალური შინაარსით შეიძლება დაიყოს ორ სახესხვაობად. შინაარსით ზოგ სიმღერებს შელოცვის, მიმართვის, შეძახილების ხასიათი აქვთ და თავისი სოციალური ფუნქციით და სიტყვიერი ტექსტის შინაარსით რიტუალურ და საწესო სიმღერებს მიეკუთვნებიან. ეს სიმღერები დაკავშირებულია ჯერ კიდევ წარმართული დროიდან შემონახული საკულტო ცერემონიალებთან. მათ უნდა მივაკუთვნოთ: „ლაშარის სიმღერა“ № 1 და მისი ვარიანტი № 2 და „დალა“ № 5 (ვარიანტი № 6).

„დალა“-ს მელოდია აგრეთვე წარმოადგენს სიმღერა „იავ ნანას“ პირველად სახეობას. აქ ჩვენ მივუთითებთ მხოლოდ „დალა“-სა და „ლაშარეს სიმღერის“ მელოდიის ძირითად დამახასიათებელ მხარეებზე. დაწვრილებითი ანალიზი აღმოსავლეთ საქართველოს „იავ-ნანას“ ტიპის რიტუალური სიმღერებისა იხ. ჩვენ ნარკვევში: „იავ ნანას“ მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში“.





ორივე სიმღერა ეოლიურ კილოშია. იწყება კილოს ტერციით, მიმართება კვინტისაკენ ზემოთ, საიდანაც მელოდია ეშვება ქვევით კილოს მისაკენ: სიმღერა „ლაშარის სიმღერა“-ში მელოდიის ამგვარივე მსვლელობა გვაქვს, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ აქ მელოდია მოძრაობს სეკუნდებით, ხოლო საგალობელში „დალა“ მელოდია კილოს ტერციიდან ნახტომს აკეთებს ტერციით ანუ კილოს კვინტაზე, რის შემდეგაც ეშვება კილოს პრიმაზე. „ლაშარის სიმღერა“ შედგება ორი წინადადებისაგან, რომელთაგან მეორე წარმოადგენს პირველი წინადადების ოდნავ სახეცვლას: პირველი წინადადება, (სოლისტი) იწყებს კილოს ტერციით, ხოლო საპასუხო წინადადება (გუნდი უნისონში) იმეორებს იმავე ნაგებობას მხოლოდ კილოს კვინტიდან.

საგალობელი „დალა“ აგრეთვე ორნაწილიანია, მაგრამ მეორე საპასუხო წინადადება (გუნდი უნისონში) აგებულია ახალ მუსიკალურ მასალაზე. უნდა აღინიშნოს მეორე წინადადების მეხუთე ტაქტში კილოს VII საფეხური (რაც თითქმის აფართოებს სიმღერის დიაპაზონს დ. სექსტამდე). ეს VII საფეხური, ჩვენის აზრით, უნდა წარმოადგენდეს „იავ ნანა“-ს ორხმიან წყობის ანალოგიურ მომენტში ბანის VII საფეხურის ჩანასახს.

მთელ საქართველოში მეტად გავრცელებული „იავ ნანა“-ს მელოდია თუშეთში შემონახულია ერთხმიანი მელოდიის სახით. ამჟამად არსებულ ჩანაწერებისა და ხალხური მუსიკალური პრაქტიკის საფუძველზე ამ სიმღერის თუშური ვარიანტები შეიძლება მის უმარტივეს ფორმად ჩავთვალოთ. ამ ტიპის მელოდია მთელ საქართველოს ხალხური სიმღერისათვის საერთოა, ხოლო პირქუში, ნახევრად რეჩიტატივის, ნახევრად მელოდიის სახის მქონე ვარიანტები („ლაშარის სიმღერა“, „დალა“) დამახასიათებელია სწორედ თუშურ სიმღერებისათვის.

სხვა სიმღერები გამოირჩევიან თხრობითი ხასიათით, რაც იქმნება ძირითადად დაღმავალი (სწორხაზოვანი ან ზიგზაგური) მიმართულების მოძრაობით და გაღმაცემის პროსოდიული ხასიათის რიტმით: „მაყრული“ № 3 და მისი ვარიანტი № 4, „ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“ № 16 (ვარიანტები: „პატარა დავრჩი ობოლი“ № 17, „ქალაქ მეტეხის ციხეო“ № 18, „ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“ № 19), „ატირდა ჩილოს წისკვილში“ № 9, „ჯარისკაცის სიმღერა“ № 27, „თუშური სიმღერა“ № 36, „დიკლოს მოვიდა“ № 24, „შამილის დაქვრის სიმღერა“ № 21 (ვარიანტები „დიკლოს აოხრება“, № 22, „ახალთაობის სიმღერა“ № 23), „ჯოყოლას სიმღერა“ № 37 (ვარიანტები „ლაშარს წავიდა თალისძე“ № 10 და „იახსარის სიმღერა“ № 8).

როგორც აღნიშნული იყო, მელოდიის დაღმავალი მიმართულება, მისი მდორე განვითარება დიდი ნახტომების გარეშე და რიტმის თანაზომიერი მოძრაობა ან მუსიკალური რიტმის სიტყვიერი რიტმისადმი დაქვემდებარება, ყოველივე ეს ამ სიმღერებს ეპიურ ხასიათს ანიჭებს.

ამ ტიპის მელოდიებიდან განსაკუთრებით გამოიყოფა ს. შენაქოში და ს. დიკლოში ჩაწერილი სიმღერები № 3 „მაყრული“ (და მისი ვარიანტი № 4) და ს. ომალოში ჩაწერილი სიმღერა „ზეზვა გაფრინდაული“ № 20. ამ ჯგუფის ყველა სახეობის სიმღერებისაგან განსხვავებით „მაყრულიც“ და „ზეზვა გაფრინდაულიც“ გამოიყოფა სამწილადი ზომით საქართველოს ყველა



სამწილად ფერხულებისათვის დამახასიათებელ რბილი სინკოპით, აღსანიშნავია, რომ „მაყრულს“, რომელიც სრულდება პატარძლის ნეფის სახლში შესვლისა და კერის ირგვლივ შემოვლის დროს, ფერხულის სახე აქვს. როგორც ჩანს, თუშური „მაყრული“ ამ სახის ფერხულებს მიეკუთვნება. თუშური „მაყრული“ აგებულია მეტად მოკლე მელოდიაზე, რომელიც მოძრაობს მინორული კილოს კვინტიდან ქვევით ტონიკისაკენ. ამასთანავე კვინტას წინ უძღვის კილოს კვარტა. როგორც აღნიშნული გვაქვს გამოკვლევაში ქართული ხალხური მელოდიის შესახებ, ეს საწყისი ინტონაცია (კვინტის კვარტით მომზადება) მეტად დამახასიათებელია ქართლის მუსიკალურ კულტურისათვის. (ვარიანტში № 3 მელოდიის ბოლოში, ვიდრე კილოს კვინტა ტერციაზე გადავიდოდეს, წინასწარ აკეთებს სვლას ტერციით ქვევით—ფა, რე, მი ბემოლი—, რაც მელოდიას მეტ ემოციურობას ანიჭებს). ამ მელოდიისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე ტაქტების კენტი რიცხვი, რაც ტიპურია ძველებური სახის ფერხულებისათვის.

ამრიგად, „მაყრულის“ მელოდია შეიცავს აღმოსავლეთ საქართველოს და პირველ რიგში ქართლის ფერხულებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, როგორიცაა: სამწილადი ზომა, რბილი სინკოპები, ტაქტების კენტი რიცხვი, დაღმავალი მოძრაობა კილოს კვინტიდან და კვინტის კვარტით მომზადება. ამიტომაც ჩვენ შესაძლებლად მიგვაჩნია ვივარაუდოთ, რომ ეს მელოდია ერთ-ერთი, შორეულ წარსულში მთელ აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული მელოდია უნდა ყოფილიყო.

იგივე მელოდია გამოყენებულია გმირ ზეზვა გაფრინდაულზე შექმნილ სიმღერაში.

ზეზვას საგმირო საქმის აშსახველი სიმღერისათვის ხალხმა აირჩია ძველებური მელოდია. მომღერალმა შეასრულა იგი ოდნავ გართულებული სახით. მელოდია მოძრაობს არა სწორხაზოვნად კვინტიდან ტონიკისაკენ, არამედ იმავე დიაპაზონის ფარგლებში გართულებულია ზიგზაგებით მეორე საფეხურზე შეჩერებით და სიმღერის ბოლოში აღწევს ტონიკას; ყოველი ფრაზა კუპლეტის გამეორებისას განიცდის ოდნავ ვარირებას; გარკვეული აზრის მქონე ტექსტის შემცველი კუპლეტები სრულდება ანტიფონური ფორმით სოლისტის და ერთხმიან გუნდის მიერ<sup>1</sup>. სოლისტის პარტია შეიცავს ორ გამეორებულ წინადადებას, რომელიც იწყება კვარტით და მთავრდება ტონიკით; გუნდი სოლისტის ტექსტის გამეორებით ასრულებს ორ სხვადასხვა წინადადებას: პირველი—სოლისტის წინადადების მსგავსია, ხოლო მეორე წინადადება იწყება კილოს მეორე საფეხურიდან და ბოლოვდება გამისებურ სვლით კილოს კვარტიდან ტონიკამდე. ამრიგად, კუპლეტი შემდეგ ფორმას იძენს: ა, ა, ა, ბ; სოლისტის პარტია წარმოადგენს კითხვას; ხოლო გუნდის პარტია—პასუხს. ამასთანავე სოლისტის ორივე და გუნდის პირველი წინადადება შეიცავს ოთხ-ოთხ მოტივს (საწყისი, ერთი ბგერიდან შემდგარი ინტონაციის ჩა-

<sup>1</sup> ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ ამ სიმღერას ასრულებდა ახალგაზრდა მომღერალი. მომღერლის ასაკი ამ სიმღერაში იმით იჩენს თავს, რომ სხვა, მოხუცებულების მიერ შესრულებული ძველი სიმღერებისაგან განსხვავებით, პირველი მუსიკალური კუპლეტი შესრულებულია სიტყვებით: „დალაღე, დალი, დალაღე“. ტექსტის ამგვარი სახით გამოყენებას ქვემოთ შევხებით.



თელით), რომელთაგან ბოლო მოტივი (მეოთხე) უფრო გრძელია და, მაშასადამე, შემაჯამებელი, ხოლო გუნდის მეორე, დამაბოლოებელი წინადადება შეიცავს სამ მოტივს<sup>1</sup>. როგორც გრძელუნდებით „მაყრული“-ს მელოდი სიმღერა „ზეზვა“-ში გამოყენებულია როგორც ინტონაციის, ისე რიტმის მხრივ უფრო რთული სახით. როგორც ჩანს ამ შემთხვევაში ეს გართულება გამოწვეული უნდა იყოს ორი მიზეზით: პირველ ყოვლისა, სიმღერა „ზეზვა“ შესაძლებელია ხალხის მიერ შექმნილია XVII ს. ბოლოს ან XVIII ს-ის დასაწყისში, მაშინ როდესაც სიმღერა „მაყრული“ კი ჩვენ შეგვიძლია მივაკუთვნოთ უფრო ადრინდელ (ან შესაძლებელია, გაცილებით უფრო ადრინდელ) ხანას. მეორე მხრივ, სიმღერა „ზეზვა“-ს ასრულებდა ახალგაზრდა მომღერალი, რომელსაც შეიძლება შეეტანა ამ სიმღერაში ახალი ელემენტები. ამან თავი იჩინა უკვე პირველი კუპლეტის შესრულებაში სიტყვებზე: „დალაღე, დალი, დალაღე“. მაგრამ ამ სიმღერის საფუძველს წარმოადგენს ძველი, მთელ აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული მელოდია.

ამ მელოდიის ვარიანტები გვხვდება აგრეთვე თხრობითი ხასიათის სიმღერებში. ეს სიმღერები (№№ 17, 18, 19) ჩაწერილია ეტო (ესტატე) ხაჩიძისაგან ს. შენაქოში. ზემოთ უკვე იყო აღნიშნული, რომ ე. ხაჩიძე შუახნის, მეტად დარბაისელი თუშია. საგალობელ „დალა“-ს გარდა ყველა მის მიერ შესრულებული სიმღერა ბალადის ხასიათს ატარებდა, რომელთათვის რეჩიტატიულობა მეტად დამახასიათებელია.

მელოდიის რიტმულ საყრდენ ბეგრებად გამოყენებულია კილოს კვინტა და ტონიკა, ზოგ შემთხვევაში აგრეთვე მეორე საფეხურიც. აქაც საწყისი კვინტის კვარტული ბეგრით მომზადება მეტად დამახასიათებელი ინტონაციაა; აქვე გვხვდება „ლაშარის სიმღერისათვის“ დამახასიათებელი მიმოქცევები კილოს კვინტისა და ტერციის წინ (№ 19—სიტყვებზე „ხან მოვიდა“, „თავზე“, № 18—„გალავან“ და ა. შ.); დამახასიათებელია აგრეთვე კადანსებში ტონიკის მიღწევა ტერციიდან მდორე სვლით, ან ნახტომით, ან ნახტომით კილოს კვარტიდან ტონიკაზე. ყველა ეს ინტონაციური მიმოქცევები ამ ჯგუფის ყველა მელოდიისათვის თანდაყოლილი ნიშანთვისებაა. ექვს გარეშეა, რომ ამ სიმღერების მელოდიის თხრობითი ხასიათი გაპირობებულია მათი ქანრული თავისებურებით, რაც, თავის მხრივ გამოწვეულია შემსრულებლის სურვილით დაიყვანოს მსმენელამდე სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი. თხრობითი ხასიათი თავს იჩენს აგრეთვე იმაში, რომ მისამღერებში სრულებით არ გვხვდება სიტყვები, რომლებმაც დაკარგეს აზრობრივი მნიშვნელობა. თხრობითი ხასიათს ხელს უწყობს მოქნილი რიტმი, რომელიც სავსებით დამოკიდებულია სიტყვიერი ტექსტის რიტმისაგან. სიტყვიერი ტექსტის რიტმში ხშირად გვხვდება ძირითადი მეტრიდან გადახრები: რეჰმარცვლიანი ძირითადი ან რეჰმარცვლიანი და შეიღმარცვლიანი ძირითადი მეტრის დროს გამოყენებულია აგრეთვე ცხრამარცვლიანი სტრიქონები („ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“—9); სამ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონის დროს გამოყენებულია ოთხი ოთხმარცვლიანი ტაეზი:

<sup>1</sup> ერთ კუპლეტში ეს წინადადება ორ მოტივს შეიცავს.



„ველებიც გაჩუმებულა— (3+5 ან 3+2+3)  
ჟივილ აღარ ისმის ცხერისა“— (2+2+2+2)

იქვე:

„ცრემლებიან თვალსა“— (4+2 ან 2+2+2).

თხრობითი ხასიათი იქმნება აგრეთვე მუსიკალური სტროფების განსაკუთრებული ფორმით: სიტყვიერი ტექსტის პირველი ორი სტრიქონი სრულდება ორი ცალკე მუსიკალური ფრაზით (№ 19):

- 1) „ეს შემოდგომის ხან მოვიდა,
- 2) „დრო აღარ არის მთისა“.

ხოლო შემდეგი ორი სტრიქონი გაერთიანებულია ერთ მთლიან მუსიკალურ წინადადებაში, რომლის ბოლოში მრავალგზის მეორდება ტონიკა:

- 3) და 4) „ველებიც გაჩუმებულა  
ჟივილ აღარ ისმის ცხერისა“.

ამრიგად, ამ სიმღერების თხრობითი ხასიათი იქმნება როგორც სიტყვიერი ტექსტის მოქნილი რიტმით, რომლისაგან დამოკიდებულია მუსიკალური რიტმი, ისე სიტყვიერი ტექსტის ტაქტის, რიტმისა და მუსიკალურ ფრაზების რიტმის ურთიერთდამოკიდებულებით.

მელოდიის ეს უძველესი ფორმა მეცნიერებისათვის იმითაც არის საინტერესო, რომ იგი წარმოადგენს აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ შემოქმედებაში გავრცელებული მელოდიის ორ ძირითად ტიპებს შორის შუალედ (გარდამავალ) ფორმას.

გავიხსენოთ, რომ ამ მელოდიის დამახასიათებელ ინტონაციას წარმოადგენს კილოს კვინტის მომზადება კვარტული ბგერით, რის შემდეგ კვინტა დაღმავალი სვლით მიემართება ტონიკისაკენ. როგორც დავადგინეთ ჩვენ ნარკვევში „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში“<sup>1</sup>, მელოდიის დასაწყისში კვარტული ბგერა კილოს ტერციის მონაცვლეა<sup>2</sup>. მაშასადამე, ამ შემთხვევაშიც საწყისი კვარტული ბგერა უნდა მივიჩნიოთ ტერცული ბგერის მონაცვლედ. მაშასადამე, ჩვენ საქმე გვაქვს მელოდიაში მინორული კილოს ტერციიდან კვინტისაკენ აღმავალი მიმართულებით (მდორე სვლით ან ნახტომით) და შემდეგ კვინტიდან ტონიკისაკენ დაღმავალი მიმართულებით მოძრაობასთან<sup>3</sup>.

ჩვენს შრომებში არაერთხელ იყო აღნიშნული, რომ მელოდიის ამგვარი სახე საგალობელ „იავ ნანას“-ს და მისი მრავალი ვარიანტის მელოდიის დამახასიათებელი ნიშანთვისებაა. მაგრამ, ამავე დროს, ზემოთ განხილულ თუშურ მელოდიისათვის ძირითადი მიმართულება დაღმავალი მოძრაობაა, რომელიც ქართლის ყველა ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს. ამიტომაც, თუშური სიმღერები — „ზეზვა“, „მაყრული“, „ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“ და ა. შ. უნდა მივიჩნიოთ როგორც წმინდა

<sup>1</sup> „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“, I, გვ. 41—44.

<sup>2</sup> აქედან „იავ ნანას“ და დედაკაცების ფერხული“-ს (არ. V, 75, № 1) ნათესაობა.

<sup>3</sup> იხ. „პატარა დავრჩი ობოლი“, № 17, შეადარე პირველი და მეორე ფრაზა: „პატარა დავრჩი ობოლი“ და „გამოვიზარდე ცხვარზედაო“. 41—44.



თუშურ და ამავე დროს „იავ ნანა“-ს მელოდიის მონათესავე სახედა თუ ჩვენი მოსაზრება სწორია, ამ საკითხის შემდგომი მეცნიერული გამოკვლევის გასრულებამ შესაძლებელია მეტად მნიშვნელოვან დასკვნამდე მიგვიყვანოს.

ამ მელოდიის სახესხვაობას ეკუთვნის აგრეთვე მეკობრობის, თუში ქალების მოტაცების, შამილის თუშეთზე თავდასხმის სიმღერები, რომლებსაც ასრულებენ მოხუცი მომღერლები (№ № 11, 9, 24). ამავე ჯგუფს ეკუთვნის ლირიკული სიმღერა (№ 36), შესრულებული ბარის თუშეთის მცხოვრების მიერ, რომელმაც უთუოდ შეითვისა კახური სიმღერების ინტონაციები<sup>1</sup>. განხილული თუშური მელოდიები—სიმღერები „ატირდა ჩილოს წისქვილში“ № 9, „დიკლოს მოვიდა“ № 24, „მეცხვარის სიმღერა“ („შირაქში წასვლას ამბობენ“—№ 11), „თუშური სიმღერა“ („მინდორში წიგნი ვიპოვნე“—№ 36)—უფრო მარტივი აგებულებისა არიან. რიტმის მხრივ მელოდია მთლიანად არის დამოკიდებული სიტყვიერი ტექსტის რიტმზე. მუსიკალური მუხლის (სტროფის) შემადგენელი ცალკეული ფრაზების რიტმი ვარიირებას განიცდის სიტყვიერი ტექსტის რიტმთან დაკავშირებით. ინტონაციურად მელოდია შემოფარგლულია კვინტის დიაპაზონით (სიმღერა „დიკლოს მოვიდა № 24 დიაპაზონი კვარტას უდრის.) როგორც რიტმის, ისე ინტონაციის მხრივ ყველაზე მარტივია სიმღერა შამილის მიერ თუშეთის დარბევის შესახებ (№ 24). ამ სიმღერაში მოთხრობილია იმ აღდამის შესახებ, რომელიც 1838 წელს გამოგზავნილი იყო თუშეთში შამილის მიერ დიდი ჯარით და რომელმაც ააწიოკა სოფელი დიკლო.

მოკლე, მრავალგზის გამეორებული მელოდია აგებულია თანაბარი გრძლიობის ბგერებზე (მეოთხედები), კვარტული დიაპაზონი იქმნება ან დაღმავალი გამისებური სვლით კილოს კვარტიდან ტონიკამდე („შეჰყარა ჯარიო“), ან იყოფა ორ ნაწილად: კვარტიდან სეკუნდამდე და ტერციიდან ტონიკამდე. მინორულ კილოს (კვარტის დიაპაზონით) ფრიგიული ელფერი აქვს, რადგან ინტერვალი კილოს მეორე და პირველ საფეხურებს შორის უახლოვდება პატარა სეკუნდას. ეს ფრიგიული სეკუნდა უფრო აძლიერებს სიმღერაში აღწერილ თავგანწირულად მებრძოლ თუშების აწიოკების ეპიზოდებს. სიმღერა სრულდება სოლისტისა და უნისონში მომღერალი გუნდის მიერ, რომელიც ზუსტად იმეორებს სოლისტის სიტყვიერ და მუსიკალურ ტექსტს<sup>2</sup>. იმავე ხასიათისაა № № 9, 15, 36 სიმღერების მელოდია. მელოდია შემოფარგლულია კვინტური

<sup>1</sup> მომღერალი მიტრო ბარძაქიძემ ამ სიმღერას უწოდა „თუშური სუფრული“, მაგრამ მისი მუსიკალური აღნაგობა და სიტყვიერი ტექსტის ლირიული ხასიათი უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ მომღერალი ამ დასახელებაში გულისხმობდა სიმღერას, რომელიც სუფრაზე სრულდება სხვადასხვა ჟანრის სიმღერებს შორის და არა სპეციალურ სუფრულ სიმღერას, რომელსაც გარკვეული აზრობრივი შინაარსი ახასიათებს. ამ საკითხებთან დაკავშირებით იხ. ჩვენი ნარკვევი „ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია“ აღნიშნულ „ნარკვევებში“ 1, გვ. 219.

<sup>2</sup> საჭიროა აღინიშნოს მნიშვნელოვანი მოვლენა: მაზლობელ წარსულის (XIX ს. დასაწყისის) ამბების გამოსახატავად, იმ ამბებისა, რომლებმაც ხალხის მეხსიერებაში ღრმა კვალი დატოვა, გამოყენებულია არა ახალი მელოდია, არამედ მელოდია, რომლის საშუალებით ხალხი მღეროდა შორეულ წარსულის ამბებს. ეს გარემოება გვაძლევს უფლებას ერთნაირ კიდევ გავუსვათ ხაზი იმას, რომ ეს მელოდია ღრმად ეროვნულია და ხალხმა იგი საუკუნეების მანძილზე შემოინახა და ჩვენ დრომდე მოიტანა.



დიაპაზონით. მელოდიური საცეცხები განიცდიან ვარიაციას შემდეგი დამა-  
ვალი ინტონაციური ფორმულებით: კვინტიდან ტერციაზე, რომელსაც მოს-  
დევს სვლა კვინტიდან მეორე საფეხურამდე და ბოლოვდება სვლით კვარტი-  
დან ტონიკამდე (№№ 9 და 36), ან სვლა კვინტიდან კვარტაზე, რომელსაც  
მოსდევს დამაბოლოებელი მიმოქცევა კვინტიდან ტონიკამდე, ან არა და—  
სვლა კვინტიდან ტერციაზე და მის შემდეგ კვარტიდან გადასვლა ტო-  
ნიკაზე.

აღვილი შესამჩნევია, რომ ყოველი მიმოქცევის მაღალი ბგერა იწყება  
კვინტიდან, ხოლო ბოლო ფრაზაში კვარტიდან; ყოველი მიმოქცევის დაბალი  
ბგერა კი (თუ სტროფი შესდგება ორი ან სამი ფრაზისაგან) ეშვება სულ  
უფრო და უფრო დაბალ ბგერისაკენ, სანამ არ მიაღწევს ტონიკას (ტერცია,  
სეკუნდა, პრიმა; ტერცია, პრიმა; კვარტა, პრიმა).

სტროფის ფარგლებში ამგვარი ტალღისებური მოძრაობა ორ ან სამი  
ფრაზის საშუალებით, როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, თუშური ახალი  
ფორმაციის სიმღერებში ჰქმნის სტროფის ახალ, სეკვენტურ განვითარებაზე  
დამყარებულ ფორმას.

სიმღერების №№ 9 და 11 თხრობითი ხასიათი გაბმული მღერადობის  
გარეშე ხაზგასმულია დუოლების ტრიოლებთან შეხამებისა და სინკაპების  
საშუალებით.

თხრობითი, იმპროვიზაციული ხასიათის სიმღერებში ჩვეულებრივ ერთ  
სიტყვიერ მარცვალზე მოდის ერთი მუსიკალური ბგერა. მაგრამ ზოგ სიმღე-  
რებში, მიუხედავად მათი რეჩიტატიული ხასიათისა, ერთი სიტყვიერი მარცვა-  
ლი სრულდება ორი (№№ 9 და 11), ზოგჯერ კი სამი ბგერითაც (№ 36),  
თუმცა ამგვარი ინტონირება მაინც არ ჰქმნის მელოდიის მღერადობას.  
„თუშურ სიმღერა“-ში („მინდორში წიგნი ვიპოვნე“—№ 36) სხვა თუშურ  
რეჩიტატიული ხასიათის სიმღერებისაგან განსხვავებით, ერთ სიტყვიერ მა-  
რცვალზე გამოყენებულია სამი ბგერა: მაგალითად, სიტყვაში „წიგნი“ მარცვა-  
ლზე „ნი“, სიტყვაში „ვიპოვნე“ მარცვალზე „ვი“ და ა. შ. ამასთანავე ეს სი-  
მღერა, რომელსაც საფუძვლად უდევს საცეცხო რიტმი, ოდნავ სასიმღერო  
ფორმის ელფერს ატარებს. როგორც აღნიშნული იყო, ამ სიმღერას გარკვე-  
ვით ემჩნევა კახური სიმღერების გავლენა. მაგრამ ეს კახური გავლენა უფრო  
ხაზგასმულია სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთობაში: კახურ  
სიმღერებთან მას აკავშირებს სოლისტის ყოველი ფრაზის კადანსში გამოყენე-  
ბული მელოზმატიკური მელოდიური მიმოქცევები (5, 15 და 25 ტ. ტ.) ამა-  
სთანავე ამ კადანსებში დამახასიათებელია დამაბოლოებელი სვლა ტონიკიდან  
კვარტაზე (ფა დიეზი-სი), რაც გვხვდება მრავალ ქართულ, კახურ, რაჭულ  
და სვანურ სიმღერებში.

ერთგვარი სეკვენტური ხასიათი (ორ და სამწევრიანი), რომელიც  
ემჩნევა ამ სიმღერებს, უფრო ნათლად იჩენს თავს შემდეგ სიმღერებში:  
„ღამარს წავიდა თილისძე“ № 10, „იასხარის სიმღერა“ № 8 და „ჯოყოლას  
სიმღერა“ № 37. სეკვენტურ განვითარებაზე დამყარებული სტროფის დანა-  
წევრება აქ ხდება რამდენადმე უფრო რთულ ფორმებში. ყოველი სტროფი  
იყოფა ოთხ ფრაზად. სიმღერებში №№ 10 და 8 ოთხი ფრაზა ვითარდება





ცვალებადი კილოს საფუძველზე. აქ ცვალებადი კილო შეიცავს ორ, ექვსი მეორესაგან პატარა ტერციით დაშორებულ, ტონიკას. ამასთანავე, პირველი ორი ფრაზა ვითარდება მაჟორული ტონიკის მქონე კილოს საფუძველზე, ხოლო მეორე ორი ფრაზა მინორული ტონიკის მქონე კილოზე (მი-ბემოლ, დო).

ინტონაციურად პირველი და მესამე ფრაზა ერთმანეთს ემსგავსება: მელოდია მოძრაობს კვინტიდან მეორე საფეხურზე (სი ბემოლი-ფა და სოლ-რე); მეორე და მეოთხე ფრაზაში მელოდია ბოლოვდება ტონიკით (პირველ შემთხვევაში მაჟორული, ხოლო მეორე შემთხვევაში—მინორულით)—სოლ რე და დო-დო; ვარიანტები—სოლ-რე და მი ბემოლი-დო. ფრაზების ყოველი წყვილი ბოლოვდება ტონიკით და წარმოქმნის ჩაკეტილ ერთეულს. ამათგან ფრაზების მეორე წყვილი ბოლოვდება ტერციით დაბლა.

ამრიგად, სტროფს მთლიანად, ცვალებადი კილოს საფუძველზე, ორწილადი ფორმა აქვს: ა, ბ; ა, ბ.

სტროფის სეკვენტური აღნაგობა სიმღერა № 34—ში უფრო მკაფიოდ მჟღავნდება. აქ პირველი ფრაზის სუფთა კვარტის მქონე მელოდიური მიმოქცევა მეორდება ყოველთვის სეკუნდით ქვევით და ბოლოში ტონიკას აღწევს: რე-ლა, დო-სოლ, სი-ფა დიეზი (ვარიანტი სი-სოლ) და სოლ-მი (ვარიანტი ლა-მი). პირველ ორ ფრაზის მინორული კილო შეფერადებულია ცვალებადი VI საფეხურით (დო დიეზი და დო). უკანასკნელი ფრაზა, როგორც ყველა სხვა სიმღერებში, აქაც აგებულია ყველაზე მოკლე მელოდიურ მიმოქცევაზე, მაგრამ მის შემდეგ ტონიკის მრავალჯერ გამეორება თითქმის უფრო განამტკიცებს ამ ტონიკურობას<sup>1</sup>.

განსაკუთრებული ინტონაციით გამოირჩევა შემდეგი სიმღერების მელოდია: „შამილის დაქერის სიმღერა“ № 21 და მისი ვარიანტები—„დიკლოს აოხრება“ № 22 და „ახალთაობის სიმღერა“ № 23.

ამ სიმღერებშიც მელოდიას ჰქმნიან დაღმავალ სეკუნდურ სვლებზე აგებული მოკლე, არამღერადი ხასიათის მელოდიური მიმოქცევები. მთელი მელოდიის დიაპაზონი აღწევს სექსტას (ვარიანტებში გამოყენებულია სეპტიმაც). ამ სიმღერების მელოდიის დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს სვლა გადიდებულ სეკუნდაზე<sup>2</sup>, რომელიც თავს იჩენს მეოთხე დამაბოლოებელ

<sup>1</sup> ამ შემთხვევაშიც სიმღერის ერთგვარი თავისებურება გაპირობებული უნდა იყოს თვით მომღერლის, მიტრო ბარბაქიძის საშემსრულებლო თვისებით.

<sup>2</sup> ქართული ხალხური სიმღერის ყველა მკვლევარი, ჩვეულებრივ, გადიდებულ სეკუნდას სხვა კულტურიდან შემოტანილ ინტონაციად სთვლიან. ეს აზრი გაბატონებულია იმის გამო, რომ ინტონაცია გადიდებული სეკუნდა წარმოადგენს მუსლიმანების ხალხური სიმღერის ერთ, ერთ დამახასიათებელ თვისებას (ირანული, თურქული, აზერბაიჯანული ხალხური სიმღერა).

მაგრამ, გად. სეკუნდას აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალ კუთხეში საკმაო რაოდენობით ვხვდებით. ასე, მაგალითად, ეს ინტონაცია გამოყენებულია ქართლში, კახეთში, ფშავეში, ხევსურეთში და თუშეთში. სრულებით ბუნებრივად იბადება აზრი, თითქმის ზემოწამოთვლილ კუთხეებში ეს ინტონაცია შემოტანილია ირანიდან ან აზერბაიჯანიდან (უშუალოდ ან სომხეთის გზით). მართლაც, გეოგრაფიულად და ეკონომიურად კახელები და თუშები მჭიდროდ არიან დაკავშირებული აზერბაიჯანთან. ამას გარდა საქართველოში, XVII—XVIII საუკუნეებში, ირანელების ბატონობას შეეძლო ქართულ სიმღერაში შეიღწეოდა გად. სეკუნდა. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ თუშო-მწყემსი წელიწადის უმეტეს ნაწილს შირაქის ველზე ატარებს. მაგრამ ის გარემოება, რომ კილოები გად. სეკუნდით გამოყენებულია ისეთ „ჩაკეტილ“ კულტურაში, როგორიცაა ფშაური და განსაკუთრებით ხევსურული სიმღერა,—ჩვენ ნებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ კილო გად. სეკუნდით არც ქართულ ხალხურ სიმღერას ეუცხოება.



ფრაზაში. ეს სვლა გადიდებულ სეკუნდაზე (ლა დიეზი-სოლ) მომზადებული დაღმავალი სვლით შემცირებულ კვარტაზე (ვარიანტებში შემცირებულ კვინტაზე) პირველი ფრაზების განაპირა ბგერებს შორის (რე-ლა დიეზი ან მი-რე-ლა-დიეზი). ამ შემცირებული ინტერვალის ფუძე (ლა დიეზი-კილოს ტერცია) პირველი სამი ფრაზის ბოლოში წარმოქმნის ავტენტური ნახევარკადანსის მსგავს ინტონაციას. ეს შემცირებული ინტერვალი მელოდიას აძლევს სევდის ელფერს. ამ შემთხვევაშიც მუსიკალური რიტმი ექვემდებარება სიტყვიერ ტექსტის რიტმს, რის გამოც დუოლებისა და ტრიოლების თანმიმდევრობით და ფრაზების ბოლოში სინკოპების გამოყენებით მელოდიას რეჩიტატიული, თხრობითი ხასიათი ენიჭება.

აღრინდელი ფორმაციის თუშური სიმღერების ანალიზის მონაცემების შეჯამებისას, ჩვენ შეგვიძლია გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნები:

1. სიმღერებში სჭარბობს სეკუნდური ინტონაციები. მელოდიური ნახტომები გამოყენებულია მხოლოდ ფრაზებს შუა, ე. ი. ცეზურის შემდეგ.

2. მელოდია ხასიათდება მოკლე დიაპაზონით, სუფთა კვინტის ფარგლებში. ვარიანტებში დიაპაზონი ფართოვდება სექსტამდე და უფრო იშვიათად სეპტიმამდე.

3. მელოდია, რომლის საწყისი ინტონაცია კვარტით მომზადებულ კილოს კვინტის წარმოქმნიდა, ადვილად გადაიზრდება აღმავალი მოძრაობის მქონე მელოდიად, რაც „იავ ნანა“-ს ტიპის ქართულ რიტუალურ საგალობლებში გვხვდება.

4. თუშური რიტუალური სიმღერები ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ფოლკლორში წარმოადგენენ „იავ ნანა“-ს აღმავალი მოძრაობის მქონე მელოდიის პირველად სახეს.

5. დანარჩენ სიმღერებში სჭარბობს დაღმავალი სეკუნდური მოძრაობა.

6. მრავალგზის განმეორებული სტროფი შესდგება ერთ, ორ, სამ და ოთხ, ინტონაციურად ერთგვაროვან, მოკლე ფრაზებისაგან.

7. სტროფების ორგანიზაციაში აქტიურ როლს ასრულებს ტენდენცია სეკვენციებისაკენ. სეკვენტური განვითარების პრინციპი, რომელიც დასახულია პირველადი ფორმის ძველი ფორმაციის სიმღერებში, თანდათანობით უფრო მეტად მეღავნდება.

8. გაბატონებული კილო მინორულია. გვხვდება აგრეთვე ცვალებადი კილო.

9. შინაარსით სიმღერებს თხრობითი ხასიათი აქვთ.

10. თხრობითი ხასიათი ხაზგასმულია რეჩიტატიული ფორმით; გვხვდება აგრეთვე ქართულ ფერხულებისათვის დამახასიათებელი რიტმები.

11. ყველა ჟანრის თუშური სიმღერა შეიცავს მისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ნიშნებს, მაგრამ ძირითადად მჭიდროდაა დაკავშირებული ქართლის სიმღერებთან.

მხედველობაში გვაქვს სიმღერა „ქალო“ არ. V ტ. 156 № 1, სადაც გად. სეკუნდა ჩნდება მაჟორულ კილოში. იმავე შემთხვევას ვხვდებით თუშურ სიმღერაში „პარასკევს შუალამისას“. უფრო მარტივ გარემოებაში გამოყენებულია გად. სეკუნდა თუშურ სიმღერებში „დიკლოს აოხრება“ და „სიყვარულის სიმღერა“.

ამრიგად, საფიქრებელია, რომ კილო გად. სეკუნდით საქართველოში უცხო კულტურიდან კი არ არის გადმოტანილი, არამედ წარმოადგენს ძველადვე ქართული მუსიკალური კულტურის ნაწილს.



თუშური სიმღერის მეორე ჯგუფი გენეტურად დაკავშირებულია ჩვენს მიერ განხილულ პირველი ჯგუფის სიმღერებთან, მაგრამ თავის განვითარებაში ამ სიმღერამ შექმნა ახალი ფორმაციის მელოდია.

როგორც აღვნიშნეთ, ამ ჯგუფის სიმღერები გავრცელებულია ახალგაზრდობაში. ახალგაზრდობამ შექმნა თუშური სიმღერის ახალი ჟანრი. სიტყვიერი ტექსტის შინაარსით ახალგაზრდობამ ასახა ცხოვრების სხვა მხარეები. რიტუალური, საგმირო და მეცხვარეების სათავედასავლო სიმღერების მაგივრად ახალგაზრდობა ჰქმნის ლირიკული ხასიათის და, განსაკუთრებით, სატრფიალო ხასიათის სიმღერებს, სიმღერებს დიადი სამამულო ომის შესახებ. ახალგაზრდობას არც ძველი სიმღერები დავიწყებია, სადაც აღწერილია მეცხვარის თავგადასავალი, მაგრამ ამ სიმღერებს იგი ლირიკულ ელფერს ანიჭებს.

ლირიკულ სიმღერებს ეკუთვნის:

„ამოდუღდი მარგალიტო“ № 29, „შენ სიყვარულმა დამლია“ № 30, „ხანში შესულო მეცხვარევ“ № 31, „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32 და მისი წოფური ვარიანტი „მადელ მობერა, ნანალო“ („ოხ, რა კარგია, დედაო, შორით ლამაზის ნახვაო“) № 38 და „საყვარელია სამშობლოს მთები“ № 35.

დიადი სამამულო ომის შესახებ შექმნილ სიმღერებს ეკუთვნის: „შავად ირევა ყორანი“ № 25, „გიაშობთ ომის ამბავსა“ № 26 და „სტორმა შეიტყო მდინარემ“ № 27.

სიმღერებს, რომლებიც მოგვითხრობენ მეცხვარის თავგადასავალს, ეკუთვნის:

„ყური დამიგდეთ, მსმენელნო“ № 13, „იქა ვარ, სადაც იყრება“ № 12, „ეს შემოდგომა მოვიდა“ № 14, „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ № 33 და 34, „პარასკევს შუალამისას“ № 28 და „ძაღვები დაჰყმუდიან“ № 15.

ძველი სიმღერებისაგან განსხვავებით, რომელნიც ხასიათდება ხაზგასმული რეჩიტატიული, თხრობითი ფორმით, ახალგაზრდების ყველა სიმღერები მეტად თუ ნაკლებად გამოირჩევა საცეკვაო წყობით. საცეკვაო ხასიათი იქმნება როგორც ყოველი ცალკეული ფრაზის მკვეთრი მეტრული საწყისით, ისე მთელი სტროფის კვადრატული აღნაგობით.

ყოველი სიმღერა წარმოადგენს მრავალგზის განმეორებულ მუსიკალურ სტროფს, რომელიც შედგება ოთხი ფრაზისაგან (თვითნებურად რვა-რვა მარცვლიანი ლექსია). მხოლოდ სიმღერაში № 38 ყოველ ფრაზაში ათ-ათი მარცვლია). ფრაზები მოკლეა ინტონაციურად; მთელი სტროფის მანძილზე დაღმავალი მოძრაობა თანდათანობით სტროფის ბოლოში ტონიკას აღწევს, უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ყოველი ფრაზის დასაწყისი ან იმავე ღონეზეა, რომელზეც წინა ფრაზის ბოლოა, ან მასზე დაბლაა. საერთო (დაღმავალი) მიმართულების მქონე ოთხი ფრაზა გაერთიანებულია მთლიან ერთეულად. სტროფის ოთხი ფრაზა აგრეთვე გაერთიანებულია იმით, რომ მიუხედავად უკანასკნელი ფრაზის მოკლე დიაპაზონისა (წინა ფრაზებთან შედარებით), იგი რიტმულად და ინტონაციურად ჰქმნის მელოდიურ კადანსს და კილოს მხრივ სტროფს ტონიკით აბოლოვებს. ფრაზებად დაყოფა, გარდა ინტონაციური განმეორებებისა, ხაზგასმულია ფრაზის ბოლოში რიტმული შეჩერებით შედარებით გრძელ ბგერაზე. მაგრამ ხშირად გვხვდება, რომ მომღერალი ინტონაციურად თითქოს გა-



დაბამს ერთი ფრაზის ბოლოს მეორის დასაწყისს. ასე, მაგალითად, სიმღერაში № 13 მეორე ტაქტის ბოლოში, ე. ი. პირველი ფრაზის ბოლოში, უკანასკნელ სუსტ დროზე მოცემულია მოკლე ფა დიეზი და ამით იგი მელოდიურად უკავშირდება შემდეგი ფრაზის დასაწყისს. ასევე, მეათე ტაქტში, ფა დიეზი (უკანასკნელი მერვედი) აერთიანებს ორ მეზობელ ფრაზას; იხ. აგრეთვე სიმღერა № 4, მესამე ტაქტი.

მაგრამ სტროფის თანაბარ ფრაზებად დაყოფა ახალი ფორმაციის სიმღერებისათვის ძირითადი დამახასიათებელი თვისებაა. ფრაზების განვითარება აშკარად სეკვენციის პრინციპით მიმდინარეობს<sup>1</sup>. მაგალითად, სიმღერაში № 31 ოთხი ფრაზა როგორც ინტონაციურად, ისე რიტმულად ჰქმნიან დაღმავალ სეკვენციას:

- 1. 7. (8)—5<sup>2</sup> (მი, რე (მი), სი),  
6—3 (დო, სოლ),  
4—2 (ლა, ფა დიეზი),  
3—1 (სოლ, მი).

სიმღერის № 32 (და მისი ვარიანტის № 38) ყოველი სტროფი იყოფა ორ ნაწილად (ორ-ორი ტაქტი): მეორე ნაწილის დასაწყისში პენტატონიკური მიმოქცევა (რე, სოლ, მი, რე, სოლ) წარმოადგენს პირველი ნაწილის პენტატონიკური მიმოქცევის სეკვენტურ განმეორებას (სოლ, დო, ლა, სოლ, დო, ლა), რითაც იქმნება ორი წყვილი ფრაზის თანმიმდევრობა.

ლირიკული ხასიათის ემოციამ თავი იჩინა მუსიკალურ, მეტყველების ეველა ელემენტში, მაგრამ უმთავრესად კი ინტონაციურ სფეროში. ახალგაზრდობა ძირითადად განაგრძობს ძველი თუშური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ დაღმავალი მოძრაობის გამოყენებას, მაგრამ, ამავე დროს, ამ ძველ ტრადიციულ ფორმას საგრძნობლად ამდიდრებს როგორც აღმავალი ინტონაციებით, ისე სხვადასხვაგვარი ნახტომებით, რითაც მელოდია უფრო მოქნილი და ინდივიდუალიზირებული ხდება.

როგორც აღნიშნული იყო, დაღმავალი მიმართულების მქონე თუშურ მელოდიაში საწყისი მელოდიური მიმოქცევა, კვარტული ბგერით კვინტის მომზადების სახით, ადვილად გადაიქცეოდა ხოლმე კილოს ტერციიდან კვინტისაკენ აღმავალი მიმართულების მქონე მელოდიად. ქართლის მელოდიაში კი იგივე საწყისი მელოდიური საქცევი სხვაგვარად განვითარდა და თავისი დაღმავალი მიმართულება შეიცვალა.

ძველ თუშურ სიმღერაში ამ საწყისმა, მელოდიურმა საქცევმა კილოს ტერციიდან კვინტისკენ აღმავალი მოძრაობის ახალი ფორმა მიიღო. ქართლის მუსიკალურ კულტურაში კილოს ტერციიდან აღმავალი მოძრაობის მქონე მელოდიამ მიიღო გაბმული, მღერადი ჰანგის სახე. თუშურ სიმღერაში კი ამ მელოდიას მიენიჭა საცეკვაო ხასიათი მკვეთრ ოთხ ფრაზად დანაწილებით, რომლებიც ხშირად სეკვენტურად ვითარდებიან. ამ საცეკვაო ხასიათის

<sup>1</sup> როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, სეკვენტურ განვითარებისაკენ ტენდენცია დამახასიათებელი იყო ძველი ფორმაციის სიმღერებისათვისაც.

<sup>2</sup> ციფრები აღნიშნავენ ფრაზის დასაწყისში და ბოლოში აღებულ კილოს საფეხურს.



მელოდიაში დიდი გავრცელება მოიპოვა ახალგაზრდობაში. მეტის შემთხვევაში — ეს მელოდია გასცილდა სოფლის მუსიკირებას და ფერხი მოიკიდა ქალაქის ყოფაცხოვრებაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ახალი ფორმაციის თუშური მოქნილი, გამომსახველი საცეკვაო ხასიათის სიმღერა ფართოდ გავრცელდა მთელს საქართველოში.

კილოს ტერციიდან აღმავალი მიმართულების მქონე ამ მელოდიაზე აგებულია თუშური სიმღერების მთელი რიგი. მათ მიეკუთვნება: „ყური დამიდეთ, მსმენელნო“ № 13, „შავად ირევა ყორანი“ № 25, „გიაგობოთ ომის ამბავსა“ № 26, „სტორმა შეიტყო მდინარემ“ № 27 და „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ № 34. ყველა წინა სიმღერებთან შედარებით უკანასკნელ სიმღერებში საერთო ნიშნებთან ერთად დარჩა საწყისი ინტონაცია კილოს კვარტიდან კვინტაზე.

ამ სიმღერებს საფუძვლად უდევს საცეკვაო სტრუქტურა, სეკვენტური განვითარების პრინციპი და სტროფის მკვეთრი დაყოფა ოთხ ფრაზად, რომელთაგან პირველი ნათლად განსაზღვრავს კულმინაციას (კილოს კვინტა), ხოლო უკანასკნელი — მეოთხე აღწევს ქვედა ტონიკას. ინტონაციურად და რიტმულად ფრაზები ვარირებას განიცდიან, მაგრამ მთელი მელოდიის ჩონჩხი ყოველთვის უცვლელი რჩება.

ამ მელოდიის საცეკვაო ხასიათის და სეკვენტური განვითარების საუკეთესო მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ქალაქურ ფოლკლორში ფართოდ გავრცელებული და პროფესიულ მუსიკაში გამოყენებული თუშური „მწყემსური“, რომელიც დიდი ოსტატობით და გემოვნებით დაამუშავა ს. ცინცაძემ სიმებიანი კვარტეტისათვის დაწერილი მინიატურის სახით.



ამ მელოდიაში საცეკვაო ხასიათი და სეკვენტური განვითარება ნათლად გამოვლინებული.

თუ გავითვალისწინებთ ამ მელოდიის ვარიანტებს თუშურ და ქართლის მუსიკალურ ფოლკლორში, შევძლებთ კვალდაკვალ გავსდით მის განვითარებას, რომელიც ორი მიმართულებით მიმდინარეობდა: ერთი მხრივ მისი განვითარება საცეკვაო ფორმებში და მეორე მხრივ — მღერადი, ერთ მთლიანობაში კონცენტრირებულ მელოდიის ფორმებში.

მოვიყვანოთ ამ მელოდიის განვითარების სხვადასხვა სტადიის სქემების შედარებითი ტაბულა:

№ 1—№ 17 „პატარა დავრჩი ობოლი“; № 2—სიმღერები №№ 13, 25 და 27; № 3—„მწყემსური“; № 4—„იავ ნანა“.





- № 1 — ძველი ფორმაციის თუშური ბალადის ხასიათის სიმღერის სქემა;  
 № 2 — ახალი ფორმაციის თუშური საცეკვაო ხასიათის სიმღერის სქემა;  
 № 3 — თუშური სიმღერა „მწყემსური“-ს სქემა;  
 № 4 — საგალობელი „იავ ნანა“-ს მელოდიის სქემა.

სქემები №№ 1, 2 და 3 გვაძლევს მინორული კილოს ტერციიდან აღმავალი მიმართულების მელოდიის განვითარების სრულ სურათს იმ მელოდიისა, რომელმაც თუშური, ძირითადად ერთხმიანი, სიმღერის პირობებში, ოთხ ფრაზად მკვეთრი დაყოფით, საცეკვაო ფორმა მიიღო, ხოლო სქემა № 4 წარმოადგენს ამავე მელოდიის მდორე, ერთ სუნთქვაზე განვითარებულ ფორმას.

ამავე მელოდიებს ენათესავებიან სიმღერები:

„პარასკევს შუალამისას“ № 28 და „იქა ვარ, სადაც იყრება“ № 12. ფორმალურად სიმღერა № 28-ც იწყება მინორული კილოს ტერციიდან, მაგრამ განვითარების პროცესში იგი სხვა აღნაგობას იღებს. სიმღერა № 12 უფრო დიდი ღიაპაზონისაა (აღწევს კილოს სეპტიმას). იწყება მინორული კილოს კვინტიდან და შემდეგ მაინც ისევ, წინა სიმღერების მსგავსად, სეკვენტურად ვითარდება. ლირიკული სიმღერა „ამოდულდი, მარგალიტო“ № 29 აგრეთვე კვინტის ფარგლებშია შექმნილი, იწყება მინორული კილოს ტერციიდან და სეკვენტურად ვითარდება. მაგრამ მასში გამოყენებულია სრულებით განსხვავებული ინტონაცია, რომელიც ახალი ფორმაციის თუშურ სიმღერაში არ გვხვდება. ამ ახალ ინტონაციას წარმოქმნის კილოს VII საფეხური (რომელიც ჩნდება ქვემო ტონიკის ქვევით). თავისი რიტმით ეს სიმღერა ენათესავება ჩრდილო-კავკასიის ხალხთა საცეკვაო სიმღერებს, სადაც სინკოპირებულ რიტმს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია (იხ. სიმღერა № 29, მესამე და მეშვიდე ტაქტები). გარდა ამისა ეს სიმღერა ორიგინალურია თავისი ორხმიანობის ფორმით: თანხლები ხმა ჩნდება არა ქვედა ხმაში, როგორც ეს ჩვეულებრივად გვხვდება ყველა ქართულ ორხმიან სიმღერებში<sup>1</sup>, არამედ ზედა ხმაში.

<sup>1</sup> გამონაკლისს წარმოადგენს არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი „იავნანა“, V, 75, № 3.



ყველა განხილულ თუშურ სიმღერაში მელოდია აგებულია მდორე, სუკუნდურ სვლებზე. ნახტომები არა უმეტეს კვარტისა და კვინტისა გამოყენებულია მხოლოდ სტროფის ფრაზებს შორის.

მელოდიის რიტმის სიტყვიერ რიტმზე დაქვემდებარების პირობებში ამგვარი მდორე მოძრაობა, ჩვენის აზრით, მელოდიის ხანდაზმულობას იმდენად არ განსაზღვრავს, რამდენადაც გამოწვეული უნდა იყოს ჟანრის თავისებურებით — მისი თხრობითი ხასიათით.

თუ ჩვენ მიერ განხილულ ახალი ფორმაციის სიმღერების მელოდიაში ხაზგასმულმა ემოციურობამ თავი იჩინა საცეკვაო რიტმებში, სატრფიალო ხასიათის სიმღერებში — „ხანში შესულო მეცხვარე“ № 31, „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32 (და მისი წოგური ვარიანტი „მადელ მოგერა“ № 38), „საყვარელია სამშობლოს მთები“ № 35 — სიმღერებში მეცხვარეების თავგადასავლის შესახებ — „ძაღლები დაჰყმუოდიან“ № 15 და ლირიკულ სიმღერაში „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ № 33 — ემოციურობა გამომჟღავნდა ინტონაციურ სიმდიდრეში. ეს ინტონაციური სიმდიდრე პირველ ყოვლისა თავს იჩენს კილოს სხვადასხვა საფეხურებზე მრავალგვარ ნახტომების გამოყენებაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნახტომები უმთავრესად გამოყენებულია მელოდიის საწყის ფრაზაში, მაგრამ ნახტომები გვხვდება აგრეთვე მეორე და მესამე ფრაზაშიც. სიმღერაში „ხანში შესულო მეცხვარე“ № 31 პირველ ფრაზაშივე გამოყენებულია ნახტომი პრიმიდან სექტიმაზე (მი-რე). ამით თითქოს მოიხაზება დიპაზონის განაპირა ბგერები და შემდეგში, მთელი სტროფის განვითარების პროცესში ხდება ამ ნახტომის თანდათანობითი, სეკვენტური შევსება. გარდა ამისა, ამ მელოდიის ინტონაციას ამდიდრებს ცვალებადი VI საფეხური (დო დიეზი და დო).

სიმღერაში „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ № 33 პირველი ფრაზა აგებულია კვინტიდან ზემო ტონიკაზე განმეორებულ ნახტომზე, შემდეგში კი მელოდია მდორედ ვითარდება. სიმღერის ბოლოში გამოყენებულია ნახტომი (დო, ფა, სი ბემოლი), რაზედაც ქვემოთ შევჩერდებით.

„საყვარელია სამშობლოს მთები“-ს (№ 35) მელოდია პირველ, მეორე და მესამე ფრაზაში შეიცავს კილოს კვარტიდან სექტიმაზე ნახტომს; ნახტომები შემდეგში უშუალოდ ივსება მდორე სვლით. ამასთანავე მეორე და მესამე ფრაზის დაბოლოვება ერთნაირია, ხოლო პირველ ფრაზას სულ სხვა დაბოლოვება აქვს. ამიტომაც მთელი სტროფი იყოფა ორ წინადადებად: ა, ბ და ბ, გ.

ძნელად არ არის იმის შემჩნევა, რომ, თუ ამ მელოდიას მოვაცილებთ ნახტომებს და იმ ინტონაციურ სვლებს, რომლებიც მათ ავსებენ, ადვილად გამომჟღავნდება ჩვენთვის ნაცნობი, ძველი ფორმაციის თუშური მელოდია: სვლა კვარტიდან კვინტისაკენ და შემდგომი დაღმავალი მოძრაობა (ფა დიეზი, სოლ-დიეზი, ფა-დიეზი, მი, რე დიეზი, დო დიეზი, რე დიეზი). მაგრამ სიტყვიერი ტექსტის შინაარსში მოცემული ემოციურობით გამოწვეულმა ინტონაციურმა ნახტომებმა გაამდიდრა ძველი მელოდია და ამით ახალი ტიპის მელოდია შეიქმნა. „ძაღლები დაჰყმუოდიან“-ის (№ 15) მელოდია, რთულ რიტმთან ერთად, შეიცავს ნახტომს მინორული კილოს კვინტიდან ზემო ტონიკაზე (მი-ლა) და მესამე ფრაზაში კილოს ქვედა ტონიკიდან კვანტაზე (ლა-რე).

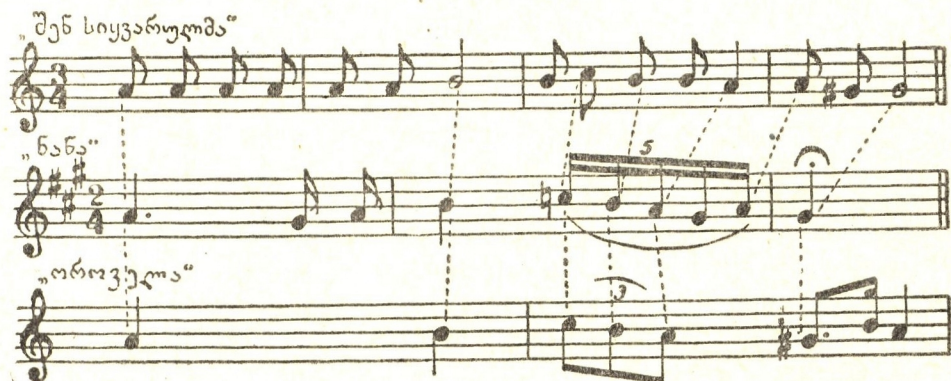


აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ მეორე ფრაზის მდორე სვლა პირველი ფრაზის ბოლოში ნახტომის შემდეგ მეორდება მესამე ფრაზაში და ამრიგად იქმნება მელოდიის შემდეგი სქემა: ა, ბ, ბ, გ.

განსაკუთრებულად რთული ინტონაციებით და რთული ფორმით ხასიათდება სატრფიალო შინაარსის სიმღერა „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32 და მისი წოფური ვარიანტი „მადელ მოხერა“ № 38. პირველ სამ ფრაზაში გამოყენებულია ნახტომები კილოს სხვადასხვა საფეხურებზე: პრიმიდან სეპტიმაზე (რე-დო), კვარტიდან სეპტიმაზე (სოლ-დო) და პრიმიდან კვარტაზე (რე-სოლ), ყურადღებას იპყრობს აგრეთვე პენტატონიკური მიმოქცევანი (დო, ლა, სოლ, დო და სოლ, მი, რე, სოლ), რომელთა განლაგება მელოდიას ანიჭებს ორნაწილიან ფორმას: პირველი ორი ფრაზა და მეორე ორი ფრაზა (ა, ა, ა, ა). მღელვარე ლირიკას ხელს უწყობს ხუთწილადი ზომა.

საჭიროა განსაკუთრებით შევჩერდეთ სიმღერაზე „შენ სიყვარულმა“ № 30. ამ სიმღერის მელოდია საცეკვაო ხასიათისაა. თუმცა მელოდია თავის ძირითად ნაწილში (1—8 ტაქტები) ინტონაციურ ნახტომებს არ შეიცავს, მაგრამ ყველა ახალი ფორმაციის სიმღერებისაგან მას მთელი რიგი სხვა ნიშნები განასხვავებს. სხვა სიმღერებისაგან განსხვავებით ეს სიმღერა შეიცავს მისამღერს, რომელშიც გამოყენებულია ნახტომი ზევით VII საფეხურიდან კილოს კვარტაზე (რე-ლა). გარდა ამისა მელოდია აგებულია კილოზე გადიდებული სეკუნდით. ეს სიმღერა იწვევს ინტერესს სხვა ნიშნებითაც. თუ ამ სიმღერის დასაწყისს (პირველი ორი ფრაზა სიტყვებით „შენ სიყვარულმა დამლია“ და „ამაღებინა კალამი“) შევადარებთ არაყიშვილის მიერ ს. ხოვლეში ჩაწერილ სიმღერა „ნანა“-ს დასაწყისს<sup>1</sup> და მის მიერვე ჩაწერილ სიმღერა „ოროველა“-ს მელოდიის დასაწყისს, ადვილად დავინახავთ, რომ, მიუხედავად ამ ფრაგმენტების რიტმული განვითარების სხვაობისა, მათში ბევრია მონათესავე ინტონაციები.

### „შენ სიყვარულმა“ № 31



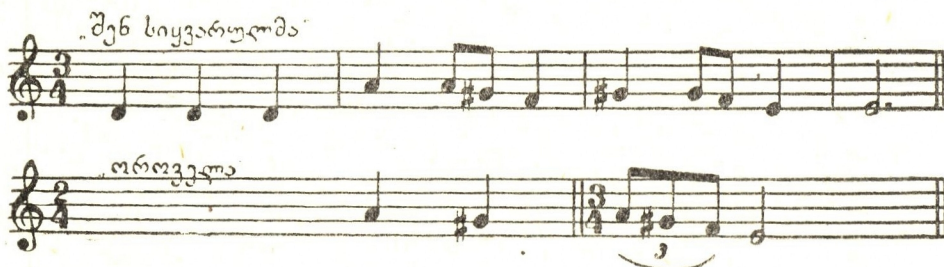
სიმღერა „ნანა“-ს და „ოროველა“-ს მელოდია გაცილებით უფრო მოქნილი, გამომსახველი და რთულია. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის გარემო-

<sup>1</sup> არ. V, 83, № 1, პირველი სამი ტაქტი.



ება, რომ ამ მელოდიის ფრაგმენტი ენათესავება იმავე მკვლევარის მიერ ჩაწერილ სუფრულის მაგვარი სიმღერა „მაყრულის“ დაბეჭდვას (არ. V, № 12). გარდა ამისა, მისამღერის მელოდია მოგვაგონებს იმავე „ოროველი“ მეორე ნახევარს:

„შენ სიყვარულმა“ № 31



ამრიგად, ახალი ფორმაციის მელოდიამ ძველი სიმღერების საფუძველზე სრულებით ახალი ფორმები მიიღო.

ახალი ფორმაციის სიმღერების ახალ თვისებას წარმოადგენს აგრეთვე მათი ინტონაციების ინსტრუმენტული ხასიათი. თუ ძველი თუშური სიმღერა გამოირჩეოდა ვოკალური რეჟიტატივის ხასიათით, ახალმა სიმღერამ, როგორც მელოდიის განვითარებაში, ისე საკადანსო საქცევებში და სიტყვიერი ტექსტის გამოყენებაში შეიძინა ერთგვარი ინსტრუმენტული ჟღერადობის ხასიათი. უპირველეს ყოვლისა ყურადღებას იპყრობს ერთ მარცვალზე ორი ბგერის გამოყენება საშუალო ტემპში. ამ ორი ბგერიდან პირველი წარმოადგენს ნახტომით ან მღორე სვლით აღებულ დამხმარე ბგერას ტაქტის ძლიერ დროზე (იხ. № 35, სი პირველი ტაქტის მეორე მეოთხედზე). დამხმარე ბგერები იხმარება განსაკუთრებით ტაქტის სუსტ ნაწილზე (იხ. № 34, პირველი ტაქტის მეოთხე მეოთხედი). ეს დამხმარე ბგერები უხვადაა გამოყენებული სიმღერაში № 27. მეტად საყურადღებოა, რომ ეს მელოდიური ბგერები დამახასიათებელია სიმღერის № 14 ინსტრუმენტული თანხლებისათვის (გარმონი), ხოლო სიმღერებში № 34, 27, 35 ეს ბგერები ფართოდ არის გამოყენებული ვოკალურ პარტიაში.

დამახასიათებელია აგრეთვე განმეორებითი (რეპეტიციული) ბგერები (წმინდა ინსტრუმენტული ხერხი) სიმღერის № 34 პირველ ოთხ ტაქტში, ე. ი. ვიდრე გარკვეული შინაარსის მქონე სიტყვიერი ტექსტი დაიწყებოდეს. ვოკალურ პარტიას ინსტრუმენტული ხასიათი ენიჭება აგრეთვე კამბიატას გამოყენებით (იხ. სიმღერა № 27, პირველი და მეორე ტაქტის ბოლო და აგრეთვე ვარიანტში 2 (სიტყვაზე გერმა).

იმის დამამტკიცებელ საბუთად, რომ აღნიშნულ ინტონაციურ მიმოქცევებს ვოკალურ პარტიაში შეაქვთ ინსტრუმენტული ჟღერადობა, შეიძლება გამოყენებულ იქნეს სალამურზე და ზოგი გარმონზე შესასრულებელი სოლო ინსტრუმენტული პიესები.

ახალ მოვლენად, რომელიც სიმღერას ანიჭებს ინსტრუმენტულ ჟღერადობას, უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე თავისებური საკადანსო საქცევი, რომე-





ლიც გვხვდება სიმღერების №№ 14 და 27 ბოლოში — ნახტომი კილოს პრემიდან კვინტაზე და უშუალოდ პრემიაზე დაბრუნება. ამ საკადანსო საქცევს გენეზისის დადგენა ჩვენ ვერ მოვახერხეთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ იგივე საკადანსო საქცევი გვხვდება მ. მშველიძის მიერ 1935 წელს მესხეთში ჩაწერილ „საქორწილო სიმღერა“-ში<sup>1</sup>.

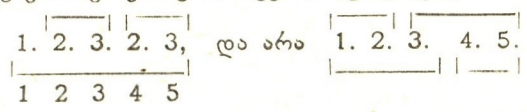
როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ახალი ფორმაციის სიმღერების ემოციური საწყისის დომინირება მკლავდება აგრეთვე რთული მეტრების გამოყენებით.

ძველი ფორმაციის თუშურ სიმღერებში გადმოცემის თხრობითი ხასიათი იწვევს სიტყვიერი ტექსტის რიტმის მიერ მუსიკალური მეტრისა და რიტმის დაქვემდებარებას. ახალ ფორმაციის სიმღერებში ახალი ემოციები საცეკვაო ფორმებში ჩამოყალიბდა. ამასთანავე, საცეკვაო რიტმები გართულდა როგორც შერეული ზომების, ისე პერიოდულად გაშვებულ ზომების ცვალებადობის (ცვალებადი ზომა) გამოყენებით. ასე, მაგალითად, სიმღერებში №№ 13, 15 და 35 გამოყენებულია  $7/4 + 6/4$ ,  $7/8 + 6/8$  და  $5/4 + 4/4$ . ხოლო სიმღერებში №№ 32 (და 38), 14, 33, 34 და 27 მელოდია ვითარდება ხუთწილად ზომაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ხუთწილადი ზომა წარმოიშვა არა სასიმღერო წყობის საფუძველზე, ე. ი. არა იმგვარი რიტმული განვითარების საფუძველზე, რომელიც ვითარდება მეტრული საწყისისაგან დამოკიდებულების გარეშე. ხუთწილადი ზომა აქ საეხებით ექვემდებარება საცეკვაო საწყისს, რაც თავს იჩენს ყველა მუსიკალურ გამომსახველ ხერხებში.

ხუთწილადი ზომა ახალ ფორმაციის თუშურ სიმღერაში წარმოიშვა საწყისი სამწილადი ზომის უკანასკნელი ორი ერთეულის რიტმების გამეორებით.

(მაგალითად:  $\frac{3}{4}$  — მეოთხედი, ორი მერვედი, მეოთხედი და ისევ ორი მერვედი, მეოთხედი) და ამრიგად, საწყისი სამწილადი ზომის ბოლო რიტმების გამოძახილის მსგავსმა გამეორებამ შექმნა ხუთწილადი ზომა:



მაგალითისათვის მიუთითებთ: სიმღერა № 4, პირველი, მესამე და მეოთხე ტაქტები; № 33, პირველი, მეორე, მესამე და მეოთხე ტაქტები და ა. შ.

რამდენადმე განსხვავდება ხუთწილადი ზომის განვითარება სიმღერაში № 14. აქ გარმონის პარტიაში (ვოკალურ კუბლეტებს შუა) პირველ ტაქტში ( $\frac{6}{4}$ ) მეოთხე და მეხუთე მეოთხედის რიტმი წარმოადგენს მეორე და მესამე მეოთხედის რიტმის განმეორებას, მაგრამ მეორე და მესამე ტაქტებში სამწილადი ზომის რიტმულ ფიგურას — მერვედი ორი მეოთხედით. ორი მერვედი და მეოთხედი — მოსდევს მერვედი ორი მეოთხედით და მეოთხედი, ე. ი. ტაქტის მეოთხე მეოთხედზე ახალი რიტმული ფიგურა ჩნდება. ვოკალურ პარტიაში კი ხუთწილადი ზომა იქმნება ამ სიმღერებისათვის ჩვეულებრივ სამწილადი ტაქტის რიტმების გამოძახილის მსგავსი გამეორებით:

<sup>1</sup> აღვნიშნავთ ცნობის სახით, რომ იგივე სახის კადანსი გვხვდება ბულგარეთის ხალხურ სიმღერაში. იხ. „Народни песни от тимок до вѣта“ ვ. სტოიანოვის რედაქციით. სოფია, 1928 წ. სიმღერა № 1337 „Косач коси, три откоса подат“.



1. 2. 3. 2. 3  
1. 2. 3. 4. 4

— ორი მერვედი, ორი მერვედი და მეოთხედი და ისე

ორი მერვედი და მეოთხედი.

ხუთწილადი ზომის სხვადასხვა სახეობათა შესადარებლად მოვიყვანოთ ხუთწილადი ზომა, წარმოშობილი სასიმღერო წყობის საფუძველზე.

რაჭულ სიმღერაში „სუფრული“ (ჩვენი ჩანაწერი ს. გლოლაში) მესამე და მეშვიდე ტაქტებს საფუძვლად უდევს ხუთწილადი ზომა. აქ ხუთწილადობა იქმნება ხუთ, რიტმიულად თანაბარ ერთეულებისაგან (ხუთი მეოთხედი); ეს ხუთი მეოთხედი ინტონაციურად წარმოიქმნება ორი, ერთი და იმავე სიმაღლის, მეოთხედებით და სამი, დაღმავალი, გამისებური მოძრაობის მქონე მეოთხედით. ე. ი. ტაქტი წარმოიქმნება ორი მეოთხედისა და სამი მეოთხედის შეერთებით (სიტყვიერი ტექსტის რიტმი კი შედგება სამი და ორი მარცვლის შეერთებით: „დიდებით, ღმერთი“). მეშვიდე ტაქტში ხუთწილადი ზომა წარმოიქმნება ორი მეოთხედის, ორი მეოთხედის და ერთი მეოთხედის შეერთებით.



რიტმული ფიგურა უფრო რთულ ფორმას ღებულობს სიმღერაში „მოხუერი სმური“ (ჩვენი ჩანაწერი ს. სნოში). აქ მეხუთე ტაქტში ხუთწილადი ზომის ყველა ერთეული შედგება სხვადასხვა რიტმულ ფიგურებისაგან. ხოლო მერვე და უკანასკნელ, მეცამეტე ტაქტში ოთხი მეოთხედი შედგება სხვადასხვა რიტმულ ფიგურებისაგან და მხოლოდ მეხუთე მეოთხედში მეორდება მეოთხე მეოთხედის რიტმი. ამიტომაც ეს ხუთწილადი ზომა წარმოადგენს მთლიან ერთეულს და არა მკვეთრად გამოსაყოფელ ორი მარტივი ზომის ჯამს.







მსმ

1.	2.	3.	4.	2.	3.	4.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

ზოგ შემთხვევაში სიტყვიერი ტექსტის რიტმი მუსიკალური ტექსტის რიტმის პარალელურია. ასე, მაგალითად:

ა6  $\frac{\text{ტყემა}}{2} \quad \frac{\text{მოიხსნა}}{3} \quad \frac{\text{ფოთოლი}}{3} - \text{№ 14}$   
 $\frac{1. \quad 2. \quad 3.}{1. \quad 2. \quad 3.} + \frac{2. \quad 3.}{4. \quad 5.} - \frac{5}{4}$

ზოგ შემთხვევაში სიტყვიერი ტექსტის რიტმი საცეკვაო მელოდიის რიტმს ექვემდებარება.

$\overbrace{1 \quad 2 \quad 3}^3 \quad | \quad \overbrace{4 \quad 5}^2 \quad | \quad \overbrace{6 \quad 7}^3$  — სიტყვიერი ტექსტის რიტმი  
 $\overbrace{1 \quad 2 \quad 3}^3 \quad | \quad \overbrace{4 \quad 5 \quad 6 \quad 7}^4$  — № 32  
 $\overbrace{1 \quad 2}^2 \quad \overbrace{3 \quad 4}^3 \quad + \quad \overbrace{5 \quad 6}^3$   
 $\overbrace{1 \quad 2 \quad 3}^3 \quad | \quad \overbrace{4 \quad 5 \quad 6}^3$  —  $\begin{array}{r} 9 \\ 8 \\ + 8 \end{array}$





ამ შემთხვევაში, მუსიკალური რიტმი აორგანიზებს სიტყვების ტექსტს რიტმს, ქართულ ენაში (და მის დიალექტებში) დამკვიდრებულ (ისტორიულად შემუშავებულ) გრამატიკულ კანონზომიერებათა გარეშე.

ის სიტყვიერი ტექსტი, რომელმაც დაკარგა თავისი აზრობრივი მნიშვნელობა, ახალ ფორმაციის თუშურ სიმღერაში გვევლინება ერთ-ერთ ფაქტორად, რომელმაც მას საცეკვაო ხასიათი მიანიჭა.

თუ უმეტეს შემთხვევაში ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მისამღერები: „დალი“, „დალალა“, „დილა“, „დელია“ და ა. შ. ამჟღავნებენ ცისკრის ვარსკვლავის კულტის კვალს (ივ. ჯავახიშვილი, ვ. ბარდაველიძე), ზოგ შემთხვევაში, როგორც მაგალითად გურულ ცოცხალ, მკვირცხლი ხასიათის სიმღერებში მათ სრულებით დაკარგეს თავისი პირვანდელი, რელიგიური ხასიათი და გადაიქცნენ „ინსტრუმენტულ“ ხერხებად, რომლებიც სიმღერას საცეკვაო ხასიათს ანიჭებენ. მეცნიერულ ლიტერატურაში არც ისე იშვიათია ამ მისამღერების გენეზისის გარკვევის ცდები. მაგრამ, მიუხედავად ხშირად სწორედ წამოყენებული დებულებებისა, მხედველობის გარეშე რჩება ამ მისამღერთა დიფერენციაცია სიმღერის შინაარსის, და ამა თუ იმ გარკვეულ მუსიკალურ კონტექსტის მიხედვით. ეს მისამღერები და კერძოდ ვარიანტები „დალი“, „დელი“, „დალალა“, „დალაი“ თუშურ სიმღერაში გამოყენებულია სხვადასხვა შინაარსით.

სამგლოვიარო საგალობელში „დალა“ ამ მისამღერმა შეინარჩუნა თავისი პირველადი მნიშვნელობა როგორც ღვთაებისადმი მიმართვამ. ამ მისამღერის შინაარსის სიღრმე, ფსიქოლოგიური განწყობა გამოვლინებულია მუსიკალური ხერხებით (დინჯი ტემპი, მინორული კილო, მისი გამოყენება საპასუხო მუსიკალურ ფრაზაში, რომელიც ენათესავება მოტირალის, მთქმელის საპასუხოდ, ზრუნის მთქმელი გუნდის მუსიკალურ ფრაზას). ამიტომაც ამ შემთხვევაში სიტყვა „დალა“ ადვილად ამჟღავნებს რომელიღაც ღვთაებისადმი მიმართვას<sup>1</sup>.

თუშური ახალი ფორმაციის სიმღერებში კი ამავე მისამღერის ვარიანტები — „დალი“, „დალალა“, „დალალი“ სულ სხვა მნიშვნელობისაა. მათი გენეზისი იგივეა, რაც „დალა“-ს მისამღერისა, მაგრამ ამ სიმღერაში მათ ახალი მნიშვნელობა მიიღეს. ამავე მისამღერის ვარიანტებმა გურულ სიმღერაში, რომელსაც ხშირად მრავალხმიანი ვოკალური სკერცოს ხასიათი აქვს — „დელია“, „დილ-დილ“, „დილა ვოდილა“ და ა. შ., ასევე დაკარგეს თავისი პირვანდელი შინაარსი და მიიღეს სხვა ფუნქცია, რომელიც მოგვაგონებს ვოკალურ საცეკვაო მუსიკაში დასარტყამი საკრავების ფუნქციას. ახალი ფორმაციის თუშურ

<sup>1</sup> აკად. ივ. ჯავახიშვილმა გამოთქვა მეტად საყურადღებო მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მისამღერი „ო დილა!“ „სულ სხვა თვისებისა ჩანს. ჯერ ერთი ის ყოველთვის სიმღერის დასაწყისშია ხოლმე მოქცეული... „ო დილა!“ ვედრების შეძახილის შთაბეჭდილებას ახდენს. საკმარისია სვანურ ხალხურ წარმართულ დღეობათა აღწერილობის შესახებ ცნობები და იმ დროს წარმოთქმული ლოცვა-ვედრება გადავიკითხოთ, რომ დავრწმუნდეთ, რამდენად სწორეა ზემოაღნიშნული პირველი შთაბეჭდილება. იქ ყველა სადიდებელი სწორედ ასეთი შეძახილით იწყება: „ო ლილ-და!“ ანდა „ო-ო მაღლი“ 1; 2, შენ. 1“ „საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელ აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები“, თბ. 1950, გვ. 150.

აღსანიშნავია, რომ ამჟვარივე მისამღერები — დალი, დალალა, დალალი — იხმარება ლეკების სიმღერებში. იხ. მაგ. № 46.





სიმღერების „დაორკესტრებაში“ მისამღერები „დალი,“ „დალალე,“ „დალალი“ სწორედ ამ ფუნქციას ასრულებენ. განხილულ სიმღერებში ამ მისამღერებს სრულებით სხვა ფორმაც კი მიიღეს: „დარარა,“ „რაიდარარა“ და ა. შ.

ეს მისამღერები, რომლებიც სრულდება მხოლოდ სიმღერის პირველ კუბლეტში, სავსებით ექვემდებარებიან მელოდიის რიტმს, მათი შერჩევა მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკალური რიტმის მიხედვით ხდება. ამიტომაც ისინი ყოველთვის შემდეგი კუბლეტის სიტყვიერი ტექსტის რიტმს შეესაბამებიან. მაგალითად:

1 კუბლეტი      2                      3                      3                      — № 25

დალი	დალალე	დალალე
------	--------	--------

2 კუბლეტი      2                      3                      3

შავად	ირევა	ყორანი
-------	-------	--------

ან არა და:

1 კუბლეტი      3                      2                      3                      — № 26

დალალი	დალი	დალალი
--------	------	--------

2 კუბლეტი      3                      2                      3

გიამბობთ	ომის	ამბავსა
----------	------	---------

იმ შემთხვევაში, როდესაც სიტყვიერი ტექსტის რიტმი ყალიბდება ქართული ენის (ან მისი დიალექტის) გრამატიკული კანონზომიერებათა გარეშე, პირველ კუბლეტში ეს მისამღერები განსაზღვრავენ, თუ რა რიტმით იქნება ორგანიზებული სიტყვიერი ტექსტის რიტმი სხვა კუბლეტებში. იხ. მაგალითად სიმღერა № 14.

1 კუბლეტი      2                      3                      3

რაიდა	რაიდადა	დალალე
-------	---------	--------

2 კუბლეტი      2                      3                      3

ეს შე —	მოდგომა	მოვიდა
---------	---------	--------

3 კუბლეტი      2                      3                      3

ტყემა	გაუშვა	ფოთოლი
-------	--------	--------



## დ ა მ ა ტ ე ბ ა

თუშური სიმღერები უმთავრესად ერთხმიანია<sup>1</sup>. მათში ერთხმიანობა გვხვდება როგორც სოლო შესრულების დროს, ისე თუშურ სიმღერისათვის დამახასიათებელ ანტიფონურ ფორმაში: სოლისტი მღერის ლექსის პირველ სტრიქონს, ხოლო მის გამეორებისას იგივეს მღერის გუნდი. ხალხი ზუსტად იცავს შესრულების ამგვარ ფორმას. იმ შემთხვევაში, თუ მეორე მომღერალი არ მოინახება, მომღერლები შესრულებაზე უარს ამბობენ. საფიქრებელია, რომ სოლისტისა და უნისონურ გუნდის მიერ სიმღერის ანტიფონური შესრულება ქართული საგუნდო სიმღერების უძველეს ფორმად უნდა მივიჩნიოთ. ნარკვევში „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში“ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ქსენოფონტეს მიერ (IV ს. ჩ. წ.-მდე) აღწერილი მოსინიკების (ქანები) სიმღერის გუნდური შესრულება ნებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ იქ საგუნდო შესრულების იგივე ფორმა იყო, რაც თანამედროვე თუშურ მუსიკალურ პრაქტიკაში.

ზოგიერთი ერთხმიანი სიმღერები სრულდება სოლისტის მიერ გარმონის თანხლებით.

ორხმიანობა თავს იჩენს მხოლოდ იმ სიმღერებში, რომლებიც სრულდება გარმონის თანხლებით, სადაც მეორე ხმა წარმოადგენს მხოლოდ გარმონის ბანის განმეორებას. ბანის ბგერა ყოველთვის კილოს ტონიკა და დომინანტაა (VII საფ.).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ორხმიანობა სიმღერაში: „ამოდულდი მარგალიტო“ № 5, სადაც მელოდია მიჰყავს ქვედა ხმას, ხოლო მეორე ხმა მის ზედნაშენს წარმოადგენს. ეს თავისებური მაღალი ბანი აგებულია სი ეოლიური კილოს I და VII საფეხურების კვინტებზე (ფა დიეზ და მი; I საფ.—სი-ფა დიეზი და VII საფ. ლა-მი). ამასთან ჰარმონიის უკანასკნელი სამი ცვლა აგებულია პარალელურ კვინტებზე (რე ლა, დო დიეზ-სოლ დიეზ და სი-ფა დიეზ); სოლ დიეზ-ის გამოჩენა სი ეოლიურ კილოს აქცევს სი დორიულად.

თუშური სიმღერები აგებულია მინორულ კილოებში. დ. არაყიშვილის, შ. მშველიძის და ჩვენს მიერ ჩაწერილ სიმღერებში მხოლოდ ერთი სიმღერაა მაჟორულ კილოში. სიმღერაში „პარასკევს შუა ღამისას“ № 28, ხმოვანებს კილოს კვინტის ფარგლებში მაჟორული ტერციით, მაგრამ II საფეხური ამ

<sup>1</sup> ალბად ზ. ფალიაშვილს გამორჩენია ყურადღებიდან ფშავ-ხევსურეთი და თუშეთი, რადგან გაზეთ „ამირანში“ (7. IX. 1908, № 152) იგი სწერს: „ერთხმიანი (solo) სიმღერებიც ყოფილა ჩვენში და დღესაც დარჩენილია კიდევ ერთიორალა გურია-სამეგრელოში და ქიზიყში (მღერიან ან ჩონგურის და ან ფანდურის „აკომპანემენტით“)“.



კილოში უფრო დაბლა ხმოვანებს, ვიდრე ტემპერირებულ წყობაში, რაც მას ფრიგიულ (მინორულ) კილოს დაბოლოების ელფერს ანიჭებს.

მელოდიების რაოდენობა თუშურ ხალხურ სიმღერებში ფრიად შეზღუდულია. გვხვდება სიმღერების დიდი რაოდენობა, რომლებიც სრულდება ერთსა და იმავე მელოდიაზე. ამას ჩვენ ყველზე ხშირად ვხვდებით სიმღერებში, რომლებსაც მოხუცები ასრულებენ.

თუშური სიმღერების მელოდია ძალიან მოკლეა, განსაკუთრებით ბალადური ხასიათის სიმღერებში, სადაც ერთი და იგივე მელოდია პერიოდულად მეორდება. მაგრამ რთულ კონსტრუქციის მქონე სიმღერებში მელოდიის მთლიან აგებულობას ქმნიან ისევე მოკლე მელოდიები, რომლებიც სეკვენტურად მოძრაობენ. ფართო სუნთქვის მელოდიები თუშურ სიმღერებში სრულიად არ გვხვდება.

შედარებით გაბმული ბგერები გვხვდება მხოლოდ სიმღერებში „დალა“, რაც, როგორც ჩანს, გამოწვეულია ძირითადი შინაარსით—გარდაცვლილის გლოვით.

მთელი რიგი მელოდიები გამოიყენება სრულიად სხვადასხვა ხასიათის ტექსტებისათვის: ერთი პოპულარული თუშური მელოდია ჩაწერილია რამდენიმე ვარიანტად. მათ შორის შინაარსით ზოგი ლირიკული ხასიათისაა, ზოგი მოგვითხრობს ლეკის მიერ თუშის მოკვლაზე და ზოგი კი დიადი სამამულო ომის შესახებ. მაგრამ ყველა შემთხვევაში, სიმღერის შინაარსის მიხედვით იცვლება რიტმული ქარგა. მეტად დამახასიათებელია, რომ ხალხმა ისეთ აქტუალური თემისათვის, როგორიც დიადი სამამულო ომია, გამოიყენა სწორედ ის პოპულარული მელოდია, რომელიც სრულდება ახალგაზრდობის მიერ.

მელოდია უმეტეს შემთხვევაში ბოლოვდება სეკუნდური სვლით ქვემოთ და კილოს პრიმის მრავალგზის განმეორებით. ყურადღებას იპყრობს მელოდიური კადანსის ორი სახე: 1) კილოს პრიმაზე დაბოლოება ტერციული სვლით, 2) კილოს პრიმის მიღწევის შემდეგ ხმა აკეთებს ნახტომს კვინტაზე და უბრუნდება ისევ პრიმას. მელოდიური კადანსის ეს უკანასკნელი სახე დამახასიათებელია პიესებისათვის, რომელიც გარმონზე სრულდება. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ხმა ჩერდება პრიმაზე, გარმონის პარტიაში დაემატება კადანსის აღნიშნული ფორმა.

ამავე სახის კადანსს ჩვენ ვხვდებით საქორწილო სიმღერაში, რომელიც ჩაწერილია მ. მშველიძის მიერ მესხეთში.


სიმღერაში „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ № 27 ნახტომი მოცემულია კილოს მეორე საფეხურიდან, კვინტაზე, რის შემდეგ ხდება უკან სვლა პრიმისაკენ.


თუშურ სიმღერაში. „ხანში შესულო მეცხვარევ“ № 31 ეს კადანსი რთულდება ხმათა წყობის საშუალებით. მეორე ხმა ასრულებს კადანსის არა VII და I საფეხურების პრიმებს, არამედ მათ კვინტებს, რომლებიც გადაადგილებულია ოქტავით ქვემოთ, რისგანაც მიიღება დიდი 6 და წმინდა 4, ე. ი. რე-ფა დიეზ-ლა და მი-სი-ს მაგიერ ლა-ფა დიეზ სი-მი. ეს კადანსი წარმოადგენს კვარტულ კადანსის ნაირსახეობას, რომელსაც ჩვენ ქართლ-კახეთის ხალხურ სიმღერებში ვხვდებით.








კადანსების რიტმული ფორმულები რამდენიმე სახეობაშია დაგროვებული, რადგან ერთი და იგივე რიტმული ფორმულა გვხვდება სრულად სხვადასხვა ჟანრის სიმღერებში, ამიტომ მათი კლასიფიკაცია შესაძლებელია მხოლოდ გრძლიობის თანამიმდევრობისა და აქცენტების მიხედვით.


 „ლაშარის სიმღერა“ № 1 და № 2  
 „ეს შემოდგომა მოვიდა“ № 14  
 „მეითის სიმღერა“ (მშველიძე) და სხვ.


 „შირაქში წასვლას ამბობენ“ № 11

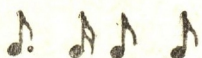
 „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32  
 „მეცხვარის სიმღერა“ № 15 და სხვ.

 „იქა ვარ, სადაც იყრება“ № 12

 „მაყრული“ № 3, „ხანში შესულო მეცხვარევ“  
 № 31, „პარასკევს შუა ღამისას“ № 28 და სხვ.

 „შამილის დაჭერის სიმღერა“ № 21, „ახალ თაობის სიმღერა“ № 23.

 „დალა“ № 5

 „ამოდულდი მარგალიტო“ № 29.

შემოთქმული კადანსების რიტმული ფორმულები დაპირობებულია: 1. სიმღერებში საცეკვაო წყობის მელოდიებით, ფორმულები ექვემდებარებიან მუსიკალურ რიტმს; 2. ბალადური ხასიათის სიმღერებში რიტმული ფორმულები ექვემდებარებიან სამეტყველო ენის დამახასიათებელი მახვილების განაწილების კანონზომიერებას. ბალადური ხასიათის სიმღერებში დაბოლოვება ონზე მოდის გრძელ ბგერაზე, რითაც უფრო ხაზი ესმება გადმოცემის თხრობით ხასიათს.

ინსტრუმენტული პიესები უფრო სალამურსა და გარმონზე სრულდება (პიესები ფანდურისათვის ფონოგრაფის საშუალებით ძნელი ჩასაწერია, ამიტომაც მათ აქ არ შევეხებით). განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს თავისი ფუნქციის მხრივ პიესა სალამურისათვის „ვაცების გაქეზა“, რომელიც განკუთვნილია ცხვრების მოგროვებისათვის.

პასტორალური მელოდია ახლო დგას თუშურ სიმღერებთან და სრულდება ტრელებით გარმონზე. გარდა სიმღერების თანხლებისა, გარმონზე თუშების მიერ სრულდება მრავალი საცეკვაო მელოდიები (საცეკვაო, სათამაშო).

თვითეთული პიესა წარმოადგენს ორ ტაქტიან ფრაზების მთელ რიგს. ზომა 6/8. ყოველი მელოდიური ნაგებობის დიაპაზონი იშვიათად აღემატება კვინტას. რბილი და ამასთანავე ხან წამაქეზებელი ხან ნაზი მელოდიური ნაკვეთები ყალიბდება რონდოს ფორმაში. მელოდიას ხალისიანობას მატებს ხშირი მორდენტები, ტემპის აჩქარება და დინამიური ნიუანსების კონტრასტული ცვლა.





საცეკვაო პიესებს გარდა, თუშები გარმონზე ასრულებენ შემდეგ პიესებს: „ანიკოს ტირილი“, „წოვას ტირილი“ და სხვ. როგორც ჩვენ შემსრულებელმა გადმოგვცა, ეს პიესები შექმნილია ქალების მიერ, რომელთა სახელებიც შერჩენიათ პიესებს (ანიკოს ტირილი). სოფ. ჩილოში ჩვენ ჩავწერეთ ტექსტი, რომელიც განკუთვნილია ერთ-ერთ ასეთი პიესისათვის: „ვა ჩემს თავს, ვა ჩემს თავს, დედა, ვაიმე, ვა ჩემს თავს“ (ეს ტექსტი ჩაწერილია ანო მარხვაიძისაგან). ამ სიმღერაში მელოდიური კადანსი, სვლა სეკუნდით ქვევით ორხმიანობაში ამჟღავნებს თავის ჰარმონიულ საფუძველს.

ყველა შემთხვევაში, გარდა ერთი სიმღერისა, ჰარმონიული კადანსი განისაზღვრება VII და I საფეხურების თანმიმდევრობით, ე. ი. მთელს საქართველოში ყველაზე უფრო გავრცელებული კადანსით.

ორნაწილიან სიმღერაში „დალა“ № 5 პირველ და მეორე ნაგებობაში გამოყენებულია ორი სხვადასხვა მასალა. ამასთანავე პირველ ნაგებობას ასრულებს ერთი მომღერალი, ხოლო მეორეს რამდენიმე კაცი უნისონით.

ორნაწილიან ფორმაზე, როგორც გარდამავალ ფორმაზე, მივუთითებთ სიმღერაზე: „ზეზუა გაფრინდაული“ № 20. ამ სიმღერაში პირველი ნაგებობა მეორდება მეორესა და მესამეში, ხოლო მეოთხე ნაგებობა წარმოადგენს შეჯამებას. იმავე მელოდიაზე იმღერება „მაყრული“ № 3.

ღირიული სასიყვარულო სიმღერების უმეტესი ნაწილი, რომელიც იმღერება ახალგაზრდობის და ძირითადად ქალიშვილების მიერ გარმონის თანხლებით, რთული კონსტრუქციისაა. როგორც წესი, ისინი შედგებიან 4 ნაგებობისაგან. ეს ოთხი ნაგებობა რით მიუღწევად ძლიერ წააგავან ერთმანეთს, ხოლო ინტონაციურად განსხვავდებიან. ამ ნაგებობათა თანმიმდევრობა იძლევა პერიოდის ფორმას; ამ ნაგებობათა სხვადასხვა შეხამება ჰქმნის სხვადასხვა ფორმულებს:

1) ა, ბ, ბ, გ; 2) ა, ბ, ბ', გ; 3) ა, ა', ბ, გ;

4) ა, ა<sup>1</sup>, ა<sup>1</sup>, ბ, და 5) ა, ბ, გ, დ.

1) „ჯარისკაცის სიმღერა“ № 25; „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ № 34

2) „სიყვარულის სიმღერა“ № 30; „ამოდუღლი მარგალიტო“ № 29

3) „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32

4) „საყვარელია სამშობლოს მთები“ № 35

5) „იქა ვარ, სადაც იყრება“ № 12; „ხანში შესულო მეცხვარე“ № 31.

მივუთითებთ ერთ შემთხვევაზე—(სიმღერა მისამღერით) „სიყვარულის სიმღერა“ № 30: პირველი ოთხი ნაგებობა ჰქმნის პერიოდს, რომელსაც მოსდევს მისამღერი. პერიოდი იმღერება ორ, ხოლო მიმღერება ერთხმად.

როგორც ვხედავთ, პერიოდის ფორმის კონსტრუქციაში თუში ახალგაზრდობა დიდ ფანტაზიას იჩენს.

სიტყვიერი ტექსტი (ლექსი) ყველა ქანრში შესდგება 16 მუხლისაგან (რვა-რვა მარცვალი).

ოთხ ნაგებობის შემცველ პერიოდში პირველი ნახევარი შეადგენს ლექსის რვა მარცვალს, ხოლო მეორე ისევ რვა მარცვალს. ამრიგად მთელი პერიოდი შეადგენს თექვსმეტმარცვლიან მუხლს. „მაყრულში“ № 3 და მისდაგვარ სიმღერებში.





ღერებში ერთი მუსიკალური ნაგებობა რეჰმარცელიანის ლექსით მრავალჯერ უცვლელად მეორდება. ანტიფონურ შესრულების დროსაც კი ერთეულად მხოლოდ რეჰმარცელიანი მუხლი, რადგან, როდესაც გუნდი უერთდება დამწყებ სოლისტს, იგი იმეორებს პირველი მომღერლის პარტიის სიტყვიერ ტექსტს.

თუშურ ხალხურ სიმღერაში ჩვენ ვერ ვხვდებით აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ჩართულ ამოძახილებს: ჰე-ჰე, ჰო, და ა. შ.<sup>1</sup>

თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სიმღერაში რვა ან თექვსმეტმარცვლიან მუხლის განმეორებას, მომღერალი მთელ სიტყვიერ ტექსტს თანდათანობით გადმოგვცემს. ჩართული ბგერებიდან ძირითად ტექსტში ვხვდებით ბგერას, რომელიც მოგვაგონებს სვანურ ზ-ს, ან რუსულ ხ-ს. მაგალითად, სიმღერაში „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ № 34 სიტყვები „მეორე ლერწამ ტანისა“ იმღერება „მეორე ლერწამ ტანისა“.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, თუშური სიმღერის ძირითად ტექსტში ჩვენ ვხვდებით მოვლენას, რომელსაც აღმოსავლეთ-საქართველოს ხალხურ სიმღერაში ვერ ვამჩნევთ:

მრავალ სიმღერაში პირველი კუპლეტი იმღერება ტექსტზე, რომელიც მოკლებულია შინაარსს: დალი, დალალე, დალალე, დალალე დალი დალალე, დარლა, დარლა, ლალეო, დალა, რალაა, დალა, რა დალა და სხვ. დალი დალალე ქართლ-კახურ ხალხურ სიმღერებში საკმაოდ ხშირად გვხვდება, მხოლოდ როგორც მისამღერები. აქ, თუშურ ხალხურ სიმღერებში ამ სიტყვებზე აგებულია მთელი პირველი კუპლეტი. ლირიულ და სასიყვარულო სიმღერების შემსრულებელნი პირველ კუპლეტს მღერიან მხოლოდ ამ სიტყვებით და მხოლოდ მეორე კუპლეტიდან იწყებენ ლექსს. საინტერესოა აღნიშნოთ, რომ სიმღერა, ჩაწერილი ზემო აღვანში ცალკე ოჯახებად მცხოვრებ მოსახლეობისაგან, რომელსაც ხალხი ლეკებს უწოდებს, იწყება ამგვარივე, შინაარსს მოკლებული, სიტყვებით: „ვა დალი დალალო, ლალილო“ (№ 46).

წოვა თუშებს შორის სიმღერები წოვურ ენაზე არ აღმოჩნდა. მხოლოდ ერთი სიმღერა „მადელ მობერა“ № 38 დამღერებული იყო სოფელ ჩიღოში და ისიც არა წოვა თუშის მიერ. კუპლეტის ერთი ნახევარი მომღერალმა ქალმა შეასრულა წოვურ, ხოლო მეორე ნახევარი ქართულ ენაზე, სადაც კუპლეტის პირველი ნახევრის სიტყვები წოვურ ენიდან გადათარგმნილია ქართულად:

„მადელ მაბერა, ნანალო,  
ჩაზილ ჩახლამხურ ვაგანა  
ოჰ რა კარგია, დედაო,  
შორით ღამაზის ნახვაო“.

ამის შესახებ ა. ხახანაშვილი (ა. ხახანოვ) აღნიშნავს: „Тушины цовцы... не создав на своем языке народной поэзии, распевают пшаво-хевсурские или собственные тушинские песни на грузинском языке“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> ამ შემთხვევაშიც გამონაკლისს წარმოადგენს სიმღერა „სიყვარულის სიმღერა“ № 30, სადაც მისამღერი სრულდება მარცვლებზე „ჰე, ჰე, ჰე.“

<sup>2</sup> „Тушетия“, 1888, გვ. 6.





ქანრისა და შესრულების ფორმისაგან დამოკიდებით სიმღერაში სიტყვიერი ტექსტი სხვადასხვანაირად გამოიყენება. ამ მხრივ საკითხს სკრის ერთ შემთხვევაში სიტყვიერი ტექსტის, მეორეში კი-მუსიკალური ტექსტის წამყვანი როლი.

თხრობითი ხასიათის სიმღერებში, სადაც მოგვითხრობენ ისტორიულ მოვლენებზე: „ახალთაობის სიმღერა“ № 23, „შამილის დაქვრის სიმღერა“ № 21, „დიკლოს აოხრება“ № 22, ან უწინდელ შუღლის შესახებ თუშებსა და ლეკებს შორის: „პარასკევს შუა ღამისას“ № 28 და სხვ., ან თუში ქალის ტანჯვაზე, რომელიც გატაცებული იყო ლეკების მიერ: „ატირდა ჩილოს წისკვილში“ № 9, ძირითადი მიზანია მსმენელის ყურამდე მოიტანოს ლექსის ყოველი სიტყვა.

როგორც დამახასიათებელია საქართველოს სხვა კუთხეების მცხოვრებ მოხუც მომღერლებისათვის თუშეთშიც სიმღერის ცოდნა ხალხური ლექსის ცოდნას ნიშნავს. ამიტომაც ამ თხრობითი ხასიათის სიმღერებში წამყვანი როლი ენიჭება სიტყვიერ და არა მუსიკალურ ტექსტს.

სულ სხვა შეფარდებაა ლირიკულსა და სასიყვარულო სიმღერებში. ამ სიმღერებში, როგორც მელოდიის გამოკვეთილობის ისე მუსიკალური რიტმის დამოუკიდებლობის და ფორმის კონსტრუქციული სირთულის გამო, მუსიკალური საწყისი გაბატონებულია სიტყვიერ ტექსტზე. სიტყვიერი ტექსტი, სხვა მუსიკალური ფორმის შემქმნელ ელემენტებთან ერთად, მონაწილეობას იღებს სიმღერის ფორმის შექმნაში.



## „ს ა მ ა ი ა“<sup>1</sup>

გასული საუკუნის შუაწლებიდან მოყოლებული, ე. ი. იმ დროიდან, როდესაც იწყება ქართული ხალხური სიმღერების შეგროვება-ჩაწერა, ვიდრე დღემდე, ქართველ მუსიკოსებსა, ქართული ხალხური სიმღერის მოყვარულთა და მესვეურებში დიდ ინტერესს იწვევდა საფერხულო სიმღერა „სამაია“.

სამაიას არსებობის შესახებ იცოდნენ, სამაიას შესახებ სწერდნენ, მაგრამ თვით სიმღერის ჰანგი არავის ჩაუწერია. საფიქრებელია, რომ ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის შემდეგ „სამაია“ იშვიათად თუ ვინმეს მოუსმენია და მით უმეტეს უნახავს. „სამაია“ თანდათანობით იკარგება ხალხის ყოფა-ცხოვრებიდან და მის მეხსიერებაშიც ჰქრება.

არსებობს რამდენიმე წყარო, რომლებიც მოწმობენ, რომ „სამაია“ აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში იყო გავრცელებული. ეს არის ერთი მხრივ ლიტერატურული წყაროები, რომლებიც ეკუთვნიან მე-18 საუკუნის დასაწყისს და მე-19-ის შუა წლებს; მეორე მხრივ—ქართლში და ფშავში ჩაწერილი ხალხური სიმღერების სიტყვიერი ტექსტები.

მაგალითად, თეიმურაზ II-ს „სარკე თქმულთა“-ს 581 მუხლში ნათქვამია:

„სამაიაში ქალებსა იღლიაში უძვრებისა,

შაირს ეტყვის სამიჯნუროს, უკრავს, ახლოს უდგებისა“.

საბა-სულხან ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“-ში, იგავში „აქლემი და ვირა“ ნათქვამია:

„მინდა ერთი დავროკდე და სამაია და ცეკო ვქნა“-ო.

მე-19 საუკუნის შუა წლებში ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანმა „სამაიას“ ვრცელი აღწერილობა მოგვცა:

„ქალნი და კაცნი, ორ დასად დაყოფილნი, ერთმანეთის პირდაპირ კარგა მოშორებით, ხელი-ხელ გაბმულები მწკრივად; ჯერ ერთი გაბმული დასი წამოვიდოდა, თავის პირდაპირ დასისა, წყნარად მოშავალნი და თან ამას მოიმღეროდნენ: „სამაია სამთავანა, რა ტურფა რამ ხარო“... ასე უნდა მისულიყვნენ მოპირდაპირე დასთან ეს მომღერალი დასი, მას უკან მღერითვე გატრიალებულიყვნენ და თავის ადგილას მისულიყვნენ აგრეთვე მღერით. იქ მწკრივად დადგებოდნენ ხელგებაბმულები პირველსავე რიგით. ეს პირველი დასი თავის ადგილს რომ დადგებოდა მწკრივად, დადგომასთან სიმღერა უნდა დაესრულებინათ მაშინვე.“

ამ დროს ის მეორე დასი ჩამოართმევდა სიმღერას პირველ დასსა. თან პირველი დასის რიგით შეასრულებდა იმ წესსა. ეს ორი გაყოფილი დასი ხან ერთი მივიდოდა მეორესთან, ხან მეორე პირველთან, მაგრამ თანდათან კი აჩქარებდნენ სიმღერას თავის შეწყობილი ლექსებითა. ბოლო დროს ასე

<sup>1</sup> წაკითხულია მოხსენების სახით 1948 წ. აკად. ი. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის და აკად. ს. ჯანაშიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმის გაერთიანებულ სამეცნიერო სესიაზე.





უნდა აეჩქარებინათ სიმღერა, რომ საღალოდ გადაექციათ და ერთმანეთისათვის ბაღდადის ხელსახოცები ესროლათ, ანუ წყნარა დაეკრათ ეგრე რით. ჩემ სიყმაწვილეში ერთს გამოჩენილ ქორწილში დააბეს „სამაია“, ორმოცზე მეტმა მახლობლად ქალებმა დათხოვილებმა და გაუთხოვრებმა. მე ეს ასე მომეწონა, რომა, როცა მოვიგონებ ხოლმე იმ დართულ დაკაზმულ ქალებსა, იმათ საუცხოვო შეწყობილ მღერას, და იმათ მშვენიერსა ნარნარსა მიმოსვლელობას მღერითვე, ოჰ, მეტად მესიამოვნება. არ ვიცი, ეს ამგვარი რომ დაიკარგოს ჩვენში, რისთვის და რათა? („ცისკარი“ 1861 წ. № 1).

დ. მაჩაბელი ცნობილ წერილში „ქართველთა ზნეობანი“ („ცისკარი“, 1864 წ.) ხალხურ სიმღერებს შორის „სამაია“-საც იხსენიებს.

საკვირველია, რომ საბას ლექსიკონში სიტყვა „სამაია“ სრულებით არ გვხვდება.

დ. ჩუბინაშვილის ლექსიკონში კი „სამაია“ განმარტებულია, როგორც „ქალთა ფერხისი“, „хоровод“ და ამასთან იმოწმებს საბას „სიბრძნე სიცრუისას“.

მეორე წყაროს, რომელიც იძლევა ცნობებს „სამაიას“ შესახებ, წარმოადგენს ხალხური სიმღერის სიტყვიერი ტექსტები. ქართულ ხალხურ ლექსების კრებულში „ხალხური პოეზია“-ში „სამაიას“ ტექსტი ასეთია:

სამაია სამთაგანა-რა ტურფა რამ ხარო;  
სამაიას თავი მიყვარდა-რა ტურფა რამ ხარო;  
ლისო, ლისო ქარი ქრისო-ლისიმ დაღალეო;  
შვარდენი ფრთასა შლისო-ლისიმ დაღალეო;  
არიგებულ, ჩარიგებულ-რა ტურფა რამ ხარო;  
დაუვლიდი, დაჰყვებოდი-რა ტურფა რამ ხარო;  
სამაია სამთაგანა-რა ტურფა რამ ხარო;  
ლისო, ლისო ქარი ქრისო-ლისიმ დაღალეო.  
შვარდენი ფრთასა შლისო-ლისიმ დაღალეო.

ეს ტექსტი ჩაწერილია ქართლში.

2. 1902 წელს პროფ. დ. არაყიშვილის მიერ თბილისში ჩაწერილი იყო ფშაური სიმღერა „სუფრული“ შემდეგი ტექსტით:

„სამაიას ჩამოუვლი-კაცი ნაზად ქავლიანი  
ქალი მთაში წასულიყო“ და სხვა.

როგორც ჩანს, პროფ. არაყიშვილი ამ სიმღერის შესრულებამ არ დააკმაყოფილა, რადგან ფშაური სიმღერების წინასიტყვაობაში იგი წერს:

„Плясовая исполняющаяся после пирушки молодежью, когда старики встают из-за стола. Басы в этой песне пели мне неправильно“ და შემდეგ განაგრძობს:

... „О ней мы лучше не будем говорить, так как пели нам ее с ошибками“.

3. აკად. აკაკი შანიძის მიერ ჩაწერილია „სამაიას“ სიტყვიერი ტექსტი, რომელიც მას მიაწოდა შუაფხოს მასწავლებელმა ალ. ოჩიაურმა.

4. 1948 წლის ზაფხულს ისტორიის ინსტიტუტის მუსიკალური ფოლკლორის განყოფილების ექსპედიციამ, რომელმაც ფშავ-ხევსურეთში შეაგროვა ხალხური სიმღერები—სიმღერა „სამაია“ ფონოგრაფის საშუალებით ჩასწერა.





„სამაია“ შეასრულეს სოფ. გოგოლაურთაში რამდენიმე დღეა და  
თურმანაულის მეთაურობით. მისი სიტყვიერი ტექსტი ძირითადად იგივეა,  
ალ. ოჩიაურისა, რადგან „სამაია“ ჩაწერილი იყო იმავე ალ. ოჩიაურის მე-  
ხებით.

ეს ტექსტი ოდნავ განირჩევა აკად. აკ. შანიძისათვის ოჩიაურის მიერ  
მიწოდებული ტექსტისაგან. ჩვენი ტექსტი ასეთია:

სამაია სამთავანა, არ იქნება ორთავანა.  
სამათურის გზა მასწავლე, სოფელ მიქეს ქალიანი.  
მაგრამ ქალებ ევრა ვნახე, ბებრებ იყო ტყვიანი<sup>1</sup>.  
სამაიას ჩამოუვლის კაცი ნაბად ჭავლიანი.  
ბებერ რაიმ გამომიჩნდა...  
მე კი არ დამენახება სამაიაში თავისა,  
კაცი რომ ქალს შემოუვლის, კატაღუსა გავისა.  
ობოლი ვარ ვზივარ ჩრდილსა ველი მზისა ამოსვლასა  
ნუ მომკლავ, შავო სიკვდილო, შენის წვერის ამოსვლასა.

ყველა ცნობებით „სამაია“ საფერხულო სიმღერაა. „სამაიაზე“, როგორც  
საფერხისო სიმღერაზე, მიგვითითებს ჩუბინაშვილიც. იგივეა ს. იორდანი-  
შვილის რედაქციით გამოქვეყნებულ „სიბრძნე-სიცრუისა“-ს ლექსიკონში.

ალ. ჯამბაყურ-ორბელიანის აღწერილობაში „სამაიას“ ორი ერთიმეორეს  
პირისპირ მოძრავი მწკრივი ცეკვავდა ე. ი. „სამაია“ სრულდებოდა როგორც  
მრგვალი ფერხულის, ისე ორმწკრივი ფერხულის სახით.

მართალია ფშაურ ტექსტში ნათქვამია:

„სამაიას ჩამოუვლის კაცი ნაბად ჭავლიანი.“

„ჩამოუვლის“ მაშინ იტყვიან, როდესაც ერთი ან ორი კაცი წრეში იცეკვებს.  
სწორედ ამგვარი ცნობა მოეპოვება აკად. ა. შანიძესაც. უთუოდ ეს უნდა იყოს  
ერთგვარი ინტერმედია „სამაიას“ შესრულების დროს. თეიმურაზ II-ის „სარკე  
თქმულში“ ნათქვამია:

... .. მენესტვე  
„სამაიაში ქალებსა ილღიაში უძვრებისა,  
შაირს ეტყვის სამიჯნუროს უკრავს, ახლოს უდგებისა“.

აქ „მენესტვე“ ქალებში ოხუნჯობს, შაირსაც ეუბნება. და სწორედ ეს მენეს-  
ტვე „კაცი ნაბად ჭავლიანი“ უნდა იყოს, რომლის მონაწილეობას საერთო  
ფერხულში (რგვალში თუ ორმწკრივში) ერთგვარი ინტერმედიის ხასიათი უნ-  
და ჰქონოდა.

„სამაიას“ მოცეკვავეთა შემადგენლობის შესახებაც სხვადასხვა აზრი არსე-  
ბობს.

ჩუბინაშვილი თავის ქართულ-რუსულ ლექსიკონში „სამაიას“ განმარტავს  
როგორც ქალების ფერხულს. პროფ. მ. ჩიქოვანიც „ქართულ ფოლკლორში“  
წერს: „ფერხულში ჩვეულებრივ მამაკაცები მონაწილეობენ, მაგრამ ქალებსაც  
ჰქონიათ თავიანთი ფერხული, მას სამაიას უწოდებდნენ“—ე. ი. სამაია ქალე-  
ბის ფერხულია-ო. სხვა წყაროებიდან კი ჩანს, რომ „სამაიას“ ასრულებდნენ

<sup>1</sup> ვარიანტი: სამათურად წამოვედი, სოფელ მიქეს ქალიანი. აქ ქალებ არა ყოფილან ბებ-  
რებ იყო ტყვიანი.





ეროვნული  
სამეცნიერო ბიბლიოთეკა

ქალები და ვაჟები: მაგ. თეიმურაზ II „სარკე თქმულთა“ში, აღწერილობაში და დავით თურმანაულის ცნობით. ამასვე ამტკიცებს თვით ხალხური ლექსიც, სადაც ნათქვამია:

„მე კი არ დამენახება სამაიაში თავისა  
კაცი რომ ქალს შემოუვლის კატალუსა გავისა“

**ქართლის ვარიანტში შემდეგი ლექსია:**

„სამაია სამთაგანა რა ტურფა რამ ხარო“.

ცხადია, რომ ამ ლექსს მოცეკვავე მამაკაცი უმღერის მოცეკვავე ქალს და არა ქალი ქალს.

თეიმურაზ მე-II-ის, ალ. ორბელიანის ცნობები და ხალხური ლექსების შინაარსი ერთმანეთს ემთხვევა, საიდანაც ჩანს, რომ „სამაია“ ქალებისა და ვაჟების საფერხულო ცეკვა იყო.

ცეკვაში მონაწილეთა რაოდენობის შესახებ ალ. ორბელიანის და თურმანაულის ცნობების მიხედვით „სამაიას“ ასრულებდნენ არა ნაკლებ სამი კაცისა და შესაძლებელია გაცილებით მეტიც. ამ მხრივ შეცდომაში შეიძლება შეგვიყვანოს ლექსის პირველმა სტრიქონმა: „სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“. ეს ლექსი შეიძლება ისე გავიგოთ, თითქოს „სამაიას“ ასრულებს მხოლოდ სამი მოცეკვავე. და მართლაც ზოგი მკვლევარი სწორედ იმას ამტკიცებს, რომ „სამაია... სამის სათამაშოა“, „სამის როკვა ყოფილა“-ო. ჩვენს კითხვაზე, ნიშნავს თუ არა „სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“ რომ სამაია უნდა იცეკვოს სამმა კაცმა, დავით თურმანაულმა გვიპასუხა: „სამაიას სამი კაციც იცეკვებს, ოთხიც და მეტიც. ორთაგანა კი სიტყვას მოჰყვება“-ო და მართლაც, სიტყვა „სამაია“, ანუ როგორც ქვემოთ ვნახავთ სიტყვა სამა, იწვევს სიტყვა სამის ასოციაციას. აქედან „სამთაგანა“, ხოლო შემდეგ, როგორც თურმანაულმა განმარტა, „ორთაგანა სიტყვას მოჰყვება“.

ამრიგად, ჩვენ მივედით შემდეგ დასკვნამდე:

1. სამაიას ასრულებენ რვაგალი ფერხულით ან ორი ერთი-მეორის მოპირდაპირედ მოძრავე მწკრივით ე. ი. ორმწკრივ ფერხულის სახით.
2. სამაიას ასრულებენ ქალები და ვაჟები და
3. სამაიაში უნდა მონაწილეობდეს არა ნაკლებ სამი კაცისა და შესაძლებელია გაცილებით მეტიც.

საინტერესოა სიტყვა „სამაია“-ს ეტიმოლოგია.

გარკვეულ კვლევის შედეგად ჩვენ მივედით იმ დასკვნამდე, რომ სიტყვა „სამაია“ წარმოიშვა სამა-საგან, რაც ცეკვას, როკვას ნიშნავს. თვით სიტყვა „სამა“ არაბული წარმოშობისაა. მირზა აბდულ გაფაროვის სპარსულ-რუსულ ლექსიკონში სიტყვა „სამა“ განმარტებულია როგორც „слушание, пение, концерт, радение дервишей, с пением, музыкой и пляской“. ცენკერი თურქულ-არაბულ-სპარსულ ლექსიკონში შემდეგ განმარტებას იძლევა: „danse religieuse des derviches“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> დერვიშების რელიგიური ცეკვა.





არაბულ ენაში „სამა“ აღნიშნავს ერთდროულად სიმღერასა და ცეკვასაც ან სიმღერას და ცეკვას ცალ-ცალკე.

უზბეკისტანის ხალხური მუსიკის უამრავ რიტმულ ფორმულათაგან ერთ-ერთს „უსულს“ „სემაი“ ეწოდება. ცნობილია, რომ არაბული სიტყვა „სამა“ გამოითქმება როგორც „სამა“, ისე „სემა“.

მუსიკის ისტორიკოსის ფეტისის ცნობით მცირე აზიაში გავრცელებული იყო ხალხური საცეკვაო საკრავიერი პიესა, რომელსაც ეწოდება „iskia-samaisi“. მისი რიტმი საცეკვაო მუსიკისათვის ასე თუ ისე ჩვეულებრივია. სახელდობრ, მთელი პიესა 3 და 5 ტაქტიან წინადადებისაგან შედგება<sup>1</sup>.

სიტყვა „სამა“ მოხსენებულია, როგორც ქართულ ლიტერატურულ ძეგლებში, ისე ქართულ ხალხურ ცოცხალ მეტყველების ჩანაწერებში.

დ. გურამიშვილის „დავითის შესხმა პირველ“-ში სამა გვხვდება შემდეგ სტრიქონებში:

ან—„დავით ისამა, მან განისამა...“

ან „როკვით—სამებით, ცხონდა სამებით...“-

ან „მესამე დავითის შესხმაში“:

„იროკა, ისამა, საბოთ იწამა“.

სიტყვა „სამა“ გვხვდება თეიმურაზ II-ის „სარკე თქმულთა“-ს „ძეობის ამბავში“: „შემოიყვანენ მესტიერეს, უკრვენ ჩააბმენ სამასა“ (579).

„დამით სამით, ფერხისითა ათენებენ თვით მოქმელები“.

ფეშანგის „შაჰნავაზიანში“ ვკითხულობთ:

მოასხეს მკურელი, მუტრიბი, ვინ რომ იქმოდა სამასა“, (159)

ნოდარ ციციშვილის „შვიდი მთიებში“ ვკითხულობთ:

„დასცვივდეს ოხრად სამეფო,  
სრა-ტახტ-გვირგვინი სამა-რე“

(1138-ფ.)

დ. გურამიშვილის „დავითიანის“-თვის დართულ ლექსიკონში, რომელიც შედგენილია ს. იორდანიშვილის მიერ, „სამა“ განმარტებულია, როგორც ცეკვა. ხოლო „შაჰნავაზიანი“-სთვის მის მიერვე შედგენილ ლექსიკონში „სამა“ განმარტებულია, როგორც: „სამაია, ცეკვა“, რაც ჩვენის აზრით, ლექსის შინაარსს არ შეესატყვისება. ლექსში გარკვეულად არის ნათქვამი, რომ მოიყვანეს დამკვრელი, მუტრიბი და მოცეკვავენი და არა განსაკუთრებული ცეკვის-სამაიას შემსრულებელნი. „სამა“-ცეკვის, როკვის, შუშპარის შესატყვისია, ხოლო „სამაია“ კი ცეკვის განსაზღვრული ფორმაა. „შვიდი მთიები“-სათვის კ. კეკელიძის მიერ დართულ ლექსიკონში „სამა“ განმარტებულია როგორც ცეკვა, შუშპარი, ლხინი, ქეიფი, განცხრომა და სწორედ ლექსის შინაარსის მიხედვით ცხადია, რომ აქ „სამა“ ლხინს ან უკეთ განცხრომას აღნიშნავს, ე. ი. დაიღუპა სამეფო, სასახლე, ტახტი, გვირგვინი და განცხრომა.

იგივე სიტყვა გვხვდება საბას „სიბრძნე სიცრუისა“-ში. მისივე ლექსიკონში, სადაც იგი განმარტებულია, როგორც როკვა, შუშპარი. როკვას კი საბა განმარტავს როგორც „სამა, ცეკვას“.

<sup>1</sup> ეს რიტმი დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს ფერხულებისათვის (ფერხული, ფერხისა, ფერხისული).



სიტყვა სამა რამდენჯერმე არის ნახმარი ნ. მარის *„Дневник путешествия в Шавшетию и Кларджию“*, რომელიც გამოცემულია გიორგი მერჩულის „ცხოვრებაი წმ. გრიგოლ ხანძთელის“ კომენტარებთან ერთად (1909 წ.).

ტაო-კლარჯეთის იმერხეველების ქორწილის აღწერასთან დაკავშირებით მარი წერს: „Устраиваются пляски - სამა, ფერხული: „и пенне - სიმღერა. Плясать приглашают со словами ისამე-пляши или ადეგ ისამე, ადე ისამე“ (გვ. 37). მარს იქვე მოყავს მოხუცი იმერხეველის სიტყვები: „ვეინცა რომ ძველია, იტყვიან „იფერხეთო“, „ისამეთ“-ო ის თქმა არი“ (გვ. 83). 47 გვერდზე მარი აღნიშნავს: კოლსარმა (ცალკე სამა ნე აინი). თუ აქ მოხსენებულია ცალკე სამა, მაშასადამე ყოფილა არა ცალკე სამაც ე. ი. სამა ანსამბლურ, ჯგუფურ ცეკვასაც ნიშნავს.

სამა, როგორც რამდენიმე პირის ცეკვა, მოხსენებული აქვს თეიმურაზ II-ს ზემოთმოყვანილ ლექსში, სადაც ნათქვამია: „ჩააბმენ სამასა“, რაც ნიშნავს არა ერთი პიროვნების ცეკვას, არამედ რამდენიმესი. როგორც ცნობილია „დაბმა“ ნიშნავს მობმით როკვას. საბასაც „ფერხისა“ განმარტებული აქვს როგორც „მრავალთ მობმით როკვა“.

აკად. აკ. შანიძის „ხალხურ პოეზიაში“, ერთ ხეცსურულ ლექსშიც ნათქვამია: „სამაია ჩაგამბიეს...“ (I, გვ. 239). ე. ი. გამოთქმა „ჩააბმენ სამასა“ საფერხულო ცეკვის ერთ-ერთ სახეობას აღნიშნავს. ამავე დროს, როგორც უკვე ვნახეთ, ცალკე სამაც ყოფილა.

ამრიგად, სამა, როგორც ერთი პიროვნების ცეკვის, ისე ჯგუფური ცეკვის აღმნიშვნელია.

რას გულისხმობს სიტყვა „სამა“—ცეკვას საკრავების თანხლების, თუ სიმღერის აყოლებით? თეიმურაზ II-ს ზემოთ მოყვანილი ლექსი გარკვეულად აღნიშნავს, რომ „სამა“ სიმღერის თანხლებით ცეკვას ნიშნავს; იქ ნათქვამია: „ლამით, სამით, ფერხისითა ათენებენ თვით მოქმელები“. მაგრამ, თანახმად საბას განმარტებისა, „სამა“ ნიშნავს აგრეთვე ცეკვას საკრავების თანხლებით. თავის ლექსიკონში ექვს თამაშობათა ერთ-ერთ სახეობას—როკვას სამა განმარტავს:

„როკვა არს სამა, ცეკვა, ბუქნა, კოქა, ფერხული, მრგულთ წყობა და რაოდენიც ებნითა და ფანდურითა ტყველვითა მიერ იქმნებიან“.

მაშასადამე სამა როგორც სიმღერის, ისე საკრავების თანხლებით ცეკვას ნიშნავს.

განზოგადოებული ცნება „სამა“ ქართული ცხოვრების პირობებში გარკვეული ცეკვის ფორმის—ფერხულის—დასახელებად გადაიქცა.

დ. ჩუბინაშვილიც ქართულ-რუსულ-ფრანგულ ლექსიკონში „სამაიას“ განმარტავს, როგორც „Хоровод, branle, danse en rond en se tenant par les mains et en chantant“<sup>1</sup>. „სიბრძნე სიცრუისა“-ს ლექსიკონშიც „სამაია“ განმარტებულია: ერთგვარი ცეკვა სიმღერით. ამასვე ამტკიცებს ალ. ორბელიანის აღწერილობაც და ჩვენს მიერ ფშავში ჩაწერილი „სამაია“-ც<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> „ფერხული, რგვალი ცეკვა ხელების გადაბმით და სიმღერით“.

<sup>2</sup> იხ. „სამაია“-ს შესახებ დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, 1948 გვ. 176—178 და 181—185.



„სამაია“ ჩაიწერა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფშავში, შუაფხოვს მსწავლეობელ ალ. ოჩიაურის დახმარებით და მითითებით. ოჩიაურმა აცნობა ექსპედიციას, რომ „სამაია“ იცის სოფელ გოგოლაურთაში მცხოვრებმა მოხუცებულმა დავით თურმანაშულმა. გოგოლაურთაში ხატობაზე (ქმოდში), სადაც დავით თურმანაშული ხევისბერის მოვალეობას ასრულებდა ექსპედიციის თხოვნით, დავითმა შეკრიბა რამდენიმე მოხუცი ფშავი და მათთან ერთად გააბა ფერხული სიმღერით „სამაია“. სიტყვიერი ტექსტი ჩაწერილი იყო დ. თურმანაშულის კარნახით, ხოლო შუაფხოვში დაბრუნებისას ალ. ოჩიაურმა დაუშაბა კიდევ რამდენიმე სტრიქონი — ვარიანტი და ცნობები „სამაიას“ შესახებ, რაც შას ფშაველებისაგან გაგონილი ჰქონდა.

ქმოდის ხატობაზე ჩაწერილი და ნახული სიმღერა — ცეკვა „სამაია“ საფერხისო სიმღერაა. ფერხულში მონაწილეობდენ როგორც ქალები, ისე კაცები.

ოჩიაურმა გადმოგვცა ერთი ღრმა მოხუცი ქალის ნაამბობი: „ახალგაზრდობაში „სამაიას“ რომ გავიგებდი, კოკას დავდგამდი მიწაზე და „სამაიას“ საცეკვაოდ გავიქცეოდიო“. როგორც ჩანს „სამაია“ ძალიან მხიარული და ხალისიანი ცეკვა უნდა ყოფილიყო.

ჩვენს მიერ ჩაწერილი „სამაია“ ორხმიანია: პირველ ხმას ასრულებს რიგრიგობით ორი მომღერალი, ბანის პარტიას კი რამდენიმე კაცი.

მუსიკალური აღნაგობის მხრივ „სამაია“ ორტაქტიანი წინადადებაა, რომელიც მრავალგზის მეორდება. მელოდია ჩვეულებრივი დაღმავალი მიმართულებისაა, აგებულია დიატონურ ეოლიურ კილოზე. ზოგიერთ ვარიანტებში წინადადების უკანასკნელი ნოტი — კილოს ტონიკა — ნახტომს აკეთებს კვინტაზე, საიდანაც სიმღერა ისევ თავიდან იწყება. სტრუქტურით „სამაია“ ჩვეულებრივ ფერხულს წარმოადგენს. ყოველი სტროფი იწყება შეძახილით, რასაც მოყვება მეოთხედების სამი წყვილი. შეკვეცილი შეძახილი და სტროფის ნაწილების კენტი რიცხვი, როგორც ცნობილია, ფერხულებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენაა.

ქართლში ჩაწერილ „სამაიას“ სიტყვიერ ტექსტიდან ჩანს, რომ სიმღერა ორნაწილიანი ფორმისაა, რომელშიც მეორე ნაწილი წარმოადგენს მისამღერს: „ლისო, ლისო, ქარი ქრისო“.

ჩვენს მიერ ფშავში ჩაწერილი „სამაია“ კი ერთნაწილიანია, ერთი ორტაქტიანი წინადადების სახით, მაგრამ, თუ თვით ცეკვის დასახელების ფორმა ქართული ცხოვრების პირობებში შემოტანილია უცხოეთიდან, თვით მუსიკალური ტექსტის და ცეკვის ფორმა და მით უმეტეს სიტყვიერი ტექსტი, ყველა თავისი დამახასიათებელი თვისებებით, წმინდა ქართულია.

მელოდიის დაღმავალი მიმართულება, დამყარებული დიატონურ კილოზე — აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის ერთერთი დამახასიათებელი მხარეთაგანია.

კადანსი, რომლითაც მთავრდება მრავალგზის განმეორებული წინადადება, სახელდობრ ეოლიურ კილოში VII და I საფეხურების შეფარდება — აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერისათვის ერთ-ერთი დამახასიათებელი და გავრცელებული კადანსია.





და ბოლოს, ორი ტენორის რიგრიგობითი (ანტიფონური) სიმღერა ბანების ჯგუფის ფონზე — აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური საცეკვაო სიმღერებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენაა.

რაც შეეხება თვით ცეკვის ქორეოგრაფიულ მხარეს, — როგორც უკვე აღენიშნეთ, ქმოდის ხატობაში „სამაია“-ს ასრულებდნენ რგვალი ფერხულით, ხან ხელებდაშვებულები, ხან კი ერთმანეთის მხრებზე ხელებგადადებული. რასაკვირველია, დაწვრილებითი დაკვირვებანი ქორეოგრაფებმა უნდა მოახდინონ, მაგრამ ჩვენ მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქმოდში „სამაია“-ს ცეკვავდნენ ქართული ხალხური ფერხულების ჩვეულებრივი მოძრაობებით.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ „სამაია“ ერთ-ერთი ქართული ხალხური საფერხულო სიმღერაა, და თვით ფერხული ყველა თავისი დამახასიათებელი თვისებებით და თავისი სტილით, წმინდა ქართულია. მხოლოდ განსაზღვრულ ეპოქაში ცეკვის დასახელებამ უცხო ფორმა მიიღო. რადგანაც „სამაიას“ ფორმა საფერხულოა, რომელიც, როგორც ცნობილია, საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობს, ჩვენ შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ მე-17—18 საუკუნემდე ამ საფერხულო ცეკვას სხვა დასახელება ჰქონდა.

ქართული ხალხური ცეკვის შემდგომმა შესწავლამ შეიძლება ნათელი მოფინოს საფერხულო ცეკვის „სამაიას“ წარმოშობის საკითხს.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამის შედეგად შეიძლება შემდეგ დასკვნამდე მივიდეთ:

1. სამაია — საფერხულო ცეკვა — სიმღერაა
2. სამაიას ასრულებენ ქალები და ვაჟები
3. სამაიას ცეკვავენ არა ნაკლებ სამი კაცისა (და შეიძლება გაცილებით მეტი შემსრულებელი).
4. სიტყვა „სამაია“ წარმოიშვა სიტყვა „სამა“ — საგან.
5. მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი და ცეკვის ფორმა წმინდა ქართულია.





კინთე კოლიკიძე. № 1. ლაშარის სიმღერა  
ქვ. ალვანი.

დღეს ამ დღეობა ვისია,  
წმინდისი გიორგისია.  
წმინდის გიორგის კარზედა  
ზე აღვად ამოსულიყო.  
ზედ ამოსხმიყო ყურძენი  
საჭმელად მოწეულია.  
იმის შემცოდე ქალ-ვაჟი  
უდროოდ დაშაულიყო.  
ცხვარსა უმატე, გიორგი,  
თუ გინდა რქა ჟანგიანი;  
ყმასა უმატე, გიორგი,  
თუ გინდა ქუდიანია,  
მთა-მთა მოადის გიორგი,  
ნაპრალს მოამტვრევს მთისასა,  
ქალაზე წმინდა თევდორე  
ალთოს! მოარღვევს წყლისასა,

მთქმ. სამსონ ბააძე და აბრამ ვარდიძე. № 2. ლაშარის სიმღერა  
ს. დიკლო.

დღეს ამ დღეობა ვისია,  
წმინდისი გიორგისია.  
გიორგი გალავანზედა  
უქამრო იარებოდა,  
გიორგის გადმონავალზე  
ზე აღვად ამოსულიყო.  
იმას მოესწა ყურძენი  
საჭმელად მოწეულიყო.  
იმის შემცოდე ქალ-ვაჟი  
უდროოდ დაშაულიყო.  
ყმათა უმატე, გიორგი,  
თუ გინდა მოსახელენი;  
ქალთა უმატე, გიორგი,  
თუ გინდა მოლხინარები;  
ცხვარსა უმატე, გიორგი,  
თუ გინდა რქა ჯანგიანი;  
ხარსა უმატე გიორგი,  
თუ კოდნი გინდა საესენი.

<sup>1</sup> ტალღა.



მთქმ. ლუარსაბ ბუქეიძე. № 3, 4. მაყრული  
ს. შენაქო.

მაყარს მაყრობა შეშვენის . . . . .  
მოდო, თუ მომავალი ხარ, მომწყინდა შენი ლოდინი.  
თუ ამალამაც არ მოხვალ, მიწამ დაგიგოს ლოგინი.  
. . . . .  
ვაჟკაცი ისრის ქოჯლა, გაჰირდეს დაიხარჯება.

ჩაწერილია ს. მაკალათიას მიერ. № 5. დალა

დალად თქვით, დალად მხედრებო, ძნელი არს დალაობაო.  
ბრალიხარ ბოსელაიძე, შენი ულაშქროდ სიკვდილი,  
დედან მტირიან შევილობით, დანი ძმობითა მტირიან.

მთქმ. საბა ჭაბუკაიძე. № 8. იახსარის სიმღერა<sup>1</sup>  
ს. დართლო.

დეგებსა ჰქონდათ ყრილობა  
საცა დიდ მოედანია.  
დეგებს ეს გაურიგებაჲ,  
ერთ ურთს უჭირავთ მხარია:  
„ღვთის შვილთ მოუკლათ კოპალე.  
თავში დაუტეთ (დაუცნათ) ქვანია“.  
გიორგი (კვირია) დამბადებელმა  
ჩაჰგზავნა იახსარია.  
ჩავიდა იგრე ჩაიამთხო,  
როგორც ნადირმა ცხვარია.  
ცხრა წლისა ქალი გადმოხტა,  
ის თამარ დედოფალიო.  
შუა ზღვას დაჰკრა სამანი<sup>2</sup>,  
არ გადმოვიდეს ნამია.  
პირდაპირ ჩამომდგარიყო  
ნალდი (ლალი) ლაშარის ჯვარია.  
ხელში გეჰირა ლურჯაი,  
ფეხს ეკრა ოქროს ნალია;  
წელში გეტანა მათრახი,  
გაშალოს, შვიდი მხარია.  
უბრძანა ფშავლის შვილებსა  
„მთებს გადავაფლათ თვალია“.  
გალაღებულმა ფშაველმა  
ყველამ გალესა ხმალია.  
ვინც არ გალესა გადაჰკრა,  
იმის ნაჰარი მწარია.  
ჩავიდეს არხოტის თავსა  
„ციხევე, გაგვიღე კარია!“  
არხოტით შემაბრუნეს  
ცხარ ცხენი ქაროვანია,  
უკან მისდევდა ქისტები  
სუ ნარჩევ მეომარია.  
სეტყვასა ისევ მოდიოდა  
ტყვიას არ მოჰქონდა ძალია.

<sup>1</sup> იხ. ა. შანიძე „ხალხური პოეზია“ I, „ხეცსურული“, გვ. 575–587.

<sup>2</sup> სამანი — საზღვარი. საბა, „სიტყვის კონა“. გვ. 559.



„გეტანათ ლაშარის ჯვარი,  
ბედის გიქროდათ ქარიო.  
ღელისა გორსა დაჰკიდონ  
ჩემი პატარა ხარიო.  
დაჰკრან, ხმა ახატს გავიდეს,  
პირ დაიწვრონ ჯვარიო“  
ემატის მომღერქსობელი ალვანში თუშის ქალია.  
სალექსოდ გამომიგზავნეთ თეთრი ქორაი ხარიო.  
გულლადი არა გეგონოთ, მეც მად მომიკლეს ქმარიო.

მთქმ. წეწიაძე სანდრო. № 9. ატირდა ჩილოს წისქვილში  
ქვ. ალვანი.

ატირდა ჩილოს წისქვილში  
ნანა თორღეის ქალია.  
შემომიცვიდნენ ლეკები,  
შემომიმტვრის კარია.  
ბიძაშვილ ლევანს  
თავი მომიტრეს,  
სისხლის გაქონდა ღვარია.  
დამტრეს ხელები,  
უბეში ჩამიწყვეს<sup>1</sup>.  
ძალღ ამათ დამიტრენ თმანია!  
ფეხშიშველ გადამატარეს,  
იყო თირთვილიანი მთანია.  
დავტეხე საყურ-ბეჭედი,  
ამით აღენიშნე გზანია,  
ჩემმა უკანა მდევარმა  
ეგებ გაიგო კვალია.  
რჯულიანთ ხელი ვერ უხლავ  
ახლა ურჯულოთ ხელთა ვარია.  
ჩემსა საქმროსა უთხრიდით,  
ჩემს იმედს ნულარ არია.  
თუ ჩემი იმედი ჰქონდეს,  
წელზე მოკლედ შეირტყას ხმალია.  
ჩემს ძმას უთხარით შალვასა,  
ძმურად დაუტვიროს მხარია.  
გვერდს მიზის ლეკის ბელადი  
მხარზე მკლავ გადმოხვეული.  
მალ-მალე შემომაცვედრის:  
„ძაღლო, აქ მოგივა ქმარია“.  
რა იცის ცხენის მჭამელმა  
მეომარი ბელადი თუში  
ხიწვა<sup>2</sup> საკომლეზე არია,  
გვერდს სტანავ ჩემი ძმა შალვა  
გეფხვსთან არის სადარია.  
შემოვარდება ხიწვა; უკან ფიცხლავ შალვა.  
ასე სჭრეს მათ თავები, როგორც თებერვლის ბატყნები.  
დამაბრუნეს წამომიყვანეს, ნაწილი მქონია ღვთისაო.

<sup>1</sup> ა. შანიძის ვარიანტი: „უბეს ჩამისხნეს“. აღნ. შრომ., გვ. 64, № 163.

<sup>2</sup> სახელია.



მთქმ. საბა ჭაბუკაიძე. № 10. ლაშარს წავიდა  
ს. დართლო.

ლაშარს წავიდა თილიძე!...

მთქმ. საბა ჭაბუკაიძე. № 11. მეცხვარის სიმღერა  
ს. დართლო.

შირაქში წასვლას ამბობენ  
სამფარა ფშავლის ცხერისაო.  
მიატანთ მათურელს ბინას  
ბაკს აუღიან კარია.  
გარშემო შემოუსანგლეს,  
შუაზე დადგა ცხვარიო.  
ბერიძე ეტყოდ ბიჭებსა:  
„ცხვარს მოგვიწყურდა წყალიო“  
წამლით დაავსო მასრები,  
თოფს დაუპირა ტალიო.  
„ერთი მე წავალ, ბერიძე  
ორ გამომყვევინთ სხვანიო“.  
ჩავიდეს ლეკის წყალზედა  
დაალევინეს წყალიო.  
„აქა ვიძოვთ ბალახი,  
აქა ვასმივთ წყალიო“.  
დაჰკივლა შემაბრუნა  
„ცხვარო, მოძოვე ხამიო.  
თათრების მოლოდინი მაქვს,  
გზაზე მიკირავს თვალიო“.  
არა ქნილ შუადღის დროა,  
შემოჩნდა თათრის ჯარიო  
„თქვენ თუ ხმალ გიკირთ, ხანჯალი,  
მე თოფ მეკიდი სიათა.  
სუ წითრად დაგაჯერებთ  
ლეკის წყლის რიყის ქვიშასა“.  
ბერიძე შემთახვივნეს,  
ჯოხის გაშოდის ჩქამიო.  
ზემოდან ბალლი დაჰხედავს  
პატარა უმეცარიო.  
ჩაველები სწადიან,  
ცდისა არ ჰქონდა ხანიო.  
ახლა ბალს შემთახვივნეს  
„ბალო, ვაი შენი ბრალიო“.  
„მაგას რადა ჰკლავ, რჯულძაღლიო?“  
არ არის მემომარიო.  
ამას მისთვის ჰკლავ, ბერიძე,  
შურ ჰქონდა საწვევარიო“.  
ორი ხო დაკრილ მოგყავს.

<sup>1</sup> იხ. ს. მაკალათია „თუშეთი“, 1933, გვ. 92—93;

ა. გომიაშვილი და რ. გვეტაძე „ხალხური პოეზია“, 1950, გვ. 234—235.



სამ ცხენს გვიკიდა მკდარიო.  
ხმა დავარდ მათურაშიგა  
შეჰყვირა როგორც ხაროი:  
„ბერიძევე, შენსა სიკვდილსა  
ზეცას დარეკეს ზარიო.  
ბალო, შენ სახელ არ ვიცი,  
დედა შენს რად დასციცნიო,  
მაგ მამაშენსა მგელსა,  
რად გამოჰქარ კარიო?“.

მთქმ. ბილოიძე ნატო. № 12. ძველებური თუშური სიმღერა  
ს. ომალო.

იქა ვარ, სადაც იყრება ალაზანი და მტკვარია.  
გარშემო თათრის სოფლები, ზედ გაფენილი ცხვარია.  
გულს მიკლავს, გონებას მირევს თვითეულ თათრის ქალია.  
არ მინდა, ღმერთმა დასწყევლოს, თავის რჯულ მაინც სხვია.  
მე მაგის მომღექსობელი შირვანის ველზე ვარია.  
ხელში მიჭირავს ჩონგური გულდარდიანი ვარია.

მთქმ. კინთე კოლიკიძე. № 13. მეცხვარის სიმღერა  
ქვ. ალვანი.

ყური დამიგდეთ, მსმენელნო, ლექს ვიტყვი ჯეილ ყმაზედა  
ეგოსა ღალაგიშვილსა მოვიხსენიებთ მზეზედა.  
გადიშლება ღრუბლები, გრილოს მოჰფენავს მთებზედა.  
ლექის მთას ცხვარსა ვაძოვებ სიმურის გორის მთაზედა.  
გულდინჯად ჩამაუფინე, შოში არა მაქვს მტერზედა.  
უცბათ მომესმა თოფის ხმა, ტყვია ნასროლი ჩემზედა.  
ვიჯექი, ფეხზე წამოვბთი, როგორც ნადირი ველზედა.  
რათა მღალატობთ, რჯულძაღლნო, ჯავრი რა გქონდათ ჩემზედა?  
ახლა მეორე მესროლეს გამომიარა გულზედა,  
წაგიქე, პირქვე დავეცი, ჯანი მომეღო მუხლზედა.  
მომკლა, წავიდა რჯულძაღლი, მკედარი დამაგდო ველზედა.  
სამი დღე-ღამე იქ დამყმულ მაგ ჩემმა ძაღლმა თავზედა.  
არც სადა ჰსჩანან მოძმენი, რომ მიმიტანონ კარზედა.  
არც სადა ჰსჩანან ქალ-რძალნი, რომ დამიტყვიან ჩემზედა.  
მე დამტყვიან ღრუბელნი, ცრემლებს მადგრიან გულზედა.  
გალმ ხეებ ჩამომქვითინებს ჩამომდინარი მთებზედა.  
ქვეშ ქვიშა მიგი ლოგინად, ნისლი მხურია ტანზედა.  
ლექში ჩავიდა ამბავი თუში მოუკლავს ცხვარზედა.  
შეიტყო ლექის ნაიბმა, ფიცხლად შეჯდება ცხენზედა,  
გამოუტია ლურჯაი მაგ სიმურისა გზებზედა.  
თედოლეს ამბავ მთართო „მწყემსი მოგაკლეს ცხვარზედა“.  
წავიდენ თუშის შვილები, ეგოს ეძებდნენ მთაზედა.  
პირველად ფარა იპოვნეს, ეგო აღარ ჰყავ გვერდზედა.  
მაშინ დაღონდენ თუშთ შვილნი, მურო წყესო გულზედა.  
მართლა მოუკლავს რჯულძაღლებს, სირცხვილ დაგვედო თავზედა.  
დაბლა იპოვნეს ველებში მძიმედ დაჭრილი ტანზედა.  
ჩამოსვენეს ღრმა ხევში მაგ სიმურისა გვერდზედა;  
წელზე გადასტყრეს ჯეილი გადაუკიდეს ცხენზედა,  
გამოუკიდეს ლექის მთას მაგ ოხერ ტიალ გზებზედა.



ოჰ, ღმერთო, რად მამარგინე დანით გადაჭრა წელზედა,  
დაჭრა მე მტრისაც მეყოფდა, ტყვიის გავლენა გულზედა.  
ბარაქალ იობ ჭობაძეს მითქვითით როგორც ძმაზედა.  
გადაუყვრე ნაჭრები, ძვალი მიუბი ძვალზედა.  
ამოასვენე კუბოში ისე მიიტან კარზედა.  
ჯავრ მორეული ლევანი პირქვე დაეცა ბანზედა.  
„ოხ, ძმაო, მტერმა დამღუპა, ხელი შემეჭრა მკლავზედა.  
ძმაო, მაკმარე ცრემლები ეხლა იგლოვე ჩემზედა“.

მთქმ. ქრისტიანე კინდოლაური (ჯვარბოსელი). № 14. ეს შემოდგომა მოვიდა  
ს. შენაქო.

ეს შემოდგომა მოვიდა, ტყემა გაუშვა ფოთოლი.  
ტყემა გაუშვა ფოთოლი ბალახს მოედო ნამია.  
ამბობენ გომეწარშიგა ქურდის ყოფილა კვალიო.  
კობესა თელაურათი და დედა მოვლოდებო.  
კობეი რად არ მოგვივა, ჯერით გვაქვს გამზადებული  
კობე რას (უცდი), საწყალი კობე ხიდზედ სწევს მკვდარიო.  
ვერხოვნის ხიდზე გადიან; ძმისა სძიობენ სისხლსაო.

მთქმ. ეტო (ესტო) ხაჩიძე. № 16. ეს შემოდგომის ხან მოვიდა  
ს. შენაქო.

ეს შემოდგომის ხან მოვიდა, დრო აღარ არის მთისა.  
ველებიც გაჩუმებული ჟივილ აღარ ისმის ცხერისა.  
კახეთსა თავზე გაჰყურვი ღრუბელი შავი ზღვისა.  
მზე მთვარე დაბნელებულა, შუქს აღარ უშვებს ძირსა.  
აღვანში სისხა გაჩინდა, შიგ და შიგ ხოცავს ხალხსა.  
ამბობენ შეწუხებულსა მაგ ანთაიძის შვილსა.  
იღუბებ მაგის დედ-მამა, აღარც ძმა რჩება დებსა.  
..... ცრემლებიანს თვალსა.  
დედა წამოვედ ბარისკენ, დებ იქ იყრიან ვასა  
დედა წამოვიდ ბარისკენ, ცრემლით მოსვარა გზებია.  
რო შემოვიდა აღვანში, გარდითხრა კითხულობასა —  
„რა არის აქო ამბავი, ან ვინმე როგორ არისა“?  
ყველამ გაიგო სიკვდილი ვინ გაუბედავს პირსა.  
სახლის რო მივიდ ახლოსა, ტირილი გამოდისა.  
მამამ წინადლით მოუსწრო, სულ დასტრიალებს თავსა.  
ნახ კუბოში ჩასვენებული, მამა ჩასტირის გვერდსა,  
გარშემო შემოხვოდა ქალ-რძალი აღვანისა.  
ხალხმან დაიწყეს ჟივილი, თითქოს ფარამან ცხვარისა.  
„ბევრსა ნუ მტირით, დედაო, გაიმაგრით გულია;  
დებსა მითქვით, ორივეს იმედ ნულარა აქვს ძმისა.  
ტყულად ნულარ გამოხედვენ მაგ საკახეთო გზებსა,  
ველარ გადავალ გაზაფხულ, ველარ გადავყვებ ცხვრებსაო.  
შვიდობით, კობტა შენაქო, მთებო თქვენ თუშეთისაო.  
ბებენვე, შენ აყვავებულო, ბულვარდო ცოცხლებისაო  
ჩემთვის კი გაზუნებულო, სიცოცხლეთ ცოტა ხნისაო,  
ჩემ წილს გილოცავთ სამზესს, იცოცხლეთ დიდი ხანსაო.  
შენდობა მომიხსენიეთ, ხომ მაინც წესად არსა.  
მე მაგის მომღექსობელი ჩირვანში ცხვარში არისა  
სახელად მქვიან იროდი რაინაული გვარისა.



პატარა დავრჩი ობოლი, გამოვიზარდე ცხვარზედა.  
მუდამ დახეულს ტანსამოს არა მშორდება ტანზედა.  
ცოტა რომ წამოვიზარდე, როცა დავდექი კეკაზედა,  
ვიფიქრე, ღმერთი მიშველის, დავდეგი ცხოვრებაზედა.  
მოსულა მოწერილობა მაღაღო სალდათებზედა.  
დაგვიბარა ზელმწიფემ: „მოვიდენ საჩქაროზედა“.  
გამოვესალმე სამშობლოს, დავედექ ქალაქის გზებზედა.  
ჩემებ სწორები ბევრნი მივდივართ.  
ვერც კი ვიცოდეთ რაზედა.  
გოროდშიაც რომ მიგვრეკეს, ღვდლებიც დაგვადგა თავზედა.  
გვაზიარეს და გაგვრეკეს იმ რუსის გრანიცაზედა.  
წინ მიგვიძღვებოდ უფროსი გვარიგებს თავის კეკაზედა:  
„ომი არს გაძნელებული, თავ გადაგიდვი ცდაზედა.“  
ბევრი ყრი დაქრილ-დაკუწული ვეღარ ხომ დგებოდ ფეხზედა.  
ბევრს ხომ ეღირსებ მიწაი, ბევრი დადნების მზეზედა.  
ბევრ დაიკარგოს უგეშოდ იმ ტიალ ბრძოლის ველზედა.  
ბევრი გადამჩებ ტიალი მოვგარევე (?) სამშობლოზედა.  
მე მაგის მომღექსობელი შემოვეციდე მთაზედა.  
შენდობა ყველამ უთხარით დაკარგულ სალდათებზედა.

მთქმ. ეტო ხაჩიძე. № 18. ქალაქ მეტეხის ციხეო  
ს. შენაქო.

ქალაქო მეტეხის ციხეო, ნაგებო ლურჯის ქვითა  
გარზე გალავან გარტყია, სიმაგრე დაღისტისაო.  
ჰკიდია რკინის კარები ცოცხალის ფოლადისაო.  
შემოგიდგებად მოვრევი ადელეგებული ზღვისა.  
გამოგიქცევდა ლიბოსა, გამოგირღვევდა ძირსა.  
შიგიდან დაიქცეოდენ ტუსალებ დიდი ხნისა.  
გიორგი შავარდაშელი, არწივი მაღალ მთისა,  
ერწოს მოგივიდ უწყება, ბრძანება ქალაქისა.  
„რად არ ჩამოხვედ, გიორგი? ხანი ჰქონდა ჩამოსვლისა“.  
ჩამოიყვანეს გიორგი, სახე ჩამოყვა ღვთისა.  
ბოროტებო გამოიტანეს დამღონე ტუსადისა.  
ხელი ჰკრეს, შიგნით ჩააგდეს, დაუდგნენ შტიკებითა  
„დაჯედ, გიორგი, გვიამებ ამბავი ქვეყნებისა“.  
დაჯდა გიორგი უამბობს, ლაპარაკ გამოდისა.  
ჩვენა აქა ვართ საბნეღეთოში ყოფნა გვაქვს შავი დღეო.  
ეგ გზები ქალაქისები აივსო ფშველების ცხვრითა.  
...სათრიალეთოს ხმა კივილ გამოდისა.  
გამოიყვანეს გიორგი შუქ დანახეს მზისა.  
მუხლებზე ხელებ დაიკრა „ვა, დედას გიორგისას,  
ვინამ დაგაბრალ გიორგი დახოცა თათრებისა“.  
მაგის მომღექსობელი შირაქში ცხვარში არისა.  
ყაყჩა ჩარდალაშვილი მათრახის ტარებს სთლისა.



მთქმ. დომენტი მოზაიძე. № 20. ზეზვა გაფრინდაულო  
ს. ომალო.

ზეზვა გაფრინდაულო, ცოტათ მოკლეო ენითა.  
საცა კი შეიყრებიან, ამოგირჩევენ ხელითა.  
ზეზუას მაშინ ნახადით ბახტრიონს (ბახტარს) რომ ბრუნავს ცხენითა.  
ალვანის მინდორი აავსო ურჯულო მტრების ძვალთა.

მთქმ. სამსონ შააძე. № 21. შამილის დაქერის სიშღერა  
ს. დიკლო.

მოუდგომელი გუნიბი მფარველი დაღესტნისა  
შამილის სალთო ადგილი და შემწე დიდი ხნისაო.  
მიმოდის ლამის დარაჯი, მწერვალი დაფიქრებულა,  
ხმალ-ხანჯალ, ჩოხა-მასრებით, თოფი მხარს გადაგდებულა.  
ეს ის დრო იყო, როდესაც შამილი გვეომებოდა,  
ეხოცებოდა ჯარები, ომიც კი ვერა რჩებოდა.  
ეს ვილა მოდის, ნეტა რა, გზა დაჰკარგვია იქნება.  
ეს ნაბდანი ზომ ჩვენი ნაცნობი მირზა ბეგია.  
ვერც კი შენიშნა დარაჯმა მირზამ რომ გაიარაო.  
„შესდეგ ვილაცამ!“ უცბათა დარაჯმა დაუჟყვიაო.  
„დიდო ბატონო, დარაჯებს უცნობი შეუპყრიათო;  
ნაბდანი ვინ არის ვერავის გაუგიათო.“  
„შემოიყვანეთ, ვინ არის?“ შეტოკდა გენერალია.  
ნამეტან მოქანცულობით ცუდი დაედო ფერია  
„რისთვისა მოსულხართ თქვენ ჩვენთან,  
რომ ეწვალეებით, საწყლებო, ამდენი წელიწადია“.  
—„თქვენ ვერ აიღებთ გუნიბსა ეს ნურა გეოცებაო“  
—„შენ შეგიძლია გვიჩვენო?“ აბა, მოველი რათაო?  
გზასაც გიჩვენებთ და მეც დაგიდგებით ყმათაო“  
დღე ბრწყინვალე მზიანი სულ არ მოვლის შამილსა,  
გუნიბს რომ ელის ზიანი.  
აგერ გამოჩნდა მთაზედა თეთრად ჩაცმული ჯარები.  
ტანისამოსსა იხედვა გონებით შერყეულიო.  
თავს ადგა კაზიმაგომი<sup>1</sup>, შამილის ღვიძლი შვილია.  
უთხრა: „შამილო, ნუ სჯავრობ, შენი ჯავრი სულ ტყუილია.  
რაკი გზა ნახეს რუსებმა, ავიღეს გაგვატიალეს  
შეუპოვარი ღომები თავისკენ მოგვიტრიალეს“.  
ავგისტოს ოცდა ხუთია აღსანიშნავი დღე არი.  
შამილისათვის ბნელია, რუსებისათვის მზე არი“.

მთქმ. სამსონ შააძე. № 22. დიკლოს აოხრება  
ს. დიკლო.

ყური დამიგდეთ მსმენელნო, ლექსსა გეტყვი ყველაფერსა.  
უწინ ჩვენი მამაპაპანი სისხლით რწყავდენ მთა და ველსა.  
მტერსა მტრულად უხედებოდენ, დაიცავდენ გრანიცებსა.  
დაღესტნის შამილს უთქმოდენ: „მოდი, გელოდებით ჩვენსა.  
რომ მოხვიდე, გიმასპინძლებთ, სისხლს აგართმევთ შენვე შენსა“.  
ეს რომ შამილმა შეიტყო თავსა თავსა გაიქნესა.

<sup>1</sup> შამილის ვაჟი—ყაზიმ მაჰმადი (Казим Магомед).





„რატო ყველას არ დახოცავთ მაგ მამაძაღლებს თუშებსა“  
 შამილი ყავდა ერთი ლეკი, ერთ იტყოდა, ბევრს იქმნდა  
 „ჩვენ თუშებს როგორ დახოცავთ ლომთა გავსო მეომრებსა.  
 ერთხელ მათში ომში გახდით სულ მოგვაფარეს გონებსა  
 ტყვიასა არ გვაკმარებდნენ, ელვა ედგა მათი ხმლისა  
 თან დიაცნი დაჰკიდოდნენ, ხელთ იხვევდნენ მანდილებსა.  
 „დახოცეთ და ნუ გაუშვებთ. ჭაჭანება ლეკთა ძესა.  
 ბულათ ხანმა ბაგვაზელმა ყველა პირით მოახსენა:  
 „თუშებს ვერვინ ვერ დაიჭერს, ვერც რა სხვა და ვერცა ჩვენა.  
 ერთხელ რომ ჯარათ გამგზავნე, ჯარი მომეც ყველა მხრისა  
 ნარჩევ ნარჩევი ბიჭები ამ შენ ნაქებ დაღესტანისა.  
 თუშურ მთებს რომ გადავდექით, მიწა გვენგრებ(ბ)ოდა ძირსა.  
 ერთ ალაგას დავისვენეთ ჯარი ტკბილად პურსა სჭამდა.  
 ზაქარევა აქვარელი ფიქრში გართულ რათმე ზისა;  
 უთხარ—„ზაქარ რასა ფიქრობ, რაზედ იყურები ძირსა“  
 ამოიოხრა და მითხრა: „ნიშანია ცუდი მხრისა“?  
 მშვიდათ ველარ გადავრჩებით, მივახლოვდით მგლისა პირსა.  
 მაინება, დაინახა ვინმე იჯდა კლდისა პირსა“.  
 შემეკითხა—„ის ვინ არის? თუ გზირია ჩვენი გზისა“?  
 მე უთხარ—„თუ ცხვრის მწყემსი არს დაღალული, ჩრდილსა ზისა“  
 თურმე ჩვენი მზირი არი, ოთხი კაცი გვერდს უზისა.  
 ხუთმა ომი აგვიტეხეს, ტყვია მოდის სეტყვა სვრითა.  
 ხუთმა თვრამეტი მოგვიკლა, იარაღი ვყარეთ ძირსა.  
 თურმე თუშებში წესია შერიგებას ნიშნავს ესა.  
 თან შორიდან მოგვძახოდენ: „ჩვენ ხომ კიდევ ომი გვინდა!  
 ხელთ აიღეთ იარაღი, ახლა პირი ვცადოთ ხმლისა“  
 იარაღს თავი ვანებეთ, ბილიკ მოვსინჯეთ მთისა.  
 ჰაჯიომურად ხუნზახელმა ყველა უთხრა შამილს პირსა:  
 „მე თუშებში არ გადავალ, არც ბილიკი ვიცი მთისა  
 აღდამს უთხარ დიდოელსა, იმან იცის იმათ მხრისა“.  
 აღდამა უთხრეს: „აბა, გვითხარ, რა წესი აქეთ თუშის შვილთა  
 აღდამ უთხრა: მე რომ ვიყავ, დღენი იყო ახალ წლისა.  
 პური, არაყი, ლუდი ბევრ იყო მიმღები მეტად სტუმრისა.  
 ცალ მხრივ ვაჟკაცი ისხდნენ, ლუდსა სვიმდენ ჯიხვის რქითა.  
 სადღეგრძელოსაც ამბობდნენ მტრის მებრძოლი ვაჟკაცისა.  
 მელვინეობდნენ ქალები, დამღეროდნენ წვრილი ხმითა  
 თან სიმღერაში მოსთქვამდნენ: „ჩვენს მტრის გამტკვეს არა ვსტირთა  
 ჩვენ ყმა იგეთი მოგწოვს, მტერს მოაჭრის თავსა ხმლითა.  
 მოიტანს მტრისა მარჯვენებს ლალი მოყმე კალთებითა.  
 მიაკრავს ციხეს კუთხეზე მუდამ უყუროთ თვალითა“.  
 მიდგებ-მოდგება შამილი, გონებაში ჩაფიქრდება.  
 „მე რომ იქ ჯარსა გავგზავნი რომ დღე იყოს ახალ წლისა“.  
 აღდამს უთხრა: „შენ წახვიდე ჯარი მოგეც დაღესტნისა“.  
 აღდამ უთხრა: „მე კი წავალ, თუ მოველ ხო ძვირფას ღირსა“  
 აღდამი ჯარს „გამოუძღვა, ჯარი მისდევს დაღესტნისა.  
 „პირველად დიკლოს დავეცეთ ორღობე არს დაღესტნისა“.  
 სიტყობენ დიკლოელები: „რისხვა მოგვეყარა ღვთისა.  
 დაგვეცა დაღესტნის ჯარი, აქ ჩვენც მასპინძლობა გვინდა.  
 ნუ ვათარეშებთ კახეთზე სირცხვილი არის ჩვენთვისა.  
 აქვე ჩვენ გაუმასპინძლდეთ, პური ვაჭამოთ სისხლისა.  
 თითომ მოუკლათ თორმეტი, მაშინ შენდობა გვეთქმება.





არც თუშნი დაგვივიწყებენ საცა ბუჩქი (?) სმა იყოსა“  
დიკლოში დიდი ომია, გრიალი თოფებისაო  
თოფნი კეხს, ჩრდილნი უხმოვენ, ბუჩქნი მღერიან ტყისაო.  
ნოჯარივით კვდარი ყრია, ლეკები გულშხამიანი  
ერთმანეთს ეუბნებიან: ეს ვაჟკაცური დრო არი,  
რაც სოფელში ჯარი გვიდგა, დღეს მეთვრამეტე დღე არი.  
თუ ოცამდე ვიცოცხლევი, მერე სიკვდილი რა(და)არი.  
აბულ მოტყუვდა, მიენდო ლეკსა, ვერცხლითა ძმობილსა;  
ადგა და მასთან მივიდა ძმობილის იმედითაო.  
ყველანი ფეხზე აუდგეს, ჩვენ აბულ მოვვივლიაო  
მათ ჯიყ-ჯიყი გააბეგრეს, აბულ იცის მათ რა უნდა.  
უთხრა: „თქვენი ნება არის, მე მოვსტყუვდი სირეგენითა.  
იარალი ჩაგაბარეთ, ხელში დაგრჩით ქალღვითა“.  
მაღვით თოკი მოიტანეს მოახვიეს ქამანდითა<sup>1</sup>.  
ხელფეხი მაგრად შეუკრეს, დაწვინეს ხარივითა.  
უწყალოთ ყელი გამოსკრეს, გაიბერტყა ვეფხვივითა.  
აღდამ უთხრა: „ეგ აკმარეთ, ნულარ დასკრით ხანჯალითა  
გეგბ ბეროც მოვიტყუოთ მაგისტანა თათბირითა“.  
აღდამი ბეროს ეძახის: „ბერო, შენა ხარ ჭკვიანი  
გამოდი, შეგრიგდეთ, ნუ ხარ სუ ხმაღისხლიანი  
ნუც ხოცავთ, ნუც იხოცებით კმარა იმდენი ზიანი“.  
ბერომან ხმალი უელა: „არ მინდა თქვენი თქმანო.  
ამასწინაც არა მსურდეს ჩემი ძმების კვლეღნი  
თექვსმეტნი გეომებოდით, ვართ ორნილა დამრჩაღნიო.  
ჩვენ თქვენ ხელად არ გამოვალთ, ღვთის ფიცი გვაქვს ნათქვამო“.  
აღდამან თავი ჩალუნა, გულში იფიქრა ბევრი.  
დიდი შეშა ააგორა ორმოც საყენზედაც ბევრი.  
კოშკის გარშემო მიჰყარა, ცეცხლი დაანთო ცხელი.  
ციხის სათოფრებს ცეცხლი სცემს, მაღლა ავარდა ბოლი.  
ველარ ომობენ გმირები, შიგ არიან დამრჩაღნი.  
ბერომ ხმაღს უთხრა: „ტიალო, დღეს მოგვისპოვდა (მოგვესწრაფა) დღენი“.  
კარში გამოვა ბერო თვალის სინათლე ბნელი.  
ჯარმა ერთბაშე ზაღბი უზა, აღდამა სთქვა: „აწ ვმღერი“!  
„გმირი ბერო რომ მოვკალი, თლათ მე დამრჩა ეს სოფელი“.  
ღვთისოი ოსორაული მობრუნდა სათოფართანა.  
ციხის სათოფრებს ცეცხლი სცემს ველარ ომობდა მტერთანა.  
შობრუნდა გულბრაზიანი: „ბერო მეც მოვალ შენთანა“  
ახლა ცოლმაც დაიკივლა: „მენაც მომკალით თქვენთანა“  
თოფსა ხმაღხელი უტაცეს: „ორნიგ დაგვხოცე ერთბაშე“  
ვერ ვივლით საბურსმანოში, ძმაო, თქვენ მომკვლელლებთანა  
„ღვიძლის დაი რომ შენ მოგკლა, მე ვინ გამიშვებს ღმერთთანა“  
„იელვა ღვთისოს ხანჯალმა, დაი დაეცა ძმასთანა.  
თვალ ცრემლიანი დაჰყურებს, ცოლი ბნელს მოეკარა.  
„შენ სად მიდიხარ ნინოჯან, შენაც აქ მოდი ჩემთანა.  
ღვიძლი დაი რომ მოვკალი, შენ ვინ გატირებს ლეკთანა“  
იელვა ღვთისოს ხანჯალმა, ცოლიც მიაგდო დასთანა.  
შორით ლეკმა თოფი დაჰყრა ღვთისოს მარჯვენა ბეჭთანა.  
სამნი ერთად დაიხოცეს. ეს საქმე არსად მომხდარა:

<sup>1</sup> საბა. „სიტყვის კონა“, 1949, გვ. 706 „ქამანდარი ქართულად ჩუბინი ჭქვიან“ გვ. 426  
„ჩუბინი ეს არს კაცი ისართა, თოკთა, „ქვათა უცდენელად ისროდეს“.





დიკლოში ქალნი ასტირდეს, მოსთქმინა ცრემლსა ფრთხილად  
„ავაიმე, ძმანო, დალილინო ოცდა შვიდი დღე ომითაა“  
მშვივებო, პურუქმელებო, პირ გამშრალნო წყურვილითა,  
პირშემურულნო წამლითა დღე და ღამ თოფის სროლითა.  
„გვერდით ძმები დაგვიხოცეს, თუშნო რად არ გვიშველითა.  
მივყევართ, საბუსურმანოში, აწ ვლა გვინდა დალისტანისა.  
უკან დიდი ჯარი მოგვზღვეს, წინ აღდამი მოგვიძღვისა.  
მობრუნდება, ხმალ გვიელვებს: „თქვენგით ბევრი ჯავრი მჭირსა.  
დაჭრილი მყავს უთვალავი შვიდ ოცი დიკლოს დარჩება.“  
რით გადვიდე დაღესტანში, შამილს რა უთხრა პირსა?“  
ლეკეთში ქალი ატირდა ამბავი რო უთხრეს ქმრისა:  
„შენი ქმარი დიკლოს მოჰკლეს, თუშმა თავი მოაჭრისა“.  
ქალმა სთქვა: „ასტამ ფირილა<sup>1</sup>, ნეტავ ვინ იყო ისაო,  
ჩემ ხალითას რო დაღბედა, გული ვის ედვა ქვისაო?  
ან ხმალმა როგორ გაუჭრა ჩემ ხალითას თავი კლდისა?  
ნეტარ თუშნი რა ხალხია, რომ ამდენი დედა სტირისა?“  
ბევრი კაი ყმისა ცოლი დალისტანში ცრემლით სწვიმსა.

მთქმ. სამსონ ბააძე. № 23. ახალთაობის სიმღერა  
ს. დიკლო.

აქამდი იყო ზაფხული, ახლ შემოდგომის ხანია.  
ტყემ ჩამოყარა ფოთოლი, ხეები შედებიანო.  
ყველა მინდვრისა ცხოველნი ბინებში ჩადგებიანო.  
გაუჭირდება ცხოვრება ვინც ველზე დარჩებიანო.  
ამბობდა „ლეკი“ ხარება: მომწყინდა ასე ტარება.  
საითაც გამოვიარე, სუყველგან ხაფანგებია.  
ჩემი დაჭრა ნამდვილად სუყველას გულში სდებია.  
მტერი ხო ვერას დამაკლავს, მიღალატებენ ძმებია.  
ძმისი ღალატი ძმისთვისა ეს უფრო მეტად ძნელია.  
მე ვნახე ცუდი სიზმარი ამ შემოდგომის ხანზედა:  
გამომეცხადა ღვთისმშობელ, შუქ დამაყენა თავზედა  
მითხრა: „მამულის მსხვერპლი ხარ, მშვიდობით წახედა გზაზედა“.  
მე რომ მომკლავენ წრეთულა, დამიბნელებენ მხესაო,  
ველარც დავესწრებ გაზაფხულს, აღარ დაუწყებ ლოდინსა.  
წავალ და ტყეში მოგვედები, მიწა დამიგებს ლოგინსა.  
დამპატრონდება ბერმუხა, ტოტებს გამიშლის სუფრადა.  
გვერდს მიდგას ერთი ბერმუხა სხვანიც სტანიან ზევრალადა.  
ავდარში ამტირდებიან ნამს დამაყრიან ცრემლათა.  
ბარ მოტირალი მექნება მაღალ მთებ მგლოვიარეთა.  
მარტო მე მომიგლოვებენ, ვერ მოიცლიან სხვებზედა.  
მე რაკი ველზე გავსულვარ, არვინ მიტირა მკვდარზედა.  
არც ხო მღვდელი მეღირსა, ველარ ვემთხვიე ჯვარზედა.  
თუ ვისმე დაგენანებით, მაღრანის<sup>2</sup> თავში ვარია.  
ხანდახან ამოდიოდნენ ჩემთა მტიროდეს დანია.  
ძმებო, თქვენს მოღალატესა ყელზე ეხვიოს გველია.

<sup>1</sup> ლეკურად—გაკვირვება. ს. მაკალათია „თუშეთი“, გვ. 41—„ასტამფიდილა“.

<sup>2</sup> მაღრანი—სოფელია კახეთში.



ლექსებს მოგიტევი ძმოზილნო, ლექსებს იმ რვა ძმათასა  
დიყიან ხელებ შეკრულებს, ნახოცებს ურცხვად მტრისასა.  
კალებო, სიცოცხლით საეცო, დრონი გაქვთ მოკლე ხნისანი.  
აქ სანამ არს ზაფხული, არს მხარე სამოთხისანი.  
მაღე კი აიყრებთან ძროხა, ფარები ცხვრისანი.  
მაღედვე გათეთრდებიან წვეტი წვერები მთისანი.  
ნამით სამკაულს აისხამს ბალახნი მაღალ მთისანი,  
ჩამოკნებიან ქაცვები საკვები ნადირისანი.  
ხესაც გაცეცია ფოთოლი ვერხვის და არყის ხისანი.  
დიყიან ცხვარი დამდგარა პირიქითისი მხრისანი.  
ელიან გათენებასა გზა გავიაროთ ტყისანი.  
ნაპირს ჩარიგდენ ძაღლები, დარაჯნი მგლის და მტრისანი.  
ექთო სდარაჯობს ცხვრის თეოს, ფიქრი არა აქვს მტრისანი.  
მაგრამ რას მოელოდება ნაპირს შემომთხევა ცხვრისანი.  
თილიძემ თოფი აიღო, საგანს დაადო მიზანი.  
თურმე ყოფილა ჩანჩები, გულის გააპო ფიცარი,  
„გაფრთხილდით—მისძახ-მოსძახა—ხროვა არ იყოს მტრისაი“.  
ცხვრის ფარას შემოეხვია ბოროტი რაზმი მტრისაი.  
ცხრა კაცს გაუტრეს ხელები. „გვითხარიო ის მკვლეელი ვინ არი“.  
განზე გავიდა თილიძე. „სხვებს ნურას ერჩით, მე ვარი!“  
დაჰკრეს თოფი და უსულოდ მუხლნი დაეცა მარადა.  
გაეჭკა გელაურიძე ყაჩაღებს დაუჭრელადა.  
სიკვდილს ებრძოდა ლუკიძე, ფეხზე ველარა დგებოდა.  
იქვე დაჭრილი ავლებს არჩილა წყლიან თვალებსა  
ხან გადახედავს მაშვლელებს იმ საართანო მხარესა,  
ხან გადახედავს ანტონას სადაც ხისძირას კენესავდა.  
ორნი უსულოდ ეყარნენ ობოლი გორგი და ლუკა.  
პავლემ და ნიკამ ვერც იგრძნეს ამხანაგების დაღუპვა.  
ძაღლები დაჰყმულოდნენ იმ უპატრონო ფარებსა.  
დაჰქვითინებდის ნიაგი სამაგიერო დედისა.  
დაყრანტალებდის ყორანი დაყიან რვა ძმათა გვამებსა.  
მაღე იპოვის სამარეს ის საზიზღარი მტერიცა.  
მთით შევარდენის კივილი ტირილსა, ჰგავდა დებისა.  
ეს ლექსი სამახსოვრად ანტონას დამიწერია.  
დიყიან დახოცებისა შესანდობარი შესვითა,  
არაყი ყანწით დალიეთ, თუშური ლუდი თასითა.

მთქმ. ზაქრო აქიმიძე. № 24. დიკლოს მოვიდა

ს. ჩილო.

დიკლოს მოვიდა დიდოი, აღდამ შეჰყარა ჯარები  
თუშეთის ლელეს გადმოდის. ცისა არა სწვდება ცვარები.  
წისქვილთანა ამოდის, როგორც მარილზე ცხვარი.  
ღვინიანთ ელენაიძემ ციხით მოჰკიდა თვალი...

მთქმ. ბილოიძე ნატო. № 25. ჯარისკაცის სიმღერა

ს. ომალო.

შავად ირევა ყორანი, სვინი ამოდის რისაო.  
შევიტყოთ არლოვისაკენ ამბები ომებისაო.  
ბინდდება, ახლათ თენდება, ვარსკვლავთ ქრთებიან ციცაო.



აქა-იქ კიდევ ჩნდებიან ლანდები მეომრისაო.  
ქარი წივის და ზუზუნებს, ირგვლივ გამოდის ხმანიო.  
ერთ ხრამში ვწევარ დაპრილი ამ ოხერ ლექსის მთქმელიო.  
თუ საღი მოველ აქედან და არ დაეხუტე თვალიო,  
ისევ დავავლო ალმისა გასწორებული გზანიო.  
მაღლიდან უფრო ჩამოდის ტყვია, კაცისა მკვლელიო.  
სად გდია ტანკი დამწვარი, მაშინა დაღეწილიო.  
სად ფურგუნების ზაპასი, ცხენ-კაცი დახოცილიო.  
ძმა ძმისთვის, ძმაო, ხომ იცი, ამოღებული ხმალიო.  
მოგწერავ ახლად გაღეკე დარჩება სახსოვარიო.  
ფრონტელი ძმების სახსოვრად ეს ლექსი დამიწერია.

მთქმ. ნაზიკო და ცაცო ბილოძე. № 26. **ჯარისკაცის სიმღერა**  
ს. ომალო.

გიამობოთ ომის ამბავსა, ხალხო დამიდგეთ ყურიო.  
აქ არც ფულია ძვირფასი და არც საკმელად პურიო  
პირველი არის სიცოცხლე, მეორე კიდევ სულიო,  
მესამე კარგი ძმა კაცი, ძმა კაცი მშობლიურიო.  
თუ მშობელ გვერდით გექნება, თელი გექნება გულიო.  
რაც გინდა დაპრილი იყო, გამიმთელდება წყლულიო.  
ზარბაზნის ტყვიამ დამნაყა, დამალეინა სულიო.  
ბრუნავდი სისხლის მორევში მიმიდიოდა გულიო.  
მერე მოვიდა ექიმი კამენდირს დასაჯულიო.  
მოვიდა, სინჯვა დამიწყო, გულზე დამადგა ყურიო.  
ეხლა წადი და სხვა ნახე დაპრილი დაკარგულიო.  
ამიღეს და წამიყვანეს დღე იყო განსაზღვრულიო.  
გოსპიტლის კარზე რომ მიველ, იქ შამიხევის წყლულიო.  
მე მაგის მომლექსობელი ფრონტზე ვარ დაწყებოდანვე  
სახელათ მქვიან გოგალე რაინდაული გვარიო.

მთქმ. ლენა შააძე. № 27. **ჯარისკაცის სიმღერა**  
ს. დიკლო.

სტორმა შეიტყო მდინარემ კავკასიონის მთებისა  
სევასტოპოლთან გაჟღერა ვერაგ გერმანელ მტრებისა.  
მაისის ცხელი დღე იყო, მეომრებს ჰქონდათ განგაში.  
ტყვია უწყვეტივ მოჰქროდა, ხმაღს დაეტოვა ქარქაში.  
დედამ თუ ძუძუ გვაწოვა, ტკბილათ გვირწია აკვანი  
სამშობლომ ამოგვიჩია, სამშობლო არის წამყვანი.  
იქ საქართველოს მაღალ მთებს, საცა ზავერდი ხალიჩებს,  
საცა ირემი ფუნდრუკით გაირბენს, გაიხალისებს,  
საცა კლდეებზე ჩანჩქერი მიდის, ჩუხჩუხით თხრიალებს,  
და ამომავალ მზის სხივი წყალზე ცეცხლივით იაღებს,—  
ფიცობდა ფიცხელაური, თან მტერს უტევდა ჯიქურად,  
გულს ცეცხლის ალი ჰფარავდა მიანაბიჯებს გმირულად.  
მოუწოდებდა მეომრებს ლომად ქცეულებს ბრძოლაში  
მტრის გულმოდგინედ ჟღერაზე და აუცდენელ სროლაში.  
უთხარით ფირცხელაურებს შესრულებული პირობა:  
არ შეარცხვინა სამშობლო, არ დაუკლია გმირობა.  
უთხარით ფირცხელაურებს გულ ტყვია მაზის მწვალადა.  
მკვდარიც მიმგლოვოს სამშობლომ, დედამიწა-წყლის მცველადა.



მთქმ. ზაქრო აქიმაძე. № 28. პარასკევს შუალამისას  
ს. ჩილო.



პარასკევს შუალამისას სპეროზას დასცეს ცანია.  
დაწიოვს ცხვარ-მწყესი, ვაი რა ცოდო ბრალია!  
ჩაღმა პირიქითს ვაცნობოთ, ისინიც ჩვენი ძმანია,  
წულათა მაცნე გაგზავნეს „ჰარიქ აიღეს ცხვარია“.  
თუშებ ჩასძახეს ლეკებსა: „ეხლ უნდა ვცადოთ ერთურთი“!  
დევრიენიან ერთურთში, ხმალის გამოდის ჩქანია.  
„ხელით დაგრეთ, რჯულძალღონო, სისხლით შეღებეთ მთანია“.  
კაფა და კაფა ლეომა, ცამდი ააგო მკედარია.  
ოთხასი ლეკის მარჯვენა სულერთად შემოაგროვა.  
ასტირდა ლეკის ბელადი—ვაი რა ცოდო ბრალია!  
თორმეტი ჩვენაც მოგვართვეს წულათა საკაციოთაო.  
ოცდა თვრამეტი დაჭრილნი ნაჭერლის ომობაშია.  
ჩაღმა პირიქითს არ ვიცით რამდენ წაიღეს მკედარია.  
ან დაჭრილ რამდენ წაიღეს ნაჭერლის ომობაშია.  
მე მაგის მომღვწისებელი წულათას ვარი ქალია  
სალექსოდ გამომიგზავნეთ ერთი შიშაკი ცხვარია  
თხოვნა არა გეგონოს, ადათი მაგ მოლექსისაო.

მთქმ. ცაცო და ნატო ბილოძე. № 29. ამოდულდი მარგალიტო  
ს. ომალო.

ამოდულდი, მარგალიტო,  
ნაგუბარში ჩადექ წყალო.  
არც ისეთი ლამაზი ხარ,  
როგორც ინაზები, ქალო.

მთქმ. ნაზიკო და ნატო ბილოძე. № 30. სიყვარულის სიმღერა  
ს. ომალო.

დალი დალაღე დალიო, დალი დალაღე დალევო.  
დალი დალაღე დალიო, დალი დალაღე დალევო.  
შენ სიყვარულმა დამძლია, ამაღებინა კალამი  
და ამ პატარა ფურცელზე ჩამაწერინა სალამი.  
ჰე ჰე ჰე ჰე . . . . .

მთქმ. ნაზიკო და ცაცო ბილოძე. № 31. მეცხვარის სიმღერა  
ს. ომალო.

ხანში შესულო მეცხვარე, შენ ისევ გიმღერს გულიო.  
მაშ დავიჯერო არ იცი დარდი და სიყვარულიო.  
მაშ დავიჯერო არა გაქეს ბავშობა დაკარგულიო.  
„აბა, რა გითხრა მაგაზე, ბედი ჩემი ხვედრისა.  
მუდამ ტრიალებს ჩემს გულში ნისლები შავი ბედისა.  
მე თუ ჩემ გულის დარდს ვიტყვი, ტირილი მღერა ერთიო.  
დილით პირსაბანელად მაქეს წყარონი ყინულიანი.  
და ღამეზედა მხურია ნაბადი თირთვილიანი.  
აბა, ვინ მომეწონება, დღე არ მენახოს მზიანი.  
თუ გამახარებს ხანდისხან, ველები ყვავილოვანი“.



მთქმ. ქ. კინდოლაური და ბაბულა იაურიძე (ჯვარბოსელი), № 32.

**უნდა მოგწერო წერილი**

საქართველოს  
საზოგადოებრივი  
მეცნიერებათა  
აქადემიის  
საგანმანათლებლო  
და მეცნიერებათა  
სამსახურის  
სამსახური

სსსრ

ს. შენაქო.

უნდა მოგწერო წერილი, ბნელ ღამის გამნათობელო!  
ვაი, უცეცხლოდ დამწველო, უღვინოდ დამათრობელო.  
მალ-მალ ნუ მხედავ თვალებში, სიყვარულს შეგვაცუობენო.  
დაგვაშორებენ ერთმანეთს, თოვლივით დაგვადნობენო.  
შენ არაფერი, ბრაღი მე, სიცოცხლეს მომიპობენო.

მთქმ. მარუსა ბეწუნიძე. № 33. 34. **მეცხვარის სიმღერა**

ს. დიკლო.

მე ვარ და ჩემი ნაბადი გამთენებელი ღამისა.  
მოკვდები, ჯავრი ჩამყვება სამი ღამაში ქალისა.  
ერთია მეტად ღამაში, მეორე ლერწამ ტანისა;  
მესამე კოცნას დამპირდა, მე იმან წამახალისა.

მთქმ. ეენია ნაკუდაიძე და მარუსა ხუცაიძე. № 35.

**საყვარელია სამშობლოს მთები**

ს. ქუმელაურთა.

(სამსონ ინაურიძის ლექსი)

საყვარელია სამშობლოს მთები.  
გზა სიარული ქალ-ვაჟებისა.  
მუდამ კარგია ახალგაზრდობა  
და სანატრელი ყოველ წამითა.  
მე კი და ჩემს გამოკლებით  
ყველა იყავით სიხარულითა.  
ხელი შეუწყვეთ თქვენს ჯანმრთელობას.  
არავინ წახდეთ აღელვებითა.

მთქმ. მიტრო ბორძიკიძე. № 36. **თუშური სიმღერა**

ზ. ალვანი.

მინდორში წიგნი ვიპოვნე  
ჯდებისგან დაძველებულა.  
ავიღე და წავიკითხე,  
მელნით იყვ გატრელებული  
ბოროტიანის ნაწერი,  
ცრემლით იყვ დასველებული.

მთქმ. მიტრო ბორძიკიძე. № 37. **ჯოჯოლას სიმღერა**

ზ. ალვანი.

ღამის წყვილადში ჩაფლული  
გამტყნარებულის სახითა  
მოსჩანს ქისტეთის მხრიდანა  
სალის კლდეების მტვრევეითა.  
ბნელს ხევაზე მოჰყდეს ყორანი  
გულამდგრეულის ჯავრითა  
ძმის მკვლელის სისხლი სწყურია



კაცი რომ მოდის გზაზედა.  
გზას ვამბობ თორე რა გზაა,  
ვიწრო ბილიკი კლდეზედა.  
მთას შევეცქერ ყინულიანსა  
მოველი ჩამოდნობასა  
მთავ გადამიშვი, ტიალო,  
რა ჯანლი მოგიხვევია;  
მთას იქით ჩემი ერთგული  
სხვას ვისმეს ჩაუხვევია.

მთქმ. ანო მარხვაიძე. № 38. **მადელ მობერა**  
ს. ჩილო.

მადელ მობერა, ნანალო.  
ჩარხილ ჩახლამზურ ვაგანა.  
ოჰ რა კარგია, დედაო,  
შორით შორ ლამაზის ნახვა.



## თუზური სიმღერები



# №1. ლაშარის სიმღერა

როეს ამ როე - ო - მა ვი - სი - ა.  
 როეს ამ როე - ო - მა ვი - სი - ა.  
 მშინ - ღი - სი გი - ორ - გი - სი - ა.  
 მშინ - ღი - სი გი - ორ - გი - სი - ა. მშინ - ღის ვი - ორ - გის  
 ვარ - ზე - ღა, მშინ - ღის ვი - ორ - გის ვარ -  
 ზე - ღა ზე ალ - ვად ა - მო - სუ - ღი - ყო.  
 ზე ალ - ვად ა - მო - სუ - ღი - ყო. ზეა ა -  
 მოსხ - მი - ყო ყურ - ძე - ნი, ზეა მოსხ მი - ყო  
 ყურ - ძე - ნი. სა - ქმე - ღად მი - ლე - უ - ღი - ა.  
 სა - ქმე - ღად მი - ლე - უ - ღი - ა.



## №2. ლაშარის სიმღერა

როეს ამ როე-ო-ბა ვი-სი-ა,  
 როეს ამ როე-ო-ბა ვი-სი-ა, წმინ-ღი-სი გი-ორ-  
 გი-სი-ა, წმინ-ღი-სი გი-ორ- გი-სი-ა.  
 გი-ორ-გი გა-ჯა- ვან-ზე-ჯა, გი-ორ-გი გა-ჯა-  
 ვან-ზე-ჯა უ-ქამ-რო ი-ა- რე-ბო-ჯა.  
 უ-ქამ-რო ი-ა- რე-ბო-ჯა.

## №3. პაყრული

მაყარს მა. ყრო-ბა შე-შვე-ნის, ქაღ-სა  
 ღო-კენ-ში წო-ჯა-ო. მო-ღი, თუ მო-მა-ვა-ღი ხარ,  
 მომ-წყენ-ჯა შე-ნი ღო-ჯე-ნი. თუ ა-  
 მა-ლა-მაც არ-მოხეაო, მი-წამ-ჯა-გი-გოს ღო-გე-ნი.



## № 4. გაცრული

I  $\text{♩} = 152$  გუნდი

მო-ღი, თუ მო მა-ვა-ღი ხარ, მო-ღი, თუ

მო-მა. ვა-ღი ხარ. მო-მწყინ-და შე-ნი

გუნდი  
ლო-ღი-ნი. მო-მწყინ-და შე-ნი ლო-ღი-ნი.

## № 5. ღალა

I გუნდი

ღა-ღაღ თქვით, ღა-ღაღ. მხე-ღარე-ბო. და-

ღა, და- ღა

I გუნდი  
ღა-ღი-ა და-ღა-ო-მა-ო

ღა-ა-ღა, ღა-ღა

I გუნდი  
ღა-ღან გბირი-ონ შვი-ოე-ბით,

ღა-ა-ღა, ღა-ღა-ო

I  
ღა-ნი გბირი-ონ ძმო-ვი-თა







# № 8. იახსარის სიმღერა

♩ = 96

რე. ვეპ - სა ჰქონ - დათ ყრი - ღოო - ბა

სა ცა დიდ მო. ე - და - ნი - ა. ————— რე-ვეპს

ეს. გა. უ. რი. გე. ბავ —, ერთ ურთს უ-ჭირავთ მხა-რი - ა:

„ღვთის შვილთ მო. უ. კლათ კო - ბა - ლე,

თავ. ში და. უც. ნათ ქვა. ნი - ა“ ————— გა - ი - გო

დამ. ბა. რე. ბელ. მა ჩაჰ-გზავ-ნა ი - ახ სა - რი - ა

ჩა - ვი - და იგ - რე ჩა - ია - მთხო, ————— რო. გორც

ნა - ღირ. მა ცხვა რი - ა ————— ცხრა ნლო - სა ქა -

ლო გად. მოხ. ტა ის თა - მარ რე - ლო - უა. ლოი - ო.



# № 9. აბრაჰა პილუს წიგნი

Recit.

ა. ტირ. და ჩო. ღოს წის. ქვიღ. ში ნა. ნა თორ. ღვა. ის

ქა. ღოი. ა. შე. მო. მი. ცვივ. დნე. ჯე. აე. პი,

შე. მო. მიმ. ტვრი. ეს. აა. რი. ა. ბი. ძა. შვილ. ჯე. ჯანს

თა. ვი. მო. მი. ქრეს, სი. სხლის გაჭ. ქონ. და ჯე. რი. ა

ჯამ. ქრეს. ხე. ჯე. ში უ. ბე. ში ჩა. მი. წყეს ძაღონ. ა. მით

და. მი. ქონ. თმა. ნი. ა! უხ. ში. შვე. ჯა. გა. და.

მა. ტა. რეს, ი. ყო. თირ. თვი. ღოი. ა. ნი. მთა. ნი. ა.

დავ. ტე. ხე. სა. ყურ. ბე. ქე. ღი, ა. მით ავი. ვნიშ. ნე

ჯმა. ნი. ა. ჩემ. მა. უ. აა. ნა. მდე. ვარ. მა

ე. გე. გა. ი. გოს ავა. ღოი. ა. რე. ღოი. ანთ. ხე. ღოი

ვერ. უ. ხე. ჯე. უ. რე. ღოით ხე. ღო. ა. ვა. რი. ა.



№10. ღაშთარს ფაგიდა თილისძე

♩ = 96

ღა - შარს წა - ვი - ღა თო - ლის - ძე  
[ღიღ - გუ - ლაღ ღაჯ - ღა ხა - რი.  
შე-მო-ე-ხვივ-ნენ ფშვ-ღე-ბი. რო-გორც პა-ტონ-სა ყმა-ნი - ა.]

№11. შირაძეშვილს ფასვლას ამბობენ

♩ = 120 Recit.

ში - რაქ - ში წას - ვლას ამ - ბო - ბენ სამ - ფა - რა  
ფშავ - ლის ცხვრი - სა თ. მი - ა-ტანთ მა - თუ - რეღოს ში -  
ნას ბავს ა - უ - ღი - ან კა - რი - ა.  
გარ - შე - მო შე - მო - უ - სარგ - ლეს შე - ა - ზე ღაღა -  
გა ცხვა. რი - თ. ბე - რი - ძე ეტ - ყოფ ბი. ქეძ -  
სა: „ცხვარს მოგვიწყურ. ღა წყა - ლი - თ“ წამ - ლით ღა - ავ  
სო მას - რე - ბი თოვს ღა - უ - ჰი - რა ტა - ლი - თ.



**№ 12. კვლევური თუშური სიძღვრე**

გა-ლა-ლე და-ლი და-ლა - ლი და-ლი და-ლა-ლე  
და-ლი - ა. და-ლა-ლე და-ლი და-ლა - ლი და-ლი  
და-ლა-ლე და-ლი - ა. ი - ქა ვარ, სა-დაც ი.  
ყრე- ბა ა - ლა-ზა-ნი დამტყვარი. ა. ი - ქა ვარ,  
სა-დაც ი - ყრე- ბა ა - ლა-ზა-ნი დამტყვა-რი - ა.  
გარ-შე-მო თა-თრის სოფლუ-ბი, ზედ გა-ფე-ნი-ლი ცხვა-რი. ა  
გარ-შე-მო თა-თრის სოფლუ-ბი, ზედ გა-ფე-ნი-ლი ცხვა-რი. ა.

**№ 13. მუხეზანთს სიძველეს**

ყუ - რი და - მიგ - ჯეთ, მსმე - ნელ - ნო, ლექს ვი - ტყვი

ჯე - ილ ყმა - ზე - და. ე - გო - სა ღა - ჯოა - გი - შვილ - სა



მო-ვი-ხსე-ნი-ებთ მჟე-ზე-და. გა-და-იშ-ლე-ბა  
 ღრუბ-ლე-ბი, გრი-ლოს მოჭ-ფი-ნავს მთებ-ზე-და.  
 ლე-კის მთასცხვარსა ვა-ძო-ვებ სი-მუ-რის გო-რის მთა-ზე-და.  
 ვად-მო-იშ-ლე-ბა ღრუბ-ლე-ბი გრი-ლოს მოჭ-ფი-ნავს  
 მთებ-ზე-და ლე-კის მთასცხვარსა ვა-ძო-ვებ  
 სი-მუ-რის გო-რის მთა-ზე-და გულ-დინ-ჯად ჩა-მა-  
 უ-ფი-ნე, ში-ში ა-რა მაქვს მტრ-ზე-და.  
 უც-ბად მო-მეს-მა - თო-ფის ხმა, ტყვი-ა ნა-სრო-ლი ჩემ-ზე-და.

## №14. ეს უამრავობა მოვიდა

(გარემონი)

მუსიკალური ნიმუში, რომელიც შედგება ორი სტრუქტურული ნაწილისგან. პირველი ნაწილი შედგება ოთხი მუსიკალური ფრაზისგან, რომლებიც დაკავშირებულია ერთმანეთთან. მეორე ნაწილი შედგება ოთხი მუსიკალური ფრაზისგან, რომლებიც დაკავშირებულია ერთმანეთთან.



მომღერალი

x<sup>1)</sup>



1. რაჲ - ღაა რაჲ - ღაა - ღაა აჲ - ჯა - ჯე რაჲ - ღაა რიჲ - ჯა.  
 2. ეს შე - მოფ - გო - მა მო - ვი - ჯა, ტყე - მა გა - უშ.  
 3. ტყე - მა გა - უშ - ვა ფო - თო - ჯოი, მა - ჯაჲს მო - ე.

გარმონი



- ჯე რაჲ ღა - ღაა რაჲ - ღაა რაჲ - ღა - ღაა რაჲ - ჯა - ჯე  
 ვა ფო - თო - ჯოი. ეს შე - მო - ჯგო - მა მო - ვი - ჯა  
 ჯოი ნა - მი - ა. ტყე - მა გა - უშ - ვა ფო - თო - ჯოი.



- რაჲ - ღაა რაჲ - ჯა - ჯე რაჲ - ღაა - ღაა.  
 ტყე - მა გა - უშ - ვა ფო - თო - ჯოი.  
 მა - ჯაჲს მო - ე. ჯოი ნა - მი - ა.



- 1) x - ით აღნიშნულ ნოტებს ოდნავ დასახულოი მარჯენტი აქვს.  
 2) ყოველი კუჭკუტის შემდეგ გარმონი სოლო.



# №15. მესხპარის სიმღერა

$\text{♩} = 116$

გარმონი და - ლე - ბი და - ჯე - ო - დი - ან,

იმ უ - ჰა - ტრო - ნო ფა - რე - ბა, და - ლე - ბი და - ჯე -

ო - დი - ან იმ უ - ჰა - ტრო - ნო ფა - რე - ბა.

და ჰყრან - ტა - ლე - ბის ყო - რა - ნი დი - ყი - ან რვა ძმა

გვა - მე - ბსა, და - ჯე - ბი - ტა - ლე - ბის ყო - რა - ნი

დი - ყი - ან რვა ძმა გვა - მე - ბსა. და - ჯე - ჟი - თი - ნე - ბის

ნი - ა - ვი სა - მა - გი - ე - რო და - დი - სა, და - ჯე -

თი - ნე - ბის ნი - ა - ვი სა - მა - გი - ე - რო და - დი - სა.

მ ყოველ ეულუბის შემდეგ გარმონი



# № 16. ეს შეგონებების სან მოვიდა

♩ = 138. Recit

ეს შე - მო - დგომის ხან მო. ვი - და დრო ა - დარ

ა - რის მთი - სა ვე - ლე - ბიც გა - ჩე - მე - ბე.

ლა ეი - ვიღ ა - დარ ის. მის ცხვრი. სა ვა -

ხე - თის თავ - შე გაჭ. ყურ. ვი. ლურ - მე - ლო შა. ვი

ხევი - სა აღ - ვან. ში სის - ხა გა - ჩინ - და

შეგ და შეგ ხო - ცავს ხაღ - ხსა. ამ - ბო - მეტ

შე. წე - ხე - ბულ - სა მაგ ან - თა - ი - ძის შევიღ - სა

ი - ლე - ჰებ მა - გის ჯეფ ე - მა - მა, ა - დარც

ძმა რჩე - მა ლებ - სა - (ხა - შე - ი - ნებ. სა)

ცრე - მლე. ვი. ანს თვაღ - სა



# №17. ჰაბაზა ღვპრხი, ოგოლი

♩ = 138  
Recit.

ზა. ბა. რა ღვპრ. ხი ო - ბო - ღოი, გა - ბო - ვი -  
ზარ - ჟე ცხვარ - ზე - რა - ო მე - დამ რა - ხე - ურ  
(ბან) სა - მოს არ - ა მშორ - ჟე - ბო - რა ტან - ზე - რა.  
ცო - ბა რომ წა - მა - ვი - ზარ - ჟე, რო - ცა  
ღვპ-ღე-ქი ჭავა - ზე - რა, ვი - ფი. ქრე, ღმერ - თი  
მი - შვე - ღოის ღვპ. ღვა - ვი ცხოვ - რე - ბა .. ზე - რაო.  
მო - სუ - რა მო - წე - რი - ღოო - ბა მა - რა - რა.  
საგო - რა - თო - ბა - ზე - რა - ო.

# №18. ქალაქ პეტიანის მინდო

♩ = 138  
Recit.

ქა. ღოაქ მე. ტე. ხის ცი. ხე - ო, წა -  
გე. ბო ჟურ - ვის ქვი. თა - ო; კარ - ზე გა -



გზა- ვან გარ- ტყი- ა, სი- მა- ვრე და- ღის-  
ტნი- სა- თ. ჰვი- დი- ა რვი- ნის ეა- რე-  
ბი, ცო- ცხა- ლი<sup>9</sup> თო- ლა- დი- სა- თ  
შე- მო- გიდ- გე- ბად მო(ვ)- რე- ვი ა- ლელ-  
ჰე- ბუ- ლი ზღვი- სა- თ.

1) ფონოგრამის ამ აღწერის უზარცისობის გამო ეს სიტყვა სა ეჭვოა

## №19. ეს შემოფრმის ხან მოვიდა

Recit. ეს შე- მო- დგო- მის ხან მო- ვი- რა, დრო  
ა- ღარ ა- რის მთი- სა ჰე- ლე- ბიც  
გა- რე- მე- ბუ- ლა, დი- ვილ ა- ღარ ის-  
მის ცხვრი- სა. ეა- ხეთ- სა თავ- ზე  
გაჰ- ყურ- ვი ლურ- ბე- ლი შა- ვი- ზღვი- სა  
ჰე- მთვარე და- პნე- ლე- ბუ- ლა, შექს ა- ღარ უ- შვებს ძირ- სა.



# № 20. ზეზვა გაშრინჯაული

მე

და-ღა - ლე და - ლი და - ლა -

ლე და-ღა - ლე და - ლი და - ლა - ლე და - ლა -

ლი და - ლი და - ლა - ლა - ლე ზე - ზვა -

ო გა - ფრინ. და - უ - ლო, ცო - ტათ

მო - ჯლე - ო ე - ნი - ზა ზე - ზვა -

ო გა - ფრინ. და - უ - ლო, ცო - ტათ

მო - ლე ე - ნი - ზა სა - ცა კი

შე ი - ყრე - ბი - ან, ა. მო. გირ - ჩე

ვენ ხე - ლი - ზა სა - ცა კი შე - ი -

ყრე - ბი - ან, ა. მო. გირ - ჩე - ვენ ხე - ლი - ზა.

1) გარეთაქტის ორი მერვედი უახლოვდება რუოდს. იგივეა ყოველ ანალოგიურ შე - მთხვევაში.



## №21. უაქილის ღაქარის სიმღერა

♩ = 88

მი. უ. ღვთ. მე-ღოი გუ-ნი- ბი მფარ-ვე-ღოი  
 და-ღუ-სტნი-საჲ-ა, შა-მი-ღოის სა-ღოთო ად-  
 გი-ღოი და შემ-ნე ღოი-ღოი ხნი-სა-ო.  
 მი-მო-ღოის და-მის და-რა-ვი მწერ-ვა-ღოი  
 და-ფიქ-რე-ბუ-ღოა, ხმაღ-ხან-ჯაღო. ჩო-სა, მას-  
 რე-ბით. თო-ფი. მხარის გა-და-გდე-ბუ-ღოა.  
 ეს ის ღირსი-ყო, რო-ღუ. საც შა-მი-ღოი გვე.  
 ო-მე-ბო-და, ე-ხო-ცე. ბო-და ვა-რე-ბი,  
 ო-მიც ვი ვე-რა რჩე-ბო-და. მი-უ-ნდო-მე-ღოი  
 გუ-ნი-ბი მფარ-ვე-ღოი და-ღუ-სტნი-საჲ-ა  
 შა-მი-ღოის სა-ღოთო ად-გი-ღოი და შემ-ნე ღოი-ღოი ხნი-სა-ო



## №22. ღივლოს მოხრება

♩ = 112

ყუ - რი და - მიგ - დეთ, მსმე - ნელო - ნო, ჯექს - სა  
გა - ტყვით ყვე - ჯა ფერ - სა. უ - წინ ჩვენ მა - მა ჰა.  
ჰა - წი სის - ხლოთ რწყავ - დენ მთა და ველო - სა 1)  
და - ღის - ტნის შა - მღოს უთ - ქმი - დენ: „მო - დი, გე - ლო - დე -  
ბით ჩვენ - სა. რომ მო - ხვი - დე, გი - მას - ჰინძ - ლეგბო.  
სის - ხლის ა - გართ - მეუთ შენ - ვე შენ - სა. 2)

1) ამ სტრიქონის შემდეგ მომღერალმა ჩაგვაწერინა კიდევ: მგერსა მტრულად  
უხვდებოდენ და იცავდენ გრანიცებსა.

2) მომღერალმა ჩაგვაწერინა: „რო მოხვალ ხომ გიმასპინძლებო!“

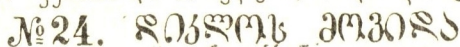
## №23. ახალთაობის სიმღერა

♩ = 96

ა - ქამ - დი ი - ყო ზათ - ხუ - ლო, ახლო შე - მო  
დგო - მის ხა - წი ა ტყემ ჩა - იო ყა - რა ფო - თო.

ა) სიგრძე მეტია.





180



# № 25. ბარისაბის სიმღერა

♩ = 104

და-ლი და-ლა-ლე და-ლა-ლე და-ლი და-ლა-ლე და-ლი-ო.

და-ლი და-ლა-ლე და-ლა-ლე და-ლი და-ლა-ლე და-ლი-ო.

შა-ვად ი-რე-ვა ყო-რა-ნი, სვი-ნი ა-მო-დის რი-სა-ო.

შა-ვად ი-რე-ვა ყო-რა-ნი სვი-ნი ა-მო-დის რი-სა-ო.

შე-ვიტყუოთ ორ-გო- ვი-სა-კენ ამ-ბე-ბი ო-მე- ბი-სა-ო.

შე-ვიტყუოთ ორ-გო- ვი-სა-კენ ამ-ბე-ბი ო-მე- ბი-სა-ო.



## №26. ბარისბაძის სიმღერა

♩ = 104

და-ღა-ღი და-ღი და-ღა-ღი, და-ღი და-ღა-ღი და-ღა-ღი.

და-ღა-ღი და-ღი და-ღა-ღი, და-ღი და-ღა-ღი და-ღა-ღი.

გი-ამბობთ თ-მის ამ-ბავ-სა. ხაღო-ხო, და-მიგ-ღეთ ყუ-რი-ა.

გი-ამბობთ თ-მის ამ-ბავ-სა. ხაღო-ხო, და-მიგ-ღეთ ყუ-რი-ა.

## №27. ბარისბაძის სიმღერა

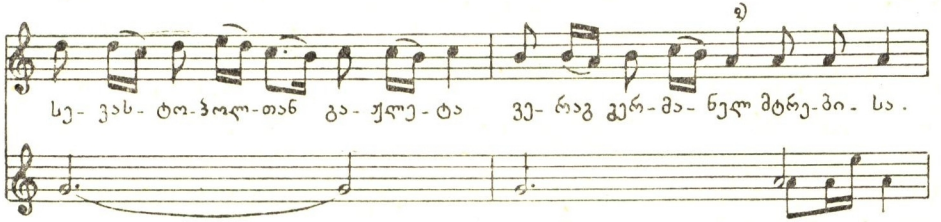
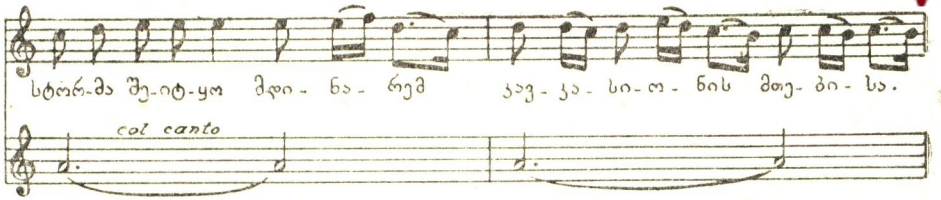
♩ = 104.

და-ღა და-ღა-ღა და-ღა-ღა, და-ღა და-ღა-ღა და-ღა-ღა, *col canto*

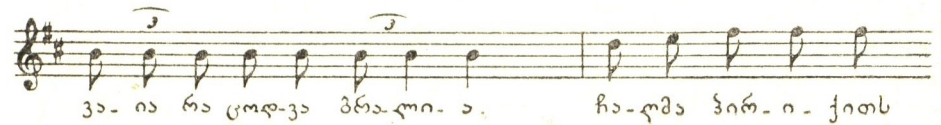
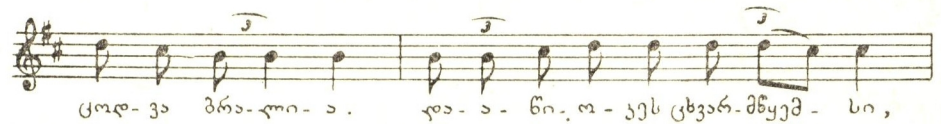
და-ღა და-ღა-ღა და-ღა-ღა და-ღა-ღა და-ღა-ღა და-ღა-ღა.

მე-ო-ხის ცხე-ღი და-ღი ი-ყო გე-მე-ნე-ღი

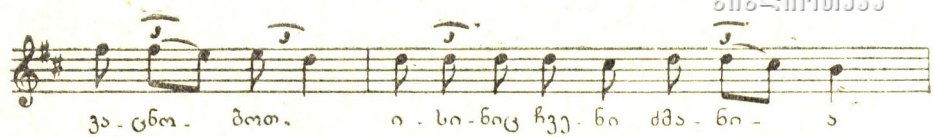




Recit. №28. პარასევს შუადამისას

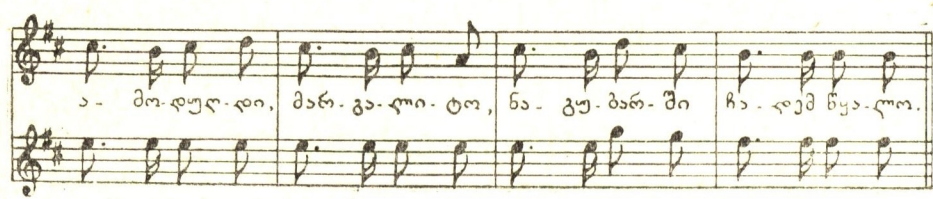
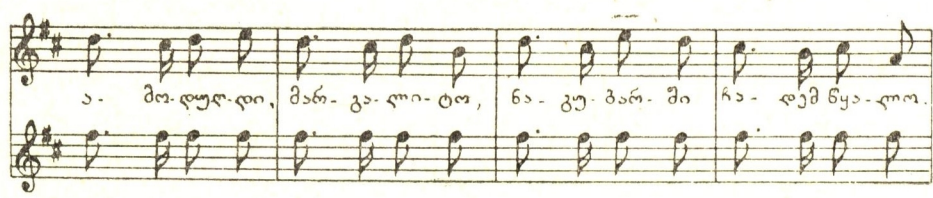
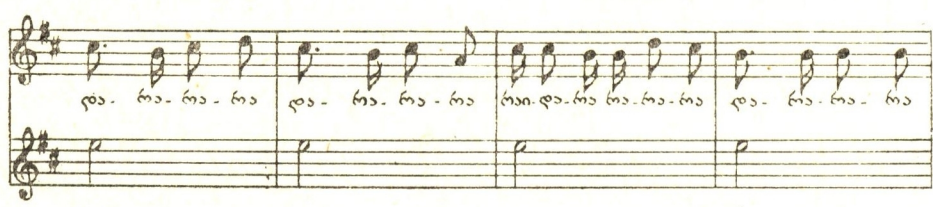






- 1) რიტმი მეტად ცვალებადია: ტრიოლები სრულდება აჩქარებით, მესამე მეოთხედი უფრო შეავეებით სრულდება, ჰირველი უფრო აჩქარებით.
- 2) ყველგან cis უახლოვდება C-ს.

♩ = 92 № 29. ათაფუღი, მარბალითი





# № 30. სიყვარულის სიმღერა

და-ლი და-ლი-ლე და-ლი-ო და-ლი და-ლი-ლე და-ლი-ო

და-ლი და-ლი-ლე და-ლი-ო და-ლი და-ლი-ლე და-ლი-ო

ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე

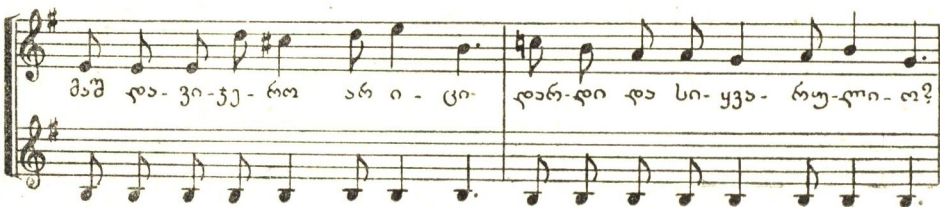
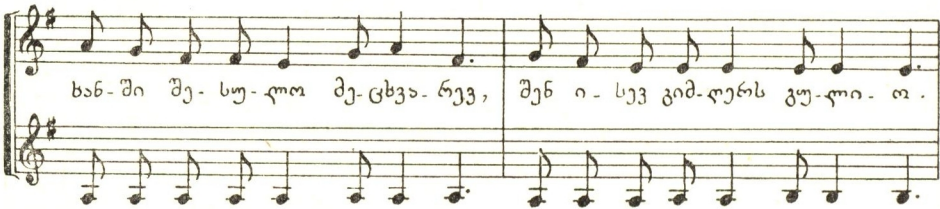
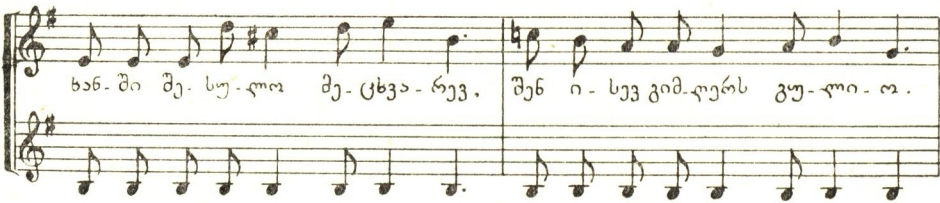
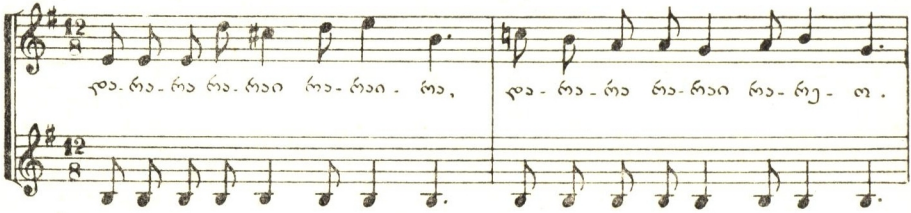
შენ სი-ყვა-რუღმა დამ-ძლი-ა და(ა)მა-ლე-ბი-ნა ე-ლი-მი.

შენ სი-ყვა-რუღმა დამ-ძლი-ა და(ა)მა-ლე-ბი-ნა ე-ლი-მი.

ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე!



№ 31. მშენებლის სიმღერა





მამ და-ვი-ვე-რო არ ი - ცი დარ-დი და სი-ყვა- რუ-ლი-ო?

მამ და-ვი-ვე-რო ა-რა ვაქვს ბავ-შვო-მა და-კარ- გუ-ლი-ო

მამ და-ვი-ვე-რო ა-რა ვაქვს ბავ-შვო-მა და-კარ- გუ-ლი-ო.

## № 32. უნდა მოგვეჩურო ვერდი

უნ-და მოვ- ნე- რო ნე- რი-ლი,

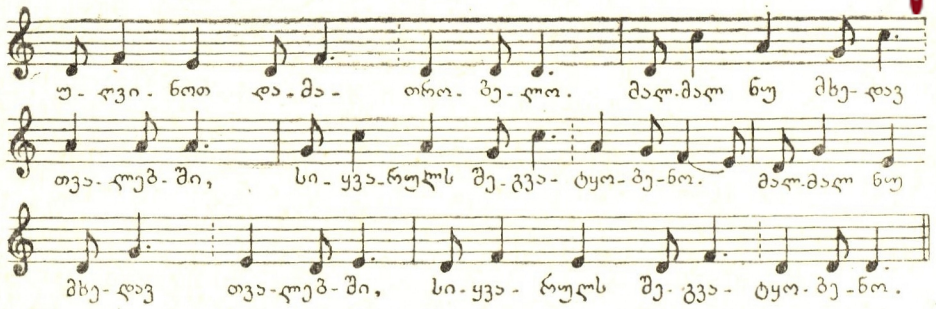
ბნეო ღა- მის კომ- ნა- თო- ბე-ლო. უნ-და მოვ- ნე- რო

ნე- რი-ლი, ბნეო ღა- მის გამ- ნა- თო- ბე-ლო.

ვა- ი უ- ცეც- ხლოდ დამ- ნვე-ლო, უ-ღვი- ნოთ და-მა.

თრო-ბე-ლო, ვა- ი უ- ცეც- ხლოდ დამ- ნვე-ლო,





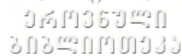
### №33. მე ვარ და ჩემი ნაბადი



### №34. მე ვარ და ჩემი ნაბადი







გამ-თე-ნე-ბე-ლიო ლა-მი-სა. მთვ-კვდუ-ბი ჯავ-რა





ჩამ - ყვე - ზა   ხა - მი ღო - მა - ზი   ქა - ღი - სა   მოვ-ვედ-ვი  
 ვავ - რი   ჩამ-ყვე - ზა   ხა - მი ღო-მა-ზი   ქა - ღი - სა

### № 35. საყვარელი სამშობლოს მთები



სა - ყვა - რე - ღი - ა , სამ-შობლოს მთე-ბი .  
 გზა - სი . ა - რე-ღი ქალ-ვა-ჟე - ზი - სა .   სა-ყვა - რე - ღი - ა  
 სამ-შობლოს მთე-ბი .   გზა - სი - ა - რე - ღი ქალ-ვა - ჟე - ზი - სა .  
 მე - დამ კარ - გი - ა   ა - ხალ - ვაზ - რდო - ბა .  
 რა   სა   ნა - ტ - რე - ღი   ყო - ვე - ლ ნა - მი - თა .  
 მე - დამ კარ - გი - ა   ა - ხალ - ვაზ - რდო - ბა  
 რა   სა - ნა - , ტრე - ღი   ყო - ვე - ლ ნა - მი - თა .



# №36. თუშური სიმღერა

მინ. ღორ. ში წიგ. ნი ვი - ჰოვ -  
 ნე. მინ. ღორ. ში წიგ. ნი  
 ვი - ჰოვ - ნე. გლე. მის - კან  
 რა ძვე. ლე. ბუ. ლოი.  
 გლე. მის - კან რა ძვე. ლე. ბუ. ლოი.  
 ა ვი - ლე რა ნა. ვი - კით  
 ხე. ა ვი - ლე რა

# №37. გოყროლას სიმღერა

*Allegro*  
 რა მის წყ. დი. ად. ში ჩა - თლე - ლოი. გამ. ტენა -  
 ნე. ბუ. ლი სა - ხი - თა მოს. ჩანს ქის. ტე. თის. მხრი.  
 რა. ნა სა - ლის კოდე. ე - ჰის მტრე. ვი - თა.



მნელს ხე. ვხე მომ. ყეფს ყო. რა. ხი გუელ ა. მღვრე.  
უ. ღოი ჯავ. რი. თა მძის მკველელის სის. სლო სწეუ-  
რი. ა ჯა. ცი რი მო. ღის გზა. ზე. რა

№ 38. პაწელო მოგებრა

Allegretto

მა. დელო მო. ბე. რა, ნა. ნა. ღო, ჩა. ხიღო ჩახ. ღამ. ზურ  
ჯა. გა. ნა მა. დელო მო. ბე. რა, ნა. ნა. ღო.  
ჩა. სიღო ჩახ. ღამ. ზურ ჯა. გა. ნა.

№ 39. პეიოთის სიმღერა ჩაწ. მამუკელიძის მიერ

მუსიკალური ნიმუში



# № 40. თუმბო ნაგა

გარკონი



# № 41. თუმბო ნაგა

გარკონი







# № 42. პესმების ბაჟები

ყენო საღამური



მ. ჩაქვიძის უფროსი ვერსია



# № 43. ანბოს ტირილი



# № 44. ვიჟას ტირილი





№ 45. სიმღერა გარემოზე



№ 46. სამაღწერ სეპარატი

Allegretto







A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and contains the melody, which consists of a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is in bass clef and contains the bass line, which is mostly whole notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is written in ink on aged paper.

СССР 1971



### შემოკლებათა ახსნა

არ., V—არაყიშვილი, მმკ-ის V ტომი (ამონაბეჭდი).

მმკ—Московская этнографическая комиссия.

О. н. п. В. Гр.—Обзор народной песни Восточной Грузии.

Р. Г. О. —Русское географическое общество.



ს ა რ ა ჩ ე ვ ი

1. ქართული (ფშავ-ხევსურული) სიმღერა. . . . .	3
2. ფშავ-ხევსურული სიმღერების ტექსტები . . . . .	48
3. ფშავ-ხევსურული სიმღერები . . . . .	57
4. ქართული (თუშური) ხალხური სიმღერა. . . . .	84
5. დამატება . . . . .	130
6. სამაია . . . . .	136
7. თუშური სიმღერების ტექსტები . . . . .	144
8. თუშური სიმღერები . . . . .	159



რედაქტორი პ. ხუტუა -  
მხატვარი ი. კალაძე  
ტექნორედაქტორი თ. მამფორია  
კორექტორი ლ. ლომთათიძე

III. АСЛАНИШВИЛИ  
ОЧЕРКИ О ГРУЗИНСКОЙ  
НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

II

(на грузинском языке)

Издательство „Хеловნება“  
19 Тбилиси 56

ფასი 11 მკ. 20 კპპ.

---

გადაეცა ასაწყობად 21/VII-55 წ., ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17/V-56 წ.,  
ანაწყობის ზომა 7X11, ქალაქის ზომა 70X108, სასტამბო ფურცელთა  
რაოდენობა 12,5

უფ00269.

ტირაჟი 2000.

შეკვ. № 1329

---

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს გამომცემლობისა და პოლიგრა-  
ფიული მრეწველობის მთავარი სამმართველოს სტამბა № 2. თბილისი,  
ფურცელაძის ქ. № 5.

Типография № 2 Главного управления издательств и полиграфической  
промышленности Министерства культуры Грузинской ССР.  
Тбилиси, ул. Пурцеладзе, № 5



