

უ. ასლანიშვილი

ნ ა რ კ ვ ე ვ ე ბ ი
ქართული ხადჯური სიმღერების შესახებ

II

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 გამოვიტანოთ რაიმე დასკვნები, ამჟამად ჩვენ ხელთ გვაქვს როგორც როდენობით, ისე ხარისხობრივად იმდენად დიდი და სარწმუნო მასალა, რომ შესაძლებელი ხდება გადაედგათ პირველი ნაბიჯები მაინც ამ საკითხის მეცნიერულ განზოგადებაში. ამ საკითხში დიდ დახმარებას გვიწვეს 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 მივაკუთნოთ 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“¹, გვ. 3: „საქართველოს მთაში გვაროვნული წყობილების გახანგრძლივებული პროცესი ყველაზე უკეთ დამახასიათებელი და ნიშანდობლივი სახით ხევსურეთში იყო შემონახული. ამ მოვლენას გარკვეული ეკონომიური მიზეზები ედგა 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 დაღი დაასვა ხევსურეთის ყოფაცხოვრების და კულტურის ყოველგვარ გამოვლინებას. კერძოდ, კონსერვატულობითა და უძველესი ფორმებით გამოირჩევა ამ ტომის მუსიკალური კულტურაც, რომელმაც, როგორც ცოცხალ მუზეუმში, შემოინახა მუზიკირების ძეგლი, 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 წარსულის გადმონაშთები შემონახული იყო უახლოეს ხანამდე ფრიად თვალსაჩინო ფორმებში.

ხევსურული სიმღერების შემდგომ ანალიზში ჩვენ შევეჩებით ხევსურეთის ცხოვრების ზოგიერთ მხარეებს. ამგვამდ 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.

მოვიყვანოთ ციტატი აღნიშნულ შრომიდან:¹

„ხატი“, როგორც ძველი კულტურის ორნამენტი, ხევისურების მეზობლებშიც მოიპოვება. კერძოდ, იგი ჩაწნებასაც აქვთ... ამ სახეს² კავშირი ჩაწნების ქრისტიანობასთან არა აქვს, არამედ იგი წინაისტორიული ხანის სხვა ორნამენტებთანაა დაკავშირებული და ქრისტიანობაზე ადრინდელი კულტურის კომპლექსს ეკუთვნის.

მრავლადაა იგი აგრეთვე მოცემული გლეხის დარბაზული სახლის დედაბოძებზე, ღვამებზე, ქურქლებზე და სხვებზე. იგი წარმოდგენილია სხვათა შორის სევანური 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 ეფერატამდე 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 ხალებთან ერთად, ... წინააზიის უძველეს აბორიგენ სუბარულ-ალაროდული მოდემის 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 ერთის მხრით რეტენუ-ელისა და ხევისურის კოსტუმების შემკულობას (ორნამენტი ორივე შემთხვევაში აპლიკაციის წესითაა შესრულებული)... ისევე რეტენუ-ელის ქუდს (შდრ. სევანური „ფაყე“-ი)³.

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.

¹ გვ. 14—18. ციტატი მოყვანილია შემოკლებული სახით.

² ჯვარის გამოსახულებას. შ. ა.

³ ავტორები ეყრდნობიან სხვადასხვა მეცნიერების ამ საკითხთან დაკავშირებულ მთელ რიგ გამოკვლევებს.

ჯერ კიდევ ფრ. ენგელსი „ოჯახის, კერძო საკუთრების და სახელმწიფოს წარმოშობა“-ში, გვარის საკითხთან დაკავშირებით, აღნიშნავს: „ამ ცოტა ხნის წინათ მ. კოვალევსკიმ იგი აღმოაჩინა და აღწერა ფშავებსა, ხევსურებსა, სვანებსა და სხვა კავკასიელ ტომებში“¹.

გაიხსენოთ 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 მონაწილეებს².

ენის მხრივაც ხევსურეთში ქართული ენის უძველესი ფორმებია შემონახული.

და ბოლოს, ხევსურეთში შემონახული დატირების ფორმა ენათესავენა ძველ აღმოსავლეთში გავრცელებულ ასეთივე ფორმებს³.

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 უნდაყოფილიყო ღრმა წარსულში თავისი ფორმით და რიტმით ზოგად ქართველური სიმღერა⁴.

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

ფშავეებისა და ხევსურების ხალხური მუსიკა, როგორც მათი ცხოვრების სხვა მხარეებიც, იმდენად ენათესავენა 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 ნების გეძლევენ 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 ფშაეთა შორის 1902 წელს.

2. შ. მშველიძის ჩანაწერები, შეკრებილი 1929 წ.

¹ სახ. გამოც. 1932, გვ. 155.

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

³ P. I'jser „История музыкальной культуры“, 1941, გვ. 121.

⁴ Д. Архавшидзе „Старинный песни Восточной Грузии“, 1948, გვ. 5 და 8.

3. ჩანაწერები, შეკრებილი საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციის მიერ 1948 წლის ზაფხულში¹.

დ. არაყიშვილის ჩანაწერები გამოქვეყნებულია 1946 წელს მთიანეთის V ტომში გვ. 155. აქ მოთავსებულია: „მგზავრული“ № 1, „ქორწილის სიმღერა“ № 2, „სახანდარული“ ფანდურის აკომპანემენტით № 3, და საცეკვაო დანამდური ფანდურისათვის № 4. ამ სიმღერებიდან „ქორწილის სიმღერა“ ჩვენში ექვს ბადებს. როგორც ჩანს ინტონაციურად იგი არასწორად იყო დამღერებული. სახელდობრ, შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ ამ სიმღერის ინტონაცია გაურკვეველია, მესამე ტაქტის ქრომატული სვლა არ არის დამახასიათებელი ხევსურული სიმღერისათვის, კილოს აღნაგობა საცესებით გაურკვეველია, რაც აგრეთვე არ არის დამახასიათებელი ამ პერიოდის ხალხური სიმღერისათვის. თვით არაყიშვილი ამბობს მის მიერ ჩაწერილ სიმღერებზე, რომ მათ „მკაცრად რომ მიუღვთ, ბგერათრივი არა აქვთ“... და კიდევ: „მაგალითად, მეორე სიმღერა, როგორც ნაწილობრივ პირველიც, ხომ არ იქნება უბრალოდ ბგერათა ჩამოცურება ზემოდან ქვემოლ, წარმოთქმული ველური ხმით, ყოველგვარი ბგერათრივის გარეშე“ (გვ. 142). ამიტომ ხევსურული სიმღერების ანალიზის დროს, ჩვენ მხედველობაში არ მივიღებთ „ქორწილის სიმღერას“.

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

შ. მშველიძის ჩანაწერები დაბეჭდილია დ. არაყიშვილის ნაშრომში „აღმოსავლეთ 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, „ჯგერის წინასა“ № 7.

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

ამ სიმღერის ორხმიანობის „არაორგანიზებულობა“ უთუოდ სიმღერის ცუდი შესრულების (ან არცოდნის) შედეგი უნდა იყოს. ამ სიმღერაში, რთულ მრავალხმიანობის მაჩვენებელ პარალელურ ტერციებთან ერთად, ფართოდაა გამოყენებული პარალელური სექუნდები (6—7 და 11—12 ტ. და უკანასკნელი ტაქტი). ამასთანავე სექუნდა გადაწყვეტილია კვარტაში (7 და 12 ტ.). პარმონიული (ბურღონული) წყობის მრავალხმიანობაში დისონირებულ სექუნდების პარალელური მიმდევრობა, რასაკვირველია, არასწორი ინტონირების შედეგი უნდა იყოს.

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

¹ ამ ჯგუფში შედის ამ სტრიქონების ავტორი (ხელმძღვანელი), ინსტიტუტის უმცროსი მეცნ. თანამშრომელი თ. მამალაძე, მუსიკისმცოდნე ვ. ახობაძე და კომპოზიტორები გ. ლორთქიფანიძე, ვ. ციციშვილი და ვ. მალრაძე.

² იხ. ნარკვევი „სამაია“, გვ. 135.

პირველყოფილი ადამიანის სიმღერებთან. პირველყოფილი ადამიანის მუსიკაში მრავალხმიანობის ფორმებთან დაკავშირებით რ. გრუბერი წერს:¹

„...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 ეოლოფებისა (Wolof) და ბოლოს ევროპაში ისტრიელების და ქართველების ხალხურ სიმღერებში“. ამიტომ წინამდებარე ნარკვევში ეს სიმღერები მხედველობაში არ მიიღებინა.

ჩვენი ჩანაწერები პირველად ქვეყნდება. ფონოგრაფიული ლილეაკები და ლილეაკებიდან 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, ქმოდში (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, შერისხეისას, დააწევდნენ ყოველგვარ უბედურებას: მოუსავლიანობას, ეამიანობას, სტიქიურ უბედურებას და ა. შ. ფშავ ხევსურებს ეკონომიურ კეთილდღეობაზე ზრუნვაში ცდილობდნენ მოეღობათ ეს მოწინააღმდეგე ძალები — კეთილი და ბოროტი ღვთაებანი: კვირია, კოპალა, იახსარი, პირქუში და სხვა.

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

¹ Р. Грубер „История музыкальной культуры“, I, гл. 121.

„კარატეს ჯვარის“ ხატობაზე (25 იელისი) ექსპედიცია მივიდა ხატობაში მიმავალ ლიქოკისა და აქუშოს მოსახლეობასთან ერთად. ხალხი ხატიდან შორიასლოს შეჩერდა და ელოდებოდა სოფ. ქვემო ქალის ხატიონებს, რადგან ხატის მთავარი ნიში ქვემო ქალაში იმყოფებოდა და მაშასადამე მთავარი ხატიონებიც ქვემო ქალები იყვნენ: ისინი უნდა გაძლოლოდნენ წინ სხვა სოფლის ხატიონებს.

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

ექ შესაძლებელი იყო დავეკვირვებოდით სხვადასხვა შორეული სოფლების მცხოვრებთა შეხვედრის სურათს. ერთი იწყებდა მისალმებას. იგი სერიოზული ტონით, ღინჯად და თავაზიანად მოიკითხავდა ოჯახის წევრებს უხუცესიდან ბავშვებამდე, მოიკითხავდა საქონელს, ჩამოთვლიდა ცხვარს, ძროხას, ხბოს, იკითხავდა მოსაელის ამბავს და ა. შ. ახლა მეორეც ამგვარადვე უპასუხებდა, მაგრამ წინასწარ მოუბოდიშებდა „პირველად მე უნდა მომეკითხე და დამასწარი“-ო. ამგვარი სერიოზულობა, საზეიმო კილო და ჯულთბილობა ცხადყოფდა ხალხის ერთსულოვნებასა და ერთობას. დიდი ხნის გარდასულს, გვაროვნული წყობიდან მოტანილ ამ გადღონაშთ ჩვევებში თითქოს საუკუნეთა ძახილი ისმოდა.

ხევისურეთის ხატობაზე ნაკლებად იცოიან (კეკეა-სიმღერა. თუმცა კი ხატობა მეტად ხელსაყრელი პირობა იყო ხალხის ფსიქოლოგიის და ზნე-ჩვეულების გასაცნობად. გარდა ამისა, ხატობაზე მოზღვავენულ ხალხში ადვილი იყო მომღერლების პოვნა. იახსარიის ხატობაზე შუაფხოში, რომელიც მთაზე მდებარეობს თვალწარმატ ტყეში, ჩვენ ენახეთ შესანიშნავი მომღერლები, რომელთაც შეასრულეს ფშაეის ყველაზე მეტად დამახასიათებელი სიმღერები. ხევისბერმა ბიჭური ბადრიშვილმა, რომლის სიმღერა გამოირჩევა დიდი პოეტურობითა და ინტონაციითა სიწმინდით, გვიმღერა „ფშაური“, „მთბილური“; არანაკლები პოეტური, მაგრამ უფრო ექსპრესიული ემოციის მომღერალმა ნიკო ელიზბარაშვილმა შეასრულა „მაშაყაის ტირილი“ (ზანის პარტიებს ასრულებდნენ შორეული მაღაროს კარიდან და ახლომახლო სოფლებიდან მოსულენი).¹

ამ ხატობაზე ჩვენ მოვისმინეთ მეტად დამახასიათებელი დიალოგები ჩამწერთა ჯგუფისა და ხატობაზე მოსულ ფშაეთა შორის. ერთ ქალს, რომელიც სამსხვერპლოდ დაკლულ ცხერისაგან საქმელს ამზადებდა, თხოვნი მიმართეს, ხორცი მოგვეიდო, ხოლო როდესაც ქალი დათანხმდა ხორცის დათმობას, მას კითხეს „შეიძლება თუ არა იახსარიის სამსხვერპლოდ (დაკლული) ცხერის ხორცის გაყიდვა?“ ქალმა მიუგო: „იახსარის ხორცი რად ეპირება, იმას სისხლი უნდაო“.

¹ ადრის გამო ხატობაზე ძლიერ ცოტა ხალხი იყო, მაგრამ სტუმართმოყვარე ბიჭური ყოველმხრივ დავეცმარა, რათა ფშაური სიმღერები მოგვესმინა.

² ნარკვევში „ქართული (სუანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“ გვ. 124—125. ვ. ბარდაველიძე წერს: „...ქართულთა 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 სიკვარზე იგრძნობოდა არა მარტო დიდ-
ძალი საკლავი ცხვარისა თუ კურატის შეწირვის გამო. კარტეს ჯვარის ხატობა-
ზე (ხევსურეთი) ექსპედიცია დაესწრო სცენას, რომელსაც, ეტყობა, საუკუნეთა
ტრადიცია მოსდევს. აქ ერთად შერწყმულიყო ძველი რწმენა, ძველი წარმა-
თული ღვთაების ღრმა რწმენის რუღიშნებები და ხალხის სიმარჯვე და ფიზიკუ-
რი ძალა: ხევსურს მსხვერპლშესაწირად მოყვანილი ცხვრისათვის ფეხებში ხელი
წაველო და შეეუღალ დაეკირა ჰაერში. ხევისბერმა არაყი დალია, შესაფერი-
სი ლოცვა წარმოთქვა და ერთი დაკვრით მარჯვედ ხანჯლით ცხვარს თავი
გააგდებინა. სისხლმა შადრევანივით იჩქეფა. ხევსურმა ცხვარი რამდენჯერმე
გაიქნ-გამოიქნია და სისხლი აკურა ხატის კედელს, ნივთებსა და ხალხის შე-
საწირავს. რაც უფრო დიდხანს და მარჯვედ იქნევდა ხევსური ცხვარს სისხ-
ლის საპკურებლად, მით უფრო მარჯვედ და ღონიერად ჩაითვლებოდა იგი.
ეს ჩვეულება, რომელსაც ოდესღაც საკულტო მნიშვნელობა ჰქონდა, თანამედ-
როვე ხევსურმა აქცია სპორტულ თამაშობად, რომელიც მის ფიზიკურ ძალას
გამოავლენდა.

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

ერთ-ერთ სახალხო ღღესასწაულზე ჩვენ დავესწარიტ ფშავის წარსულის
მეტად დამახასიათებელ სურათს. ფშავში სოფ. გოგოლაურთას კმოდის ხატში,
რომელიც მაღალი, წიშველი 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 თურმანული მომღერალთა ჯგუფის თანხლებით.
მათ მიყვებოდა მთელი ხალხი, წინ მამაკაცები, უკან ქალები და ბავშვები.
ქალებს მოყავდათ შეკაზმული და დატყირათული ცხენები. დავითს ხელში ევე-
ნინანი ღროშა („ხატი“) ეპყრა. ხალხის ვებერთელა ბრბო დავითის წინამძღო-
ლობით დინჯი ნაბიჯით ჩადიოდა ციცაბო დაღმართზე. ამ დიდებულ მსვლე-
ლობას თან ახლდა „ფერხისას“ მღერა. დღის გასაყარზე მოახლოვებულ ბინდ-
ში ვებერთელა გუნდის სიმღერა თვალუწვდენელ შორეთსა და მოსაზღვრე
მთის ქედებს შეერბილებინა. ხანდახან ფერხისას სტროფებს შუა პაუზებში
ბაირალის ევენის ხმა თუ გამოკრთებოდა. ერთად შეყრილი ხალხი მკაცრი,
ვაკაცური იერის მქონე „ფერხისას“ მღერით, შებინდებისას ნაზი სინათლით
შეფერადებული პეიზაჟის ფონზე, დინჯი ნაბიჯით ჩამოდიოდა, ვიდრე არ
მიადწია მთის ძირს მდებარე ხატს.

ამ მსვლელობის სანახაობამ წარუშლელი კვალი დასტოვა მესხიერებაში.

ასეთივე სიდიადით გამოირჩევა ამ ფერხულის სიმღერის ყველა ვარიანტი ფშავშიც („ფერხისა“) და ხევსურეთშიც („ფერხისული“).

„ფერხისული“ მკაცრად და დიდად ეღერდა აგრეთვე სამი შატილელი შეზარხოშებული ხევსურის შესრულებითაც, რომლებიც გზისპირას დამდგარიყვნენ და ერთმანეთს არუთ უმასპინძლდებოდნენ. სიმღერა მეტად შეესატყვისებოდა ხნიერი, შვებამ მკლავ-შვებარი, 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. კარწაურთადაწაა). მათ მიერ შესრულებული იყო „თასზე სიმღერა“, „ფერხისული“, „კათიაობა“, „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 ვარდა „ეფერის ლექსისა“, რომელიც წარმოადგენს ხალხური პოემის „ეთერიანის“ ფრაგმენტს. გარდა ამისა აქვე დავესწარით საინტერესო სურათს — ხევისბერის წინამძღოლობით ხალხის სვლას „ფერხისას“ მღერით ხეობაში, სადაც ხალხური გადმოცემით დევების ქეები იყო. გადმოცემის მიხედვით დევებს აქ ქეებში ჩამოუხვავებიათ, რათა მდინარე შეეტბორებინათ ფშავ-ხევსურეთის წასაღეკად¹.

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 იცოდა. გასაგებია, რომ დავითთან 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 აღუა არაბულისაგან ჩაწერილი იყო მეცნიერებისათვის მეტად საინტერესო ვარიანტები „გვარის სიმღერისა“, „საქორწილო სიმღერისა“, „ხატიონების სიმღერისა“ და „ბელლის კრულისა“. ახალგაზრდა ხევსური ქალის ნინო კინჭარაულისაგან იქვე იყო ჩაწერილი სიმღერა № 22 („მშვიდობით გუდამაყარო“). ნინო გარმონის თანხლებით მღეროდა. ჩაწერა მოგვიხდა მინდორში. ორშაბათი დღე იყო. ხევსურეთში ორშაბათს

¹ დევებთან ბრძოლის შესახებ იხ. გვ. 100.

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

მდ. არლუნის (პირიქეთის არავეი) პირდაპირ მდებარე თვალწარმტაცი სოფ. შატილი, თავისი მიჯრით მიწყობილი რამდენიმე სართულიანი სახლებითა და კოშკებით, ვეებერთელა ქვის ბუდესავით თავს დაკეცრია ორი ხეობის გასაყარზე მდგომ კლდეს. აქ შატილში იყო ფიქსირებული მანამდე ჩაწერილი სიმღერების ვარიანტები, რომლებიც მაინცდამაინც საინტერესოა არ აღმოჩნდნენ. ბარისახოშივე შატილელებისაგან იყო ჩაწერილი „ფერხისა“¹.

ფშაური სიმღერების შემსრულებლები უმთავრესად მამაკაცებია. ქალებიდან გვხვდება მხოლოდ ტირილის მოქმელები.

მომღერლებს შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა შუაფხოს 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 ქუმსიაშვილს არაერთხელ უთქვამს ბიჭურისათვის თბილისში გადმოსახლდნის დასამუშავებლადო. ბიჭური გვიმღეროდა დიდი სიამოვნებით და შთაგონებით. სიმღერა „მთიბლური“-ს ვარიანტებს შორის, რომელიც ჩაწერილია შუაფხოში გიორგი ელიზბარაშვილისაგან და აგრეთვე ბარისახოში ადუა არაბულისაგან, შატილში ლეკო ქინქარაულისაგან, 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 ასპართელოში დავიწყებული სიმღერა „სამაია“. (ბანის პარტიას ასრულებდნენ: ქმოდელები ალექსი კუნაშვილი, ყაყჩაშვილი და სოლოლა ნადირაშვილი). შუაფხოში კი ბანის პარტიას ასრულებდნენ: იოსებ თურმანაული, მისა წიკლაური (მალაროს კარი), პავლე ყურბელაშვილი, ივანე ბეჭაური და მისა დავითიანი (შუაფხო).

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

¹ ქ. სოხუმში 1912 წ. ძველ 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 მოუხმენია.

რაც ბგერას თითქმის მეტყველების ტემბრს ანიჭებდა. ამგვარი ამოსუნთქვები დამახასიათებელია სენანთის, ხევის, გულდამაყრის, თუშეთის დამთის რაქის მომღერლებისათვის, რომლებიც ასევე ამთავრებენ სიმღერებს. ამგვარი ამოსუნთქვა გამომსახელობის სრულიად სხვა ელფერს იღებს სენანურ „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 გამომჟღავნდა მომღერლის დიდი ემოციურობა, თვალბრწყინებაში გამოკრთოდა საშინელი სევდა და შიში სიკვდილის წინაშე. ამასთან ერთად, სიმღერის დროს, მხრებს ამოძრავებდა.

ფშავი ქალებისაგან ტირილის გარდა სხვა სიმღერების ჩაწერა ვერ მოკახერებო.

ხევსურეთში მღერიან როგორც მამაკაცები ისე ქალები. 1948 წლის მუსიკალურმა ექსპედიციამ სიმღერები ჩაწერა მეტწილად მოხუცი 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 აღუა არაბულის მიერ სიმღერები—„ქორწილის სიმღერა“, „მთიბლური“, „ჩატიონის სიმღერა“ და „ბელის კრული“. აღუა კი ხევსურეთში კარგ მომღერლად ითვლება. ასევე იმღერეს კარატეს ჯვარზე გოგია და ალექსი ლიქოკლებმა. საერთოდ ხევსურების სიმღერა არ გამოირჩევა ინტონაციური სიზუსტით. შატილის მომღერლების სადარ და ლეკო კინქარაულების შესრულება კი ყვირილისაგან თითქმის არ გამოირჩეოდა.

ახალგაზრდა მომღერალ ვაყეზიდან სიმღერები ჩაიწერა ხთისო არაბულისაგან, რომელიც ამასთანავე ოსტატურად უკრავდა ხევსურულ ორძალთან ფანდურზე.

ცნობილია, რომ საქართველოს ყველა კუთხეში, ზოგიერთ სიმღერებს მღერიან მხოლოდ მამაკაცები (მამაკაცთა სიმღერები), ხოლო ზოგს—ქალები (სადიაციო 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 შესრულებისას, არ არის გამოთიშული ქალების მონაწილეობაც. ასე, მაგალითად, სუფრული სიმღერების და განსაკუთრებით საფერხულო და საცეკვაო სიმღერების

შესრულებისას, ხშირად მამაკაცებთან ერთად მონაწილეობენ ქალებიც¹. 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 საღიაყო სიმღერები წარმოადგენს გარკვეულ ენარს, ასახავენ გარკვეულ ფუნქციებს, რომლებიც ყოფაცხოვრებაში მხოლოდ ქალებს ეკისრებოდათ. ასეთებია: აკნის ნანა, მონა ქალების სიმღერები, იაფ-ნანა, ლაზარე და ა. შ.

მაგრამ, შიუხედავად 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 ენათესავენა ჰრომისა და საცეკვაო სიმღერებს, რომლებსაც მამაკაცები ასრულებენ; მაქორული და მინორული კილოები გამოყენებულია როგორც მამაკაცების, ისე ქალების სიმღერებში; გაბატონებული საცეკვაო რიტმები ფრიალ გავრცელებულია მამაკაცების სიმღერებშიც და ა. შ. განსხვავება მათ შორის მხოლოდ ამა თუ იმ ენარის 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. მაქორული კილო მამაკაცების სიმღერებში სრულყოფილად არ გვხვდება.

რა დამახასიათებელი ნიშნები აქვს ხევესურულ საღიაყო სიმღერას?

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

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

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

საც. ასე, მაგალითად, ახალგაზრდა ხეესური ქალის ბარისახოელი ნინო კინკა-რაულის მიერ შესრულებული სიმღერა აგებულია მაეორული კილოს საფუძვ-ლებზე. „ქალის სიმღერას“ („მშვიდობით გუდამაყარო“) № 221 მომღერალი ქალი ასრულებდა გარმონის აკომპანეშენტი. გარმონის პარტია აგებულია სი-ბემოლ მაეორის საფეხურებზე (I, V³, I—ქართული კადანსის ინტონაციებ-ზე დაბოლოებით—I—VII-I¹). ვოკალური პარტია აგებულია ცვალებადი კი-ლოს 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 აკომპანეშენტის და ვოკალური პარტიის შეხამებას. მათი შეხამება მხოლოდ და მხოლოდ ქართული კადანსის ბოლო ბგერაზე—დო-ზე ხდებოდა. ამგვარი სიმღერა შეიძლება შემთხვევით მოვლენად მივიჩნიოთ, მაგრამ ასე მღეროდა ორივე ბარისახოელი მომღერალი ქალი.

უფრო გარკვეული ფორმით მაეორული კილო გამოყენებულია ტირილში, რომელიც ჩაწერილი იყო სოფ. ბისოში ხეესურეთის განთქმული მოტირალის, მოხუცი ნათელა ფიცხელაურისაგან. ამ ქალის მიერ შესრულებული ტირილის (№ 26) მესხეთე და მეშვიდე სტროფი სიტყვებით: „წავიდეთ, მზიავ, მე და შე-ნა“ და „საიქიოს მწადიანო“ აგებულია მაეორულ კილოზე საყრდენი ბგერე-ებით ფა-ტონიკის პრიმა და დო-ტონიკის კვინტა. იგივე მაეორული კილო უდ-ევს საფუძვლად მისამღერებს: პი, ჰე, პი, პა, ი, ო“; ამ შორისდებულებს მომ-ღერალი ქალი ასრულებდა ცხვირისმიერი ბგერებით, რომლებიც სავსებით განსხვავდებოდნენ სტროფის წინა ნაწილის ბგერათა ტემბრისაგან.

ეოლიური კილოს შემდეგ, ტონიკით რე (1-ლი, მე-2, მე-3, მე-4 სტრო-ფები) მომღერალმა ქალმა VI საფეხურის ბგერებზე (სოლ—სი—ბემოლ—რე) შეცვალა ტონიკა რე—ფა—თი (მისამღერის ბოლო ბგერა). მაშასადამე, ამ სტროფებს აქვთ ცვალებადი კილო მინორული ტონიკით რე—ფა—ლა და მაეო-რული ტონიკით ფა (ლა—დო). ვიმოკრებთ, რომ მამაკაცთა სიმღერებში მაეორული მიხრილობის მქონე კილო სრულიად არ გვხვდება.

3. მზია ბულნიაურის მიერ შესრულებულ „ტირილში“ მთელ საქართვე-ლოში გავრცელებული კვარტული სელა აღმავალი მიმართულებით ხეესურულ მამაკაცთა სიმღერებში არ გვხვდება.

4. ახალგაზრდა ბარისახოელი მომღერალი ქალების სიმღერა გამოირჩე-ოდა მღერადობით, ბგერის გაბმულობით. ამას ისინი ნელ ტემპში შესრულე-ბით აღწევდნენ. მამაკაცის სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ისეთი ხანგრძ-ლივობა, რომელსაც საჭიროებს დეკლამაციური ხასიათის თხრობითი სიმღე-რები, ე. ი. შესრულება, რომელიც უფრო ლაპარაკს უახლოვდება, ვიდრე სიმ-ღერას.

¹ იხ. დაბოლოება ფერმატოთი.

საქიროა აღინიშნოს ის თავისებური ადგილი, რომელიც ქალს უჭირავს ხევისურეთის კულტურის კიდეც ერთ დარგში. მხედველობაში გვაქვს ხევისური ქალების ხელსაქმეობის მაღალი 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, I, ხევისურული» — 1939 წ. აღნიშნავენ: «ცნობილი ფაქტია, რომ ხევისურული „ტალავარი“ (კოსტუმი) იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფიულ ტანსაცმელებს შორის. ეს ტანსაცმელი მნიშვნელოვანია როგორც თავისი მასალის და თარგის გაშო, ისევე და კიდეც უფრო მეტად ორნამენტების გამოც¹».

ტანსაცმელს ქალები ქარგავენ დიდი გამოყენებითა და ოსტატობით შესრულებულ ორნამენტებით. ქარგვის ტექნიკა, როგორც ჩანს, გამომუშავებულია საუკუნეთა მანძილზე. გასაოცარია მხატვრული სრულყოფა ფერებისა და ორნამენტების შეხამებაში. ქალის ზედა ტანსაცმელის ქვედა ნაწილის («ქოქომონი») შესახებ იგივე მკვლევარები აღნიშნავენ: «ქოქომონი» უბე-კალთაზეა მიკერებული. აქ საყურადღებოა ის გარემოება, რომ სიმარგვალეების² ერთი-მეორესთან მიკერება გარკვეულ წესს ემორჩილება და მტკიცე ნორმებს ეთანხმება³. მკვლევარები დასძენენ, რომ «ნაზი ჰარმონიული ფერების ორნამენტების საუკეთესო ოსტატებად ბუდე—ხევისურეთის ქალები არიან ცნობილი»⁴ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მკვლევარები მაღალ შეფასებას აძლევენ ფერების მხატვრულ შეხამებას.

ხევისურეთში ფართოდაა გამოყენებული ხის ავეჯისა და ნივთების ორნამენტები, აგრეთვე რკინის ნაკეთობის ორნამენტებიც. ამას მამაკაცები მისდევნენ, მაგრამ პირველ შეხედვისთანავე ცხადია, თუ რაოდენ მაღლა დგას ქალთა ხელსაქმობის კულტურა მამაკაცთა მიერ ხესა და რკინაზე ორნამენტირებული ნივთების ნაკეთობასთან შედარებით. დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ხევისურეთში მამაკაცის არცერთი საქმიანობა, იქნება ეს ნადირობა თუ მოჭუქურთმება, 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 ხელსაქმობა იმისათვის როდი მოვიტანეთ, რომ აქედან მუსიკალური ანალიზის გარეშე რაიმე დასკვნა გამოგვეტანა. მიზნად გვქონდა გვეჩვენებინა, რომ საღიაყო სიმღერების განსაკუთრებული თვისებები არ არის გამომავლისი 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-

¹ გვ. 1.

² სიმარგვალე—ქალის ზედატანსაცმლის (სადიაცოს) ქვედა ნაწილის ოთხი ერთმანეთზე მიკერებული სხვადასხვა ფერის ნაწილია.

³ გვ. 10.

⁴ გვ. 10.

ღერება ამა თუ იმ სიმღერის თუ სიმღერათა ჯგუფის სოციალური ფუნქციით, ე. ი. იმ ადგილით, რომელიც მათ უჭირავთ ხალხის ყოფაცხოვრებაში. განსაზღვრულ 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 ხევისურული სიმღერა ხალხური (კერძოდ ქართული) მუსიკალური შემოქმედების მეტად ძველ ხანას უნდა მიეკუთვნებოდეს, მისი (ხევისურული სიმღერის) დიფერენციაცია ენარის მიხედვით უმთავრესად შესაძლებელი ზღედა სიტყვიერი ტექსტის საშუალებით¹. ამ მხრივ ცალკე დგას მხოლოდ „ფერხისულები“. ხევისურული სიმღერის დაჯგუფების პირობითობა მუსიკალური ტექსტის მხრივაც გაპირობებულია ამ სიმღერაში გამოყენებულ ინტონაციათა შედარებითი თანატიპიურობით. ის გადახრები ამ თანატიპიურობიდან, რომლებიც ზოგჯერ გვხვდება ხევისურულ სიმღერაში, ჩვენს მიერ აღნიშნული იქნება ცალკეული სიმღერების მუსიკალური ანალიზის დროს. ინტონაციათა თანატიპიურობის ხარისხი და ხევისურთა მუსიკალური კულტურის ზოგადი ხასიათი ნებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ხევისურული სიმღერა გაიყინა მუსიკალური შემოქმედების იმ სტადიაზე, როდესაც ხევისურთა შემოქმედება ალიკვავდა ცხოვრების მრავალფეროვან მხარეებს ჯერ კიდევ მეფეთრი დიფერენციაციის გარეშე. გამოკვლევებში ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ ჩვენ აღნიშნეთ ხევისურული მელოდიის ტიპური მხარეები. კერძოდ აღნიშნული იყო, რომ ხევისურულმა ერთხმიანმა სიმღერამ შემოირჩინა ისეთი ფორმები, რომლებიც ჯერ კიდევ არ წარმოადგენენ ნამდვილ მელოდიას; ეს უფრო უახლოვდება დიდი ემოციურობის მქონე დეკლამაციას. რასაკვირველია, ხევისურულ სიმღერაში უკვე ისახება უფრო რთული ფორმებიც, მაგრამ მათი მეტად მკიდრო მსგავსება მაღალი ემოციის მქონე დეკლამაციასთან წარმოადგენს დამახასიათებელ ნიშანს და ამასთან ერთად მეტად საინტერესოობიექტს სხვადასხვა „ქრონოლოგიური“ ფენების დასადგენად ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების პროცესში.

საფიქრებელია, რომ ხევისურული 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“².

¹ ა. შანიძეს ხევისურულ ლექსების კრებულში („ხალხური პოეზია“, 1931, ტფ.) მოყავს ხალხური პოეზიის ნიმუშების დიდი რაოდენობა. მკვლევარი ხევისურულ ლექსებს თემატიკის მიხედვით შემდეგ ჯანრებად ჰყოფს: I. საგმირონი, II. სატრეიალონი, III. სხვადასხვა ა) სალდათობა და ომი, ბ) სტუმარ-მასპინძლობა, გ) ნადირობა, დ) სიკვდილი, ე) თქმულებანი, ვ) გალექსება, ზ) ნარეკია, ც) მთიბლური.

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

² „ხევისურული პოეზია“, 1931, გვ. 022.

მკვლევარი იქვე აღნიშნავს, რომ ხევესურული პოეზიის ერთერთი ფორმის სახელწოდებაა—„სიმღერე“. —„სიმღერე“ ეწოდება ისეთ გალექსილ ნაწარმოებს, რომელიც საგმირო საქმეებს ეხება. (გვ. 019) შემდეგ მკვლევარი განაგრძობს: „სიმღერე“ ხევესურეთში უფრო იმას გულისხმობს, რომ ჯარში უფროსები დასხდება, ხელში ლუდიანი ჯამები უჭირავთ, უმცროსები კი თავმოხდილებია 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 თავისთავობაზე¹. და მართლაც, ხევესურული 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. ხარაძე². მკვლევარი აღნიშნავს, რომ „ჯარზე უფრო ხშირად კარგყმის სახელს ახსენებდნენ. ამ კარგყმის, გმირების შესახებ ხალხი ე. წ. „ანდრეზში“ გამოსთქვამდა. ხევესურული ანდრეზი... წარმოადგენდა მაგალითის სახით შემონახულს წარსულის გადმოცემას, რომლითაც შემდეგ თაობას უნდა ეხელმძღვანელა“. სწორედ ამ ანდრეზებს ასრულებდენ ჯარზე „რეჩიტატივით მუსიკალური საკრავის—ფანდურის თანხლებით“³.

მკვლევარს მოყავს ისტორიის ინსტიტუტის კორესპონდენტ ა. ოჩიაურის ცნობა ერთ-ერთ ანდრეზის შესახებ: „არხოტიანნი თავის ნაქნარს, სახელს უფრო იხსენებდესა და გვიამბობდეს უმცროსებს, თან მაშინდელს სიმღერეებს გვასწავლიდესა და გვამღერებდეს ჯარზე“⁴.

საცხებით 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. ჩიკვაძისა და ე. ახოზაძის მიერ, უფრო დეკლამაციას ემსგავსება ვიდრე სიმღერას.

¹ იხ. ჩვენი ნარკვევი „ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია“, თავი „სუფრულები.“
² „ხევესურული ანდრეზი—ხალხური სამართლის წყარო“, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის „მომზადებული“, II, 1951, გვ. 387—405.

³ იქვე, გვ. 387.

⁴ იქვე, გვ. 404.

⁵ ა. ოჩიაურის მასალები, რე. 19, გვ. 226; იხსნება ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრ. განყოფილების არქივში. ციტატი მოგვყავს რ. ხარაძის ნარკვევის მიხედვით, გვ. 388.

ჩვენ ჩაეწერეთ ხევის განთქმული მატერიალი ნინო ქირიკაშვილი (ყაზ-ბეგი), რომელიც ტირილს ამბობდა სალაპარაკო ენის მეტად სახიერი ინტონაციებით, მაგრამ სრულებით არ მღეროდა. ამავე ემოციურ დეკლამაციას, თბრობას, უახლოვდება უფრო აღრინდელი ფორმაციის თუშური სიმღერები (განსაკუთრებით შენაქოელ ეტო ხაჩიძის შესრულებით). ფრიად დამახასიათებელია ის, რომ მოხუცმა ხალხურმა მომღერალმა აღუა არაბულმა (ბარისახოელი ხეცური) ოთხი სხვადასხვა შინაარსობლივი ტექსტის მქონე სიმღერა შეასრულა ერთი და იმავე მელოდიის ვარიანტებზე. მაშასადამე მომღერალი მოგვითხრობდა სხვადასხვა ამბავს, ხოლო წარმოსახვის მუსიკალური ხერხი მხოლოდ იმისათვის იყო საქირო, რომ ლექსი წარმოთქმული ყოფილიყო დამღერებით. ეს თვისება დამახასიათებელია ქართული ხალხური მოსიმღერე — მეშაირეთა, „მესტვირეთა“ მელოდიებისათვის. მცირე დიაპაზონის მქონე მელოდიური წარმონაქმნები, რომლებიც რიტმულად ექვემდებარებიან სიტყვიერი ტექსტის რიტმს, სხვადასხვა შინაარსის ტაეპები, რომლებიც მეტად გამოსაძეგია მრავალგზის გამეორებისათვის, მღერითი დეკლამაციას უფრო უახლოვდება, ვიდრე მკვეთრად ჩამოყალიბებულ და ადვილად დასამახსოვრებელ მელოდიებს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საქართველოში ფართოდ იყო გავრცელებული შოთა რუსთაველის პოემის კითხვა დამღერებით. ცნობილია, რომ „ვეფხისტყაოსანს“ ზეპირად კითხულობდა არა მარტო მოსახლეობის განათლებული ფენა, იგი თავისებური ხელმძღვანელიც იყო ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეში. ხალხში ეს პოემა სხვადასხვა ვარიანტების სახითაა გავრცელებული. ჩვენ ჩაეწერეთ „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვის ორი ვარიანტი, გაგონილი საჩხერის მცხოვრების, 80 წლის ხალხური მომღერლის ვარლამ ჩიხლაძისაგან¹.

ცნობილია, რომ ეს პოემა ლექსის ორი წყობითაა დაწერილი — შალაღი და დაბალი შაირით. ამიტომ ხალხშიც ორი მელოდია არსებობს, რომელიც ესატყვისება თვითნებ ამ ლექსთა წყობის ზომას. ინტონაციურად ეს მელოდიები უახლოვდება დასავლეთ საქართველოს რეჩიტატივის ტიპის ხალხურ სიმღერებს (იხ. №№ 44 და 45).

1937 წ. დ. არაყიშვილმა გაზ. „ზარია ვოსტოკა“ ში (№ 193) გამოაქვეყნა პატარა წერილი, სადაც მოცემული იყო „ვეფხისტყაოსნის“ მელოდია, რომლითაც ამ პოემას ასრულებდნენ. ინტონაციის მხრივ ეს მელოდია სულ სხვა ტიპისაა. იგი მეტად უახლოვდება ქალაქურ საცეკვაო ხასიათის მელოდიებს, რომელნიც უკრაინიდან უნდა იყოს შემოტანილი (№ 46).

ციხეგორში, კოპალას (კოპალეს) ხატში, რომელიც ფშავეთისა და ხეცურეთის საზღვარზეა მდინარის პირას ერთ ტყაან მინდორზე, ხალხმა დღეობა იციის ივლისის დამლევს, მკის წინ. ამ დღეობაზე 1948 წ. ჩვენ ჩაეწერეთ ხევისბერის იოსებ ბენუკიშვილისაგან (გომეწარის მცხოვრები) დანამღერი „ლექსი ეთერზე“ № 33 ხალხური პოემის „ეთერიანის“ ნაწყვეტი. დანამღერი მეტად მოკლე დიაპაზონის (ორტაქტიანი), ორწილადი ($\frac{2}{4}$) ზომისაა, სადაც ყო-

¹ ჩაწერა მოწყობილი იყო საქართველოს ლიტერატურულ მუზეუმში ლ. და ს. ბარნოვების დახმარებით, რისთვისაც მათ მადლობას მოვასყენებ.

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

დ. ჯანელიძე თავის გამოცვლევაში „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 ტრაგედიის ფრაგმენტები“¹.

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“².

დ. ჯანელიძის მოსაზრებას საყვარელი ადასტურებს ამ ხალხური პოემის მუსიკალური ნაწყვეტების ჩანაწერები, რომლებიც ჩვენ ხელთა გვაქვს. კერძოდ, არსებობს აბესალომისა და მურმანის დიალოგი, ჩაწერილი ი. კარგარეთელის, დ. არაყიშვილისა და ზ. ფალიაშვილის³ 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 რეიმარცელიანი ლექსის პირველ სტრიქონს (აბესალომის შეკითხვა), ამის შემდეგ გუნდი მღერის სიტყვებით — „ოღელა“ და „ვარი-დილა“, რაც აგებულია ახალ მუსიკალურ მასალაზე, შემდეგ კი სკანდირებული რითმით იმეორებს დამწყების ნამღერ ტექსტს: სტროფი სრულდება მისამღერით „ოღელა“ და „ვარიდილა“. შემდეგი სტროფი (მურმანის პასუხი) მეორდება ისეთივე სახით, როგორც დიალოგი დამწყებსა და გუნდს შორის

¹ თბილისი, 1948 წ., 131 გვ.

² იქვე, გვ. 144.

³ ზ. ფალიაშვილის ჩანაწერი არ შემონახულა, მაგრამ მის მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერა „მურმან“ ვაჟთა გუნდისათვის ცხადჰყოფს, 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 დამწეების¹). მელიორის, რიტმის, სტრუქტურისა და ფორმის განვითარების მხრივ პრაქტიკულად სიმღერა „მურმანი“ წარმოადგენს მეტად განვითარებულ მუსიკალურ შინაარსს; აქ აბესალომისა და მურმანის დიალოგის ტექსტი მსმენელამდე მიტანილია ფრიალ 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 ერთმნიშვნელოვნად „ლექსი ეთერზე“ № 33, ჩაწერილი ჩვენს მიერ ციხეგორში. მოკლე მელიორიური 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 სავსებით ექვემდებარება ლექსის მეტრს — ასეთი ფორმა შესაძლებელია წარმოქმნილიყო მხოლოდ როგორც მღერითი დეკლამაციის ფორმა.

სიმღერა „ლექსი ეთერზე“-ს მეორე მელიორიური მიმოქცევა სავსებით ანალოგიურია ზ. ფალიაშვილის სიმღერის „ნუ თვალთმაქცობ“ პირველი მელიორიური ქცევისა (1—4 ტ.), ხოლო ამავე მელიორიური მიმოქცევის ვარიანტები მეხუთე ტაქტიდან წარმოადგენენ გარდამავალ ფორმას ხევსურულ სიმღერასა (მაშასადამე ზ. ფალიაშვილის სიმღერის საწყისი მელიორიური 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. ფალიაშვილს².

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

¹ სამწუხაროდ ჩამწერნი არ აღნიშნავენ ამ ხალხური სიმღერის შესრულების ფორმას. შენიშვნაში, რომელიც М. მ.-ის მე V ტ., 87, № 12 მოთავსებულ სიმღერას „მურმანს“ აქვს დართული, არაყინილი წერს: „№ 10, 11, 12 სიმღერები ჩაწერილია სოფლის ინტელიგენციის გადმოცემით, ამიტომ მეორე ხმის კილო უფრო გავერობულებულია“-ო, მაგრამ ეს ჩანაწერი ნაკლებად თუ განსხვავდება წინამძღვარიანთაჩრისეულ ჩანაწერებისაგან, სადაც, სიმღერას, როგორც არაყინილი ამტკიცებს (იხ. გვ. 12), გლეხთა ვუნდი ას ულუბდა.

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

არ უნდა იყოს ხევისურული სიმღერის თვისობრივი თავისებურება, ხევისურული სიმღერა მაინც დიდი მეცნიერული ღირებულებისაა. კარჩაქეტილი, 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, ხევისურული სიმღერა მეტად მდიდარი მასალაა ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ეტაპების დასადგენად. კერძოდ, ხევისურული 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 ხევისურულ 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 ხევისურებმა მოიტანეს თავისი სიმღერის ინტონაციები?

ყველა ხევისურულ 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 ვაერთ მიერ სრულდება ფერხულის გარეშე, მელოდიას სხვა აღნაგობა აქვს. ეს ჰანგი წარმოადგენს მოკლე მელოდიურ მიმოქცევას, რომელიც შეძახილის ხასიათს ატარებს. საფიქრებელია, რომ ამ მოკლე მელოდიურ მიმოქცევებს, რომლებიც დასაწყისში ყოველთვის ემთხვევიან დიპაზონის მაღალ ბეგრას, ხოლო შემდეგ კი ჩამოდიან დიპაზონის უმდაბლეს ბეგრამდე, საფუძვლად უდევს ყოვინაა—ძახილი, ბუნების წიაღში შრომის პროცესის დროს საჭირო პირობითი ნიშნები (სიგნალები), შესალოცი მელოდიური ფორმულები, რომლებიც წარმოადგენენ შეძახილებს, მიმართულს ბუნების ძალათა განმასახიერებელ ღმერთებისადმი.

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

სპეციფიკურობის ასათვისებლად საკმარისია ისინი შევადაროთ ქართულსა და კახურ ნანას. ამ სიმღერის ორი ტიპის მელოდია: ნანა (აკვანის ნანა) და იავ ნანა — ინტონაციურად ურთმანეთისაგან განსხვავდება, მაგრამ ორივე წარმოადგენს სავსებით ჩამოყალიბებულ, ადვილად დასამახსოვრებელ მელოდიებს.

ეს განუეთარებელი ხევისრული მელოდიები, მოკლე მელოდიური მიმოქცევები, მეტად ენათესავენთან იმ მელოდიურ მიმოქცევებს, რომლებიც გვხვდება სვანურსა, რაქულსა, ქართულსა და კახურ სიმღერების დამწყების პარტიებში, ვიდრე გუნდი აყვებოდეს მღერას. ამიტომ, საფიქრებელია რომ ხევისრული სიმღერის ინტონაციები, მისი დეკლამაციური ხასიათის თავისებურებები, წარმოიშვა იმ მუსიკალური ინტონაციებიდან, რომელიც ხალხმა გამოიმუშავა ყიფინა—ძახილისა, შელოცვებისა თუ ღალადის ფორმულების სახით.

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

მელოდიური მიმოქცევა, შემდგარი შეძახილთა მთელი ჯაქვისაგან, დამახასიათებელია არა მარტო ხევისრული სიმღერისათვის. მელოდიურ მიმოქცევათა ჯაქვი—ეს თავისებური მელოდიური ფორმა—ფართოდაა გავრცელებული სვანურ, რაქულ და მოხეურ (განსაკუთრებით სარიტუალო) სიმღერებში.

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

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

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

ეს მელოდიები—რიგი მელოდიური მიმოქცევებისა წარმოადგენენ მუსიკალური მეტყველების დამახასიათებელ საშუალებას¹ (ხევისრული სიმღერის ინტონაციებისა და, განსაკუთრებით, არანისში არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ „ურმულის“ ინტონაციების მსგავსების შესახებ, სადაც საფუძვლად აგრეთვე

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

შედახილები, ყივინა და შელოცვებია, ჩვენ ვილაპარაკებთ ცალკეული ხეცსურული და ფშაური სიმღერების ანალიზთან დაკავშირებით).

მელოდია—ზელოდიურ მიმოქცევათა ჯაჭვი ქართულ ხალხურ მუსიკაში წარმოადგენს ორი ნაირსახეობიდან ერთ-ერთ სახეს; აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ მუსიკაში დამყარდა მელოდი ის ორი სახე: I. მელოდია—შედახილი ან მელოდიურ მიმოქცევითა ჯაჭვი და II.—სავსებით ჩამოყალიბებული მღერადი და ადვილად დასამახსოვრებელი მელოდია.

ხეცსურულ სიმღერაში ჩვენ ვხვდებით მელოდიის ამ ორ ძირითად ნაირსახეობიდან 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, საღაც მთავარი პირობაა—მსმენელამდე ყოველი სიტყვის მნიშვნელობის მიტანა; დამახასიათებელ თავისებურებას ინტონაციებისა, რომელთა ფესვები ყივინა-ძახილსა, შრომის შედახილებსა და ბუნების ძალთა განმასახიერებელ შელოცვებში უნდა ვეძიოთ.

ერთი შეხედვით, სიმღერები, რომლების განხილვას შევეუდგებით, სხვადასხვა ენარს ეკუთვნის, მაგრამ თითქმის ყველა ისინი საგმირო ხასიათისაა: „ხატიონის სიმღერა“ № 1, „საქორწილო სიმღერა“ № 2, „ბელლის კრული“ № 3, „გვარის სიმღერა“ № 4, „კობა ცისკარაული“ № 5, „თასზე მღერა“ № 10. „კაფიაობა“¹ № 11, ორი სიმღერა, რომელსაც ქალები ასრულებენ (ორივე ეს სიმღერა სატრფიალო ხასიათისაა).²

„ხატიონის სიმღერაში“ № 1 ნახსენებია „გუდანის ჯვარი“ და „კობალა კარატიონი“. „გუდანის ჯვარი“ („ხატი“, „სამღვთო“) ხეცსურების ღვთაებაა, რომელიც ბრძოლებში მიუძღვოდა ხეცსურებს. „წინათ, როდესაც ხეცსური მტერთან საომრად მიდიოდა—წერს ნ. ხიზანიშვილი³—ჯარს წინ „გუდანის დროშა“ მიუძღოდა. ასევე ომის ღვთაება (თუმცა კი შედარებით უფრო ნაკლებგავლენიანი) იყო „კობალა კარატიონი“, „გმირო კობალა“—ასე მიმართავდნენ ხეცსურები მას⁴. თუ რამდენად თავყანსცემდნენ ხეცსურები გუდანის-ჯვარს—აღნიშნავს ხიზანიშვილი—იქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჯვარს ბევრი საძოვარი ეკუთვნოდა.

ამგვარად ხატის მსახურთა ამ სიმღერაში, იხსენიება ბრძოლის ღვთაებანი, ე. ი. ის ღვთაებანი, რომელნიც სიამამაცესა და გმირობასთან არიან დაკავშირებული.

მეორე „საქორწილო სიმღერა“ № 2, სახელწოდებიდან გამომდინარე, თითქოს საქორწილოა. ეს სიმღერა ნეფის პატივსაცემად იმღერება, მაგრამ სიმღერაში ახსენებენ „ვეფხის ტყაოსნის“ გმირს ტარიელს, როგორც გმირობის, სიამამაცისა და ვაჟკაცობის განსახიერებას.

¹ „კაფია—სიტყვის გამოჩინება“. საბა, „სიტყვის კონა“, 1949, გვ. 292.

² „ეთნოგრაფიული ნარკვევები“, 1940, გვ. 69. იხ. აგრეთვე ი. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორია“, 1928, წ. 1, გვ. 76.

³ იქვე, გვ. 90.

სიმღერა „ბელის კრუდოში“ № 3 ხალხი უმღერის გმირს—გულ-
დიასურს; ლექსი ამ გმირზე შოყვანილი აქვს ა. შანიძეს „ხალხურ პოეზიაში“
(გვ. 79, № 191).

მამუკა გულდიასური

გუდან აგებენ ბელესა. ზღუბლად უდებენ სინასა
ხკითხედეს გულდიასურსა ანდრესსა წინა—წინასა.
ჯერ კვას გამურჩევს მამუკა, არ გამგონისად—რკინასა.

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

„გვარის სიმღერაში“ № 23 ხოტბას ასხამენ არაბულთა გვარის¹ წინაპ-
რებს. ცნობილია, რომ წინაპართა კულტი მთიულებში, განსაკუთრებით ხევ-
სურებში, დაკავშირებულია გმირობასა, სიბრძნესა და მაღალ მორალურ
ღირსებასთან. ამ სიმღერას უნათესავება „თასზე მღერაც“ № 10.

სიმღერა „კობა ცისკარაული“ № 5 მიძღვნილია ოცი წლის გმირისად-
მი, რომელიც რუსის ჯართან ერთად მონაწილეობდა ომში და თავი ისახელა
გმირობით:

„ათამაშებდა ფრანგულსა, ტანად ლერწამი ზღისაო.
ეფინებოდა ზღის პირთა შუკი ნალესის ხმლისაო
გარდადის კაცის თავ-ფეხი, როგორც ფოთოლი ტყისაო.
მარტყეს გერმანელებმაც, ნაქოქ გაილა ძელისაო.
აღვის ხესავით ჩამაწვა, არ ამაგდებს გმინსაო“².

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

დაბოლოს, სიმღერა „კაფიაობა“ № 11 გადმოგვცემს შემოდგომის სუ-
რათს ხევსურეთში. ა. შანიძის ვარიანტში („ხალხური პოეზია“ 1, გვ. 256,
№ 627) მოთხრობილია შემოდგომის სურათისა და ვინზე სუშბათაის სიკვდი-
ლის შესახებ, რომელიც მთებში დაიღუპა მტრის ხელით.

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

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

¹ არაბული, კინკარაული და გოგოჭური—ხევსურთა სამი უმთავრესი გვარია.

² ა. შანიძე, „ხალხური პოეზია“, გვ. 191.

³ „ხევსურული პოეზიაზედ“. „ეთნოგრაფიული ნაწერები“, 1940, გვ. 113.

არის მოხსენებული და თითქმის მთელი ადგილი გპირების სახელებს უჭირავს¹.

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 თხრობითი ფორმა, ჩვეულება ამ სიმღერების ფანდურზე დამღერებისა და, როგორც ქვევით დავრწმუნდებით, თვით მუსიკალური ტექსტის წყობაც.

მუსიკალური წყობით ამ სიმღერების მელოდია, „ტირილის“ მელოდიებთან ერთად, შეიძლება მიეკუთვნოთ 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 ნიშანდობლივიცაა), 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 მიზრილობა მეღანდება 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-სიბემოლ-სოლ). ამ ინტონაციის მაგალითებად შეიძლება იყოს სტროფები: „ანდერჰსა წინა-წინასა“ სიმღერა „ბელლის კრელიდან“ № 3; „ლურჯასა გახელებულსა“ „საქორწილო სიმღერაში“ № 2; „კოპალას კარატიონსა“,

¹ „ხევსურული პოეზიაზედ“. „ეთნოგრაფიული ნაწერები“, 1940, გვ. 118.

„ხატობის სიმღერებში“ № 1; „ველარ ვისმარე 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 თანდურის მსუბუქი, პრიმიტიული წყობის აკომპანე-მენტი, რომელიც განაგრძობს ჟღერას მოწოდებლის შესვენებისას ზოგიერთ სტროფებს შორის. მეტად ტიპური რაპსოდი-მომღერალი, სამოცდათხუთ-მეტი წლის ადრე არაბული (ბარისახო) სიმღერას აყოლებდა თანდურს და სრუ-ლებით არ ზრუნავდა ეოკალური პარტიისა და თანდურის აკომპანემენტის ჰარმონიულ თანხმობაზე. მისი ძირითადი ამოცანა იყო დაკვრის რიტმული სი-ზუსტე და ალბათ, შესრულების საუკუნოებრივი ტრადიციების დაცვა.

ეს სიმღერები სრულდება ხმაშალა, დაძაბული ხმით. შესრულების მა-ნერა გამოირჩევა სიმკაცრით, ეპიკურობით. ყოველგვარი ლირიკულობის გა-რეშე.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ხევსურული სიმღერის ეს, დღემდე შემორჩენი-ლი, პრიმიტიულობა მაჩვენებელია ერთსა და იმავე დროს შედარებით სუს-ტი მუსიკალური განვითარებისა, მუსიკალური გამომსახველობის საშუალება-თა ფორმების სიძველისა და ხალხური ლექსების თქმის ძველი ფორმებით გა-მომუშავებული სტილისა.

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

გადავიდეთ იმ სიმღერების ანალიზზე, რომელთა მელოდიები წარმოად-გენენ მეტად თუ ნაკლებად შეკრულ მოტივების — შეძახილების ჯაქვს. გან-ვიხილოთ საფერხულო სიმღერები.

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

როგორც ცნობილია, ფერხული ყოველ სახალხო დღესასწაულზე სრულ-დებოდა ხოლმე. ეს იყო მთელი რიტუალური ციკლის ერთერთი აუცილებე-ლი ელემენტი. ფერხულის ერთერთი ფორმა — ქორბელელა ჩვენ მოვიხსენი-ეთ ნარკვევში თუშური სიმღერის შესახებ¹. როგორც ვ. ბარდაველიძე აღნიშ-ნავს, სასულიერო ტექსტების შინაარსის საფუძველზე აღმოსავლეთ საქარ-თველოს მთელ ქართველთა საფერხულო სიმღერები (ლექსები), რომლებსაც ფერხულის (ფერხისას, ფერხისულის) შესრულებისას მღერიან, ხობტას ასხა-მენ სახალხო გმირებს და ღმერთების დიდებასა და ძლიერებას.

ფერხულში, რომელიც საქორწილო ციკლის დროს სრულდება — „ჯვა-რის წინასა“; — სიტყვიერი ტექსტი გადმოგვცემს ნეფე-დედოფლის კურთხე-ვას და იხსენიებს მფარველ ანგელოზებს.

¹ ქართულ ხალხურ დღესასწაულებში ციკლის ადგილის შესახებ იხ. ვ. ბარდაველიძის „ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები“, 1954, გვ. 127—131. დ. ჯანე-ლიძე. „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, გვ. 153—219.

ა. შანიძეს, ზემოდასახელებულ ნაშრომში (გვ. 375), მოჰყავს თ. რაზი-კაშვილის შენიშვნა იმის შესახებ, რომ ფშაურთა ფერხისაყოველთიან იწყება სიტყვებით: „პირველად ღმერთი ვახსენათ“; ხევისრულ (№ 11) ფერხისულ-ში მღერაიან საომარ გამარჯვებებზე, ე. ი. ისევ გმირებსა და მათ საგმირო საქმეებზე.

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

თავისი მუსიკალური შინაარსით „ფერხისა“ (ფერხისული) მეტად საინტერესოა როგორც ესთეტიკური, ისე მეცნიერული თვალსაზრისითაც¹. იხ. №№ 2, 12, 13.

ფერხისას საფუძვლად უდევს ორი ან სამი მელოდიური მიმოქცევა². 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 ეგზობს, ის წრის გარეთაა, ხელში წკეპლა ან ჯოხი უპყრია და ასე მართავს საფერხულო მწყობრის საცეკვაო მოძრაობას³.

ფერხულის მეთაურის—კორიფეს როლი ხაზგასმით გამოირჩევა დამწყების პარტიის პირველ მელოდიურ მიმოქცევაში. მეორე და მესამე მელოდიურ მიმოქცევას გუნდი—კოლექტივი ასრულებს. დამწყების 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 ხევისრულ (№ 13) ვარიანტში—ოქტავიდან. იმ ვარიანტებში, სადაც მელოდიას მხოლოდ ორი მელოდიური მიმოქცევა შე-

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

² ჩვენს სამ ჩანაწერში გამოყენებულია სამი მელოდიური მიმოქცევა, ხოლო დ. არაყიშვილის და შ. მშველიძის ჩანაწერებში—ორი მელოდიური მიმოქცევა.

³ დ. ჯანელიძე — სენ. თხზ. გვ. 217.

ადგენს, მელოდია იწყება ბგერათრიგის 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 აპირბობებს 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 დაბალი სეკუნდის მოძრაობა კილოს ტონისაკენ კილოს ტერციიდან, რაც ბანის მეშვიდე საფეხურზე ქმნის კვარტის ჟღერას და გადაწყდება ტერციაში. უკანასკნელი, დამაბოლავებელი 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 გამისებული სვლით ოქტავიდან კილოს მეორე საფეხურისაკენ. ყურადღებას იპყრობს ნახტომები ტონიკის მაღალი ბგერიდან კვინტაზე, ასევე ნახტომით დაბრუნება ტონიკისაკენ და შემდეგ გამისებული დაბალი სვლა მეორე საფეხურისაკენ. ფრიად დამახასიათებელია აგრეთვე უკანასკნელი დამაბოლავებელი მელოდიური მიმოქცევა — სვლა კვინტიდან დაბალი ტონიკისაკენ რიტმული შეჩერებით მეორე საფეხურზე, რაც ქმნის ფშაურისა და ხეცსურული სიმღერისათვის მეტად დამახასიათებელ ინტონაციას — სვლას ტრიტონის ბგერებზე¹.

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

უპირველეს ყოვლისა „ფერხისა“-ს ახასიათებს სამწილადი ზომა რბილი სინკოპით².

ქართული ფერხულისათვის მეტად დამახასიათებელი რბილი სინკოპა ფართოდაა გავრცელებული როგორც აზერბაიჯანსა, ისე სომხეთში და საკმაოდ გამოყენებულია თურქმენეთში³. ეს გვაძლევს უფლებას ვივარაუდოთ, რომ ძველად ეს რიტმი გავრცელებული იყო მთელი აღმოსავლეთის მუსიკალურ კულ-

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

² იხ. ჩვენი „ნარკვევები“, I, გვ. 263—264.

³ იხ. კომიტასის მიერ ჩაწერილი სომხური ხალხური სიმღერების კრებული, უ. ჰაჯიბეკოვის და მაჰომადის მიერ ჩაწერილი აზერბაიჯანის ხალხური სიმღერების კრებული და ვ. უსაენსკის 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 მნიშვნელოვა-
ნი დასკვნების გამოსატანად.

ამ საფერხლო 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)¹. 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 ეანრებში. ხოლო
თუ მხედველობაში მივიღებთ ხევსურთა მუსიკალობის დონეს, საფიქრებელია,
რომ საკირო იქნებოდა დროის მეტად დიდი პერიოდი, რათა დეკლამაციური
მღერიდან ხევსურები მოსულიყვნენ მუსიკალური დიალოგის მსგავს ფორმებამდე.

ხევსურული სიმღერის მეორე ეანრს წარმოადგენს „ნანა“, იხ. №№ 15—
20 (ფშავში „ნანას“ ჩაწერა არ მოხერხდა). ხევსურეთში ჩვენი ჩაწერები წარ-
მოებდა „კარატეს ჯვარის“ დღესასწაულზე, მაგრამ შ. შშველიძემ 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“ ვეტყვოდითო. თვალთა ძილი ესნმოდისო.

მტრედები უღუღუნებდის, ანგელოზებ ასწევდისო²

„ეე ნანო, ქალსაო, სამკალჯგაჩენილისას.

მტრედებ უღუღუნებდენო, ანგელოზებ ასწევნო.

რურთათო, ნანათო, სამკალ გაჩენილისას“³

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

მტრედნი ღუღუნებდინან ანგელოზები მღერდინან

დაიძინე; დაიძინე, თეთრი ბედი შაიძინე“⁴

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

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

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

¹ გამოწაკლისს შეადგენს არაყიშვილის ჩანაწერი, სადაც სუსტად საგრძნობი სახლურე-
ბის მქონე მიმოქცევა კმნის ოთხ ტაქტს.

² ა. შანიძე, „ხალხური პოეზია“, 1931 წ. გვ. 282, № 713.

³ იქვე, გვ. 635. შ. შშველიძეს ჩანაწერი.

⁴ ჩვენი ჩანაწერები გაგონილია დედიკა ლიქოველისაგან.

ართველოს სხვა რაიონების „ნანა“-შიც, ჩვეულებრივ, აგრეთვე სამწილადი ზომა, მაგრამ თითქმის ყველა „ნანა“-ში ეს ზომა არაა გამაზღვრებული საცეკვაო რიტმით; პირიქით, მომღერალი ქალები შესრულებისას თითქოს არბილებენ სამწილადობას ოდნავ შესანიშნვი ავოგიური ნიუნანებით; ხშირად ასეთივე შედეგს იძლევა მსუბუქი ორნამენტიკაც.

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

„ნანას“ მელოდია, როგორც ყველა სხვა ფშავური და ხევსურული სიმღერის მელოდია, იწყება დიპაზონის 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 გვხვდება ხოლმე საფერხულო სიმღერებში ან იმ სიმღერებში, რომლებიც საფერხულო სიმღერის ფორმითაა აგებული¹. ამ სიმღერაში (№ 18) მეორე ორი ტაქტი წარმოადგენს საპასუხო ფრაზას, რომლითაც ბოლოვდება ოთხტაქტიანი მელოდია². ოთხი ბგერისაგან შემდგარი № 1 „ნანას“ მელოდია, ხშირი გამეორების გამო, მონოტონურ, ძილის მომგვრელ საშუალებად იქცევა, მაშინ როდესაც № 6 „ნანას“ მელოდიის თვისებაა განვითარებული სტრუქტურა და ინტონაციები. ეს სიმღერა გამოირჩევა ხევსურული სიმღერებიდან და უფრო ენათესავება აღმოსავლეთ საქართველოს მელოდიებს. კერძოდ, ის მეტად მოგვაგონებს „ძროხას სიმღერას“, რომელიც ჩვენ ჩავწყვიტეთ მთიულეთში სოფ. ქვეშეთში 1949 წ. ამ მთიულური სიმღერის დამწყების პარტია თითქმის ზუსტად გამეორებაა № 6 „ნანას“ პირველი და ბოლო ორი ტაქტისა შ. მშველიძის ჩანაწერის მიხედვით. ძნელი სათქმელია როგორ და რა გზით მიატანა ამ მელოდიამ ხევსურეთში, 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“ რეპარაცლოვანი ლექსი სწავსებით ემთხვევა მთელ 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

¹ როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ ჩვენს ნარკვევებში, საფერხულო სიმღერის ფორმა, რომელიც მეტად ძველ ფორმად უნდა ჩათვალოს, დროთა ვითარებაში გადაიქცა თავისებურ „ლიტერატურულ ფორმად“, რომელსაც სხვადასხვა ენარტებაში იყენებენ.

² სიმღერა ჩაწერილია $\frac{6}{8}$, მაშასადამე, თუ, $\frac{3}{8}$ -დან გამოვალთ, მივიღებთ არა ოთხ-ტაქტიან, არამედ რვატაქტიან მელოდიას. რომელიც გაიყოფა ორ ოთხ-ტაქტიან ნაწილად, ე. ი. ყოველ ნაწილს აქვს ხევსურული „ნანასთვის“ დამახასიათებელი მოცულობა.

და თითქოს წარმოიქმნა ფართო სუნთქვის მქონე მელოდია, ხოლო მუსიკალურ სტროფებს შორის ზღვარი თითქოს წაიშალა. სტროფში სიტყვებით: „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 ამა. ლელვებელ მომენტად იქცა.

ამ № 20 „ნანას“ შემდეგ მოცემულია სიმღერის დასაწყისი ვარიანტი. ჩვენი აზრით ეს ვარიანტი შემთხვევითი მოვლენა უნდა იყოს. შესაძლებელია ეს იყოს შედეგი „არაჩვეულებრივი ამბის“, როგორცაა: 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 ხევსურული სადიაცო სიმღერა, მეტად განსხვავდება მამაკაცთა სიმღერებისაგან.

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

ფშავსა და ხევსურეთში შრომის სიმღერები არ არსებობს. უნდა ვიფიქროთ, რომ შრომის მძიმე პირობები მთაში, სადაც გლეხებს დიდის სიძნელით უხდებოდათ მთის ციცაბო კალთებზე შიწის პატარა ნაკვეთის დამუშავება 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 ვითარებაზე სრულდება: მოიბავი, რომელიც მთის ერთ კალთაზე თიბავს, სიმღერით ეხმაურება ხევის მეორე ფერდობზე მომუშავე მთიბავს. აქედან წარმოიშვა განსაკუთრებით ხმა მაღალი 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
კუყუყურო ჯიშინაო,
ჯვარში ხელოსანო ასატეხო
მთაში მთიბლების სამღერალო
ნამხრევეში საკაფიო“.

(შან. № 768)

ლექსს დართული აქვს ა. შანიძის შენიშვნა, სადაც მკვლევარი იმოწმებს ხევსურული ჩამწერის ხთვისო გოგოპურის სიტყვებს: „ხევსური 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 ხევსურთა

ჩვეულება—მოტირალი ქალების მიწვევა სათიბზე¹. თიბის წინ მოტირალი ქალები ცელის ტარს დაიტვირთებდნენ ხოლმე. (იხ. ქვემოთ ანალოგიური ჩვეულება მიცვალებულთა დატვირთვის დროს, გვ. 60). ა. შანიძე ზემოხსენებულ ნაშრომში შენიშნავს:

„მთავარი ძარღვი ხეცსურთა აელა-დიდებისა შესაქონლეობასა და მიწათ-მოქმედებაზეა დამყარებული, მაგრამ ერთიც და მეორეც უხსოვარი დროის ფორმებშია ჩამოსხმული“ (გვ. 010).

ეკონომიურმა საფუძვლებმა განაპირობა სათიბზე მოტირალი ქალების მოწვევის წესი. ოჩიაური თავის გამოკვლევაში „მესულთანე ხეცსურეთში“. აღნიშნავს, რომ მოტირალი ქალების მიზანი იყო შეწყალება ეთხოვათ მიცვალებულთათვის, რათა სათიბებს შეეტი 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 მოსაელის აკრფვის დროს იწვევდნენ მოტირალეებს. ეს სედიანი სიმღერები სრულდებოდა ფლეიტის თანხლებით (მოვიგონოთ ხეცსურეთში ცელის ტარზე დატვირება² და მოტირალთა მიერ ხელში ჯოხის ან მიცვალებულის ხანჯლის დაკერა). მოსაელის აკრფვის დროს მოტირალეების 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, გულდანში“³.

¹ პროფ. რ. გრუმბერს თავის შრომაში „მუსიკალური კულტურა“ მოყავს ანალოგიური მაგალითები ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ცხოვრებიდან.

² რ. ხარაძეს სხენებულ შრომაში (იხ. გვ. 18) მოყავს ა. ოჩიაურის შემდეგი საყურადღებო ცნობა: „ნანას რო უტირებაჲ, დაუსწავლავ ხალხს ეს ხმით ნატირალი და ებლა ცელის ტარზედაც იმღერენ თავებულად. შანღერებაშიც იმღერენ ამ ნატირალსა და ზოგი ფანდურზედაც იმღერებს“.

³ ა. შანიძე მივიტოვებ, რომ ეს თქმულება მოყვანილი აქვს რ. ერისთავს ნარკვევში: „თჳს-ფშავ-ხეცსურეთის მახარაზე“. Зап. Кавк. отд. Р. Г. (I, III, 1855, გვ. 79. აგრეთვე თედორაძის „ხუთი წელი ფშავ-ხეცსურეთში“, 1930 წ., გვ. 82. ერთი ჯერსია ჩაწერილია ა. შანიძის მიერ 1911 წელს, გვ. 021.

ამავე საკითხთან დაკავშირებით, მკვლევარი გამოთქვამს ჩვენთვის მეტად საინტერესო მოსაზრებას. შენიშვნაში, რომელიც ხევისურულ ლექსს „მთიბლურს“ აქვს დართული, (შინაარსის მიხედვით ა. შანიძეს ლექსი დაუსათაურებია — „ფშაველი ან ჩარგალილი“) — ეკითხულობთ:

„ღღეს ასეთი დაპირისპირება უცნაურად მოგვეჩვენება, რადგანაც ჩარგალი ფშავეში შედის, მაგრამ იმ დროისათვის, როდესაც ლექსი წარმოშობილა, ჩარგალი, როგორც ჩანს, არ ყოფილა ფშავეის ნაწილი, თორემ მათი დაპირისპირება 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 მუსიკალური ტექსტის მაქსიმალური ურთიერთკავშირის ნიადაგზე. ამიტომაც სავსებით სამართლიანად წერს ა. შანიძე: „...თავისთავად ცხადია, თუ რა მნიშვნელობა აქვს სიტყვებთან ერთად მუსიკალური კილოს გადაღებას. და გამოქვეყნებას, კერძოდ, მთიბლური ლექსების სასიმღერო პანგები თვით ტექსტის შესახებაც გვეტყოდა რასმე და ამით ქართული მეტრიკის ისტორიისათვისაც“ (გვ. 022).

ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ „მთიბლური“-ს მუსიკალური ტექსტი „ტირილს“ ენათესავება.

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

ჩვენს მიერ ციტირებულ გამოკვლევაში ა. შანიძემ აღნიშნა მეტად მნიშვნელოვანი 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 წარმოადგენს დანარჩენ სიმღერა-ლექსებისას. აქ არ არის რითმა, რომელიც აუცილებელი 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 საზოგადოდ პოიზლური ლექსის მუხლი (თუ მუხლის ნახევარი) ცხრაშარცვლოვანია და არა ათი, როგორც შეიძლება ზოგ მათგანმა გვაფიქრებინოს:

ცე[ლი] ელე[სე] და [ერ] გაე[ლე]სე
შარ[ვა]ნე[უ]ლო [შა]ვარ[დ]ენო
ლა[შარს]მმა[ვლე]ბი [ა]ხო[ხორ]და
ყანა[]მვე[]დენის[]მშენის[]ერო. და მისთ.

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

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 ცხრაშარცვლოვანია.

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 საეხებით ექვემდებარება სიტყვიერი ტექსტის რიტმს. ლექსის ცხრაშარცვლოვანი სტროფი უფრო ხშირად ორ ნახევარსტროფად იყოფა: ხუთი მარცვალი + ოთხი მარცვალი. ამასთან, მხედველობაში არ მიიღება ზოგიერთი ჩაღმული დამატებითი მარცვლები: 1) ხმოვანი „ონი“ — სტროფის ბოლოს, 2) შორისდებული „ბ“, „დბ“, „ბი“, „ე“ და 3) სტროფის ბოლოს ორ მარცვლიანი სიტყვა. „აბა“ ერთ შემთხვევაში — № 30 — ეს სიტყვა გამოყენებულია ნახევარსტროფის ბოლოს, მესამე ნაკლული სტროფის ბოლოს სიტყვებთან: „პირი გიჩინა [(ე) აბა“].

მოვიყვანთ მაგალითებს:

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

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

ყოველი ნახევარსტროფი აქ კილოს სეპტიმიდან იწყება. პირველი ნახევარსტროფის დიაპაზონია ფა₂-სი ბემოლი; მეორე — ფა₂ — სოლ₂ დამაბასიათებელი დაბოლოვებით დაღმავალ ინტონაციაზე კილოს კვინტიდან ტონიკისაკენ. იგივე ამბავია მეორე სტროფში.

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

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

¹ კურსივი ყველგან ჩვენია. შ. ა.

² კვადრატულ ფრაზილებში მოთავსებულია ჩამატებული მარცვლები.

რიტმულად უფრო ნაკლები სიმტკიცისაა, ვიდრე ბოლო, მეორე ნახევარ სტროფში.

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

ამ შემთხვევაშიც ყოველი ნახევარსტროფი იწყება კილოს სეპტიმიდან (ფა₂); პირველი ნახევარსტროფი აქაც კილოს ტონიკით (სოლ) ბოლოვდება ნაკლებ მტკიცე რიტმით. უნდა აღინიშნოს ნახტომი სეპტიმაზე (სოლ-დის ფა₂-ზე), რომელსაც აღგილი აქვს მეორე ნახევარსტროფში სიტყვაზე „ნეტაი“. მელოდიის ეს ელასტიურობა დამახასიათებელია ფშაური სიმღერისათვის. გავიხსენოთ კახური „ურმულის“ მსგავსი ინტონაციები, რომელიც ჩვენ „ნარკვევებშია“ ნახსენები წ. I, 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 — ფა₂), ხოლო მეორე ნახევარსტროფი რეა ბგერის სიმაღლეზე და მხოლოდ ბოლოს გლისანდოს მეშვეობით მივიდა სასაუბრო ტემბრამდე.

შემდეგ მაგალითში უფრო მკაფიოდ ჩანს ორ ნახევარსტროფად დაყოფა.

№ „აქრება გავი (5) — ორჩილება (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“-ს¹.

მაგალითად:

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

[აბა] დაგადაბლა (4) [ო]“.

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

[აბა] სალაღოვო (4).

არსებობს გადახრები სტროფის მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტის ამ თანაფარდობიდან. განსაკუთრებით ამას ეხედავთ 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.

¹ სიტყვა „აბა“ ზომ არ წარმოადგენს მიმართვას რომელიმე წარმართული ღმერთისადმი? ხევესრუთში არის მამაკაცის სახელი — აბა. ამასვე გვაფიქრებინებს ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ღვთაებათა პანთეონიც.

ინტონაციათა სირთულის მხრივ ყველაზე რთულია ბიჭურის მიერ შესრულებული ვარიანტი, ხოლო ყველაზე მარტივი კი ხევსურ ადუას მიერ ვადმოცემული (№ 6). სამაგიეროდ № 6 ვარიანტში ჩვენ ვხედავთ „მთიბლურის“ შესრულების მტკიცე, ურყევე ტრადიციებს. იგივე შეიძლება ითქვას № 7 ვარიანტზე, რომელიც შესრულებული იყო ხევსურის გიგია ლიქოკელის მიერ და № 31-ზე (შუაფხო).

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

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

ამ სიმღერის ვარიანტების ერთიდაიგივე მაჩვენებლები ნებას გვაძლევს ვითქვით, 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 კირნახულთან დაკავშირებულ და საგაზაფხულო სიმღერების—„ვენსიანკების“ შესრულებისას არსებობდა ხალხური ჩვეულება „*рыканье*“ (გაზაფხულის დაძახება, მოწვევა) დამახასიათებელი სიმღერის დამაბოლოებელი გლისანდოსებური ფორმის წამოძახილებით „*ры!*“. ეს გლისანდოსებური წამოძახილები მკვლევართა აზრით მეტი კირნახულის, მოსაველიანობის 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—„*ры*“ და ქართული სიმღერების დამაბოლოებელი გლისანდოს შესწავლა, ვფიქრობთ, ხელს შეუწყობს ქართული და უკრაინული სიმღერების ამ თავისებურ დაბოლოებების გენეზისისა და სემანტიკის გამოარკვევას.

ამ საკითხის გამოარკვევა გაადვილდება, თუ სწორი გამოდგა გამოჩენილი ფოლკლორისტის ი. ვ. კვიტკას მოსაზრება ერთხმიანი ქართული და უკრაინული სიმღერების საერთო ნიშნების შესახებ. მუსიკისმცოდნე ე. კან-ნოვიკოვას წერია: „*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-

საობა უკრაინის ძეგლი, კუპალის საწესჩეულებო სიმღერებთან. მაგრამ ამ გამოთქმულ მოსაზრებას ესაიკროება დაზუსტება, რადგან დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი სიმღერებს შორის („Tryskh“ MOK, Y) „იავ ნანას“ და „ნანა-ს ექვსი ვარიანტია. აქედან სამი წარმოადგენს ერთსაღიმავე 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, ფრიალდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული სიმღერის შესწავლის საქმეში.

როგორც ზემოთ აღნიშნავდით, „მთიბლურის“ ეანრს უახლოვდება „ტირილი“, იხ. № № 23—26 და 32. გაეარკვიოთ. ამ სახის მუსიკალური შემოქმედების თავისებურებანი ჩვენი და გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერების საფუძველზე. ხევესურეთში 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“, „ი“ და ა. შ.

ტირილის შესრულებისას ხმით მოტირალს ხელში ეკავა ჯოხი ან მიცვალეულის ხანჯალი, რომელზედაც იგი ეყრდნობოდა. მოზარეთა (მობანეთა) ამოოხერის დროს მოტირალი ჯოხს ან ხანჯალს შუბლზე მიიდებდა². ტირილის დროს მსგავსი ჩეულება აღნიშნულია ძველ აღმოსავლეთში³.

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

მაგალითისათვის მოვიყვანთ ზოგიერთ სტროფს:

№ 24 (ჩანაწერი გრ. ჩხიკვაძისა)

(ე) თქვენი კირიმე მატირალნო (9) [ო]

გაოზრდა ცელი საფარცხელი (9) [ო]

ლურჯა გაოზრდა, ცხენ ოხერი (9) [ო]

№ 25

ამეხო ქალი ოხრისია (9) [ო]

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

№ 26

მზიას ვიტრებ, მატირალნო (9)

[ოი] წავიდეთ მ[ე] 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 ხევესურულ ტირილში (ორი ჩანაწერი გრ. ჩხიკვაძისა № № 23, 24, ორიც— ჩვენი № № 25, 26) სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი

¹ „მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის“, III, 1940, „მიცვალეულის კულტი არხოტის თემში“, მ. ბალიაურისა და ნ. მაკალათიასი, გვ. 39.

² ნ. ბიხანიშვილი „ეთნოგრაფიული წერილები“, „ფშაველურეთი“, გვ. 81.

³ რ. ი. გრუბერი „მუსიკალური კულტურის ისტორია“, I.

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

იმ მოტირალ ქალების საქმოდ ხანდაზმულმა ასაკმა (85—100 წელი), რომელთაგანაც ჩვენ „ტირილი“ ჩავიწერეთ, როგორც ჩანს, დალი 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 მწადინა“.

ან — „რა ხე კანი ხართ, სატირალნო“.

მუსიკალური ტექსტი წარმოადგენს დეკლამაციური ხასიათის მელოდიას დადამავალი მოძრაობით დიაპაზონის ყველაზე მაღალი ბგერიდან (ჩვეულებრივ მინორეულ კილოს სექტიმიდან) 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 მიმოქცევად სიტყვიერი ტექსტითაც წაიშლება ხოლმე. ასე მაგალითად № 25

შემდეგი სიტყვები სტროფში:

„ო, ოი, მწუხრიდან დილამდისაო, ე“.

პირველი ორი ხმოვანი (ო, ოი) თითქმის მიმართვას, შეძახილს ქმნის; შემდეგ, ოთხი მარცვალი „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 იკრება.

ამგვარად, „მთიბლურისა“ და „ტირილის“ მონათესავე მელოდიებში ცალკეულ მიმოქცევებად დანაწევრება სხვადასხვაგვარად გამოვლინდება: „ტირილში“, სადაც მთავარი აქცენტი სიტყვის აზრობრივ მნიშვნელობას უნდა ხედებოდეს, 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 ენარებს.

№ 25, 26 და „ხმით ტირილში“ ყოველ სტროფში ფერმატას შემდეგ გამოყენებულია შემაერთებელი ბგერა, ან მელოდირი მიმოქცევა. № 25-ში ეს ერთი ბგერის (ფა) სახით გვხვდება, № 26-ში ის განვითარებულ მელოდირ მიმოქცევას წარმოადგენს, რომელიც სოლისტმა-ქალმა სულ სხვა, ყველა სტროფისაგან განსხვავებული ტემბრით შეასრულა, „ტირილში“ № 24... ეს მისამღერი მინდობილი აქვს მოქვეთინეთა გუნდს ახალი განუვითარებელი მელოდირის სახით.

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



ყველა შემთხვევაში ეს მელოდირი 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. შემაერთებელი მელოდირი მიმოქცევის აგება მეოთხე საფეხურზე შემთხვევითი მოვლენა არ არის.

მოტანილ სამ შემთხვევაში შემაერთებელი მელოდირი 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 მელოდირი მიმოქცევა ნაკლებ განვითარებულია, მაგრამ რიტმულად საკმაოდ რთულია და შესასრულებლად მოქვეთინეთა ცალკე გუნდს ეკისრება. როგორც № 26-ში, აქაც მელოდირი მიმოქცევა ცვალებადი კილოს ტერციით /რე/ /მი/ /დო/ ბოლოვდება.

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

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

ხევესურეთში კი, ქანრის კანონზომიერების თანახმად, მას სპეციტიკური ფორმა მიუღია.

„ტირილი“ № 32, რომელიც ჩაწერილია შუაფხოში (ფშავი) ნიკო ელიზ-ბარაშვილისაგან, საგრძნობლად განირჩევა ხევესურული „ტირილისაგან“.

უპირველეს ყოვლისა, იგი გამოირჩევა დიდი ემოციურობით. მომღერა-ლი, რომელიც ამ ტირილს ასრულებდა, ყოველ ფრაზას მეტად განიცდიდა. ეს ჩანდა როგორც აღელვებულ, მაგრამ თბილ ტემბრში, ასევე გარეგან საქ-ციელშიაც—დიდი ემოციურობის მომენტში ნიკო სწრაფი მოძრაობით მხრებს შეიმშუშნიდა ხოლმე.

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

ინტონაციის მხრივ ყოველი სტროფის მელოდია მეტად მდიდარია. სამი მელოდიური მიმოქცევიდან, რომლებიც შეადგენენ მელოდიას, პირველი წარ-მოადგენს ტიპურ შეძახილს ტონიკიდან კილოს კვინტის ან კვარტისაყენ მოძრაობით (ეოლიური ფა); მეორე და მესამე მელოდიური მიმოქცევის მოქ-ნილობა იქმნება ნახტომის მეშვეობით, რომელიც კიდევ უფრო ემოციური ხდე-ბა, როდესაც ის წარმოითქმება ერთი სიტყვის მარცვლებს შორის:

- | | | |
|----------------------|------------|---------------------------------|
| 1-ლი სტროფი—სიტყვაში | „გატუებენ“ | — „გა“ და „ტუ“—ს შორის |
| მე-2 | „ | „გაწოვებენ“ — „წო“-სა და „აე“ ს |
| მე-3 | „ | „გეგონება“ — „გო“-სა და „ნე“-ს |
| მე-4 | „ | „შეილო“ — „შეი“-სა და „ლო“-ს |

ეს ნახტომები ერთსა და იმავე დროს ემოციურ ზემოქმედებასაც აძლიე-რებენ და ადგილობრივი ენის კოლორიტსაც ქმნიან. (ცნობილია, რომ ადგი-ლობრივი ენის მახვილები განსხვავდებიან აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის დიალექტის მახვილებისაგან). აღნიშნულ ნახტომებთან ერთად, არათანაზომიერი რიტმული ფიგურების მქონე მელოდიური ორნამენტების სიუხვე (ტრიოლი, კვინტოლი, სექტოლი) აძლიერებს „ტირილის“ ამაღელვებელ ხასიათს, მელო-დიას კოლორიტს მატებს და შესრულებას იმპროვიზაციულ ხასიათს უქმნის.

რა თქმა უნდა, ამ „ტირილის“ ექსპრესიულობა, მისი ამაღელვებელი ხასიათი დიდად არის გაპირობებული ტექსტის შინაარსით, რომელშიც გა-მოსახულია საყვარელი შეილის დაკარგვით დამწუხრებული მშობლის უბედუ-რება.

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

ჩვენს მიერ ანალიზებულ ხევესურულ და ფშაურ სიმღერებს: „ფერხი-სულს“, „ფერხისას“, „ტირილს“ და ნაწილობრივ „ნანასაც“ ახასიათებს მკა-

ფიოდ გამოვლინებული თავისებურებანი, რაც გაპირობებულია ამა თუ იმ სიმღერის ეანრით და უპირველეს ყოვლისა ყოფაცხოვრებაში მათი ფუნქციით. 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 ყოვლიან-ძახილის ან შელოცვის ხასიათი აქვთ.

3. ყველა მელოდიას აქვს მოძრაობის უმარტივესი ფორმა: დალმავალი ხაზი დიაპაზონის 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 ინტონაციითა წარმოშობის წყაროს წარმოადგენს ყოვლიან-ძახილების, შეძახილებისა და შელოცვათა ინტონაციები.

9. მთელი სიმღერისა თუ მელოდიური მიმოქცევის ვარიანტების შექმნისას გადმოცემის იმპროვიზაციულობაში მელაენდება 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, ფშაეების სიმღერა უფრო განვითარებულია¹. მათ, ხევესურულ

¹ დ. არაყიშვილი, „აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის მიმოხილვა“, 1948, გვ. 8.

სიმღერებთან შედარებით, საფუძვლად უძევს გარკვეული, უკვე ცნობილი ზგერათრიგები¹ და მკაცრი ხევისრული სიმღერებისაგან განსხვავებით ფშაური სიმღერა გამოირჩევა „ჰანგის რბილი ელერალობით“².

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

შემდგომი ანალიზისას ჩვენ შევხვებით 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 „ჰალო“ და „ჯვარის წინასა“³.

ამ ფშაური სიმღერების კოლორიტის თავისებურება, უნდა ვიფიქროთ, გაპირობებულია როგორც ფშავთა ბუნებრივი მონაცემებით, აგრეთვე მათი სიახლოვით ბარის სხვა ქართულ ტომებთან, რომლებთანაც ფშავეები დაკავშირებულნი არიან არამეტო გეოგრაფიულად, არამედ ეკონომიურადაც.

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

„რა ბევრი მითრინებია,
რა ბევრი ტრემლი მდენია,
სიბერე მახლავს, დაჯარგე
სიყმაწვილისა დღენია“.

როგორც არაყიშვილი აღნიშნავს, ფშავთა სიმღერის შესრულება უმთავრესად რბილი, ნაზი ელერადი 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 ბალრიაშვილის 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 იბოკება საცეკვაო ან სიტყვიერი ტექსტის რიტმით (თუმცა კი არც მთლად უგულვებელჰყოფს მას). ინტონაციათა ვარირება მოკლე დიაპაზონის მანძილზე ხდება, მაგრამ, რიტმულ სიმდიდრესთან ერთად, მეტად მრავალფეროვან შედეგს აღწევს.

¹ Труды МЭК. V, გვ. 146.

² იქვე. გვ. 147.

³ „ფშაური“-ს ერთი ვარიანტი № 35 შ. მშველიძის ჩანაწერია. ორიც ჩვენი (№№ 36 და 37); „ჰალო“—არაყიშვილის ჩანაწერი № 34 (V 156 № 1 და „ი. ი. ი. B. I.“ გვ. 65—66); „ჯვარის წინასა“ ორი ვარიანტიდან ერთი არაყიშვილის ჩანაწერთაა № 38 (V 156 № 2), მეორე კი შ. მშველიძის № 39 და „ი. ი. ი. B. I.“ გვ. 68—69.

აქ მეტრული საწყისის გარეშე განვითარებული რიტმულ-ინტონაციური ფორმულებით მდიდარი სასიმღერო წყობა მელოდის საესებით ახალ თვისებას 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 ხევსურულ 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 დამახასიათებელი მცირე სეკუნდა საესებით განსაზღვრავს მოცემული მელოდიების ფრიგიულ კილოს. ამ მელოდიების ინტონაციითაა მეორე დამახასიათებელი თვისებაა დადგენილი სვლა კილოს კვინტიდან ტონიკისაკენ, რიტმულად კილოს მეორე საფეხურის ხაზგასმით. ამიტომ ამ მელოდიურ მონაკვეთებში პირველ ადგილზე გამოდის გადიდებული კვარტა (კილოს კვინტისა და მეორე საფეხურის 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 თვალსაჩინო 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 გამოსებული სვლის ინტერვალია 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.¹

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 მეზოთე და მეორე საფეხურს შორის (სი-ფა¹)—რჩება, მაგრამ მას უერთდება კიდევ ერთი ინტონაცია—დიდი სექსტა (დო-დიეზ-მი), რომელიც ამდიდრებს მელოდის გამოშსახელობას. ამგვარად, მოცემულ

¹ ინტერვალი აღნიშნულია მელოდის მიმართულების მიხედვით.

ფრიგიულ კილოს უერთდება მაეორული მიხრილობის კილოს ელემენტები; განსაკუთრებით ეს იგარძნობა უკანასკნელ, მეოთხე სტროფში—რე-დო-ლიეზ-სი-ლა.

ფრიგიული კილოს ახალი ვარიანტი გამოყენებულია № 36 „ფშაურში“, სადაც რჩება ფრიგიული სეკუნდაც (ლა-ბემოლ-სოლ) და ტრიტონიც (რე-ლა-ბემოლ), მაგრამ მეხუთე და შეორე საფეხურებს შორის დაღმავალ სელაში, დიდი ტერციის (სი) მეშვეობით, მესამე და მეორე საფეხურს შორის იქმნება ახალი ინტონაცია—გადიდებული სეკუნდა. ამგვარად, ფრიგიული კილო აქაც გადიდებული სეკუნდის¹ საშუალებით ახალ დამატებით ელფერს იღებს.

ყველაზე მეტად ფრიგიული კილო რთულდება სიმღერაში „ქალო“ № 34, სადაც აგრეთვე დატულია 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 მაეორული კილოს ინტონაცია (დიდი სექსტა რე ფა). ფრიგიული კილოს ამ მეოთხე ვარიანტში ერთმანეთს ხედებიან ისეთი, სხვადასხვა კილოს ინტონაციები, რომელნიც ამ კილოს (ფრიგიულს) ახალ თვისებას ანიჭებენ. ფრიგიულ კილოდან აქ უმთავრესად შემორჩენილია ფრიგიული სეკუნდა.

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

მიეყვით მელოდირის განვითარებას ყოველ სტროფში და მთლიანი სიმღერის ან სიმღერის დიდი ნაწილის ფორმათა გაშლას.

სიმღერის თვითნული სტროფი შედგება ერთ ან ორ მელოდირ მიმოქცევისაგან. ნაკლებ განვითარებულ სიმღერებში მელოდია მოძრაობს ხევსურულ, 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 მელოდირ მიმოქცევისაგან. ყველა სტროფში განმეორებული პირველი მელოდირი მიმოქცევა მნიშვნელოვან ვარირებას განიცდის.

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

¹ დაღმავალ სელაში კვინტიდან ან კვარტიდან ტონიკისაკენ (რე, დო, სი, ლა-ბემოლ, სოლ. ან დო, სი, ლა-ბემოლ, სოლ) ისმის გადიდებული სეკუნდა (სი, ლა-ბემოლ) და არა მაეორული ტერცია (სი-სოლ).

ზოგიერთ შემთხვევაში ეს დამაბოლოებელი ფრიგიული სეკუნდა შეერწყმის 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 ჰარმონიულადაც: ფრიგიულ სეკუნდაზე ბანი უსათუოდ აჰყვება მეშიდე საფეხურზე და შემდეგ მომდევნო I საფეხურზე ბანი და მაღალი ხმა უნისონს ჰქმნიან.

პირველი მელოდირი მიმოქცევის ვარიანტები სხვადასხვაგვარად წარმოებს: თუ მელოდირი მიმოქცევა იწყება კილოს სექსტიდან, მაშინ იგი ვარიანტებს განიცდის მცირე ტერციის ფარგლებში, ხანდახან შემოიერთებს მეზობელ დამხმარე ბეგრებსაც¹.

რიტმის მხრივ ვარიანტები ხდება ტრიოლების, კვინტოლების, სექტოლებისა და კვარტოლების გამოყენების საფუძველზე, რომლებიც ჰქმნიან მელოდირი ორნამენტს.

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

იმ სიმღერებში, რომლის სტროფებიც შეიცავს ორ მელოდირი 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 მელოდირი მიმოქცევის განმეორებას (როგორც უკანასკნელ მაგალითში), ან წინა სტროფის ორი მელოდირი მიმოქცევის შემოკლებულ ფორმას („ფშაური“ № 37 სიტყვები — „აი მდენია“ ან „აი დღენია“). მაშასადამე, ორი სტროფი, ან ორი მელოდირი მიმოქცევის მქონე სიმღერებში პირველი ორი სტროფი თითქმის 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 ფშაე-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 კარჩაქეტილობის გამო შემოინახა ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უძველესი ფორმები. ამ უძველეს ფორმებში დაცულია ხალხური ლექსების დამღერებით წარმოთქმის ტრადიციები. სიმღერის აღნიშნულმა თავისებურებამ განაპირობა დეტალმაციური ხასიათის ინტონაციების არჩევანი. ამ ინტონაციებს საფუძვლად უდევს ლვთაებისადმი მიმართული ყოვინა-შეძახილები და შელოცვები.

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

¹ აქ ნაჩვენებია ტიპური შემთხვევები. მაგრამ გვხვდება სხვაგვარი მელოდირი აღნაგობაც.

ფშაურ სიმღერაში შელოდია ჯერ კიდევ ვერ აღწევს გაშლილ მღერადობას, მაგრამ იგი უკვე განთავისუფლებულია სიტყვიერი ტექსტის რიტმის ბოჩილებიდან, რის გამოც მელოდიური ხაზი უფრო მოქნილი და მრავალფეროვანია. მელოდიურ განვითარებას ხელს უწყობს გამოყენებული მელოდიური ორნამენტის 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 ფშავე ხალხის ინდივიდუალურ მუსიკალურ თვისებაში უნდა ვეძიოთ. მკაცრ, პირქუშ ხევსურულ სიმღერასთან შედარებით ფშაურ სიმღერას მხატვრული სახეების მეტი პოეტურობა და შესრულებისას ელერადობის სირბილე და სინაზე ახასიათებს.

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

საღმთოსა გუდანის ჯვარსა
საყმო ჰყავ, ახვიებუღი.
კოპალას კარატიონსა
ლახტი აქვ გამაღლებუღი.
გიორგი ხაზმატის ჯვარსა
ქაჯებ ჰყავ აკიდებუღი.

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

ტარიელს აქორწილებეხ,
მოყმესა შაშენებულსა.
ცხენს უკახმებენ მსახურნი,
ლურჯასა გახელებულსა.
ზედა სვენ ფრიდონის შვილსა
გმირსა მამაცად ქებულსა.

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

გუდან აგებენ ბელულსა. ლიბუ უდებენ სინასა.
ჰკითხოვდეს გელდიაურსა ანდრეძსა წინა-წინასა.
ურჩევდა გელდიაური ჯერ კეკასა მერე რკინასა.

* * *

გუდან ამბევდეს დროშათა სალაშქროდ კახმებდიანა.
მხარ შასხნეს ჩუჩაყურსა შალვასა შახდებიანა.
ლანლო, სად მისდით, ხევსურნო, სად მიჰქრით ქარებულასა?
ცხვარი უხათით აგილავთ, მოგლალავთ ფარებულასა.
გაგვების მაგის პატრონი, მოტირის ქალებურათა.

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

არაბულო, შენ ვინა ხარ,
ვაჟი, ჩაუქად მაგალო?
რა შურისძებნა მაგწადნა,
მემრ იტყვი, მითხოს წავალო.
ფშაველა კინჰარაულსა
ტანს სისვი სკლატი ჩაეცვა.
ბეჰებს აგვისხეს ისარი,
ბრალია, ჯაჰვი არ ეცო.

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

რუსეთით იწერებიან. ზღუა ლელავს, იქნევეს პირსაო.
კობაი ცისკარაული უყრის ოფიცრებს პირსაო.
ჩვენ კი ქვე რად გვიწდა პრიკაზი, ბრძანებაი ხელმწიფისაო
ან მხრებზე აქელანტრები. ჩვენ მოგვცდეთ, არა გვიშაო.
ჯარს გამძღოლიდის ამბობენ გერმანელ ნეფის შვილსაო.
ან პლენათ გამოვიყვანოთ, ან მესი დაესცათ ცისაო!“
ამბობდა ცისკარაული: „მისვლა მეწადა ხმლითაო“.
ჯარიც არ ეტყვის უარსა. „ჭირიმე წინამძღვრისაო“.
ათამაშებდა ფრანგულსა ტანად ლერწამი ზღვისაო.
ეფინებოდა ზღვის ნაპირს შუქი ნალესის ხმლისაო.
გადადის კაცის თავფეხი, როგორც ფოთოლი ტყისაო.
მიჭიეის გერმანელებსა ეგების ყონდი მკედრისაო.
არ ღრიდებს მტრების ტყეიასა, მგლებურ იბრუნებს პირსაო.
მაარტყეს გერმანელებმაც, ნაკოკ გაილა ძვლისაო.
ალეის ხესაეთ წაიქცა, არ ამავადებს გმინსაო.
მთელმა იგლოვა ქალაქმა. ფრიალ დგას აღმებისაო.
ერთად მაფარგლეს საფლაეი თორმეტის აფიცრისაო,
ხედ გადახურეს სპილენძი, წვეთი არ ჩავა წყლისაო.
სიმირგვლიე შამაუელის გალავან ზარბაზნისაო.
ოცდამესამე დღეა კობაის ომებისაო.
ეკირა სისხლით გასერილი ხელჩი ნატეხი ხმლისაო.
მარცხენას ხელჩი ნაგანი მამკლავი ბევრაისაო.
მოლოდინ ნულა გვქნებათ, ფუნჩანო კობაისაო
ალარ მოგივასთ კობაი, დარჩა გრანიცის პირსაო.
ყველაის საიმედოი მამასაი და ძმისაო.

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

თიბითა გაგთიბდი, სალაო.
აკრება გაგიორჩიკდება.
ოცდაშვიდი დღე მითიბნია
ოზოლსა ლუმატხოვლისასაო
არ მინახავს ქერის პურიო.
.
.
.
შენც იქვე ჩავთრებდიო
პირმატუსეილო სვილის კვერო.

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

(ვარ. ქალები ნახმრებს კითხულობენო,
მაქართის თივა ვინ შათილაო)
აბა, მაქართის თავო; და; ვინ შათილაო?
მაქართის თაო, აბა, ვინ შათილაო.
ა. კაცაულანი. ე, აი, ხეესურენიო.
(ა. კაცაულანი), ე, აი, ხეესურენიო.

**მთქმ. თათარა კინკარაული № 8. საშგლოფიარო
ს. შატილი.**

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

დიდა მიკვირს რამ მალორია.
 გუშინ მე რომ სიზმარ ენახე,
 როგორ ბალინჯს გადაერჩია.
 სულეთ ენახე ჩემი გვაში
 რეა-ცხრა წერილ საყდარჩია.
 მწერელთ ქალალ გამაშალეს
 არ ლაფდება ავდარჩია.
 მწერელთ უთხრეს—ორწელ უკლავ
 შამამხენეს ტანგვამჩია.
 ორი წლიდგეს, წასულა მინდა.
 ეინ ჩამიდგებ ბადალჩია.
 სიკვდილო, შენ კი არ გაგველვე
 უნდა წავიდე კაბალჩია.
 ჯიხვებ იცის დიდელეები
 კახეთის მთის მალაღჩია.

მთქმ. ლეკო კინკარაული. № 9. ბალათურას სიმღერა
 ს. შატილი.

კარკუჩხით გამემმართა
 ბალათურაი დილითა.
 ბიძაის გაჯავრებული
 რკინასა ხრავდა კბილითა.
 აიგსნეს ქოთათის ბეჭნი
 სამოცდა სამი მზირითა.
 ჩაუსხდეს გზის თვე, გზის ძირა
 ამოლესულის რკინითა.
 თვითონაც ბალათურამა
 ხმალ მაიქნია პირითა.
 ზოგნი კრნა, ზოგნი დახოცნა,
 ზოგნ წარუეიდეს კირითა.
 თვითონაც ბალათურამა
 მთა გადიარა გმინითა.
 გადაუჩინდა დედასა,
 გაცინებულის პირითა.
 გადაუშალა ქოჩორი
 გადალესული ტვინითა.
 ჟშენს დედას, ბალათურაო,
 რაად გაგზავნე შინითა.

ბიძამ არ მოგცა ჩაჩქანი,
 აწ გაძლეს შენი კირითა“.

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

ბედინაი დაჯდების, დაჯდების ბედინაი.
 ლიქოკელიკოკლის კარზედა.
 სათავეს უსხდენ უფროსნი
 აძრახდებიან ჭკეაზედა.
 ბოლოს კი ახალგაზრდანი
 ხელი მიუდის მშალზედა.

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

რა მონა სთველი მოვიდ(ა)
ხან, და, გავიდა (ე) სამკალი.
კაფიაობაი მამონდა,
თვირთვილმ მაწყინა ხელეები,
ველარ ვიხმარე ნამგალი.
ალარას მოსაგონო
ხახადის წვერზე ნაქნარიო
დღე დაულამდის. და, მთიბელსა.
მზე გაუწითლდის, და, მაღალი.
მასწყდის, და, ცაზე მასკლავი.
მაღლა, და, ჩვენზედა ნადგამი.
დეეცის დედამიწასა.
ყველა დაიწყის ზანზარი.

* * *

მალრანში ნადგამ ციხეო,
ლიბუ დავიძრა მაგარი.
ჩარდახებ ჩამოგაყროვა
ჩამაიშალა ლაფამი
კარგი ნაგები კირითა. .
შენ არ ჩაუშე აუდარი
იარალ ჩაიქანგების.

**მთქმ. გიგა კინკარაული. № 12. ხევსურული ფერხისული
ს. ბარისახო.**

(ზურაბ ერისთავის გალაშქრება ხევსურებზე).

არაგვზე ჩამოდიოდა
დაუჩინარი ჯარია.
ლეღის თავს დადგა და ქვეით
ნატარებ ცხენოსანია.
ჩვენ ლელეს მოვიმალენით
სამოცი ცხენოსანია.
სამთა ძლიეს ჰქონდა ხმალია.
საკამატულოს წამოდგეს
ძიბლაის ძენი ცხრანია.
კვათეს ჩაჰყარეს ისარი
დილა რომ ცამა ნამია.
კიბეს ჩაწურეს ლაშქარი
რომ საკალმაზე წყალია.
ბაცეს სუმბატას მივიდგენ.
„სუმბატაე. შინა ხარია?“
„შინა ვართ ბიძა ძმისწული,
ორნიც გეტანიან სხვანია
ჯერ კი ჩვენ გაკმევთ სადილსა
მემრ სამხარული ძმანია.
ბევრი გვაქეს ტყვია წამალი,
გვიდგა კოდებში წყალია.
სკამზე გვიწვიან ისარნი
ორას აქლემის ცალია.

ქალნი დარალას ჩაყვარეთ
შუქო, თამარო-დანო.
არ გამოგვიხმნათ, ლეთის მადლსა.
კუთხს არ დაგლიჯნათ ქვანია“.
კილკოისა ძემ კვირიკამ
გაშალა საომარია.
ფრანგულმან კვირიკისმან
ორად დაწვერტა კედარია.
ვინ იყავ ღორღოლოვანსა?
მაშა წაგიწმდა მკედარია.
ჩაგუბებულსა ლაშქარსა
სად ჩაგვისწაელენ გზანია?
თორ სისხლით ჩაწითლებოდეს
კეოს ქვიშანი გზანია.

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

არიგებოდა
. ხანჯლის ტრიალი.
მაღალს კარატესა ჩამოველ
გაეხედე კალის

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

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

ვე ნანო ქალასაო, სამკალ გაჩენილასაო.
მტრედებ ულულუნებნო. ანგელოზებ ასწევენო.
რუროთაო, ნანათაო, სამკალ გაჩენილასაო.

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

ნანა, ნანა, ნანა, ნანა,
ნანა, ნანას გეტყვიანა,
მტრედნი ღულუნებდიანა,
ანგელოზები მღერდიანა,
დაიძინე, დაიძინე,
თეთრი ბედი შაიძინე.
ნანა, ნანა, ნანა, ნანა.

მთქმ. დედიკა ლიქოკელი. № 21. ქალგავთა სიმღერა
ს. ქობულო.

ჯალაღნ მწყემსობა წამლაღე.
გორშუ ვაყოლებ ცხვარსაო.
ო, დაგყერავ ხელისაზოცსა,
დაეწერავ მალ-მალე ჯვარსაო.
გაეხეწავ სანადიროთა (მაიდიროთა?)
და კრიამულთა, ო, ე. მთათო.
იქნების მონადირეო,
ვიყურებთა თოფის ხმათო.
თეთრ ჩოხამა გადაიარა,
მასრანი უცემენ თვალსაო.
გენაცვალე, აგუროვლაო.
სასულად გაზრდილო, ე, ტანსაო.

მთქმ. ნინო კინჭარაული. № 22. ქალის სიმღერა
ს. ბარისახო.

შვიდობით, გუდამაყარო,
არ ვიცი, ა, გნახვ; ე, როდის.
შვიდობით, ჩემო სწორებო.

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

სად წახველ, დედო, სად მიხვალ ესლა, საითკენ მიხვალ, დედო.
უშენოთ მე ვერ ვიკნებ, დედო, მე ვერსად ვერ წაოლ მარტოაი, დედო.
რა კენა ბეჩავმ. რა კენა, დედო; უპატრონოთ დამრჩა, დედო;
ვინალ მა(ი) ხმარებს, დედო, უშენოთ ველარავინ იხმარებს, დედო.
მე რა კენა. ვის ანაბარას დავრჩე დედო, მე ვილას მიმბარებ, რა კენა, დედო.
ან ე დიდას რას უქან, დედო; ან ე მამას მოხუც ყუნქურას, დედო.
გამავადებთ, არ ვამყობეთ, დედო, ჩვენაც ვივლით აროაროზე, დედო.
სხვათ ყუნქურებ ვიკნებით, დედო, შენ ცხენსაც სხვას გავაბარებ, დედო.
რა უქამ უპატრონოდ, დედო, შენ იარალთ ვინ მოუვლის, დედო.
ან იარალთ რას უხამ, დედო, ვის უწირავ ვის მიაბარებ, დედო.

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

ჰე. თქვენი კირიმე. მატირალნო.	იჰე	ჰია	ა
ჩვენ დროვამ არ გაკვირებასთაო	„	„	„
გაოხრდა ცელი. საფარცხელი	„	„	„
თორმეტი მთიბლის საყოფნო	„	„	„
ჰა, ლურჯა გაოხრდა, ცხენ ოხერიო	„	„	„
პატრონის ხელში დაუცდელიო	„	„	„
დაოხრდა ვერცხლის იარალიო	„	„	„
პატრონის ტანზე ნაშეენებო	„	„	„
გენაცვალს შენი მამიდაიო	„	„	„
ციხე უდროოდ ჩამოშლილაო	„	„	„
გულს უწადილო დაუშენეტილო	„	„	„
თოფო; ნეტა ვინა აგიძრაზაო	„	„	„
ენამც ჩაგიდგა პატრონისაო	„	„	„
ერთორიმც დაგაცივლებივაო	„	„	„
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 ვიტირებ, მოტირალნო,
ჰაი, ჰე, ჰი, ჰა, იო.
2. (ოხრდა ქალსაო).
ჰაი, ჰე, ჰი, ჰა, იო.
3. ოი, აუდარ ველარ აიყარაო.
ჰაი, ჰე, ჰი, ჰა, იო.

4. ოი, არ ვიცი ჩადის საოხრიო.
ჰაი, დ. ა. შ.
5. ოი, წავიდეთ, მჯნიავე, 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 სამთაგანა, არ იქნება ორთაგანა.
სამათურის გზა მასწავლეს, სოფელ მიქეს ქალიანი.
მაგრამ ქალებ ვერა ვნახე, ბებერ იყო ტყავიანი.
სამაიას ჩამოუვლის კაცი ნაბად ქველიანი.
ბებერ რაიმ გამომიჩნდა...
მე კი არ დამენახება სამაიაში თავისა,
კაცი რომ ქალს შემოუვლის, კატალუასა გავისა.
ობოლი ვარ, ეზივარ ჩრდილსა, ველი მზისა ამოსვლასა.
ნუ მომკლავ, შავო სიკვდილო, შენის წვერის ამოსვლასა.
1. ვარიანტი:
სამათურადწამოვედი, 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.
შეიყარენით მარტონი
სამზღვარსა მუხრანისასა.
პური მთხოვა და ვაკემიე,
ურჩევდი თათურისასა.
წყალი მთხოვა და ვასმიე,
ურჩევდი წყარო წყლისასა.

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

აბა ცოლს როგორ მივცემდი
წამოსწვდა ხელი წაავლო
შეიდად ნაკობსა თმისასა (ვარ.—ნაკობსა გიჟრის თმისასა)
ქალმა წამოიძახა: (ვარ.—ქალმა დაიწყო ტირილი).
„ვამ, ცოლს ცუდი ყმისასა!“

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

ახლა მე გადაუქნით
რისხვასა გავნდა ღვთისასა.
პირიდან გადაქნული
წვერი უწვდიდა ქვიშასა.
მე ასე მოგი, დედაო, (ვარ.—მე აქ მოგივდ, დედაო)
ის კი იქა ჰამს მიწასა. (ვარ.—ის იქა ჰამოს მიწამა).

ვ ა რ ი ა ნ ტ ი:

პირველად ღმერთი ვახსენოთ
მერე ბატონი ჩვენია.
ჩვენი ბატონის კარზედა
ხე აღევად ამოსულიყო.
წვერში დასხმიყო ყურძენი
საქმელად შამოსულიყო.
მაგის უკმელი ჰაბუკი
უდროოდ დაშაულიყო.

**მთქმ. ბიკური ბადრიშვილი. № 30. მთიბლური
ს. შუაფხო.**

უბის თავი სჯობს ღულის თავსა,
ეგრე უფრო სასაქონლეაო.
ღულის თავი სჯობს უბის თავსა.
მარიანობის თვე გულის თავსა
კლავმაგარი უნდა ბიკიო.
ნეტაი ქუთხო დაგადაბლაო,
პირი გიჩინა, უბის თავოო.
ქალები მანდ მამიხედნებდენო,
ქალები ჩაქუნაურთებიო,
ქალები ყელმალღებო.

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

ძმანი რა მიყვენ ახუნგორს
ჩემი სულაი კურდულაი.
ახუნს დავგზავნეთ სათიბლადა
რო თიბანი და დევმთავრეს.

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

ვაი, დედას შვილო, გატყუებენ,
ვაი, გველისა ბოლოს გაწოვებენ
ვაი, ვაი რო ბოლოს მაიბრუნებს
და დედის ძუძუ გვგონება.
ვაი, დედას შვილო მოგწყურდება
საითლა დედა, მოგაწოვებს.
საითლა, შვილო, სამზეოთლა.
შვილო, შენ მაგიერად ნეტავ მენ
წავსულიყავი შევეთშია.
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, გადმომაფარე
შენი ქათიბის კალთები,
.
„არა ვარ შენი საფერი.
შენ დიდი ხარ დიდებული,
დედა მამის ნაჭებული,
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 მაზლავს, დაჯარავს, 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 კვნებოდა, ღრებოდა, ალვისა შტო ირხეოდა.
ბროლი და ლალი გათლილი ლაქვარდად 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

სად. მთო. სა გუ. და. ნის ჯვარ. სა სა. ყმოს ჰე. ე. ხე. ე. ღუ. ბუ. ღო.
 ეო. პა. ღო. ხს. ე. რა. ტი. ონ. სა ღო. ხს. ტი ე. ე. გა. მა. ღუ. ბუ. ღო.

№2. სავონიონო სიმღერა

ბა. რი. ელ. ა. ქორ. ნი. ღუ. ბენ. მო. მე. სა ბა. შვე. ჩე. ბუ. ღო. სა.
 სხენს ე. ე. ა. მე. ბენ მსა სურ. ნი. ღუ. რ. ე. სა ე. ხე. ღუ. ბუ. ღო. სა

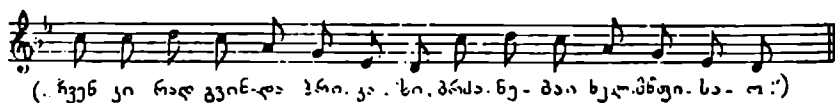
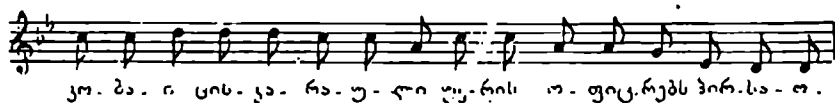
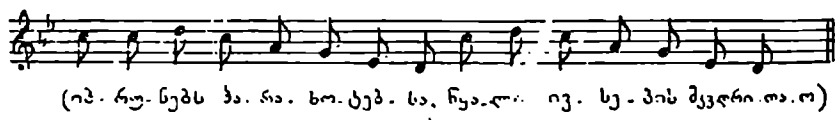
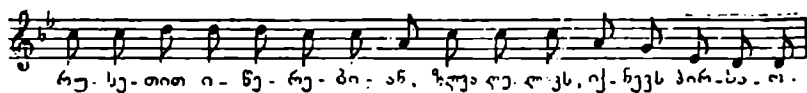
№3. ბელოის სრული

ბუ. ღან ა. გე. ბენ ბე. ღუ. ღო. სა. კუ. ღან ა. გე.
 ბენ მე. ღუ. ღო. სა ღო. მე ე. ღუ. ბენ სი. ნა. სა.
 ჰე. ით. სო. ღეს გე. ღო. ღი. ა. ურ. სა ან. ღრე. სა ნი. ნა. ნი. ნა. სა.

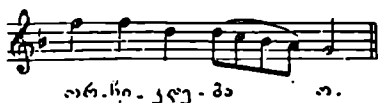
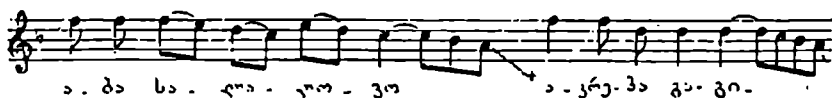
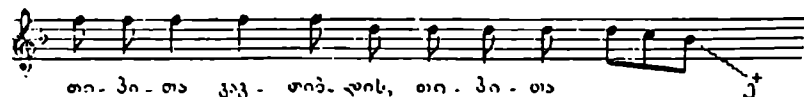
№4. გვარის სიმღერა

ა რა. ბუ. ღო. ბენ ვი. ნა ხარ. ვა. ე. ი. რა. ე. ქა. ე. მა. ვა. ღო?
 რა. შუ. რის. ე. ე. ნა მო. გ. ნა. ნა. მე. ბი. იტ. ყვი. ბი. თ. ხოს ნა. ე. ე. ღო.

№ 5. კობა მისამართული



№ 6. მთიბლური



№ 7. პთიპლური

ა - ბა, მაქარ.თის თა. ვო. ღა ვინ შა. თი. ბლა. ო.

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

ა. ვაე.ვა.უ. ღა - ნი. ე. აი ხევ. სე. რე. ღა. ნი. ო

(ა. ვაე.ვა.უ. ღა. ნი. ე) აი. ხევ. სე. რე. ღა. ნი. ო.

№ 8. სამელოპიანო

№ 9. ბაღათურას სიმღერა



№ 10. თახეა ძღერა

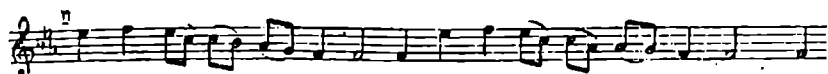
ბე. ღი. ნა - ი ღავ. ღე. ბის, ღავ. ღე. ბის ბე. ღი. ა ი.

ლო. ქოჯ. ღი. ქოჯ. ღიის ვარ. ზე. ღა. სა. თა. ვეს უსხ. ღენ უ. ღროს. ნი

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

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

პო ღოის. ი ა. ბაღ. გავრ. ღა. ნი, პო ღოის ეი ა - ხაღ. გავრ. ღა. ნი



პო-ლოს ყი ა - ხადი-გახრ-და-ნი. ბო-ლოს ყი ა - ხადი-გახრ-და-ნი



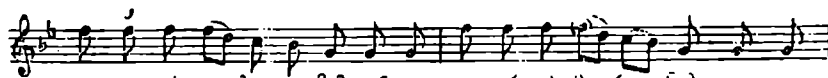
ხე- ღოი ში- უ- დის სძალო- ხე- და.

№11. გავიარება

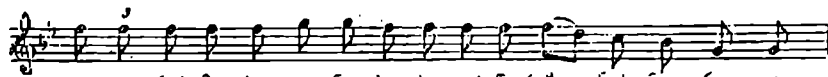
recit.



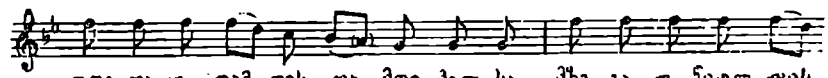
რა მო-ნა სთვე-ლი მო-ვიდ ხან, და, გა-ვი-და (ვ) სძა - ვა - ღოი



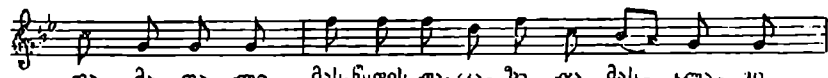
ვა- ფი- ა - ო პა- ო მამ-გონ და, ვე- ღარ ვიხ-მა- რე ნამ- გა- ღოი



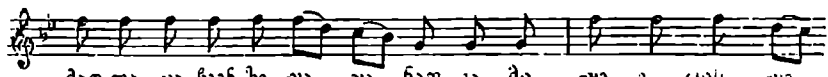
ა - ჯა - რას შო-სა- გო- ნო ხა- სა-დის ნეერ-ხე ნაქ-ნა- რი. ო



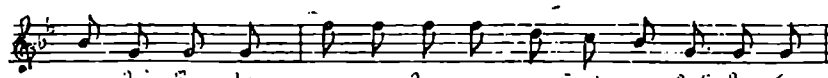
დღე და-უ- ღამ-დის, და, მთი-ვერ-სა, შვე გა- უ- ნითღო- დის.



და, მა- და- ღო. მას-ნეფის, და, ცა- ხე და მას- ელი- ვი.



მად-რო, რი, ჩვენ-ხე- და რა ნად- გა- ში რე- ე- ცის რე



და. ში- შა- სა, ყვე- ღოი- მა და- ო - ნეის, და, შან- შა- რი

№12. სევსტრუპი ურსისუპი

ა - რაგვ. ხე და ჩა. მო. დი. ო. და

და უ. ჩი. ნა - რი მტე. რი ა

ა - რაგვ. ხე ჩა. მო. დი. ო. და

და უ. ჩი. ნა - რი მტე. რი. ა

დადი. გე რე. ლის თავ. სა და ქე. ი თა,

ნა. ტ. ოე. პი. ა ცხე. ნო. სა. რი. სა.

დადი. გე რე. ლის. თავ. სა ქე. ი თა,

ნა. ტ. ხე. მი. ა ცხე. ნო. სა. ნი. სა

ჩეხე რე. ლის. მი. პი. მა. ლე. ნიოთ

ნა. მო. ცი ცხე. ნო. სა. ნი. ა

ჩა- მთ- ვა- ლ- ჰა- ლის.....

№ 14. სუმეზაბათს მდიდრეობა

ჩან მდიდრეობის პიერ

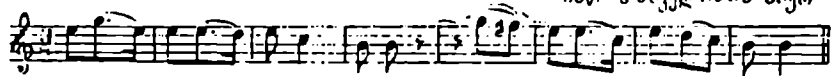
№15. ნანა

ჩან. შ. მჭედლიძის მიერ



№16. ნანა

ჩან. შ. მჭედლიძის მიერ



№17. ნანა

ჩან. შ. მჭედლიძის მიერ



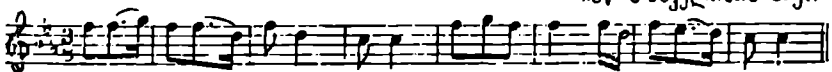
№18. ნანა

ჩან. შ. მჭედლიძის მიერ



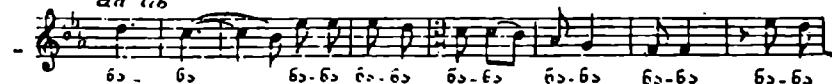
№19. ნანა

ჩან. შ. მჭედლიძის მიერ

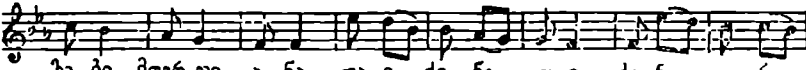


№20. ნანა

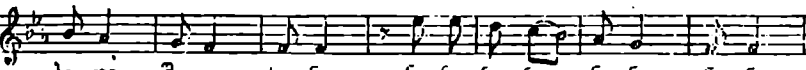
ad lib



ნა-ნა ნეცე-ვი. ა. ნა, მტრედნი ღუ-ღუ - ნებ. დი- ა. ნა, ანკე-ლი



 ხე-ბი მღერ-ღი- ა - ნა, ღა-ი - ძი- ნე, ღა-ი - ძი- ნე, თუთ-ღი



 ხე-ღი შა-ი - ძი- ნე. ნა-ნა, ნა-ნა, ნა-ნა, ნა-ნა.

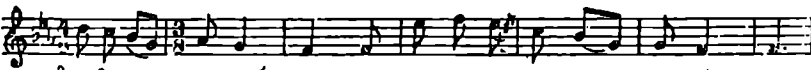
 ვარი 

 ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო, ნა-ნო.

№ 21. ქალვასთა სიმღერა



 ო, ღავ-ჟე. რავ ხე- ღი- სა- ხოც- სა, ღავ-ნე-რავ

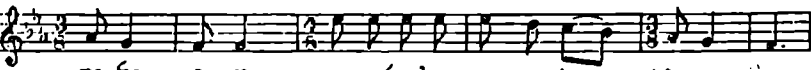


 მაღ-მა-ღე ღა ვვარ- სა- ო. ვავ-ხე-ნავ სა- ნა- ღი-რო- თა

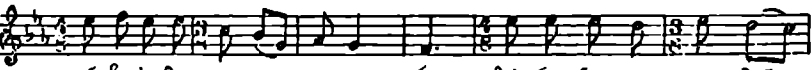
 (მა- ი- ღი-რო- თა)



 ღაქრი-ა. მელ-თა, ო, ე, მთა-თუ- ო. იქ-ნე-ბის ა. მთ-რა.



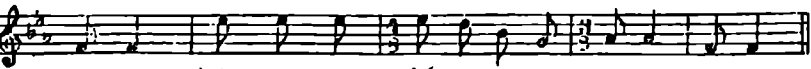
 ღი-რე- ი- ო, ვი-ყუ-რე-ბთა თოფი- სა ხმა-თუ- ო.



 თუთ რი-ხა-მა გა- ღა- ი- ა - რა, მას-რა-ნი უ - ცე- მენ



 თვალ-სე- ო. გე- ნაც-ვა-ლე, ა - გუ- რო- ე-



 ღა-ო. სას- ვლად გავრ-ღი-ლო, ე, ტან- სა-ო.

№22. ქალის სიმღერა

გარემონი

შვი დო-ბი-თა, ო, გუ-ღა-ა-მა-

უა-რო, არ ვი-ცი, გნა-ხავ. ე. რო-

ღის. შვი დო-ბით, ჩე მო სწო-რე-ბო

№23. ღამოვლა ბერძელი

Moderalo ad lib. ჩაწ გრ ჩსიყვადეს ძიერ

mf ე. სად წა-ხვედ, დე-ლო, სად მიხვად ებ-ლო, სა-იო-ვენ მიხ-ვალ,

დე-ლო. უ-შე-ნოო მე ვერ ვიქ-ნებ, დე-ლო,

მე ვერ-სად ვერ წა-ოო მარ-ტო-ა-ი, დე-ლო.

№ 24. სმით ტირილი

ჩაწ გრ. ჩსიყვადეს მიერ

Andantino

ქეჲ, თქვე-ნი ქი-რი- მე, მა-ტი-რაღ- ნო.

იჲ. ჰე, ჰი, ა, ჰე.

ჩვენ დრო-ჟამ არ ვა-ვი- რებ- სთა.

ჰე, ჰე, ჰი, ა, ჰე.

ვა- თხრ-და ცე-ლი, სა-ფარც-ხვე-ლი

ჰე, ჰე, ჰი, ა, ჰე.

თორ- მე-ღის შაობ- ღის სა-ყო-ფი-ნი- თ

იჲ ჰე ჰი, ა ჰე.

ჰაი ღურ-ჯა გა-თხრ-და ცხენ-ო- ხე- რი- თ- ღ.

იჲ ჰე ი. ა ჰე.

№25. სპით ტირილი

ა, მე, ხო ქა. ღოი ოხ. რი. სა. ი. ზ, ჰე.
 რა, ჩე-მო. დე-და-ო, ნე-ბა ვი-ნა-ჰე, ჰე
 ო, ცო-ბა. ხან თქვენთან მო-მი. ყვა-ნა-ჰე, ჰე.
 ო, ჰოი, ნუხ-რი. ღან დი. ღამე. დი-ნა-ჰე, ჰე.

№26. სპით ტირილი

recit.
 ოა, მზი-ას ვი. ტი-რებ, მო. ტი-რალ-ნო. ო
 ჰაჲ, ჰე, ჰი, ჰა. ი. ო. ო. ხო. ხო. ა
 ოხ. რა. რა ქალ-სა. ო. ჰაჲ, ჰე, ჰი, ჰა, ი. ო
 ოა ავ. ღარ ვი ღარ ა. ი. ყა. რა. ო.
 ჰაჲ, ჰე, ჰი, ჰა, ი. ო. ოა ან ვი-ცი რა-ღის
 სა. ოხ. რი. ო. ოა, ჰე, ჰი, ჰა, ი. ო



 ო.ა. წა. ვი. ლუთ, ბუ. ზი - ავ. ჰე და შე. ნა - ო.

 ო.ა. სა - ი - ჯი. ოს მნა ოი ა - ნა - ო

 ჰა. ჰე. ჰი. ჰა. ი - ო ო.ა. მა ბუ. ბა. აო, სულმბი. და. ნო

 ო.ა. ოა ხე კა - ნი ხართ, სა - ტი - რაჟო - ნო.

№ 27. სეპსურული სეპეკვაო

Allegro



 ცანტური

№ 28. სამაია

სამა. ი. ა. სამ. თა. გა. ნა. არ იქ ნე. ვი
 ორ. თა. გა. ნა. სამ. თუ. რის გზა მას. ნავ. ლე. სო. ფე. დი. ქეს
 ქა. ლი. ა. - ნი. იქ ქა. ლე. ბ. რა ყო. ფი. ლან. ბე. რე. იყ. ნენ
 ტყა. ვი. ა. - ნი. ო. მო. ლი. ვარ. ვი. ვარ. ჩრ. დი. ს. კე. რი. მზი. ს.
 ა. მოსვ. ლა. - ს. ნე. მომე. ლავ. შა. კო. სი. ვ. დი. - ლო,
 შე. ნის ნე. რის. ა. მოს. ვლა. - ს. სამა. ი. ა. ს.
 რა. - მო. უვ. - ლის. კა. ცი. ნა. ბად. ქავ. ლი. ა. - ნი.

1.
 სამა. ი. ა. სამ. თა. გა. ნა, არ იქ. ნე. - შა ორ. თა. გა. ნა.
 2.
 სამა. ი. ა. სამ. თა. გა. ნა, არ იქ. ნე. - შა ორ. თა. გა. ნა.

№29. შერხისა

1. შირ - ვე - ლად, ო, ღმერ - თი ვსხ - სე ნათ.

2. გე - გე - ბა - ბა - ბი - ბი - ბე - ბი - ბა.

3. ა - რა - ლა - ლო, თა - რი თუ გვიტ -

5. ხა - ლა ვი - ლე - ბი - ვი - ბე - ბა - ო - ლა

ხირ - ჰო - ბი - სე - სე - ად იქ - სა - ლად შა - ვი -

8. ყ - რე - ნით სამ - ზღვარ სა - ო მუხ - რა - ნი - სა - სა.

ყვე - ლა ყუ - რი

№30. გუბლური

ბე - ტა - ი, მთა - ო, ბე - ტა - ი ლა, ო

პა, ლა - ბა - ლაბ - ლა.

პი - რი ვი - რი - ნა. ე. ა. ბა

ჰაა უ ჰის ვო.
 ჰაა უ. ბის თა. ვო. ა. ბა. ჰე, უ. ბის თა. ვო
 რა რუ. ლის თა ვო
 ე უუ რო სა. სა. ჟონ. დე. ე - ო
 რუ ლის თა. ვი სეოზ სა. ე
 რუ. ლის (თა ვი - ო)
 ა. ბა, უ. ბის თავ. სა. ო

№31. გთიბლური

ძმა. ნი რა მიყ. ვენ ა. ხუნ. გორს
 ჩე მი სუ. ღია. ი. ჟურ. დე. ღა. ო
 ა ხუნს რავ. გსავ. ნეთ სა. თიბ. ღა. - ღა.

№ 32. პამპახის ტირილი

trist.

ვაჟ, ღე - დან შვი.ლო, გა. ბეუ - ე - ბენ, ო.

ვაჟ, გუ. ღი. სა პო.ლოს გა. წო.ვე. ბენ

ვაი, ვაჟ, რი პო - ღოს მამ.მრუ. ნებს,

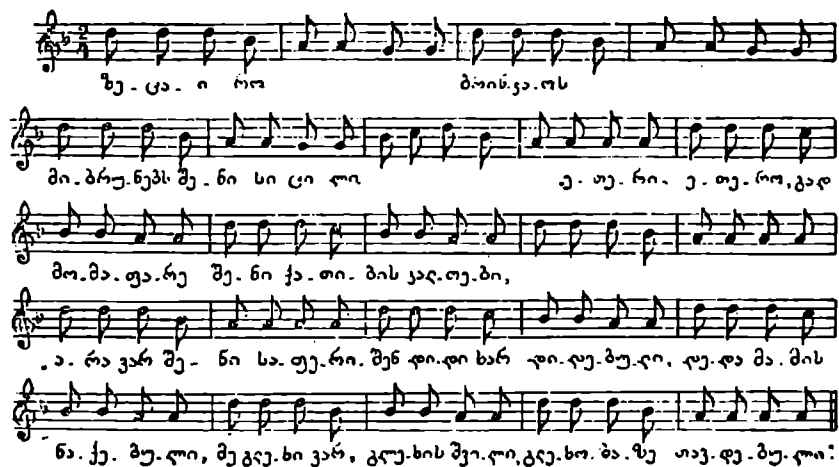
და ღე. ღის ძე. ძე გე. გო.ნე - ბა.

ვაჟ, ღე. დან შვი.ლო, მოგ წყურ. ღე. ბა,

სა ით. ჯა ღე. და მო. გა. წა - ვეპს

სა მზე. ოთ, შვი.ლო. ვაჟ ღე. და - სა.

№ 33. ქვერის ღეჟსი



 ხე - ცა - ი რო ბოიხ.ვა.ოს

 მი.ბრუ.ნებს შე - ნი სი ცი ლო ე - თე. რი - ე - თე. რი, გად

 მო.მა.თა.რე შე. ნი ქა.თი. მის ყაღ.თე.ბი,

 .ა. რა ვარ შე - ნი სა.თე.რი. შენ დი.დი ხარ დი.ღე.ბუ.ღი, ღე.ღა მა.მის

 ნა. ქე. ბუ.ლო, შე გეყ.ხი ვარ, გლე.ხის შერ.ლი, გლე.ხო. ბა. შე თავ.ფე.ბუ.ლო.

№ 34. ქაღო

Allegro non troppo

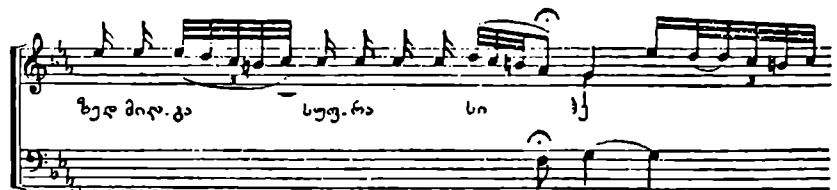
ჩან. დარაყიშვილის მიერ



№ 35. უშაური

ჩან დაწყებული მერ

№ 36. უშაური





№ 37. უშაბრი

Andante

რა ბევ-რი მი-ტირ მი-ტირ-ნი პი-ა

რა ბევ-რი და ცრემ-ლი ჰყ-ა. ჰაჲ, მღე-ნი-

სი. ბე-რე მახ-ლავს-დავ-იარ გე, ჰყ. სიყ-მა, ნვი-ლი-

სა. ჰყა, ა ჰაჲ, დღე-ნი-ა.

№ 38. ნაპროს ნინას

Allegro non troppo

ჩან დ არაყიშვილის მიერ

№39. ჭპარის წინასა

Andante

ჩაწ. შ. მუხელობის მიერ



№40. სატაქსო უანდერზე

Presto

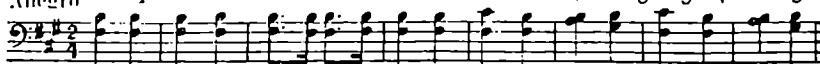
ჩაწ. დ. არაყიშვილის მიერ



№41. სატაქსო

Allegro

ჩაწ. დ. არაყიშვილის მიერ



№ 42. შპაური სატეკვარი

ჩაწ. დ. არაყიშვილის მიერ



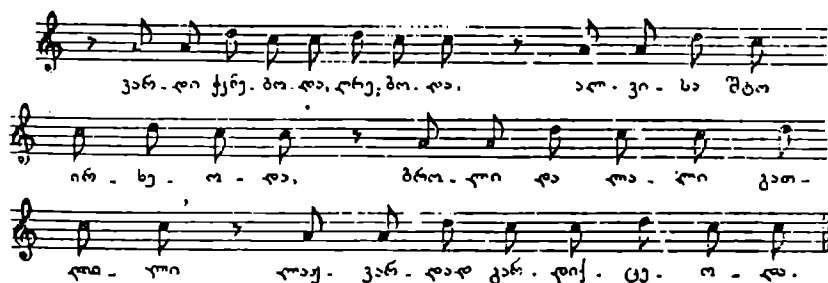
№ 43. შპაური სატეკვარი

Allegro





№ 44. „ვეფხისტყაოსნის“ სმით პითხვა

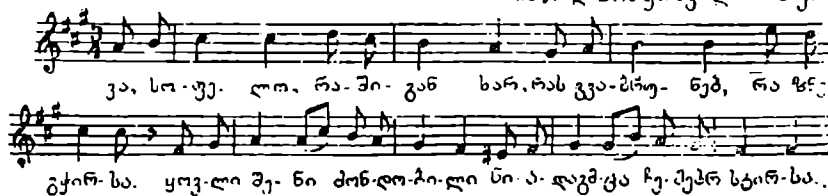


№ 45. „ვეფხისტყაოსნის“ სმით პითხვა



№ 46. „ვეფხისტყაოსნის“ სმით პითხვა

ხან დ არაყიშვილის ძეგლ



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. გამოჩენილია 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 ტაქოვი¹, ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი მ. ა. ბალანჩივაძე², 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

¹ Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. 1890, вып. 10.

² ზ. ჩიკვაძე. ხალხური სიმღერების კრებული „სალამური“, 1895.

არის¹. 1903 წ. ზ. ფალიაშვილმა იმოგზაურა სვანეთში, სადაც მან შეკრიბა სვანური სიმღერები და 1909 წ. ხალხური სიმღერების კრებულში გამოაქვეყნა.

1908 წ. დ. არაყიშვილმა ლეჩხუმში (დაბა ალპანი) ჩაწერა სვანი სტრატე-ნიკებისაგან გაგონილი რამდენიმე სიმღერა².

იმავე 1908 წ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი იყო რამდენიმე სიმღერა საქართველოს მეორე მთიან რაიონში—რაქაში, სახელდობრ ს. უწერაში და ონში და აგრეთვე რამდენიმე სიმღერა ს. ლების მცხოვრებთაგან³. რაქული 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 ფშაური და ხევსურული სიმღერა 1902 წ. სოფ. თიანეთში, სადაც ფშავები და ხევსურები ჩამოსულიყვნენ. ხევსა და მთიულეთში ხალხური სიმღერა არაყიშვილს ადგილობრივ ჩაუწერია⁴.

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 სწვა-დასხვა კუთხეში იმხანად ჩამოყალიბებული გუნდების მეშვეობით. ბუნებრივია, რომ ქართული ხალხური სიმღერის მიმართ ინტერესის გასაღვივებლად უფრო მიზანშეწონილად მიაჩნდათ ისეთი სიმღერების შერჩევა, რომლებშიც მრავალ-ხმიანობა (ძირითადად სამხმიანობა) წარმოდგენილი იყო მდიდარსა და მრავალ-ფეროვან ფორმებში.

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ქართველ მუსიკოსთა შორის ქართუ-ლი ხალხური სიმღერის მიმართ, გარდა მხატვრული ინტერესისა, მხოლოდ დ. არაყიშვილმა გამოიჩინა მეცნიერული ინტერესი, დანარჩენები კი ამ მხრივ კმაყოფილებოდნენ, შესაძლოა ზოგჯერ, მეტად არსებითი ხასიათის შენიშე-ნებით ან ცალკეული მნიშვნელოვანი დახასიათებებით⁵. ქართულ ხალხურ

¹ 1885 წელს ს. ი. ტანეევა მ. მ. კოვალევსკის და ი. ი. ივანიუკოვთან ერთად სვანეთში იმოგზაურა ჩრდილო ოსეთის გავლით. სვანეთში მან ჩაწერა ხალხური სიმღერები. სვანეთში ჩასულამდე ტანეევა სოფ. ურუსბიეში 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.

² Труды МДК. V ტომი.

³ იქვე.

⁴ იქვე.

⁵ ამ მხრივ დიდი ღვაწლი მიუძღვის ზ. ფალიაშვილს.

სიმღერას ისინი უდგებოდნენ კომპოზიტორის, შემსრულებლის ან პროპაგანდისტის გემოვნებისა და არა მკვლევარის მოთხოვნათა საზომით. მეტად ნიშანდობლივია ის არჩევანი, რომელსაც მ. ბალანჩივაძე და ზ. ფალიაშვილი აწარმოებდნენ ხალხური სიმღერების ჩაწრისას. 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 ეანრის სიმღერა როდი ჩაუწერია, იგი უფრო რელიეფური მგლოდიისა და დიადი შინაარსის მქონე სიმღერებს იწერდა. 1908 წ. გაზ. „ამირანში“ გამოქვეყნებულ სტატიასში ფალიაშვილი წერს: „ჩვენი სიმღერების სიმდიდრე იმაში მდგომარეობს, რომ როგორც მგლოდია, ასევე პარმონია დიდ ინტერესს იწვევს და გვაძლევს დიდ მასალას მისი დამუშავებისა და მუსიკალური კულტურის გამდიდრებისათვის“. იმავე სტატიასში ვკითხულობთ: „დღეს თუ ჩვენი მუსიკა ესე დაბეჩავებული და განუვითარებელია, ეს იმისი ბრალია, რომ ჯერ ჩვენი სიმღერები არც შეკრებილია და არც შემუშავებული“. ორივე შემთხვევაში ფალიაშვილი ილწოდა ხალხური სიმღერის დამუშავებისათვის და არა მისი შეცნირული 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, დადგენილს მოსკოვის ეთნოგრაფიული კომისიის მიერ, სადაც არაყიშვილი ჩამოყალიბდა როგორც მუსიკოსი. ამ კომისიაში მუშაობასა და ხალხური სიმღერის შეკრების მეთოდებში გამოვლინდა არაყიშვილის ბუნებრივი მიდრეკილებანი; არაყიშვილის მიერ ჩაწერული თითქმის ყველა სიმღერა წარმოადგენს სოფლის ფოლკლორს, ხოლო მისი გემოვნება და ხელოვან-კომპოზიტორის მოფხოვნილებები 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 არაეინ მიჰყარებია“¹. ამასვე აღნიშნავს არაყიშვილი თავის აღრიხნულ ნარკვევებში თუშეთისა და ფშავეხესურეთის სიმღერების შესახებ.

¹ 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 თუშეთში¹

1948 წ. ფშავ-ხევსურეთში

1949 წ. ხევისა, მთიულეთისა და გუდამაყარში

1949 წ. მთის რაქაში.

ამ ექსპედიციების ძირითადი ამოცანა იყო ქართული ხალხური შემოქმედების უცნობი ან ნაკლებად ცნობილი მასალის დაგროვება და შესწავლა. მისი აღრიხდელი 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 ე. 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 რაქის 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 კულტურაში¹ 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.

¹ სიმღერების ჩაწერას აწარმოებდნენ: ამ სტრიქონების ავტორი (ხელმძღვანელი) და მუსიკისმცოდნე ე. აბოზაძე. ჩაწერილი სიმღერების ლილვაკები ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივშია დაცული.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე ეკონომიური და სოციალური პირობების გამო თუშეთმა შემოინახა ქართული ხალხური შემოქმედების უძველესი ფორმები.

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

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 მკიდრო 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 მკვლევარისათვის 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 მათთვის, რომელიც მდებარეობს უმათავრესად კავკასიონის მთავარი უღელტეხილის ჩრდილო კალთაზე.

წერილობითი ძეგლების მონაცემების, არქეოლოგიური გათხრების და ყოფაცხოვრებაში გადმონაშთების ფორმით შემორჩენილ ზოგიერთი ჩვენებისა და რწმენის მიხედვით, თუშები ქართველი ხალხის ერთ-ერთ უძველეს ტომს მიეკუთვნებიან. ეს უძველესი ქართველი ტომი მოხსენებულია ბიბლიაში, რომელ გეოგრაფ კლაუდიოს პტოლემეოსის 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 გიმასინძლდებით,
სისხლსა გასმევთ თქვენვე თქვენსა,
თქვენ მოსოქლებს გვეძახით
ქართველები ჩვენ თუშებსა“.¹

¹ „თუშეთი“, 1933, გვ. 37.

ბ. ჯავახიშვილი ზემოთ აღნიშნულ შრომაში, ქვეყანა „კედარი“-სთან დაკავშირებით, აღნიშნავს: „...ებრაელთ ტექსტიდან ცხადი ხდება, რომ კედარი სწორედ მოსოხის, ე. ი. მესხთა ქვეყნის ერთ ადგილთაგანის სახელი უოფილა“¹.

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

„ქართლის ცხოვრება“ თუშებს იხსენიებს საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებასთან დაკავშირებით: მთაში ქრისტიანობის გასავრცელებლად გაგზავნილები რომ ვერას გახდნენ, „...ფხოელთა დაუტყვეს ქვეყანა მათი და გარდავიდეს თუშეთს“³.

დიდი ქართველი მეცნიერი ვახუშტი აღნიშნავს: „ხოლო თუშეთი არს ლიპოტისა, თორღისა და პანკისის აღმოსავლეთით, კავკასიის მთის ჩრდილოთ კერძოთა შინა, და არს ორ ზევად შინა და მდებარეობს ჩრდილო-დასავლეთის შუადაშლამ აღმოსავლეთს-სამხრეთს შორის... და არიან დაბნეები ესენი უმჯობესნი, და სხვანი დაბნეები არიან 27. ამის ჩრდილოთ არს ფარსმანის თუშეთის-ხევი, რომელთა უძეს შორის კავკასიე. და არს ფარსმანის თუშეთის დაბანი 26... არამედ არს ქვეყანა ესე უოველითავე... სიმაგრით, მოსავლით, პირუტყვით, ნაყოფიერებით და ხელოვნებით. არამედ კახეთის თუშნი იწახევენ ცხოვართა სიმრავლესა, ვინათაგან აქუთ ზაფხულს თვისთა მათათა 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 წარმარებულნი“⁴.

მთელი მათთუშეთი დასერილია ხევებით. ერთი სოფლიდან მეორეში გადასასვლელად მგზავრმა ღრმა, თვალწარმატაი ხეები უნდა გაიაროს. მთები დაბურულია ცაცხით, ლამაზი ვერხვითა და თვალუწვდენელი ფიქვებით, ხეები ახმაურებულია ჩქარი, აქაფებული ჩანჩქერებით, რომლებიც მორბიან მაღალ, ხშირად თოვლით დაფარულ მთებიდან და ორ ალაზანს უერთდებიან. ხეებს 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 მკაქრი, მუდამ დადუმებული ღეკათი და ფართოფოთლიანი შხამათი. აქედან იშლება არაჩვეულებრივი ხედი—ხევების კალთებზე გაფანტული ცხვრის ფარები, ტყით დაბურული მთები და მუდამ თოვლით დაფარული კლდეები.

¹ გვ. 60.

² В. В. Яковлев, „Известия древних писателей о Скифии и Кавказе“, т. I, 1893. стр. 239.

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

ბუნების სიმშვენიერის შეგრძნობას აძლიერებს ხევის სიღრმეში ან მალა ზღელტებილზე შეხედრილ თუშ მგზავრთა გულთბილი სალამი და მოკლე 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 ხეესურეთის, სევანეთის 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 აღრინდელ წარმოშობას¹; 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 გიორგიე! თქვენ უშველეთ ქუდოსანთ-მანდილოსანთა. ფურსა, მეფურესა, ხბოსა, მეხბორესა, ხარსა (მეხრესა?), მეგუთნესა,—ცხვარსა, მეცხვარესა,—ცხენსა, მხედარსა,—მონადირესა: ააშორეთ ადორებულ წყალსა, დაგორებულ ქვასა, მოქნეულ ხმალსა“-ო². მკვლევარი განაგრძობს: „...ზემომოყვანილ თუშური ლოცვის ეს ადგილი იმ უხსოვარი დროის ანარეკლი უნდა იყოს, როდესაც ქართველებს 183-დღიანი წელიწადი ჰქონიათ“ (კურსივი ჩვენია. შ. ა.), ან ორ და სამ-არიანი 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 დროის³ ანარეკლი და იმ მხრივაც, რომ თუშეთში შემონახული გადმონაშთები ჯავახიშვილს საერთოდ ქართველებისათვის დამახასიათებელ მოეწონა 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 გამოშუშავებული შრომისმოყვარეობა თუშების ბუნების ფრიად დამახასიათებელი მხარეა. თუშების ძირითად ეკონომიურ ბაზას შეადგენს

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

² იქვე, გვ. 161.

მეცხვარეობა. მეღრნეობის ეს ღარგი წარმოადგენს თუშების კეთილდღეობის ერთერთ მთავარ წყაროს. ცხვრის ღიდი ფარები ზაფხულში ე. წ. ბინებში იმყოფებიან, ხოლო ზამთრობით შირაქის ფართო ველებზე ჩამოდიან. მეცხვარეობის საფუძველზე თუშეთში განვითარდა მეურნეობის სხვადასხვა დარგები. მატყლის დამუშავებამ თუშეთში მრავალგვარა ფორმები მიიღო; თუშები განთქმულნი არიან შალის, ჩითების (ფეხსაცმელი) და წინდების ქსოვით. ჩითების ქარგვა და ნაქსოვი უზაღრა, იქსოვება ნაცრისფერ, შავ და თეთრ მატყლისაგან. საუკუნეებით გამოიმუშავებულ 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 აჩვენებს ისინი გოგონებსაც. თუშები აგრეთვე შალის ტანსაცმელის, მრავალფეროვანი ქარგის მქონე ფარდადების, 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 აცილებინა უბედურება ჯერ საქონელისაგან და შემდეგ მის მომვლელ ადამიანისაგან. ეს გასაგებიც არის, რადგან საქონელი შრომისმოყვარე თუშის კეთილდღეობის საფუძველს წარმოადგენს. ამ გარემოებას გარკვეული გავლენა მოუხდენია თუშების სასიმილერო კულტურაზე. სიმღერაში აისახა მწყემსთა ყოფაცხოვრება, რომლებიც ცხოვრების უმეტეს დროს მთაში, ველებზე, ან საქონლის ბინებში ატარებენ. ამიტომაც გასაგებია, რომ ხალხმა გამოიმუშავა სიმღერის განსაკუთრებული ენარი—„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 ღიდი 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, უალრესი კარჩა-კეტილობის პირობებში ყალიბდებოდა¹.

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 №№ დაშატება-ში	სად იყო ჩა-წერილი	შემსრულებელი
ბარის თუშეთი			
1. აჭირდა ჩილოს წისქვილში	9	ქვ. ალვანი	სანდრო წეწიანიძე.
2. მეცხვარის სიმღერა („ყური დამიგ-დეთ, მსმენელნო“)	13	„	კინთე კოალიკიძე.
3. ლაშარის სიმღერა	1	„	„ „ იხ. № 24
4. ჯოჯოლას სიმღერა	37	ზ. ალვანი	მიტრო ბარძიკიძე,
5. თუშური სიმღერა	36	„	„ „

¹ „ქართული ხალხური ორნამენტი“, 1, ხეცურული, 1939, გვ. 3.

დასახელება	სიმღერების №№ და მატებაში	სად იყო ჩაწერილი	შემსრულებელი
მთათუშეთი			
6. ჯარისკაცის სიმღერა („შავად ირევა ყორანი“)	25	ომალო	ნატი და ნახო ბილიძეები
7. ამოდულდი მარგალიტო	29	„	„
8. ძველებური თუშური („იქა ვარ“)	12	„	ნატი ბილიძე
9. სიყვარულის სიმღერა	30	„	ნატი და ნახო ბილიძეები
10. მეცხვარის სიმღერა („ხანში შესულო მეცხვარე“)	31	„	„
11. ზეზვა გაფრინდაული	20	„	დომენტი მოზაძე
12. ჯარისკაცის სიმღერა („გიათბოთ ომის ამბავსა“)	26	„	ნატი და ციკო ბილიძეები
13. დალა	5	შენაკო	ეტო ხაჩიძე
14. მაყრული	3	„	ეტო ხაჩიძე და ლუარსაბ ბუქვაძე (იხ. 32)
15. ეს შემოდგომის ხან მოვიდა	16	შენაკო	ეტო ხაჩიძე
16. პატარა დარჩი ობოლი	17	„	„
17. ქალაქ მტეხის ციხეო	18	„	„
18. ეს შემოდგომის ხან მოვიდა	19	„	„
19. უნდა მოგწერო წერილი	32	„	ქრისტ. კინდოლაური და ბაბულა იაფრიძე
20. ეს შემოდგომა მოვიდა	14	„	ქრისტ. კინდოლაური
21. მადელ-მოხერა	38	ჩილო	ანო მარხვაიძე
22. დიკლოს მოვიდა	24	„	ანო მარხვაიძე და ხაქრო აქიმაძე
23. პარასკევს შულამისას	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 („ძაღვები დაჰყბოდიან“, დახოცა დივიანში)	15	„	„
31. ჯარისკაცის სიმღერა („სტორმა შეიტყო მდინარემ“)	27	„	ლენა შაძე
32. მაყრული	4	„	ამრო ვარდიძე (იხ. 14)
33. ლაშარს წავიდა თილისძე	10	დართლო	საანა კაბუკაძე
34. იახსარის სიმღერა	8	„	„
35. მეცხვარის სიმღერა („შირაქში წასვლას ამბობენ“)	11	„	„
36. საყვარელი სამშობლოს მთები	35	ქუმელაურთა	ენია ნაყუდაძე და მარუსა ზუკაიძე
ინსტრუმენტული პანკები			
37. თუშური ცეკვა (გარმონი)	40	შენაკო	„
38. თუშური ცეკვა (გარმონი)	41	ქუმელაურთა	ენია ნაყუდაძე
39. ვაძეების გაქეჩვა (უფნო სალაშური)	42	ომალო	დომენტი მოზაძე
40. ანიკოს ტირილი (გარმონი)	43	ქუმელაურთა	ენია ნაყუდაძე
41. წოვას ტირილი (გარმონი)	44	„	„
42. სიმღერა გარმონზე	45	„	„
43. სამაიურ სეილარი	46	ზ. ალვანი	ლეკების სიმღერა.

ამებამად ახალი ფორმაციის საცეკვაო ხასიათის თუშური ხალხური სიმ-
ლერა ფართოდაა გავრცელებული მთელს საქართველოში.

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

1. ჯარის კმაჲ, რომელსაც „მტრის შემოსევის დროს უკრავდნენ“.

2. ჯოყოლას კმაჲ. ავტორის განმარტებით „ჯოყოლა ქისტი ყოფილა“
და ზემოთ დასახელებული ხმაც „ისევე ჯარის ხმაჲ“-ო.

3. „აყრის კმაჲ, ხალხის აყრის კმაჲ“-ო.

4. „სიმღერის კმაჲ“.

5. „თამაშობის კმაჲ“

6. ტირილის კმაჲ. აქ ტირილის კმაჲა აღებული. იტყოდნენ: „ეს წოვა
ღიაციის კმა არის აღებული-ო—“ეს ჩაღმა ღიაციის კმა არის აღებული“-ო.

7. „შამილის დაქერის კმაჲ“ („შამილი ჯაგრობსა“-ო).

8. „ახალთაობის კმაჲ“ 1905 წელს ხარებას და გოგიას ეხებოდა: „იმათი
კმაჲ იყო დაქერილ“-იო.

9. „ღალაობის კმაჲ“, რომელიც „სადგინ“-ში (დოღში) „სატირელზე“
(საფენზე გაშლილს მიცვალებულის ტანისამოსზე, რომელსაც შესტირებენ
ხოლმე) „სათქმელი სამგლოვიარო სიმღერის კმაჲ“-ო.

10. „მეცხვარის კმაჲ“: „მეცხვარე, ცხვარი ჩრდილოსა გაშალე, გაიფი-
ნოსა“.

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

ივ. ჯავახიშვილი ზემოჩამოთვლილ თუშურ სიმღერების დასახელებაში
სიტყვა კმაჲ-ში რატომღაც ორ მნიშვნელობას გულისხმობს. სრულებით გაუ-
გებარია რათ ჰგონია მკვლევარს, რომ ზოგ შემთხვევებში ეს სიტყვა „უეჭვე-
ლია, ცალკეულს, ამა თუ-იმ პირისაგან შეთხზულს სიმღერას ნიშნავს“, სხვა
შემთხვევაში კი „ჰანგთა მთელი ჯგუფის, გარკვეული წყობის გამომსახველია“-
სინამდვილეში კმაჲ იქ ნახმარია, როგორც ჰანგ-ის გამომხატველი სიტყვა.
„ტირილის კმაჲ“-ს შესახებ აღნიშნულია, რომ „იტყოდნენ: „ეს წოვა ღიაციის
კმა არის აღებული“. მართლაც აქ საესებით 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 საფუძ-
ვლად სწორედ რომელიმე სიმღერის მელოდიაა აღებული. გამოთქმა „წოვა
ღიაციის კმაჲ“, „ჩაღმა ღიაციის კმაჲ“, „ანიკოს ტირილი“ და სხვა ნიშნავს,
რომ ესა თუ ის სიმღერა წარმოადგენს გარკვეულ პირისაგან გამოთქმულ ეა-
რიანტს და არა ძირითად მელოდიას.

ყველა დასახელებული ჰანგები უნდა წარმოადგენდნენ ხალხურ სიმღერების ტრანსკრიპციას ფანდურისათვის.

ამიტომაც ჩაწერილი სიმღერები უმეტესად უნდა შეესაბამებოდეს აღნიშნულ ჰანგებს.

ექვს იწევს „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. ნაქუდაიძისაგან, რომელმაც შესრულა 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 სიმღერი“-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 რუხის ხელისუფლებას და მის ქვეშევრდომობასაც ედებს. 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 სიმღერათაგანია 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 დაქერის კმაჲ“ და „ახალთაობის კმაჲ“ ჩვენ ჩავეწერეთ იმავე სოფ. დიკლოში.

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

1947 წლის ექსპედიციისას ჩაწერილი სიმღერების შემსრულებელნი როგორც მოხუცი, ისე ახალგაზრდა თუშები იყვნენ. ახალგაზრდა შემსრულებელთა უმეტესი ნაწილი ქალიშვილები იყვნენ, რომლებიც სიმღერებს გარმონის თანხლებით ასრულებდნენ. უკანასკნელნი 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 სისწორის შეფასება ექსპედიციამ მოახდინა მუშაობის დამთავრებისას სოფ. ომალოში (მთათუშეთი), სანდაც სოფლის მოსახლეობამ მთელი ჩაწერილი მასალა მოისმინა.

უფრო აღრინდელი ფორმაციის სიმღერების შემსრულებლები (სოლო, ან ფანდურის თანხლებით) 42-დან 80 წლის მომღერლები იყვნენ. მათგან უმეტესი ნაწილი მუდმივად თუშეთში ცხოვრობს. მათ შორის მხოლოდ სამი მომღერალი—კოლიკიძე 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 სათითოურებს შორის მანძილს, დომენტიმ აიღო ქალაღი, მოხია მას დაახლოვებით სამი სანტიმეტრი მაგრამ, ვიდრე გვაჩვენებდა, ერთხელ კიდევ დახედა და კიდევ მოახია დაახლოვებით ერთი მილიმეტრი. დომენტის მიერ მოხეული ქალაღი უენო სალამურის თვლებს შორის მანძილს ზუსტად დაემთხვა. ინტონაციის ამგვარივე სიზუსტით ასრულებდა ის ხალხურ სიმღერას.

კინთე კოლიკიძემ დაამღერა „ლაშარის სიმღერა“ (№ 2), რომლის ვარიანტი ჩაიწერა სოფ. დიკლოში. ანო მარხვაიძემ (ჩილო) შეასრულა ერთადერთი სიმღერა წოურ ენაზე. ამ სიმღერის მელოდია ფრიად 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 ბუქვაიძე (შენაქო), სამსონ შააძე და აბრო ვარდიძე (დიკლო), შაქრო ექიმაძე (ჩილო), საბა კაბუჯაიძე (დართლო), მიტრო ბარძიკიძე და საბა ითიერიძე (ზ. ალვანი).

ამ მომღერლებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სანდრო წეწინაიძე და მეტად პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ეტო ზაჩიძე, თუშურ სიმღერის კარგი მცოდნე სამსონ ბააძე, უსინათლო საბა კაბუკაიძე (80 წლისა), რომელმაც, როგორც ჩანს, კარგად შემოინახა თუშეთის მუსიკალური ტრადიციები, მიტრო ბარძიკაიძე, 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 ეწევიან. 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 აღიან 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 ნაწი თუშური საცეკვაოები („ქართული“).

ახალი ფორმაციის სიმღერების შემსრულებლები შემდეგი ახალგაზრდა თუშები იყვნენ: ნატი და ნაზო ბილოძეები (ომალო), ქრისტინე კინდოლაური და ბაბულა იაურიძე (ჯვარბოსელი), მარუსა ბეწუნაიძე და ლენა შააძე (დიკლო), ენია და ლალა ნაკუდაიძეები და მარუსა ხუციიძე (ქუმელაურთა).

თუშში 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 ჩავეწერეთ, 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 შულამისას“ თავდება შემდეგი სტრიქონებით:

„მე მაგის მომღესებელი წუათის ვარი ქალია“.

„სალექსოდ გამომიგზავნეთ ერთი მიშაკი ცხვარია.

თხოვნა არა გეგონოთ ადამი მაგ მოლექსისათა“.

ანდა ლექსი: „ღეგებსა ჰქონდათ ყრილობა“ თავდება შემდეგი სტრიქონებით:

„ემაგის მომღესებელი ალვანში თუშის ქალია
სალექსოდ გამოიგზავნეთ თეთრი გორაი ხარიო
გულლალი არ გეგონოთ მეც მად მომიკლეს ქმარიო“¹.

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. ისე მაგალითად, პიესა, ჩაწერილი სოფ. ქუმელაურთაში და ტექსტი, რომელსაც აკუთვნებენ ამ პიესას (ჩაწერილი სოფ. ჩილოში ანო მერხვიანისაგან), მოწმობს, რომ ისინი გარკვეული სიმღერის ტრანსკრიპციებს წარმოადგენენ. მაგალითად, „წოვას ტირილი“ (№ 44) არის სიმღერა „დახოცვა დიუიანში-ს“ (№ 15 „მეცხვარის სიმღერა“) ძირითადი მოტივის დამუშავება. მეორე პიესას გარმონისათვის „ანიკოს ტირილი“ (№ 43) საფუძვლად უდევს იმავე „მეცხვარის სიმღერა“-ს ძირითადი მოტივი.

ამ პიესებში ძირითადში გამოიყენება სიმღერის მელოდიის დაბოლოება ფიგურაციის სახით და აგრეთვე პირველი ნაწილი მის დამახასიათებელ ნახტომით კვინტით ზევით და შემდგომი დადმავალი 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 ეანრებად:

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.

¹ ივ. ჯავახიშვილი თავის კაპიტალურ შრომაში „საქართველოს, კავკასიის და მახლობელ აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური 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 ხალხური პოეზია“-ში, (სხეესურეთი“, გვ. 05—06) წერს: „ზუბირი გავრცელება პოეზიისა, მისი უწიგნოდ დასწავლა და გადაცემა თავის დაღს ასევეს ტერმინოლოგიასაც“. მკვლევარს მოჰყავს გადამცემის, გამავრცელებელის აღმნიშვნელი ტერმინები: მოთქვაბი, მათქომი, მოთქომი, მთქმელი, მალექსებელი, მალექსარი და ა. შ.

ყველაზე გავრცელებულ სიმღერა-საგალობელს წარმოადგენს „ლაშარის სიმღერა“¹—№№ 1—2, რომელსაც ხალხი ასრულებდა „ლაშარის ჯვარი“-ს ხატობაზე². „ლაშარის ჯვარი“ სოფ. ჩილოს მახლობლად მდებარეობს, სოფ. ჩილოსა და დართლოს გზაზე.

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

ვ. ბარდაველიძე წერს: „საქართველოს მთიანეთში ბოლო დრომდე შემონახა როგორც სახეთისმსახურო ცეკვები, რომელთა შესრულება სრულიად აუცილებელი იყო სახატო დროშის, ადგილობრივი ტერმინით.—ხ ა ტ ი ს ანუ ჯ ვ ა რ ი ს მოძრაობასთან დაკავშირებით, თავისი სამკვიდროდან, ბ ე ლ ლ ი დ ან ანუ დ ა რ ბ ა ზ ი დ ა ნ მისი „გამობრძანებისას“, უკან „შებრძანებისას“, ერთი სამლოცველო ჯ ვ ა რ ი დ ან ანუ ხ ა ტ ი დ ან შეორეში „მიბრძანებისას“.

¹ „ლაშარის ჯვარი“ („ლაშარის ხატი“) ხალხში წმინდა ადგილად ითვლებოდა. როგორც ცნობილია, „ლაშარის ჯვარი“ („ხატი“) საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში არსებობს. განსაკუთრებით მას პატივის სცემდნენ ფშავეში. სიტყვა „ლაშარი“-ს მნიშვნელობის შესახებ არსებობს სხვადასხვა აზრი: ზოგი ამტკიცებს, რომ „ლაშარის ჯვარი“ ნიშნავს თამარ მეფის შვილის ლაშა გიორგის სახელობის სალოცავს (ვახუშტი, გვაჩ-ფაშელა). „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“-ში ვახუშტი აღნიშნავს: „აქ ფშავსა შინა არს ეკლესია მეფის ლაშასაგან აღშენებული... და უწოდებენ ლ ა შ ა ს—ჯ ვ ა რ ს 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). საესებო 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 სტატიაში თუმურ სიღერის შესახებ („სოფ. მუხიკა“, 1940, № 4, გვ. 84) ლაშარისადმი მიძღვნილ ხალხურ დღესასწაულს იგი უწოდებს „Играющие на Лаша-поне“ და არა Лашар(и)-შია. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სიტყვა ლ ა შ ა რ ი-ს მნიშვნელობა ქართველი ხალხის წარმართული ეპოქის რელიგიური რწმენის სისტემაში უნდა ეძიოთ.

არ არის გამორიცხული შესაძლებლობა, რომ სიტყვა ლ ა შ ა რ ი შედგება პრეფიქსი ლ ა და სიტყვა შ ა რ ი-საგან. და, შესაძლებელია, შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ლაშარი იმ სიტყვების საპოეტიკოს იწვევს. რომლებმაც ღრმად მოიცვეს ქართულ ხალხურ სიმღერებში და ამგვარად დაკარგეს თავისი აზრობრივი მნიშვნელობა. მხედრობაში გვაქვს: „შარი რამა“, „შაირამა“, „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 შეშანაო“.

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

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

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

ამ საგალობელს მღერის რამდენიმე ჯგუფი რიგრიგობით, თითოეული კუპლეტის განმეორებით.

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

„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 ქართული ხალხის უძველესი სარწმუნოებრივი შეხედულებით აღნიშნულ საკულტო ობიექტებს ცხოვრების, ნაყოფიერების და გამრავლების ძალა მიეწერებოდა“¹.

არსებობს ამ საგალობელის ტექსტის რამდენიმე ვარიანტი. ამ ნარკვევში მოყვანილი ორი ვარიანტი ჩაწერილია ქვ. აღვანში კინთე კოლიკიძისაგან 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 ხევსურეთსა 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 ენარისადმი 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 ხედებოდა: „იზიდებიან იმასა, ვინაც რო ძალიანია“, „აიღებს იახსარია“. ხალხმა თქმულებაში იახსარის თავგადასავალი დაწვრილებით აღწერა. ხალხური ლექსების მიხედვით, როდესაც მოვიდა ამბავი, რომ ღვებმა დააპირეს კოპალას მოკლა, ღვთისშვილებმა გადასწყვიტეს გაეგზავნათ იახსარი ღვების ამოსაწყვეტად. იახსარმა ამოსწყვიტა ღვები, მაგრამ ერთი მათგანი იახსარის ღვებისაგან თავის საშველად ტბაში გადავარდა (ერთი ვარიანტის მიხედვით — ბაზალეთის ტბაში). „იახსარიც თან ჩაჰყვა, ტბის ძირში ღვეი მოკლა, მგერამ 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 უფსკრულიდამ ამოსვლასაო...“

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

¹ ვ. ბარდაველიძე, აღნ. შრ., გვ. 128 და 129.

² ა. შანიძე, „ხალხური პოეზია“, 1, გვ. 583.

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

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

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

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“ ეწოდება¹.

მიცვალებულის სახლის წინ გარდაცვალების წლისთავზე გააფენენ მის ტანსაცმელს, შალის რამდენიმე წვეთს წინდებს, ჩითებს, ქისას, დაჩეჩილ მატყლს, ქეა-მარილს, არყით კოკას და მოხალულ ხორბალს.

რამდენიმე ცხენოსანი გამწყრივდებოდა 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 მიერ².

ამ სიმღერის ერთ-ერთი ვარიანტი სოფ. ალვანში ჩასწერა შ. მშველიძემ³. ეს ვარიანტი— № 6 — ოდნავ განსხვავდება ჩვენი ჩანაწერებისაგან. მშველიძის

¹ ს. მაკალათია, „თუშეთი“, გვ. 171—176.

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

³ ჟურნალი „Сол. Музыкка“, 1940 წ., № 3, გვ. 84, დ. არაყიშვილი „Песня горной 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 გამეორებისას (მე-10 ტაქტი). მელოდია იწყება ტერციით, რომელიც ჩამოდის სექუნდით ქვევით და იქედან მიემართება კილოს კვინტისაკენ. ჩვენს ვარიანტში კი პირველი წინადადება იწყება კილოს ტერციით და აქედან მიემართება კილოს კვინტისაკენ, რაც წარმართულ რიტუალებთან დაკავშირებულ ქართული საგანობელისათვის. და კერძოდ საქართველოში გავრცელებულ საგანობელის „იავ ნანა“-სათვის. მეტად დამახასიათებელია.

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

ჩვენი გამოჩენილი კომპოზიტორის შ. შველიძის 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. შველიძე გადმოგვცემს:

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

განსაკუთრებით საინტერესო იყო სიმღერა „დალა“ —

„დალა სტკით, დალა, მხედრებო!“

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

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 ღროს გაეჟანებოდნენ და ვინც პირველი მიასწრებდა დანიშნულ ხეს, მას ერგებოდა ჯილდოც.

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

ეს წესი სრულიად შეუცვლელად აფხაზეთშიც იციან, მხოლოდ იქ ჯირითის წინ შეასრულებენ 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 შოგონების, ზარის დროს სრულდება, თუმცა მათ სხვა დროსაც ასრულებდნენ.

თუშეთში განსაკუთრებული ოსტატობით უკრავენ ფანდურზე და სალა-მურზე—უმეტესად მწყემსური დასაკრავი მელოდები იკიან.

სიმღერებიდან განსაკუთრებით გამოირჩევა „მეთის სიმღერა“, მასშიც მწყემსის თავგადასავალია მოთხრობილი¹.

სალამობით, სამუშაოს შემდეგ, ხატობაზე, ქორწილში ახალგაზრდების მიერ იმართება ლხინი—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-დილოვით 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 დილოვის ფორმით ასრულებენ სიმღერას (იხ. № 7). ამ სიმღერის შემდეგ ცეკვა ისევ მეორდება. სიმღერა-დილოვის წინ და მის შემდეგ გარმონზე დამკვრელი ქალი ჰანგს თავის სურვილით არჩევს, მაგრამ სიმღერა—დილოგს კი უკვე სრულიად გარკვეული მელოდირი ფორმა აქვს. სოფ. დიკლოში, იმის შემდეგ. რაც გვიან სალამოთი დამთავრდა სიმღერების ჩაწერა, საბჭოს შენობის წინ გაიმართა ცეკვა-თამაში, რომლის დროს ახალგაზრდობა ცდილობდა ეჩვენებინათ: ვაჟებს—სიმაჩუკე 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 ლეგებსა, ქისტებსა, დიდოვლებსა და თუშებს შორის. ცნობილია, რომ დიდი ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციამდე მეკობრობა, ცხვრის ფარის მოტაცება ხშირი მოვლენა იყო მთიელების ცხოვრებაში. აქ. შანიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ „მათი უკანასკნელ ხანებამდე საშუალო საუკუნეების ნატურალურ—გაცვლით მეურნეობა და ამ საწარმოო საფუძველზე გაშლილი საზოგადოებრივი ურთიერთობა და სელი ტრიალებდა; ერთი გვარის მეორე გვარზე დაცემა ადგილ-მამულის თაობაზე თუ სისხლის ასაღებად, ერთი ტომის მეორეზე გალაშქრება ბევრის დასადებლად თუ ცხვარ-საქონლის მოსატაცებლად ჩვეულებრივი მოვლენა იყო“¹. თუშებსა და მეზობელ ხალხთა შორის ამგვარი ურთიერთობის ანარეკლს წარმოადგენენ ფრიალ გავრცელებული სიმღერები „მეცხვარის სიმღერის“ სახელწოდებით. ამ სიმღერებში გადმოცემულია ლეგების და თათრების თავდასხმა, ცხვრის ფარების მოტაცება და თუშ მეცხვარეების გმირული თავდაცვა და ხშირად მათი სიკვდილი.

¹ „ხალხური პოეზია“, 1, გვ. 08.

მომღერლის მიერ პოეტურ ფორმებში გადაშლილია მტრის თარეშით გამოწვეული უბედურება და მთაში მარტოდ დარჩენილი შეცხვარის დაუტი-
რებელი სიკვდილი:

„ლეკის მთას ცხვარსა ვაძოვებ, სიმურის გორის მთაზედა“.

„ახლა მეორე მესროლეს, გამოშიარა გულზედა.“

წავიკე, გულზე დავეცი, ჯანი მოედო მუხლზედა“.

„მე დამტირიან ღრუბელნი, ცრემლებს მაჟრიან გულზედა,

გალმ ხევებ ჩამომქვითინებს ჩამომდინარი მთებზედა,

ქვეშ ქვიშა მიგი ლოგინად, ნისლი მხურია ტანზედა“.

მაგრამ თუში-შეცხვარეც გმირულ წინააღმდეგობას უწევდა თავდამ-
სხმელს:

„დააწიოკეს ცხვარ-მწყემსი, ვაი, რა ცოდო-ბრაღია!“

„თუშებ ჩასძახეს ლეკებსა: „ეხლ უნდა ვცადოთ ურთერთი“,

დევრიენიან ერთურთნი, ხმაღის გამოდის ჩქამია.“

ხელით დაგრიეთ, 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“¹.

ლეკების მიერ მოტაცებულ ქალისადმი მიყენებულ შეურაცხყოფის აღწე-
რასთან ერთად სიმღერა გვიხატავს ეთიკური სულისკვეთების ქალს, რომელიც მოუწოდებს თავის ძმას შალვას და ქმარს ხიწყას მოჰქილონ ხელი ხმაღს და გადაარჩინონ იგი ტყვეობიდან. და მართლაც:

„შემოვარდება ხიწყა უკანა ფიცხლავ შალვა,

ასე სკრეს მათ თავები, როგორც თებერვლის ბატენები“.

აღნიშნული ჟანრის სიმღერებს თუშები ასრულებენ ორი სახის მე-
ლოდიებზე:

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

2) კუპლეტურ 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 მე-
კობრობის 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 ჩაწე-
რილი იყო სიმღერები, 35 წლისა იყო, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ,
მას ახასიათებდა ხნიერი კაცის სიღარბაისლე და თავდაპირილობა. მის მიერ

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

შესრულებული სიმღერების სიტყვიერი ტექსტი გამოირჩევა განსაკუთრებული პოეტურობით და ლექსიკის ფორმებით: „ხალხმან დაიწყეს ეივლი, თითქოს ფარამან ცხვარისა“, „შემოგიდგებათ მორევი აღლევებული ზღვისაო“, „ლურბელი“, „გაჩინდა“, „ილუპებ“¹, „მითქილით“ და ა. შ.

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

ამ სიმღერების მუსიკალური ტექსტი საცეკვაო ხასიათის სიმღერებზე უფრო აღრინდელ ფორმებს უნდა მიეკუთვნოთ. მათი რეიტატიული 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 ეპეკა(ური ბრძოლა ირანელებთან. მათ თავი შესწირეს სამშობლოს, მაგრამ გაანადგურეს და განიავეს მტერი, რომელმაც ქართლი ხელში ჩაიგდო და აწიოკებდა ხალხს. ქართველი ხალხის უღმობელ დაქცევას, გატიალებას 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 დამამიკრებელი წამება და საშინელ ტანჯვაში დალიეს სული. ხალხურ გმირის ზეზვა გაფრინდაულის შესახებ ცნობილია, რომ ისიც ვერაგულად იყო შეპყრობილი და ციხეში დამწყვდეული².

ხალხი ზეზვაზე მღერის:

¹ „ეტყოდა ბიჭებსა“— საშა კაბუჯაიძის მიერ ნათქვამ ლექსიდან.

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

ხმალს ზევრავს გაფრინდაული,
 „თორმეტი მოკალ ამითა;
 დიდი ალენის მინდორი
 ავაესე თათრის ძელებითა;
 მგელსა დაეცვიეთ კბილები,
 ტურას ლოყები კამითა“.
 იტყოდა ხოშარაული:
 „ორი თუ ჯობდეს ზეზასა.
 „მამაგდებინეთ მკლავია;
 ზეზავი გაფრინდაული
 კაი ვაჟაკი არია“¹.
 „სადაც ომში შეეტანება,
 მარჯვენა უკრის მარჯვენა“².

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“³.

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 გაიტენათ თოფი“⁴. 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.
 თოფი კებს, ჩრდილნი უზმოზენ, ბუჩქნი მღერიან ტყისაო“.

სიმღერაში „შამილის დაქერა“ პოეტურ სახეებში არის აღწერილი გუნების სიმაგრეში თავის მიუზიდებთან 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:

„ავგისტოს ოცდახუთია აღსანიშნავი დღე არი,
 შამილისათვის ბნელია, რუსებისათვის მზე არი.“

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

¹ ლექსები აღებულია ნ. ხიზანიშვილის მოხსენებულ შრომიდან, გვ. 125.

² იხ. ა. შანიძე, „ხალხური პოეზია“, 1, გვ. 10.

³ Шапша—ставленник султанской Турции и английских колонизаторов. Сборник документов и материалов. Тб: 1953 г., стр. 93. На отношении Рущаа Воронцову 18/II 1837 г.

⁴ 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... გადისწყვეტა ტყვედ ჩაბარებოდა რამოდენიმე ახლობელ მიუჩი-დებთან ერთად. შამილი გამოცხადდა ბარიატინსკის ბანაკში¹.

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

„ავაიმე, ძმანო, დადლილნო ოცდა შვიდი დღე ომიოა“.

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

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

„დედამ თუ ძუძუ გვაწოვა, ტბილად გვიწოა აყვანი,
სამშობლომ ამოგვიჩია...“.

მეომარი ფიცხელაური მოუწოდებს

„...მეომრებს ლომად ქცეულებს

მტრის გულმოდგინედ ელეტაზე 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 ძმაკი, ძმაკი მშობლიურიო.

თუ მშობელ გვერდით გვქნება, თელი გვქნება 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, დავიჯდრო არ იცი დარდი და სიყვარულია?“

¹ აღნიშნული დოკუმენტები, გვ. 489—492.

² 1859 г. август 27.—Отношение Барятинского Военному министру—Генералу о востыи Гунди и пленении Шамхала.

³ აღნიშნული დოკუმენტები, გვ. 94.

მწყემსი უპასუხებს:

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

სატრფიალო სიუჟეტის სიმღერები ახალგაზრდობის მიერ მსოლოდ ახალი ფორმაციის მგლოდიებზე სრულდება.

რიტმულ-ინტონაციურად თუშური სიმღერა მეტად მრავალფეროვანია. მასში შეიძლება დაისახოს მგლოდიის რამდენიმე სახეობა. საფიქრებელია, რომ ამგვარი მრავალმხრივობა თუშებისა და მათ მეზობელ ხალხთა სხვადასხვა მუსიკალური კულტურის მკიდრო 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 მგლოდიებით. 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 ფარეზისათვის საძოვარი ადგილების შოვნის აუცილებლობას. არც თვით მთათუშეთი და არც ის საძოვრები ალვანის მინდორზე. რომელიც თუშებს გადასცა ჯერ კიდევ მეფე ლევანმა და შემდეგ მათ დაუშტკიცა მეფე ერეკლე II-მ, თუშში ხალხისათვის საკმარისი არ არის. ამიტომაც, როგორც ცნობილია, თუშები თავის მრავალრიცხოვან ცხვრის ფარებს მიერეკებიან შირაქის ველებზე. თუშ-მეცხვარეები სტოვებენ თავის ოჯახებს და წელიწადის უმეტეს ნაწილს შირაქის ველზე ატარებენ და ამით აზერბაიჯანელი ხალხის ცხოვრებასთან მკიდრო 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 უვსვამთ გაამდიდრებას და არა დასესხებას და გადმოღებას, რადგან, როგორც ჩვენ ქვემოთ დავრწმუნდებით, ახალი ფორმაციის თუშური მგლოდია წარმოიშვა ძველი, მკიდრო თუშური სიმღერების ინტონაციების საფუძველზე. თუშური სიმღერების მრავალფეროვნება თავს იჩენს არა მსოლოდ რიტმულ-ინტონაციურ სფე-

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 რაქულ სიმღერის განხილვისას. რაქაში მეტად განვითარებულ ე. წ. „საშოვარზე წასლის“ ჩვეულებისა და მესტიერების შემოკმედების საფუძველზე, რომლებიც თავისი პროფესიის გამო ადვილად ითვისებენ საქართველოს ყველა რაიონების და ჩვენი უახლოესი მეზობლების (ოსების, აზერბაიჯანელების, სომხების) გლეხურ და ქალაქურ სასიმღერო კულტურას. — რაქველი ხალხის მუზიკირებაში ხშირად შეიძლება შევხედეთ არა რაქული წარმოშობის სიმღერას. ლიტერატურაში, რომელიც შეეხება რაქულ მუსიკალურ ფოლკლორს, საქართველოს სხვა კუთხიდან რაქაში შემოტანილი სიმღერები ზოგჯერ განიხილება როგორც წმინდა რაქული 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 იკრება 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 ენარული თავისებურებითაც. თავის მხრივ თვითველი 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 მიეკუთვნოთ: „ლაშარის სიმღერა“ № 1 და მისი ვარიანტი № 2 და „დალა“ № 5 (ვარიანტი № 6).

„დალა“-ს მელოდია აგრეთვე წარმოადგენს სიმღერა „იავ ნანას“ პირველად სახეობას. აქ ჩვენ მივეთითებთ მხოლოდ „დალა“-სა და „ლაშარეს სიმღერის“ მელოდიის ძირითად დამახასიათებელ მხარეებზე. დაწერილებითი 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 პრემისაკენ. 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 პრემიაზე. „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 გადმოცემის პროსოდიული ხასიათის რიტმით: „მაყრული“ № 3 და მისი ვარიანტი № 4, „ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“ № 16 (ვარიანტები: „პატარა დავჩი 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 დაქერის 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. ოშალოში ჩაწერილი სიმღერა „ზეზვა გაფრინდაული“ № 20. ამ ჯგუფის ყველა სახეობის სიმღერებისაგან განსხვავებით „მაყრული“ და „ზეზვა გაფრინდაული“ 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—ჟა, 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 ამსახველი სიმღერისათვის ხალხმა აირჩია ძველებური მელოდია. მომღერალმა შეასრულა იგი ოდნავ გაართულებული სახით. მელოდია მოძრაობს არა სწორხაზოვნად კვინტიდან ტონიკისაკენ, არამედ იმავე დიპაზონის ფარგლებში გაართულებულია ზიგზაგებით მეორე საფეხურზე შეჩერებით და სიმღერის ბოლოში აღწევს ტონიკას; ყოველი ფრაზა კუპლეტის გამეორებისას განიცდის ოდნავ ვარიაციას; გარკვეული აზრის მქონე ტექსტის შემცველი კუპლეტები სრულდება ანტიფონური ფორმით სოლისტის და ერთხმიან გუნდის მიერ¹. 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 გამისეხურ 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 ბგერადან შემდგარი ინტონაციის ჩა-

¹ 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: „დალაღი, დაღი, დალაღი“. ტექსტის ამგვარი სახით გამოყენებას ჰქვამთ შევხებით.

თელით), რომელთაგან ბოლო მოტივი (მეოთხე) უფრო გრძელია და, მაშასადამე, შემაჯამებელი, ხოლო გუნდის მეორე, დამაბოლოებელი წინადადება შეიცავს სამ მოტივს¹. როგორც ვრწმუნდებით „მაყრული“-ს მელოდია 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 ბეგერბად გამოყენებულია კილოს კვინტა და ტონიკა, ზოგ შემთხვევაში აგრეთვე შლორე საფეხურიც. აქაც საწყისი კვინტის კვარტული ზგერით 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 ენარული 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: რვაშარცვლიანი ძირითადი ან რვაშარცვლიანი და შეიდმარცვლიანი ძირითადი მეტრის დროს გამოყენებულია აგრეთვე ცხრამარცვლიანი სტრიქონები („ეს შემოდგომის ხან მოვიდა“—9); სამ და ხუთმარცვლიანი სტრიქონის დროს გამოყენებულია ოთხი ოთხმარცვლიანი ტაქტი:

¹ ერთ კუპლეტში ეს წინადადება ორ მოტივს შეიცავს.

„ველებიც გაჩუმებულა — (3+5 ან 3+2+3)
ქვილ 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
ქვილ 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 დავაღვინეთ ჩვენ ნარკვევში „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში“¹, მელოდიის დასაწყისში კვარტული ბგერა კილოს ტერციის მონაცვლეა². მაშასადამე, ამ შემთხვევაშიც საწყისი კვარტული ბგერა უნდა მივიჩნიოთ ტერცული ბგერის მონაცვლედ. მაშასადამე, ჩვენ საქმე გვაქვს მელოდიაში მინორული კილოს ტერციიდან კვინტისაკენ აღმავალი მიმართულებით (მღორე სვლით ან ნახტომით) და შემდეგ კვინტიდან ტონიკისაკენ დაღმავალი მიმართულებით მოძრაობასთან³.

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

¹ „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“, I, გვ. 41—44.

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

³ იხ. „პატარა დავრჩი ობოლი“. № 17, შეადარე პირველი და მეორე ფრაზა: „პატარა დავრჩი ობოლი“ და „გამოვიზარდე ცხარხუდაო“. 41—44.

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

ამ მელოდიის სახესხვაობას ეკუთვნის აგრეთვე შეკობრობის, თუში ქალების მოტაცების, შამილის თუშეთზე თავდასხმის სიმღერები, რომლებსაც ასრულებენ მოხუცი მომღერლები (№ № 11, 9, 24). ამათვე ჯგუფს ეკუთვნის ლირიკული სიმღერა (№ 36), შესარტყმელი ბარის თუშეთის მცხოვრების მიერ, რომელმაც უთუოდ შეითვისა კახური სიმღერების ინტონაციები¹. განხილული თუშური მელოდიები—სიმღერები „ბატირდა ჩილოს წისკვილში“ №9, „დიკლოს მოვიდა“ № 24, „მეცხვარის სიმღერა“ („შირაქში წასვლას ამბობენ“—№ 11). „თუშური სიმღერა“ („მინდოაში 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 სიტყვიერა 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 ბეგრებზე (მეოთხედები), კვარტული დიაპაზონი იქმნება ან დაღმავალი გამოსებური სვლით კილოს კვარტიდან ტონიკამდე („შეჰყარა ჯარიო“), ან იყოფა ორ ნაწილად: კვარტიდან სეკუნდამდე და ტერციიდან ტონიკამდე. მინორულ კილოს (კვარტის დიაპაზონით) ფრიგიული ელფერი აქვს, რადგან ინტერვალ კილოს მეორე და პირველ საფეხურებს შორის უახლოვდება პატარა სეკუნდას. ეს ფრიგიული სკალა უფრო აძლიერებს სიმღერაში აღწერილ თავგანწირულად მებრძოლ იუშების აწიოკების ეპიზოდებს. სიმღერა სრულდება სოლისტისა და უნისონში მომღერალი გუნდის მიერ, რომელიც ზუსტად იმეორებს სოლისტის სიტყვიერ და მუსიკალურ ტექსტს². იმავე ხასიათისაა №№ 9, 15, 36 სიმღერების მელოდია. მელოდია შემოფარგლულია კვინტური

¹ მომღერალი მირთა ბარბაქიძემ 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 ჯანრის 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.

² საკირთა აღინიშნოს მნიშვნელოვანი მოვლენა: მახლობელ წარსულის (XIX ს. დასაწყისის) ამბების გამოსახატავად, იმ ამბებისა, რომლებმაც ხალხის მესხიერებაში ღრმა კვალი დატოვა, გამოყენებულია არა ახალი მელოდია, არამედ მელოდია, რომლის საშუალებით ხალხი მღეროდა შორეულ წარსულის ამბებს. ეს გარემოება გვაძლევს უფლებას ვთქვათ კიდევ გაუყვანთ ხაზი იმაზე, რომ ეს მელოდია ღრმად ეროვნულია და ხალხმა იგი საუკუნეების მანძილზე შემოინახა და ჩვენ დრომდე მოიტანა.

დიაპაზონით. მელოდიური კაქცევები განიცდიან ვარიაციას შემდეგი დამავალი ინტონაციური ფორმულებით: კვინტიდან ტერციაზე, რომელსაც მოსდევს სვლა კვინტიდან მეორე საფეხურამდე და ბოლოვდება სვლით კვარტიდან 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 ტონიკაზე.

ადვილი 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 სინკოპების საშუალებით.

თხრობითი, იმპროვიზაციული ხასიათის სიმღერებში ჩვეულებრივ ერთ სიტყვიერ მარცვალზე მოდის ერთი მუსიკალური ბგერა. მაგრამ ზოგ სიმღერებში, მიუხედავად მათი რეჩიტატიული ხასიათისა, ერთი სიტყვიერი მარცვალის 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 მარცვალზე გამოყენებულია სამი ბგერა: მაგალითად, სიტყვაში „წიგნი“ მარცვალზე „ნი“, სიტყვაში „ვიპოვნე“ მარცვალზე „ვი“ და ა. შ. ამასთანავე ეს სიმღერა, რომელსაც საფუძვლად უდევს საცეკვაო რიტმი, ოდნავ სასიმღერო ფორმის ელფერს ატარებს. როგორც აღნიშნული იყო, ამ სიმღერას გარკვევით ემჩნევა კახური სიმღერების გავლენა. მაგრამ ეს კახური გავლენა უფრო ხაზგასმულია სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთობაში: კახურ სიმღერებთან მას აკავშირებს სოლისტის ყოველი ფრაზის კადანსში გამოყენებული მელოზმატიკური მელოდიური მიმოქცევები (5, 15 და 25 ტ. ტ.) ამა-სთანავე ამ კადანებში დამახასიათებელია დამაბოლოებელი სვლა ტონიკიდან კვარტაზე (ფა დიეზი-სი), რაც გვხვდება მრავალ ქართლურ, კახურ, რაქულ და სვანურ სიმღერებში.

ერთგვარი სეკვენტური ხასიათი (ორ და სამწევრიანი), რომელიც ემჩნევა ამ სიმღერებს, უფრო ნათლად იჩენს თავს შემდეგ სიმღერებში: „ლაშარს წავიდა თილისძე“ № 10, „იახსარის სიმღერა“ № 8 და „ჯოყოლას სიმღერა“ № 37. სეკვენტურ განვითარებაზე დამყარებული სტროფის დანაწევრება 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, ერთი 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 სექვენტური აღნაგობა სიმღერა № 34—ში უფრო მკაფიოდ მელანდდება. აქ პირველი ფრაზის სუფთა კვარტის მქონე მელოდიური მიმოქცევა მეორდება ყოველთვის სექუნდით 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 თითქოს უფრო განამტკიცებს ამ ტონიკურობას¹.

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 სექუნდურ სვლებზე აგებული მოკლე, არამღერადი ხასიათის მელოდიური მიმოქცევები. მთელი მელოდიის დიაპაზონი აღწევს სექსტას (ვარიანტებში გამოყენებულია სეპტიმაც). ამ სიმღერების მელოდიის დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს სვლა გადიდებულ სექუნდაზე², რომელიც თავს იჩენს მეოთხე დამაბოლოებელ

¹ ამ შემთხვევაშიც სიმღერის ერთგვარი თვისებებურება გაპირობებული უნდა იყოს თვით მომღერლის, მიტრო ბარბაქიძის საშემსრულებლო თვისებით.

² ქართული ხალხური სიმღერის ყველა მკვლევარიც, ჩვეულებრივ, გადიდებულ სექუნდას სხვა კულტურიდან შემოტანილ ინტონაციად სთვლიან. ეს აზრი გაბატონებულია იმის გამო, რომ ინტონაცია გადიდებული სექუნდა წარმოადგენს მუსლიმანების ხალხური სიმღერის ერთ, ერთ დამახასიათებელ თვისებას (ირანული, თურქული, აზერბაიჯანული ხალხური სიმღერა). მაგრამ, გად. სეკუნდას აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალ კუთხეში საკმაო რაოდენობით ეხვდება. ასე, მაგალითად, ეს ინტონაცია გამოყენებულია ქართლში, კახეთში, ფშავეში, სველურეთში და თუშეთში. სრულებით ბუნებრივად იბადება აზრი, თითქოს ზემოაღნიშნული კუთხეებში ეს ინტონაცია შემოტანილია ირანიდან ან აზერბაიჯანიდან (უშუალოდ ან სომხებით გზით). მართლაც, გეოგრაფიულად და ეკონომიურად კახელები და თუშები მჭიდროდ არიან დაკავშირებული აზერბაიჯანთან. ამას გარდა საქართველოში, XVII—XVIII საუკუნეებში, ირანელების ბატონობას შეჰქონდა ქართულ სიმღერაში შემოღებულ გად. სექუნდა. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ თუში-მწყემსი წელიწადის უმეტეს ნაწილს შირაქის ველზე ატარებს. მაგრამ ის გარემოება, რომ კილოები გად. სექუნდით გამოყენებულია ისეთ „ჩაკეტილ“ კულტურაში, როგორიცაა ფშაური და განსაკუთრებით ხევსურული სიმღერა, — ჩვენ ნებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ კილო გად. სექუნდით არც ქართულ ხალხურ სიმღერას ეუცხოება.

ფრაზაში. ეს სვლა გადიდებულ სეკუნდაზე (ლა დიეზი-სოლ) მომზადებულია დაღმავალი სვლით შემცირებულ კვარტაზე (ვარიანტებში შემცირებულ კვინტაზე) პირველი ფრაზების განაპირა ბეგრებს შორის (რე-ლა დიეზი ან მი-რე-ლა-დიეზი). ამ შემცირებული ინტერვალის ფუძე (ლა დიეზი-კილოს ტერცია) პირველი სამი ფრაზის ბოლოში წარმოქმნის აეტენტიური ნახევარკადანსის მსგავს ინტონაციას. ეს შემცირებული ინტერვალი მელოდიას აძლევს სევდის ელფერს. ამ შემთხვევაშიც მუსიკალური რიტმი ექვემდებარება სიტყვიერ ტექსტის რიტმს, რის გამო 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 სპარბობს 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 კვინტას 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 სპარბობს დაღმავალი სეკუნდური მოძრაობა.

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

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

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 მჰიდროდაა დაკავშირებული ქართლის სიმღერებთან.

მხედველობაში გვაქვს სიმღერა „ქალო“ არ. V ტ. 156 № 1, სადაც ვად. სეკუნდა ჩნდება მაჟორულ კილოში. იმავე შემთხვევას ვხვდებით თუშურ სიმღერაში „პარასკევს ჭეღამისას“.

უფრო მარტივ გარემოებაში გამოყენებულია ვად. სეკუნდა თუშურ სიმღერებში „დიდოს აობრება“ და „სიყვარულის სიმღერა“.

ამრიგად, საფიქრებელია, რომ კილო ვად. სეკუნდით საქართველოში უცხო კულტურიდან ეკ 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 მქონე მღერია.

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 სათავგადასავლო სიმღერების მაგივრად ახალგაზრდობა ჰქმნის ლირიკული ხასიათის და, განსაკუთრებით, სატრფიალო ხასიათის სიმღერებს, სიმღერებს დიადი სამამულო ომის შესახებ. ახალგაზრდობას არც ძველი სიმღერები დაეწეება, სადაც აღწერილია მეცხვარის თავგადასავალი, მაგრამ ამ სიმღერებს იგი ლირიკულ ელფერს ანიჭებს.

ლირიკულ სიმღერებს ეკუთვნის:

„ამოდუღდი მარგალიტო“ № 29, „შენ სიყვარულმა დამლია“ № 30, „ხანში შესულო მეცხვარე“ № 31, „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32 და მისი წოფური ვარიანტი „მადელ მობერა, ნანალო“ („ოხ, რა კარგია, დედაო, შორით ღამაზის 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 დაჰყეპულნიან“ № 15.

ძველი სიმღერებისაგან განსხვავებით, რომელიც 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 ლექსი). 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 დონეზე, 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 მქონე მღერის კადანსს და კილოს მხრივ სტროფს ტონიკით აბოლოვებს. ფრაზებზე დაყოფა, გარდა ინტონაციური განმეორებებისა, ხაზგასმულია ფრაზის ბოლოში რიტმული შეჩერებით შედარებით გრძელ ბგერაზე. მაგრამ ხშირად გვხვდება, რომ მომღერალი ინტონაციურად თითქმის გა-

დააბამს 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 მიმდინარეობს¹. მაგალითად, სიმღერაში № 31 ოთხი ფრაზა როგორც ინტონაციურად, ისე რიტმულად ჰქმნიან დალმავალ სეკვენციას:

- 1. 7. (8)—5² (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 ბეგრით 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

¹ როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, სეკვენტურ განვითარებისაკენ ტენდენცია დამახასიათებელი იყო ძველი ფორმაციის სიმღერებისათვისაც.

² ციფრები აღნიშნავენ ფრაზის დასაწყისში და ბოლოში აღებულ კილოს საფეხებს.

მელოდიაშ დიდი გავრცელება მოიპოვა ახალგაზრდობაში. მეტის თქმაც შეიძლება — ეს მელოდია გასცილდა სოფლის მუზიკირებას და ფეხი 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 დამიგდეთ, მსმენელნო“ № 13, „შავად ირევა ყორანი“ № 25, „გიაშობობთ 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 ვარიირებას 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.

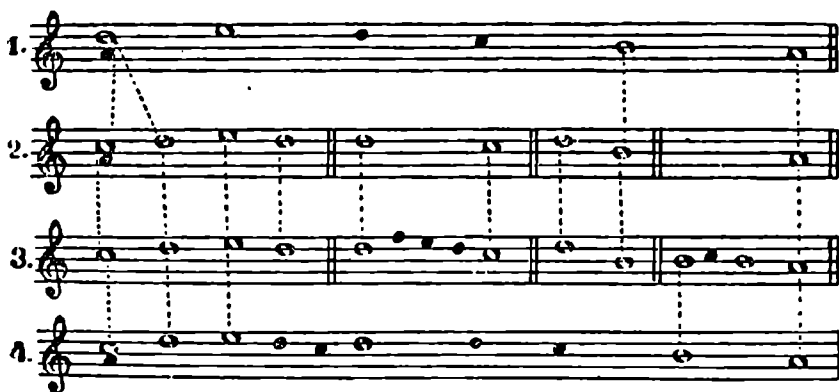


ამ მელოდიაში საცეკვაო ხასიათი და სეკვენტური განვითარება ნათლადაა გამოვლენიებული.

თუ გავითვალისწინებთ ამ მელოდიის ვარიანტებს თუშურ და ქართლის მუსიკალურ ფოლკლორში, შევძლებთ კვალდაკვალ გავსდიოთ 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 მელოდის სქემა.

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

ამავე მელოდის ენათესავეებიან სიმღერები:

„პარასკევეს 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 სიმღერებში¹, არამედ ზედა ხმაში.

¹ გამონაკლისს წარმოადგენს არაფიშვილის მიერ ჩაწერილი „იავნანა“, V, 75, № 3.

ყველა განხილულ თუშურ სიმღერაში მელოდია აგებულია მდორე, სეკუნდურ სელებზე. 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 ქანრის 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 წოვური ვარიანტი „მადელ მობერა“ № 38), „საყვარელია სამშობლოს მთები“ № 35 — სიმღერებში მეცხვარეების თავგადასავლის შესახებ — „ძაღვები დაჰყმუდიან“ № 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 პერიოდიდან სეპტიმაზე (მი-რე). ამით თითქოს მოიხაზება დიაპაზონის 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 სეპტიმაზე ნახტომს; ნახტომები შემდეგში უშუალოდ ივსება მდორე სელით, ამასთანავე მეორე და მესამე ფრაზის დაბოლოება ერთნაირია, ხოლო პირველ ფრაზას სულ სხვა დაბოლოება აქვს. ამიტომაც მთელი სტროფი იყოფა ორ წინადადებად: ა, ბ და ბ, გ.

ძნელა არ არის იმის შემჩნევა, რომ, თუ ამ მელოდიას მოვაცილებთ ნახტომებს და იმ ინტონაციურ სელებს, რომლებიც მათ ავსებენ, აღვილად გამოვჟღავნებდებო ჩვენთვის ნაცნობი, ძველი ფორმაციის თუშური მელოდია: სულა 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. „ძაღვები დაჰყმუდიან“-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 სელა 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 სატრუიალო შინაარსის სიმღერა „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32 და მისი წოფური ვარიანტი „მადელ მობერა“ № 38. პირველ სამ ფრაზაში გამოყენებულია ნახტომები კილოს სხვადასხვა საფეხურებზე: პრიმიდან სექტიმაზე (რე-დო), კვარტიდან სექტიმაზე (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.

საკირაა 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 სექუნდით. 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 დასაწყისს¹ 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-

¹ არ. V, 83, № 1, პირველი სამი ტაქტი.

ება, რომ ამ მელოდიის ფრაგმენტი ენათესავება იმავე მკვლევარის მიერ ჩაწერილ სუფრულის მაგვარი სიმღერა „მაყრულის“ დაბოლოებას (არ. V, 79, № 12). გარდაამისა, მისამღერის მელოდია მოგვაგონებს იმავე „ოროველა“-ს მეორე ნახევარს:

„შენ სიყვარულმა“ № 31



ამრიგად, ახალი ფორმაციის მელოდია მძველი სიმღერების საფუძველზე სრულებით ახალი ფორმები მიიღო.

ახალი ფორმაციის სიმღერების ახალ თვისებას წარმოადგენს აგრეთვე მათი ინტონაციების ინსტრუმენტული ხასიათი. თუ ძველი თუშური სიმღერა გამოირჩეოდა ვოკალური რეჩიტატივის ხასიათით, ახალმა სიმღერამ, როგორც მელოდიის განვითარებაში, ისე საკადანსო საქცევებში და სიტყვიერი ტექსტის გამოყენებაში შეიძინა ერთგვარი ინსტრუმენტული ელერადობის ხასიათი. უპირველეს ყოვლისა ყურადღებას იპყრობს ერთ მარცვალზე ორი ბგერის გამოყენება საშუალო ტემპში. ამ ორი ბგერიდან პირველი წარმოადგენს ნახტომით ან მდორე 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 უზეადაა 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 სატყვიერი 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 ელერადობა, შეიძლება გამოყენებულ იქნეს სალამურზე და ზოგი გარმონზე შესასრულებელი სოლო ინსტრუმენტული პიესები.

ახალ მოვლენად, რომელიც სიმღერას ანიჭებს ინსტრუმენტულ ელერადობას, უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე თავისებური საკადანსო საქცევი, რომე-

ლიც გვხვდება სიმღერების №№ 14 და 27 ბოლოში—ნახტომი კილოს პრიმიდან კვინტაზე და უშუალოდ პრიმაზე დაბრუნება. ამ საკადანსო საქცევის გენეზისის დადგენა ჩვენ ვერ მოვახერხეთ. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ იგივე საკადანსო საქცევი გვხვდება მ. შველიძის მიერ 1935 წელს მესხეთში ჩაწერილ „საქორწილო სიმღერა“-ში¹.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ახალი ფორმაციის სიმღერების ემოციური საწყისის დომინირება მეღაენდება 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 გამეორებულ ზომების (ცვალებადობის (ცვალებადი ზომა) გამოყენებით. ასე, მაგალითად, სიმღერებში №№ 13, 15 და 35 გამოყენებულია $\frac{7}{4} + \frac{6}{4}$, $\frac{7}{8} + \frac{6}{8}$ და $\frac{9}{4} + \frac{1}{4}$. ბოლო 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 საესეებით 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.

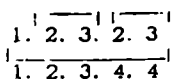
(მაგალითად: $\frac{3}{4}$ — მეოთხედი, ორი მერვედი, მეოთხედი და ისევ ორი მერვედი, მეოთხედი) და ამრიგად, საწყისი სამწილადი ზომის ბოლო რიტმების გამოძახილის მსგავსმა გამეორებამ შექმნა ხუთწილადი ზომა:

$$\begin{array}{c} \overline{1.} \quad \overline{2.} \quad \overline{3.} \quad \overline{2.} \quad \overline{3.} \\ \hline 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \end{array} \quad \text{და} \quad \begin{array}{c} \overline{1.} \quad \overline{2.} \quad \overline{3.} \quad \overline{4.} \quad \overline{5.} \\ \hline 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \end{array}$$

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 ($\frac{1}{4}$) მეოთხე და მეხუთე მეოთხედის რიტმი წარმოადგენს მეორე და მესამე მეოთხედის რიტმის განმეორებას, მაგრამ მეორე და მესამე ტაქტებში სამწილადი ზომის რიტმულ ფიგურას—მერვედი ორი მეოთხედისმეტრით. ორი მერვედი და მეოთხედი—მოსდევს მერვედი ორი მეოთხედისმეტრით 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:

¹ აღვნიშნავთ ცნობის სახით, რომ იგივე სახის კადანსი გვხვდება ბულგარეთის ხალხურ სიმღერაში. იხ. „Народни песни от тямко до нита“ 3. სტოიანოვის რედაქციით. სოფია, 1928 წ. სიმღერა № 1337 „Коска кося, тръ откосе подат“.

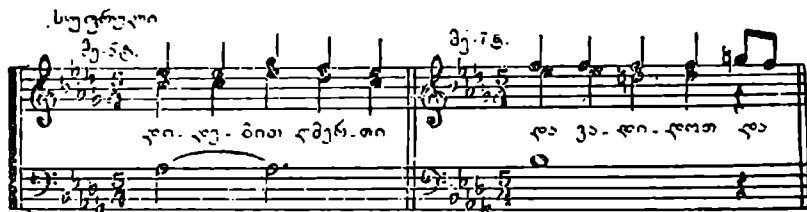


— ორი მერყედი, ორი მერყედი და მეოთხედი და ისევ

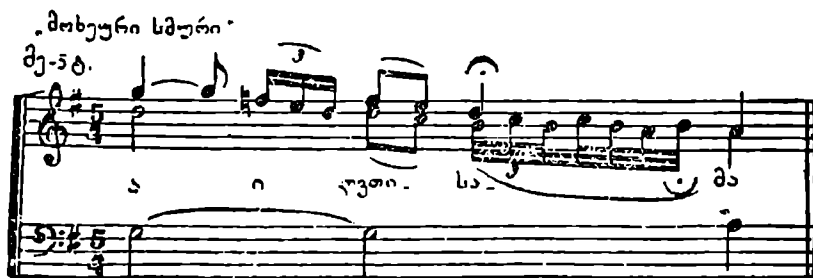
ორი მერყედი და მეოთხედი.

ხუთწილადი ზომის სხვადასხვა სახეობათა შესადარებლად მოვიყვანოთ იუთწილადი ზომა, წარმოშობილი სასიმღერო წყობის საფუძველზე.

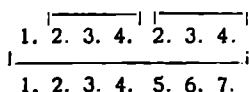
რაკულ სიმღერაში „სუფრული“ (ჩვენი ჩანაწერი ს. გლოლაში) მესამე და მეშვიდე ტაქტებს საფუძვლად უდევს ხუთწილადი ზომა. აქ ხუთწილადობა იქმნება ხუთ, რიტმიულად თანაბარ ერთეულებისაგან (ხუთი მეოთხედი); ეს ხუთი მეოთხედი ინტონაციურად წარმოიქმნება ორი, ერთი და იმავე სიმაღლის, მეოთხედებით და სამი, დაღმავალი, გამისებული 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 „მოხეური 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.

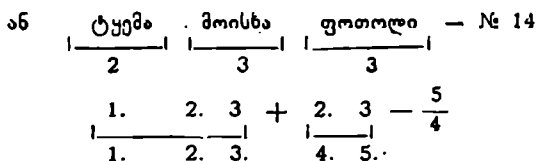
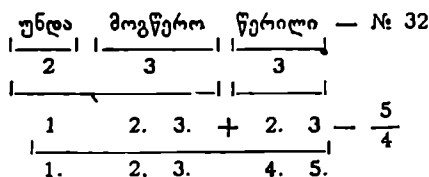


საცეკვაო წყობით არის აღბეჭდილი თუშურ სიმღერების შეიდწილადი ზომატ. სიმღერა № 1 აგებულია ცვალეზად ზომაზე, რომელიც წარმოადგენს შეიდწილადი ($\frac{7}{8}$) და ექვსწილადი ($\frac{6}{8}$) ზომის პერიოდულ გამეორებას. შეიდწილად ტაქტებში (პარველი და მეოთხე ტაქტები) უკანასკნელი სამი მეოთხედის რიტმები (მეხუთე, მეექვსე და მეშვიდე მეოთხედები) წარმოადგენენ საწყისი ოთხწილადი ზომის უკანასკნელი (მეორე, მესამე და მეოთხე მეოთხედების) რიტმების გამეორებას:



ამგვარ ხუთწილადი (აგრეთვე შეიდწილადი) ზომის რიტმულ წყობას სიმღერაში ექვემდებარება აგრეთვე სიტყვიერი ტექსტის რიტმიც. სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის რიტმის ურთიერთობაში წამყვანი როლი უკანასკნელს ენიჭება.

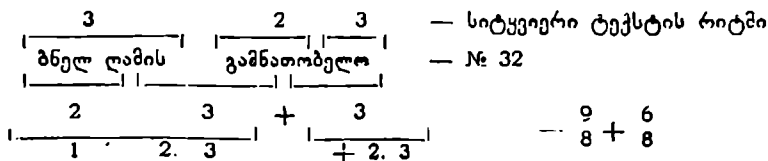
ზოგ შემთხვევაში სიტყვიერი ტექსტის რიტმი მუსიკალური ტექსტის რიტმის პარალელურია. ასე, მაგალითად:



ორმარცვლიან სიტყვას შეესაბამება ორი გრძლიობისაგან შემდგარი რიტმული ფიგურა; სამმარცვლიან სიტყვას შეესაბამება სამი გრძლიობისაგან შემდგარი რიტმული ფიგურა.

ზოგ შემთხვევაში სიტყვიერი ტექსტის რიტმი საცეკვაო მელოდის რიტმს ექვემდებარება.

მაგალითად:



ამ შემთხვევაში, მუსიკალური რიტმი აორგანიზებს სიტყვიერი ტექსტის 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 ქულტის 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 დიფერენციატია სიმღერის შინაარსის, და ამა თუ იმ გარკვეულ მუსიკალურ კონტექსტის მიხედვით. ეს მისამღერები და კერძოდ ვარიანტები „დალი“, „დელი“, „დალალე“ „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 რომელიმე ღვთაებისადმი მიმართვას¹.

თუშური ახალი ფორმაციის სიმღერებში კი ამავე მისამღერის ვარიანტები — „დალი“, „დალალე“, „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 ვოდლა“ და ა. შ., ასევე დაკარგეს თავისი პირვანდელი შინაარსი და მიიღეს სხვა ფუნქცია, რომელიც მოგვაგონებს ვოკალურ საცეკვაო მუსიკაში დასარტყამი საკრავების ფუნქციას. ახალი ფორმაციის თუშურ

¹ აკად. ივ. ჯავახიშვილმა გამოთქვა მეტად საყურადღებო მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მინამღერი „ო დილა!“ „სულ სხვა თვისებისა ჩანს. ჯერ ერთი ის ყოველთვის სიმღერის დასაწყისშია ბოლმე მოქცეული... „ო დილა!“ ვედრების შეძახილის შთაბეჭდილებას ახდენს. საქმარისა სიკანთუ ხალხურ წარმართულ დღეობათა აღწერილობის შესახებ ცნობები და იმ დროს წარმოთქმული ლოცვა-გვდრება გადავიკითხოთ, რომ დაერწმუნდეთ, რამდენად სწორეა ზემოაღნიშნული პირველი შთაბეჭდილება. იქ ყველა სადიდებელი სწორედ ასეთი შეძახილით იწყება: „ო ლილე-და!“ ანდა „ო-ო მადლი“ 1; 2, შენ. 1. „საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელ აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები“, თბ. 1950, გვ. 150.

აღსანიშნავია, რომ ამგვარივე მისამღერები — დალი, დალალო, ლალილო — იხმარება ლეკების სიმღერებში. იხ. მაგ. № 46.

სიმღერების „დაორკესტრებაში“ მისამღერები „დალი“, „დალაღე“, „დალაღი“. სწორედ ამ ფუნქციას ასრულებენ. განხილულ სიმღერებში ამ მისამღერებმა სრულებით სხვა ფორმაც კი მიიღეს: „დარარა“, „რაიდარარა“ და ა. შ.

ეს მისამღერები, რომლებიც სრულდება მხოლოდ სიმღერის პირველ კუპლეტში, საეცებით ექვემდებარებიან მელოდიის რიტმს, მათი შერჩევა მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკალური რიტმის მიხედვით ხდება. ამიტომაც ისინი ყოველთვის შემდეგი კუპლეტის სიტყვიერი ტექსტის რიტმს შეესაბამებიან. მაგალითად:

1 კუპლეტი $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 2 & 3 & 3 \\ \hline \text{დალი} & \text{დალაღე} & \text{დალაღე} \\ \hline \end{array}$ — № 25

2 კუპლეტი $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 2 & 3 & 3 \\ \hline \text{შავად} & \text{ირევა} & \text{ყორანი} \\ \hline \end{array}$

ან არა და:

1 კუპლეტი $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 3 & 2 & 3 \\ \hline \text{დალაღი} & \text{დალი} & \text{დალაღი} \\ \hline \end{array}$ — № 26

2 კუპლეტი $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 3 & 2 & 3 \\ \hline \text{გიაგბობთ} & \text{ომის} & \text{ამბავსა} \\ \hline \end{array}$

იმ შემთხვევაში, როდესაც სიტყვიერი ტექსტის რიტმი ყალიბდება ქართული ენის (ან მისი დიალექტის) გრამატიკული კანონზომიერებათა გარეშე, პირველ კუპლეტში ეს მისამღერები განსაზღვრავენ, თუ რა რიტმით იქნება ორგანიზებული სიტყვიერი ტექსტის რიტმი სხვა კუპლეტებში. იხ. მაგალითად სიმღერა № 14.

1 კუპლეტი $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 2 & 3 & 3 \\ \hline \text{რაიდა} & \text{რაიდადა} & \text{იალაღე} \\ \hline \end{array}$

2 კუპლეტი $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 2 & 3 & 3 \\ \hline \text{ეს შე} & \text{მოდგომა} & \text{მოვიდა} \\ \hline \end{array}$

3 კუპლეტი $\begin{array}{|c|c|c|} \hline 2 & 3 & 3 \\ \hline \text{ტყემა} & \text{გაუშვა} & \text{ფოთოლი} \\ \hline \end{array}$

დ ა მ ა ტ ე ბ ა

თუშური სიმღერები უმთავრესად ერთხმიანია¹. 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 დომინანტა (VII საფ.).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ორხმიანობა სიმღერაში: „ამოდუღდი მარგალიტა“ № 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 პარმონიის 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. ბრაცუიშვილის, 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

¹ ალბად ზ. ფალიაშვილს გამოჩენია ყურადღებიდან ფშაბ-შეესურეთი და თუშეთი, რადგან გახეთ „ამირანში“ (7. IX. 1908, № 152) იგი სწერს: „ერთხმიანი (სოლო) სიმღერებიც ყოფილა ჩვენში და დღესაც დარჩენილია კიდევ ერთიორგოლა გურია-სამეგრელოში და ქიზიყში (მღერაინ ან ჩონგურის და ან ფანდურის „აკომპანემენტი“)“.

კილოში უფრო დაბლა ხმოვანებს, ვიდრე ტემპერირებულ წყობაში, რაც მას ფრიგიულ (მინორულ) კილოს დაბოლოების ელფერს ანიჭებს.

მელოდიების რაოდენობა თუშურ ხალხურ სიმღერებში ფრიალ 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 რაულ კონსტრუქციის მქონე სიმღერებში მელოდიის მთლიან აგებულებას 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 გარშონზე სრულდება. იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ხმა ჩერდება პრიმაზე, გარშონის 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 სახისაა, მაგრამ, რადგან ერთი და იგივე რიტმული ფორმულა გვხვდება სრულიად სხვადასხვა ჟანრის სიმღერებში, ამიტომ მათი კლასიფიკაცია შესაძლებელია მხოლოდ გრძლიობის თანამიმდევრობისა და აქცენტების მიხედვით.

 „ლაშარის სიმღერა“ № 1 და № 2
 „ეს შემოდგომა მოვიდა“ № 14
 „მეითის სიმღერა“ (შველიძე) და სხვ.

 „შირაქში წასვლას ამბობენ“ № 11

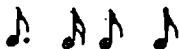
 „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32
 „შეცხვარის სიმღერა“ № 15 და სხვ.

 „იქა ვარ, სადაც იყრება“ № 12

 „მაყრული“ № 3, „ხანში შესულო მეცხვარე“
 № 31, „პარასკევს შუა ღამისას“ № 28 და სხვ.

 „შამილის დაქერის სიმღერა“ № 21, „ახალ თაობის სიმღერა“ № 23.

 „დალა“ № 5

 „ამოდულდი მარგალიტო“ № 29.

ზემომოყვანილი 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 ბეგრავზე, რითაც უფრო ხაზი ესმება გადმოცემის თხრობით ხასიათს.

ინსტრუმენტული პიესები უენო სალამურსა და გარმონზე სრულდება (პიესები ფანდურისათვის ფონოგრაფის საშუალებით ძნელი ჩასაწერია, ამიტომაც მათ აქ არ შევხებით). განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს თავისი ფუნქციის მხრივ პიესა სალამურისათვის „გაცეების გაქეჩვა“, 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).

თვითმუშა 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 ჩაწერეთ 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 პარამონიულ საფუძველს.

ყველა შემთხვევაში, გარდა ერთი სიზღერისა, პარამონიული 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 გარდამაველ ფორმაზე, მიეუთითებთ 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 წააგავს 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, ა¹, ა², ბ, და 5) ა, ბ, გ, დ.

1) „ჯარისკაცის სიმღერა“ № 25; „მე ვარ და ჩემი ნაბადი“ № 34

2) „სიყვარულის სიმღერა“ № 30; „ამოდულდი მარგალიტო“ № 29

3) „უნდა მოგწერო წერილი“ № 32

4) „საყვარელია სამშობლოს მთები“ № 35

5) „იქა ვარ, სადაც იყრება“ № 12; „ხანში შესულ მოცეხარე“ № 31. მიეუთითებთ ერთ შემთხვევაზე—(სიმღერა მისამღერით) „სიყვარულის სიმღერა“ № 30: პირველი ოთხი ნაგებობა ჰქმნის პერიოდს, რომელსაც მოსდევს მისამღერი. პერიოდი იმღერება ორ, ხოლო მიმღერება ერთხმად.

როგორც ეხედავთ, პერიოდის ფორმის კონსტრუქციაში თუში ახალგაზრდობა დიდ ფანტაზიას იჩენს.

სიტყვიერი ტექსტი (ლექსი) ყველა ენარში შესდგება 16 მუხლისაგან (რვა-რვა მარცვლი).

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 სიმ-

ღერებში ერთი მუსიკალური ნაგებობა რეამარცვლიანი ლექსით მრავალგზის უცვლელად მეორდება. ანტიფონურ შესრულების დროსაც კი ერთეულად რჩება რეამარცვლიანი 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.¹

თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სიმღერაში რვა ან თექვსმეტმარცვლიან მუხლის განმეორებას, მომღერალი მთელ სიტყვიერ ტექსტს თანდათანობით გადმოგვცემს. ჩართული ბგერებიდან ძირითად ტექსტში ვხვდებით ბგერას, რომელიც მოგვაგონებს სევანურ 2-ს, ან რუსულ ყ-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, დალაღე, დალაღე, დალაღე დალი დალაღე, დარლა, დარლა, ლაღეო, დალა, რალაა, დალა, რა დალა და სხვ. დალი დალაღე ქართლ-კახურ ხალხურ სიმღერებში საკმაოდ ხშირად გვხვდება, მხოლოდ როგორც მისამღერები. აქ, თუშურ ხალხურ სიმღერებში ამ სიტყვებზე აგებულია მთელი პირველი კუპლეტი. ღირიულ და სასიყვარულო სიმღერების შემსრულებელნი პირველ კუპლეტს მღერიან მხოლოდ ამ სიტყვებით და მხოლოდ მეორე კუპლეტიდან იწყებენ ლექსს. საინტერესოა აღვნიშნოთ, რომ სიმღერა, ჩაწერილი ზემო აღვანში ცალკე ოჯახებად მცხოვრებ მოსახლეობისაგან, რომელსაც ხალხი ლექსს უწოდებს „იწყება ამგვარივე, შინაარსს მოკლებული, სიტყვებით: „ვა დალი დალაღო, ლალიღო“ (№ 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 მობერა, ნანაღო.

ჩახილ ჩახლამზურ ეაგანა

ოჰ რა კარგია, დედაო,

შორით ლამაზის ნახეაო“.

ამის შესახებ ა. ხახანაშვილი (ა. ხახანოვ) აღნიშნავს: „Тушиньы повцы... не создав на своем языке народной поэзии, распевают пшаво-хевсурские или собственные тушинские песни на грузинском языке“².

¹ ამ შემთხვევაშიც გამონაკლისს წარმოადგენს სიმღერა „სიყვარულის სიმღერა“ № 30. სადაც მისამღერი სრულდება მარცვლებზე „ჰე, ჰე, ჰე.“

² „Тушетия“, 1888, გვ. 6.

ენარისა და შესრულების ფორმისაგან დამოკიდებით სიმღერაში სიტყვიერი ტექსტი სხვადასხვანაირად გამოიყენება. ამ მხრივ საკითხს სკრის ერთ შემთხვევაში სიტყვიერი ტექსტის, ზეორეში კი-მუსიკალური ტექსტის წამყვანი როლი.

თხრობითი ხასიათის სიმღერებში, სადაც მოგვითხრობენ ისტორიულ მოვლენებზე: „ახალთაობის სიმღერა“ № 23, „შამილის დაქერის სიმღერა“ № 21, „დიკლოს აოხრება“ № 22, ან უწინდელ შულის შესახებ თუშებსა და ლეებს შორის: „პარასკევს შუა ღამისას“ № 28 და სხვ., ან თუში ქალის ტანჯვაზე, რომელიც გატაცებული იყო ლეების მიერ: „ატირდა ჩილოს წისქვილში“ № 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 შექმნელ ელემენტებთან ერთად, მონაწილეობას იღებს სიმღერის ფორმის შექმნაში.

„ს ა მ ა ი ა“

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 იკოდნენ, სამაიას შესახებ სწერდნენ, მაგრამ თვით სიმღერის პანგი არავის ჩაუწერია. საფიქრებელია, რომ ალ. ჯამბაყურ-ორბელიანის შემდეგ „სამაია“ იშვიათად თუ ვინმეს მოუსმენია და მით უმეტეს უნახავს. „სამაია“ თანდათანობით იკარგება ხალხის ყოფა-ცხოვრებიდან და მის მესხიერებაშიც ჰქრება.

არსებობს რამდენიმე წყარო, რომლებიც მოწმობენ, რომ „სამაია“ აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში იყო გაერკელებული. ეს არის ერთი მხრივ ლიტერატურული წყაროები, რომლებიც ეკუთვნიან მე-18 საუკუნის დასაწყისს და მე-19-ის შუა წლებს; მეორე მხრივ—ქართლში და ფშავეში ჩაწერილი ხალხური სიმღერების სიტყვიერი ტექსტები.

მაგალითად, თეიმურაზ II-ს „სარკე თქმულთა“-ს 581 მუხლში ნათქვამია:

„სამაიაში ჭალებსა ილღიაში უძვრებისა,

შაირს ეტყვის სამიჯნუროს, უკრავს, ახლოს უდგებისა“.

საბა-სულხან ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“-ში, იგავში „აქლემი და ეირა“ ნათქვამია:

„მინდა ერთი დავროჯდე და სამაია და ცკო ვჭა“-ო.

მე-19 საუკუნის შუა წლებში ალ. ჯამბაყურ-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 მოიჟღეროდნენ: „სამაია სამაგანა, 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 ხელებგაბმულები 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

¹ წავითხლია 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 გადაეკეციათ და ერთმანეთისათვის ბაღდადის ხელსახოცები ესროლათ, ანუ წყნარა დაეკრათ ეგრე მღერით. ჩემ სიყმაწვილეში ერთს გამოჩენილ კორწილში დააბეს „სამაია“, ორმოცზე მეტმა მახლობლად ქალებმა დათხოვილებმა და გაუთხოვრებმა. მე ეს ასე მომეწონა, რომა, როცა მოვიგონებ ხოლმე იმ დართულ დაკაზმულ ქალებსა, იმათ საუცხოოვ შეწყობილ მღერას, და იმათ მშვენიერსა ნარანარსა მიმოსვლელობას მღერითვე, ოჰ, მეტად მესიამოვნება. არ ვიცი, ეს ამგვარი რომ დიკარგოს 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“, „хорошод“ და ამასთან იმონებებს საბას „სიბრძნე სიტყუისას“.

მეორე წყაროს, რომელიც იძლევა ცნობებს „სამაიას“ შესახებ, წარმოადგენს ხალხური სიმღერის სიტყვიერი ტექსტები. ქართულ ხალხურ ლექსების კრებულში „ხალხური პოეზია“-ში „სამაიას“ ტექსტი ასეთია:

სამაია სამთავანა-რა ტურფა რამ ხარო;
სამაიას თავი მიყვარდა-რა ტურფა რამ ხარო;
ლისო, ლისო ქარი ქრისო-ლისიმ დალაღო;
შავარდენი ფრთასა შლისო-ლისიმ დალაღო;
არჩეებულ, ჩარიგებულ-რა ტურფა რამ ხარო;
დაუელიდი, დაყვებოდი-რა ტურფა რამ ხარო;
სამაია სამთავანა-რა ტურფა რამ ხარო;
ლისო, ლისო ქარი ქრისო-ლისიმ დალაღო.
შავარდენი ფრთასა შლისო-ლისიმ დალაღო.

ეს ტექსტი ჩაწერილია ქართლში.

2. 1902 წელს პროფ. დ. არაყიშვილის მიერ თიანეთში ჩაწერილი იყო ფშაური სიმღერა „სუფრული“ შემდეგი ტექსტით:

„სამაიას ჩამოუვლი კაცი ნაბად ქაელიანი
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“ შესრულის სოფ. გოგოლაურთაში რამდენიმე ფშავმა დავით თურმანაულის მეთაურობით. მისი სიტყვიერი ტექსტი ძირითადად იგივეა, რაც ალ. ოჩიაურისა, რადგან „სამაია“ ჩაწერილი იყო იმავე ალ. ოჩიაურის მეოხეობით.

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 ქალზე ვერა ვნახე, ბებრებ იყო ტყავიანი.¹
სამაიას ჩამოუვლის კაცი ნაბად ჭავლიანი.
ბებერ რაიმ გამოძიწნდა...
მე კი არ დამენახება სამაიაში თავისა,
კაცი რომ ქალს შემოუვლის, კატალუასა გავისა.
ობოლი ვარ ვხივარ ჩრდილსა ველი მზისა ამოსვლასა
ნუ მომკლავ, შავო სიკდილო, შენის წვერის ამოსვლასა.

ყველა ცნობებით „სამაია“ საფერხულო სიმღერაა. „სამაიაზე“, როგორც საფერხისო სიმღერაზე, მიგვიხიბებს ჩუბინაშვილიც. იგივეა ს. იორდანი-შვილის რედაქციით გამოქვეყნებულ „სიბრძნე-სიცრუისა“-ს ლექსიკონში.

ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანის აღწერილობაში „სამაიას“ ორი ერთიმეორეს პირისპირ მოძრავი მწკრივი ცეკვავდა ე. ი. „სამაია“ სრულდებოდა როგორც მრგვალი ფერხულის, ისე ორმწკრივი ფერხულის სახით.

მართალია ფშავურ ტექსტში ნათქვამია:

„სამაიას ჩამოუვლის კაცი ნაბად ჭავლიანი.“

„ჩამოუვლის“ მაშინ იტყვიან, როდესაც ერთი ან ორი კაცი წრეში იცეკვებს. სწორედ ამგვარი ცნობა მოეპოვება აკად. ა. შანიძისა. უთუოდ ეს უნდა იყოს ერთგვარი ინტერმედია „სამაიას“ შესრულების დროს. თეიმურაზ II-ის „სარკე თქმულში“ ნათქვამია:

მენესტეე

„სამაიაში ქალებსა ილლიაში უძვრებისა.

შაირს ეტყვის სამიჯნუროს უკრავს, ახლოს უდგებიან.“

აკ. „მენესტეე“ ქალებში ოხუნჯობს, შაირსაც ეუბნება. და სწორედ ეს მენესტეე „კაცი ნაბად ჭავლიანი“ უნდა იყოს, რომლის მონაწილეობას საერთო ფერხულში (რგვალში თუ ორმწკრივში) ერთგვარი ინტერმედიის ხასიათი უნდა ჰქონოდა.

„სამაიას“ მოცეკვავეთა შემადგენლობის შესახებაც სხვადასხვა აზრი არსებობს.

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 ქალების ფერხულია-ო. სხვა წყაროებიდან კი ჩანს, რომ „სამაიას“ ასრულებდნენ

¹ ვარიანტი: სამათლად წამოვდი, სოფელ მიქეს ქალიანი. აქ ქალებ არა ყოფილან ბებრებ იყო ტყავიანი.

ქალები და ვაჟები: მაგ. თეიმურაზ II „სარკე თქმულთა“-ში, ალ. ორბელიანის „სამაიას“ აღწერილობაში და დავით თურმანაშელის ცნობით. ამასვე ამტკიცებს თვით ხალხური ლექსიც, სადაც ნათქვამია:

„შე კი არ დამენახება სამაიანი თავისა
კაცი რომ ქალს შემოუღლის კატალუსა გავისა“

ქართლის ვარიანტში შემდეგი ლექსია:

„სამაია სამთაგანა რა ტურთა რამ ხარო“.

ცხადია, რომ ამ ლექსს მოცეკვავე მამაკაცი უმღერის მოცეკვავე ქალს და არა ქალი ქალს.

თეიმურაზ მე-III-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 თურმანაშელის ცნობების მიხედვით „სამაიას“ ასრულებდნენ არა ნაკლებ სამი კაცისა და შესაძლებელია გაცილებით მეტიც. ამ მხრივ შედგომაში შეიძლება შეგვიყვანოს ლექსის პირველმა სტრიქონმა: „სამაია სამთაგანა არ იქნება ორთაგანა“. ეს ლექსი შეიძლება ისე გავიგოთ, თითქმის „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 თურმანაშელმა გვიპასუხა: „სამაიას სამი კაციც იცეკვებს, ოთხიც და მეტიც. ორთაგანა კი სიტყვას მოჰყვება“-ო და მართლაც, სიტყვა „სამაია“, ანუ როგორც ქვემოთ ვნახეთ სიტყვა სამა, იწვევს სიტყვა სამის ასოციაციას. აქედან „სამთაგანა“, ხოლო შემდეგ, როგორც თურმანაშელმა განმარტა, „ორთაგანა სიტყვას მოჰყვება“.

ამრიგად, ჩვენ მივედით შემდეგ დასკვნამდე:

1. სამაიას ასრულებენ რვალი ფერხულთი ან ორი ერთი-მეორის მოპირ-დაპირედ მოძრავ 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“. ცენტერი თურქულ-არაბულ-სპარსულ ლექსიკონში შემდეგ განმარტებას იძლევა: „danse religieuse des derviches“.

¹ დერვიშების რელიგიური ცეკვა.

არაბულ ენაში „სამა“ აღნიშნავს ერთდროულად სიმღერასაც და ცეკვასაც ან სიმღერას და ცეკვას ცალ-ცალკე.

უზბეკისტანის ხალხური მუსიკის უამრავ რიტმულ ფორმულათაგან ერთ-ერთს „უსულს“ „სემი“ ეწოდება. ცნობილია, რომ არაბული სიტყვა „სამა“ გამოითქმება როგორც „სამა“, ისე „სემი“.

მუსიკის ისტორიკოსის ფეტისის ცნობით მცირე აზიაში გავრცელებული იყო ხალხური საცეკვაო საკრავიერი პიესა, რომელსაც ეწოდება „iskia-samalsi“. მისი რიტმი საცეკვაო მუსიკისათვის ასე თუ ისე ჩვეულებრივია. სახელდობრ, მთელი პიესა 3 და 5 ტაქტიან წინადადებისაგან შესდგება¹.

სიტყვა „სამა“ მოხსენებულა, 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 „როკით—სამებით, ცხონდა სამებით...“

ან „მესამე დავითის შესხმაში“:

„იროკა, ისამა, საბაოთ იწამა“.

სიტყვა „სამა“ გვხვდება თეიმურაზ II-ის „სარკე თქმულთა“-ს „ძეობის ამბავში“: „შემოიყვანენ მესტიერეს, უკრვენ ჩააბმენ სამასა“ (579).

„ღამით სამით, ფერხისითა ათენებენ თვით მთქმელები“.

ფეშანგის „შაჰნავაზიანში“ ეკითხულობთ:

მოასხეს მკურელი, მუტრიბი, ვინ რომ იქმოდა სამასა“, (159)

ნოდარ ციციშვილის „შვიდი მთიებში“ ეკითხულობთ:

„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“.

¹ ეს რიტმი დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს ფერხულებისათვის (ფერხული, ფერხისა, ფერხისული).

სიტყვა სამა რამდენჯერმე არის ნახმარი ნ. მარის შრომაში „Дневник путешествия в Шавшетию и Кларджию“, რომელიც გამოცემულია გიორგი მერჩულიის „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 исаме-пляши или адег исаме, ადე ისამე“ (გვ. 37). მარს იქვე მოყავს მოხუცი იმერხეველის სიტყვები: „ვინცა რომ ძველია, იტყვიან „იფერხეთო“, „ისამეთ“-ო ის თქმა არი“ (გვ. 83). 47 გვერდზე მარი აღნიშნავს: კოლსარმა (ცალკე სამა იდე 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 „ღაბმა“ ნიშნავს მობმით როკვას. საბასაც „ფერხისა“ განმარტებული აქვს როგორც „მრავალთ მობმით როკვა“.

აკად. აკ. შანიძის „ხალხურ პოეზიაში“, ერთ ხევესურულ ლექსშიც ნათქვამია: „სამაია ჩაგაბმიეს...“ (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: „ღამით, სამით, ფერხისითა ათენებენ თვით მოქმელები“. მაგრამ, თანახმად საბას განმარტებისა, „სამა“ ნიშნავს აგრეთვე ცეკვას საკრავების თანხლებით. თავის ლექსიკონში ექვს თამაშობათა ერთ-ერთ სხეობას — როკვას საბა განმარტავს:

„როკვა არს სამა, ცეკვა, ბუქნა, კოკა, ფერხული, მრგულათ წყობა და ჩაოდნიც ებნითა და ფანდურითა ტყველათა მიერ იქნენბიან“.

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“¹. „სიბრძნე სიტყუისა“-ს ლექსიკონშიც „სამაია“ განმარტებულია: ერთგვარი ცეკვა სიმღერით. ამასვე ამტკიცებს ალ. ორბელიანის აღწერილობაც და ჩვენს მიერ ფშავში ჩაწერილი „სამაია“-ც².

¹ „ფერხული, რგვალი ცეკვა ხელების გადაბმით და სიმღერით“.

² იხ. „სამაია“-ს შესახებ დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, 1948 გვ. 176—178 და 181—185.

„სამაია“ ჩაიწერა, როგორც უკვე აღენიშნეთ, ფშავში, შუაფხოს მასწავლებელ ალ. ოჩიაურის დახმარებით და მითითებით. ოჩიაურმა აცნობა ექსპედიციას, რომ „სამაია“ იცის სოფელ გოგოლაურთაში მცხოვრებმა მოხუცებულმა დავით თურმანაულმა. გოგოლაურთაში ხატობაზე (ქმოლში), სადაც დავით თურმანაული ხვეისბერის მოვალეობას ასრულებდა ექსპედიციის თხოვნით, დავითმა შეკრიბა რამდენიმე შოხუცი ფშავი და მათთან ერთად გააბა ფერხული სიმღერით „სამაია“. სიტყვიერი ტექსტი ჩაწერილი იყო დ. თურმანაულის კარნახით, ხოლო შუაფხოში დაბრუნებისას ალ. ოჩიაურმა დაუმატა კიდევ რამდენიმე სტრიქონი — ვარიანტი და ცნობები „სამაიას“ შესახებ, რაც მას ფშაველებისაგან გაგონილი ჰქონდა.

ქმოლის ხატობაზე ჩაწერილი და ნახული სიმღერა — ეყვა „სამაია“ საფერხისო სიმღერაა. ფერხულში მოწაწილებდნენ როგორც ქალები, ისე კაცები.

ოჩიაურმა გადმოგვცა ერთი ღრმა მოხუცი ქალის ნაამბობი: „ახალგაზრდობაში „სამაიას“ რომ გავიგებდი, კოკას დავდგამდი მიწაზე და „სამაიას“ საცეკვოდ გავიქეოდიო“. 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 მემოთხედების სამი წყვილი. შეკვეცილი შეძახილი და სტროფის ნაწილების კენტი რიცხვი, როგორც ცნობილია, ფერხულებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენაა.

ქართლში ჩაწერილ „სამაიას“ სიტყვიერ ტექსტიდან სჩანს, რომ სიმღერა ორნაწილიანი ფორმისაა, რომელშიც მეორე ნაწილი წარმოადგენს მისამღერს: „ლისო, ლისო, ქარი ქრისი“.

ჩვენს მიერ ფშავში ჩაწერილ „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 სიმღერისათვის ერთ-ერთი 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 ტენიორის რიგრიგობითი (ანტიფონური) სიმღერა ბანების ჯგუფის ფონზე — აღმოსაელეთ საქართველოს ხალხური საცეკვაო სიმღერებისათვის ჩვეულებრივი მოვლენაა.

რაც შეეხება თვით ცეკვის ქორეოგრაფიულ მხარეს, — როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქმოდის ხატობაში „სამაია“-ს ასრულებდნენ რველი ფერხულით, ხან ხელებდაშვებულები, ხან კი ერთმანეთის მხრებზე ხელებგადადებული. რასაკვირველია, დაწვრალებითი დაკვირვებანი ქორეოგრაფებმა უნდა მოახდინონ, მაგრამ ჩვენ მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქმოდში „სამაია“-ს ცეკვავდნენ ქართული ხალხური ფერხულების ჩვეულებრივი მოძრაობებით.

ამრიგად, ჩვენ ეხედავთ, 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 მივიღეთ:

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 ალვად ამოსულიყო.
ზედ ამოსხმყო ყურძენი
საქმელად მოწეულია.
იმის შემკოდე ქალ-ვაჭი
უდროოდ დამაულიყო.
ცხვარსა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა რქა ჟანგინი;
ყმასა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა ქუდიანია,
მთა-მთა მოადის გიორგი,
ნაპარას მოამტერევეს მთისასა,
ქალაზე წმინდა თეოდორე
ალთოს¹ მოარღვევეს წყლისასა,

მოქმ. სამსონ ბააძე და აბრამ ვარდიძე. № 2. ლაშარის სიმღერა
ს. დიკლო.

დღეს ამ დღეობა ვისია,
წმინდისი გიორგისია.
გიორგი გალავანზედა
უქამრო იარებოდა,
გიორგის გადმონავალზე
ზე ალვად ამოსულიყო.
იმას მოესხა ყურძენი
საქმელად მოწეულიყო.
იმის შემკოდე ქალ-ვაჭი
უდროოდ დამაულიყო.
ყმათა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა მოსახელენი;
ქალთა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა მოლხინარები;
ცხვარსა უმატე, გიორგი,
თუ გინდა რქა ჟანგინი;
ხარსა უმატე გიორგი,
თუ კოდნი გინდა სავსენი.

¹ ტალღა.

მთქმ. ლუარსაბ ბუქეიძე. № 3, 4. მაჟრულო
ს. შენაქო.

მაყარს მაყრობა შეშენის
მოდო, თუ მომავალი ხარ, მომწყინდა შენი ლოდინი.
თუ ამაღამაც არ მოხვალ, მიწამ დაგიგოს ლოგინი.
ვაჟკაცი ისრის ქოჯოა, გაკირდეს დაიხარჯება.

ჩაწერილია ს. მაკალათიას მიერ. № 5. დალა

დალად თქვით, დალად მხედრებო, ძნელი არს დალაიბაო.
ბრალიხარ ბოსელაიძე, შენი ულაშქროდ სიკედელი,
დედან მტირიან შვილობით, დანი ძმობითა მტირიან.

მთქმ. საბა კაბუკაიძე. № 8. იახსარის სიმღერა¹

ს. დართლო.

დეგებსა ქონდათ ყრილობა
საცა დიდ მოედანია.
დეგებს ეს გაურიგებაუ.
ერთ ურთს უკირაეთ მხარია:
„ლეთის შეილთ მოუკლათ კოპალე-
თაეში დაუკეთ (დაუცნათ) ქვანია“.
გიორგი (კვირია) დამბადებულმა
ჩაჰხაუნა იახსარია.
ჩავიდა იგრე ჩაიამთხო,
როგორც ნადირმა ცხვარია.
ცხრა წლისა კალი გადმოხტა.
ის თამარ დედოფალიო.
შუა ზლეს დაჰკრა სამანი²,
არ გადმოვიდეს ნამია.
პირდაპირ ჩამომდგარიყო
ნალდი (ლალი) ლაშარის ჯვარია.
ხელში გეპირა ლურჯაი,
ფეხს ეკრა ოქროს ნალია;
წელში გეტანა მათრახი,
გაშალოს, შეიდი მხარია.
უბრძანა ფშავლის შეილებსა
„მთებს გადაეკლათ თვალია“.
გალალებულმა ფშაველმა
ყველამ გალესა ხმალია.
ეინც არ გალესა გადაჰკრა,
იმის ნაჰარი მწარია,
ჩავიდეს არხოტის თავსა
„ციხე: გაგვილე კარია!“
არხოტით შემაბარუნეს
ცხარ ცხენი ქაროვანია,
უკან მისდევდა ქისტები
სუ ნარჩევ მეომარია.
სეტყვასა ისევ მოდიოდ
ტყევის არ მოჰქონდ ძალია.

¹ იხ. ა. შანიძე „ზალხური პოეზია“ I, „ხევისურული“, გვ. 575 -- 587.

² სამანი -- საზღვარი. საბა, „სიტყვის კონა“. გვ. 559.

„გეტანათ ლაშარის ჯვარი,
 ბედის გიჟროდათ ქარიო.
 ლულისა გორსა დაჰკიდონ
 ჩემი პატარა ზარიო.
 დაჰკრან, ხმა ახატს გავიდეს,
 პირ დაიწერონ ჯვარიო“
 ემატის მომღვწისობელი ალვანში თუშის ქალია.
 საღვთსოდ გამომიგზავნეთ თეთრი ქორაი ზარიო.
 გულლალი არა გეგონოთ, მეც მად მომიკლეს კმარიო.

მთკმ. წეწიაძე სანდრო. № 9. ატირდა ჩილოს წისქვილში
 ქვ. ალვანი.

ატირდა ჩილოს წისქვილში
 ნანა თორღეის ქალია.
 შემომიცივიდნენ ლეგები,
 შემომიმტერიეს კარია.
 ბიძაშვილ ლევანს
 თავი მომიკრეს,
 სისხლის გაქონდა ღვარია.
 დამკრეს ხელები,
 უბეში ჩამიწვეეს.
 ძალღნ ამით დამიკრენ თმანია!
 ფეხშიშველ გადამატარეს,
 იყო თირთვილიანი მთანია.
 დაეტხე საყურ-ბეჭედი,
 ამით ალვნიშნე გზანია,
 ჩემმა უკანა მდევარმა
 ეგებ გაიგო კვალია.
 რაჯულიანთ ხელი ვერ უხლავ
 ახლა ურჯულოთ ხელთა ვარია.
 ჩემსა საკმროსა უთხრიდით,
 ჩემს იმედს ნულარ არია.
 თუ ჩემი იმედი ჰქონდეს,
 წელზე მოკლედ შეირტყას ხმალია.
 ჩემს ძმას უთხარიოთ შალვასა,
 მშურად დაუჭიროს მხარია.
 გვერდს მიზის ლეკის ბელადი
 მხარზე მკლავ გადმოხვეული.
 მალ-მალე შემომაცუვდრის:
 „ძაღლო, აქ მოგივა კმარია“.
 რა იცის ცხენის მკამელმა
 მეომარი ბელადი თუში
 ბიწვა? საკომლეზე არია,
 გვერდს სტანავ ჩემი ძმა შალვა
 ეფუხსთან არის სადარია.
 შემოვარდება ბიწვა, უკან ფიცხლავ შალვა.
 ასე სკრეს მათ თავები, როგორც თებერვლის ბატკნები.
 დამაბრუნეს წამომიყვანეს, ნაწილი მქონია ღვთისაო.

1 ა. შანიძის ვარიანტი: „უბეს ჩამისხნეს“. აღნ. შრომ., გვ. 64, № 163.

2 სახელია.

მთქმ. საბა კაბუკაიძე. № 10. ლაშარს წავიდა
ს. დართლო.

ლაშარს წავიდა თილიძე!...

მთქმ. საბა კაბუკაიძე. № 11. მეცხვარის სიმღერა
ს. დართლო.

შირაქში წასვლას ამბობენ
სამფარა ფშვლის ცხერისაო.
მიატანთ მათურულს ბინას
ბაკს აუღიან კარია.
გარშემო შემოუსანგლეს,
შუაზე დადგა ცხვარიო.¹
ბერიძე ეტყოდ ბიკებსა:
„ცხვარს მოგვიწყურდა წყალიო“
წამლით დაავსო მასრები,
თოფს დაუპირა ტალიო.
„ერთი მე წავალ, ბერიძე
ორ გამომყვებით სხვანიო“.
ჩაეიდეს ლეკის წყალზედა
დააღვინეს წყალიო.
„აქა ვიძოვთ ბალახი,
აქა ვასმით წყალიო“.
დაჰკივლა შემაბრუნა
„ცხვარო, მოძოვე ხამიო.
თათრების მოლოდინი მაქვს,
გზაზე მიკირავს თვალიო“.
არა ქნილ შუადღის დროა,
შემოჩნდა თათრის ჯარიო
„ოქვენ თუ ხმალ გიკირთ, ხანჯალი,
მე თოფ მეკიდი სიათა.
სუ წითრად დაგაჯერებთ
ლეკის წყლის რიყის ქვიშასა“.
ბერიძე შემოახვიენეს,
ჯოხის გამოდის ჩქამიო.
ხემოდან ბალლი დაჰხედავს
პატარა უმეცარიო.²
ჩაველებაი სწადიან,
ცდისა არ ჰქონდა ხანიო.
ახლა ბალღს შემოახვიენეს
„ბალღო, ვაი შენი ბრალიო“.
„მაგას რადა ჰკლავ, რჯულქაღლნო?“
არ არის მეომარიო.
ამას მისთვის ჰკლავ, ბერიძე,
შურ ჰქონდა საწვევარიო“.
ორი ხო დაჰრილ მოგვყავს.

¹ იხ. ს. მაკალათია „თუშეთი“, 1933, გვ. 92—93;

ა. გომიანიშვილი და რ. გვეტაძე „ხალხური პოეზია“, 1950, გვ. 234—235.

სამ ცხენს გვიკიდა მდარით.
 ხმა დავარდ მათურაშიგა
 შეჰყვირა როგორც ხარით:
 „ბერიძე, შენსა სიკვდილსა
 ზეცას დარეკეს ზარით.
 ბაღლო, შენ სახელ არ ვიცი,
 დედა შენს რად დასციცნიო,
 მაგ მამაშენსა მგელსა,
 რად გამოჰარ კარიო?“.

**მთქმ. ბილიძე ნატო. № 12. ძველებური თუშური სიმღერა
 ს. ომალო.**

იქა ვარ, სადაც იყრება ალაზანი და მტკვარია.
 გარშემო თათრის სოფლები, ზედ გაფენილი ცხვარია.
 გულს მიკლავს, გონებას მირევს თვითფულ თათრის ქალია.
 არ მინდა, ღმერთმა დასწყევლოს, თავის რჯულ მაინც სხვარია.
 მე მაგის მომღექსობელი შირვანის ველზე ვარია.
 ხელში მიჭირავს ჩონგური გულდარდიანი ვარია.

**მთქმ. კინთე ჟოლიკიძე. № 13. მეცხვარის სიმღერა
 ქვ. ალვანი.**

ყური დამიგდეთ, მსმენელნო, ლექს ვიტყვი ჯეილ ყმაზედა
 ეგოსა ლალაგიშვილსა მოვიხსენიებთ მხეზედა.
 გადაიშლება ღრუბლები, გრილოს მოაფენავს მთებზედა.
 ლექის მთას ცხვარსა ვაძოვებ სიმურის გორის მთაზედა.
 გულდინჯად ჩამაუფინე, შიში არა მაქვს მტერზედა.
 უცბათ მომესმა თოფის ხმა, ტყვია ნასროლი ჩემზედა.
 ვიჯექი, ფეხზე წამოვხტი, როგორც ნადირი ველზედა.
 რათა მალატობთ, რჯულძალნო, ჯავრი რა გქონდათ ჩემზედა?
 ახლა მეორე მესროლეს გამოძიარა გულზედა,
 წავიქე, პირქვე დავეცი, ჯანი მომღო მუხლზედა.
 მომკლა, წავიდა რჯულძალლი, მკვდარი დამაგდო ველზედა.
 სამი დღე-ღამე იქ დამეშულ მაგ ჩემმა ძალმა თავზედა.
 არც სადა ჰსჩანან მოძმენი, რომ მიმიტანონ კარზედა.
 არც სადა ჰსჩანან ქალ-რძალნი, რომ დამიტარიონ ჩემზედა.
 მე დამტირიან ღრუბელნი, ცრემლებს მალერიან გულზედა.
 გაღმ ხევე ჩამომქვითინებს ჩამომდინარი მთებზედა.
 ქვეშ კეიშა მიგი ლოვინად, ნისლი მხურია ტანზედა.
 ლეკში ჩავიდა ამბავი თუში მოუკლავს ცხვარზედა.
 შეიტყო ლეკის ნაიბმა, ფიცხლად შეჯდება ცხენზედა,
 გამოუტია ღურჯაი მაგ სიმურისა გზებზედა.
 თედოლეს ამბავ მიაართო „მწყემსი მოვიკლეს ცხვარზედა“.
 წავიდენ თუშის შვილები, ეგოს ეძებდნენ მთაზედა.
 პირველად ფარა იპოვნეს, ეგო აღარ ჰყავ გვერდზედა.
 მაშინ დაღონდენ თუშთ შვილნი, მურო წვესო გულზედა.
 მართლა მოუკლავს რჯულძალლებს, სირცხვილ დაგვედო თავზედა.
 დაბლა იპოვნეს ველებში მძიმედ დაჭრილი ტანზედა.
 ჩამოასვენეს ღრმა ხეში მაგ სიმურისა გვერდზედა;
 წელზე გადასკრეს ჯეილი გადაუკიდეს ცხენზედა,
 გამოუკიდეს ლეკის მთას მაგ ოხერ ტიალ გზებზედა.

ოჲ, ღმერთო, რად მამარგინე დანით გადაჭრა წელზედა,
დაჭრა მე მტრისაც მყოფდა, ტყვიის გავლენა გულზედა.
ბარაქალ იობ კობაძეს მითქვიდით როგორც ძმაზედა.
გადაუყვრე ნაჭრები, ძვალი მიუბი ძვალზედა.
ამოასვენე კუბოში ისე მიიტან კარზედა.
ჯავრ მორეული ლევანი პირქვე დაეცა ბანზედა.
„ოხ, ძმაო, მტერმა დამლუპა, 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 გომეწარშია კურდის ყოფილა კვლიო.
კობესა თელაურათი და დედა მოვლოდება.
კობეი რად არ მოვიევა, ჯერით გვაქვს გამზადებული
კობე რას (უცდი), საწყალი კობე ზიდზედ სწყევს მკედარიო.
ვერზოენის ზიდზე გადიან, ძმისა სძიობენ სისხლსაო.

მთქმ. ეტო (ესტო) ხაჩიძე. № 16. ეს შემოდგომის ხან მოვიდა
ს. შენაქო.

ეს შემოდგომის ხან მოვიდა, დრო აღარ არის მთისა.
ველებიც გაჩუმებულა ჟივილ აღარ ისმის ცხვრისა.
კახეთსა თაეზე გაქყურეი ღრუბელი შავი ზღვისა.
მზე მთვარე დაბნელებულა, შუქს აღარ უშვებს ძირსა.
ალვანში სისხა გაჩინდა, შიგ და შიგ ხოცავს ხალხსა.
ამბობენ შეწუხებულსა მაგ ანთიძის შვილსა.
ილუბებ მაგის დედ-მამა, აღარც ძმა რჩება დებსა.

..... ცრემლებიანს თვალსა.

დედა წამოვედ ბარისკენ, დებ იქ იყრიან ვასა
დედა წამოვიდ ბარისკენ, ცრემლით მოსვარა გზებია.
რო შემოვიდა ალვანში, 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 ჩისტირის გერდოსა,
გარშემო შემოხვეოდა ქალ-რძალი ალვანისა.
ხალხმან დაიწყეს ჟივილი, თითქოს ფარამან ცხვარისა.
„ბევრსა ნუ მტრით, დედაო, გაიმაგრდით გულია;
დებსა მითქვიდით, ორივეს იმედ ნულარა აქვს ძმისა.
ტყულად ნულარ გამოხედვენ მაგ საკახეთო გზებსა,
ველარ გადავალ გაზაფხულ, ველარ გადავყვებ ცხვრებსაო.
შვიდობით, კობტა შენაქო, მთებო თქვენ თუ შეთისაო.
ბეზენე, შენ აყვავებულო, ბულვარდო ცოცხლებისაო
ჩემთვის კი გაზუნებულო, სიცოცხლე ცოტა ზნისაო,
ჩემ წილს გილოცავთ სამზეოს, იცოცხლეთ დიდი ზანსაო.
შენდობა მომისენიეთ, ხომ მაინც წესად არსა.
მე მაგის მომლეკსობელი ჩირვანში ცხვარში არისა
სახელად მქვიან იროდი რაინული გვარისა.

მთქმ. ეტო ხაჩიძე. № 17. პატარა დავრჩი ობოლი
ს. შენაქო.

პატარა დავრჩი ობოლი, გამოვიზარდე ცხვარზედა.
მუდამ დახეულს ტანსამოს არა მშორდება ტანზედა.
ცოტა რომ წამოვიზარდე, როცა დადგეი კეკახედა,
ვიფიქრე, ღმერთი 'მიშველის, დადგები ცხოვრებაზედა.
მოსულა მოწერილობა მაღადო სალდათებზედა.
დაგვიბარა ხელმწიფემ: „მოვიდენ საჩქაროზედა“.
გამოვესალმე სამშობლოს, დადგეი ქალაქის გზებზედა.
ჩემებ სწორები ბევრნი მივდივართ.
ვერც კი ვიციოდეთ რაზედა.
გოროდშიაც რა მიგვრეკეს, ლედლებიც დაგვადა თაეზედა.
გვაზიარეს და გაგვრეკეს იმ რუსის გრანიცაზედა.
წინ მიგვიძღვებოდ უფროსი გვარიგებს თავის კეკახედა:
„ოში არს გაძნელებული, თავ დადაგვიდვი ცდაზედა.“
ბევრი ყრი დაკირილ-დაქუწული ველარ ხომ დგებოდ ფეხზედა.
ბევრს ხომ ელირსებ მიწაი, ბევრი დადნების მზეზედა.
ბევრ დაიკარგოს უგეშოდ იმ ტიალ ბრძოლის ველზედა.
ბევრი გადამჩებ ტიალი მოვგარეე (?) სამშობლოზედა,
მე მაგის მომღესობელი შემოვეკიდე მთაზედა.
შენდობა ყველამ უთხარით დაკარგულ სალდათებზედა.

მთქმ. ეტო ხაჩიძე. № 18. ქალაქ შეტეხის ციხეო
ს. შენაქო.

ქალაქო მეტეხის ციხეო, ნაგებო ლურჯის კეითა
გარზე გალავან გარტყია, სიმაგრე დაღისტნისაო.
ჭკიდა რკინის კარები ცოცხალის ფოლადისაო.
შემოგიდგებად მოვერევი აღელვებული ზღვისა.
გამოგიქცევდა ლიბოსა, გამოგირდევდა ძირსა.
შიგიდან დაიქცოდენ ტუსალებ დიდი ხნისა.
გიორგი შავარდაშვილი, არწივი მაღალ მთისა,
ერწოს მოგივიდ უწყება, ბრძანება ქალაქისა.
„რად არ ჩამოხვედ, გიორგი? ხანი ჭკონდა ჩამოსულისა“.
ჩამოიყვანეს გიორგი, სახე ჩამოყვა ღვთისა.
ბორკილებ გამოიტანეს დამლონე ტუსალისა.
ხელი ჭკრეს, შიგნით ჩააგდეს, დაუდგნენ შტრიკებითა
„დაჯდე, გიორგი, გვიამბე ამბავი კვეენებისა“.
დაჯდა გიორგი უამბობს, ლაპარაკ გამოდისა.
ჩვენა აქა ვართ საბნელეთოში ყოფნა გვაქვს შავი დღეო.
ვგ გზები ქალაქისები აივსო ფშაველების ცხვრითა.
...სათრიალეთოს ხმა კივილ გამოდისა.
გამოიყვანეს გიორგი შუქ დაანახეს მზისა.
მუხლებზე ხელებ დაიკრა „ვა, დედას გიორგისას,
ვინამ დაგაბრალ გიორგი დახოცა თათრებისა“.
მაგის მომღესობელი შირაქში ცხვარში არისა.
ყაყიჩა ჩარდალაშვილი მათრახის ტარებს სთლისა.

**მთქმ. დომენტი მოზაიძე. № 20. ზეზვა გაფრინდაული
ს. ომალო.**

ზეზვა გაფრინდაული, ცოტათ მოკლუო ენითა.

საცა კი შეიყრებიან, ამოგირჩევენ ხელითა.

ზეზუს მაშინ ნახადით ბატრიონს (ბახტარს) რომ ბრუნავს: ცხენითა.

ალვანის მინდორი აავსო ურჯულო მტრების ძვალითა.

**მთქმ. სამსონ შააძე. № 21. შამილის დაქერის ხიშღერა
ს. დიკლო.**

მოუდგომელი გუნიბი მფარველი დაღესტნისა

შამილის საღთო ადგილი და შემწე დიდი ხნისაო.

მიმოდის ლამის დარაჯი, მწერელი დაფიკრებულა,
ხმალ-ხანჯალ, ჩოხა-მასრებით, თოფი მზარს გადაგდებულა.

ეს ის დრო იყო, როდესაც შამილი გვერდებოდა,

ეხოცებოდა ჯარები, ომიც კი ვერა რჩებოდა.

ეს ვილა მოდის, ნეტა რა, გზა დაქარგვია იქნება.

ეს ნაბდიანი ხომ ჩვენი ნაცნობი მირზა ბეგია.

ვერც კი შენიშნა დარაჯმა მირზამ რომ გაიარაო.

„შესდგე ვილაცამ!“ უცბათა დარაჯმა დაუყვირაო.

„დიდო ბატონო, დარაჯებს უცნობი შეუპყრიათო;
ნაბდიანია ვინ არის ვერავის გაუგიათო.“

„შემოიყვანეთ, ვინ არის?“ შეტოვდა გენერალია.

ნამეტან მოქანცულობით ცუდი დაედო ფერია

„რისთვისა მოსულხართ თქვენ ჩვენთან,

რომ ეწვალებით, საწყლუბო, 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 მოელის შამილსა,

გუნიბს რომ ელის ზიანი.

აგერ გამოჩნდა მთაზედა თეთრად ჩაცმული ჯარები.

ტანისა-მოსსა იხვედა გონებით შერყეულიო.

თავს ადგა კახიმაგომი¹, შამილის ღვიძლი შვილია.

უთხრა: „შამილო, ნუ სჯავრობ, შენი ჯავრი სულ ტყუილია.

რაკი გზა ნახეს რუსებმა, აგვიღეს გაგვაცთილეს

შეუპოვარი ლომები თავისკენ მოგვიტრიალეს“.

ავვისტოს ოცდა ხუთია აღსანიშნავი დღე არი.

შამილისათვის ბნელია, რუსებისათვის მზე არი“.

**მთქმ. სამსონ შააძე. № 22. დიკლოს აოხრება
ს. დიკლო.**

ყური დამიგდეთ მსმენელნო, ლექსსა გეტყვი ყველაჟერსა.

უწინ ჩვენი მამაპაპანი სისხლით რწყავდნ მთა და ევლსა.

მტერსა მტრულად უხვდებოდნ, დაიკადნ გრანიცებსა.

დაღესტნის შამილს უთქმოდნ: „მოდი, გელოდებით ჩვენსა.

რომ მოხვიდე, გიმასპინძლებთ, სისხლს აგართმევთ შენვე შენსა“.

ეს რომ შამილმა შეიტყო თავსა თავსა გაიქნესა.

¹ შამილის ვაჟი—ყახიბ მამაზადი (Казим Магомед).

„რატო ყველას არ დახოცავთ მაგ მამაძაღლებს თუშებსა“.
 შამილს ყავდა ერთი ლეკი, ერთ იტყოდა, ბევრს იქმოდა
 „ჩვენ თუშებს როგორ დავხოცავთ ლომთა გავსო მემორებსა.
 ერთხელ მათში ომში გახდით სულ მოგვაფარეს გოხებსა
 ტყუილსა არ გვაკმარებდნენ, ელვა ედვა მათი ხმლისა
 თან დიაცნი დაჭკიოდნენ, ხელთ იხვევდნენ მანდილებსა.
 „დახოცეთ და ნუ გაუშვებთ, კაპანება ლეკთა ძესა.
 ბულათ ხანმა ბაგვახელმა ყველა პირით მოახსენა:
 „თუშებს ვერვინ ვერ დაიპერს, ვერც რა სხვა და ვერცა ჩვენა.
 ერთხელ რომ ჯარათ გამგზავნე, ჯარი მომეც ყველა მხრისა
 ნარჩევ ნარჩევი ბიკები ამ შენ ნაქებ დალესტანისა.
 თუშურ მთებს რომ გადაედევით, მიწა გვენგრე(ბ)ოდა ძირსა.
 ერთ ალაგას დავისვენეთ ჯარი ტყილად პურსა სკამდა.
 ზაქარეგა აქვარელი ფიქრში გართულ რათმე ზისა,
 უთხარა—„ზაქარ რასა ფიქრობ, რახედ იყურები ძირსა“
 ამოიხორა და მითხრა: „ნიშანია ცუდი მხრისა“?
 მშვიდათ ველარ გადაერჩებით, მიეხლოვდით მგლისა პირსა.
 მაიხედა, დანიხა ვინმე იჯდა კლდისა პირსა“.
 შეშვყითხა—„ის ვინ არის“? თუ გზირია ჩვენი გზისა“?
 მე უთხარა—„თუ ცხერის მწყემსი არს დაღალული, ჩრდილსა ზისა“
 თურმე ჩვენი მზირი არი, ოთხი კაცი გვერდს უზისა.
 ხუთმა ომი აგვითხეს, ტყუია მოდის სეტყვა სერითა.
 ხუთმა თერამეტი მოგვიკლა, იარაღი ვყარეთ ძირსა.
 თურმე თუშებში წესია შერიგებას ნიშნავს ესა.
 თან შორიდან მოგეძახოდნენ: „ჩვენ ხომ კიდევ ომი გვინდა!
 ხელთ აიღეთ იარაღი, ახლა პირი ეცადოთ ხმლისა“
 იარაღს თავი ვანებეთ, ბილიკ მოვსინჯეთ მთისა.
 ჰაჯიმურად 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 მხარიც ვაქცანი ისხდნენ, ლუდსა სვიმდენ ჯიხვის რქითა.
 სადღეგრძელოსაც ამბობდნენ მტრის მებრძოლი ვაჟკაცისა.
 მელვინობდნენ ქალები, დამღუროდნენ წვრილი ხმითა
 თან სიმღერაში მოსთქვამდნენ: „ჩვენს მტრის გამტკევეს არა ვსტრითა
 ჩვენ ყმა იგვით მოგწოვს, მტერს მოაპრის თავსა ხმლითა.
 მოიტანს მტრისა მარჯვენებს ლალი მოყმე კალთებითა.
 მიაკრავს ციხეს კუთხეზე მუდამ უფურთოთ თვალითა“.
 მიდგებ-მოდგება შამილი, გონებაში ჩაფიქრდება.
 „მე რომ იქ ჯარსა გავგზავნი რომ დღე იყოს ახალ წლისა“.
 აღდამს უთხრა: „შენ წახვიდე ჯარი მოგცე დალესტანისა“.
 აღდამ უთხრა: „მე კი წავალ, თუ მოველ ხო ძვირფას ღირსა“
 აღდამი ჯარს „გამოუძღვა, ჯარი მისდევს დალესტანისა.
 „პირველად დიკლოს დავეცეთ ორლობე არს დალესტანისა“.
 სიტყობენ დიკლოელები: „რისხვა მოგვეყარა ღვთისა.
 დავეცა დალესტანის ჯარი, აქ ჩვენც მასპინძლობა გვინდა.
 ნუ ვათარეშებთ კახეთზე სირცხვილი არის ჩვენთვისა.
 აქვე ჩვენ გაუმასპინძლდეთ, პური ვაქამოთ სისხლისა.
 თითომ მოუყლათ თორმეტი, მაშინ შენდობა გვეთქმება.

არც თუშნი დაგვეიწყებენ საცა ბუჩქი (?) სმა იყოსა“
 დიკლოში დიდი ომია, გრიალი თოფებისაო
 თოფნი კებს, ჩრდილნი უხმობენ, ბუჩქნი მღერიან ტყისაო.
 ნოჯარივით კდარი ყრია, ლეკები გულშაბიანი
 ერთმანეთს ეუბნებიან: ეს ვაჟაკური დრო არი,
 რაც სოფელში ჯარი გვიდგა, დღეს მეთვრამეტე დღე არი.
 თუ ოცამდე ვიცოცხლევი, მერე სიყვდილი რა(ლა)არი.
 აბულ მოტყუდა, მიენდო ლეკსა, ჯერცხლითა მობილსა;
 ადგა და მასთან მივიდა ძმობილის იმედითაო.
 ყველანი ფეხზე აუდგეს, ჩვენ აბულ მოგვევიდიაო
 მათ ჯიყ-ჯიყი გააბეგრეს, აბულ იცის მათ რა უნდა.
 უთხრა: „თქვენი ნება არის, მე მოვსტყუდი სირაგენითა.
 იარალი ჩაგაბარეთ, ხელში დაგრჩით ქალივითა“.
 მალვით თოკი მოიტანეს მოახვიეს ქამანდითა¹.
 ხელფეხი მაგრად შეუკრეს, დააწინეს ზარივითა.
 უწყალოთ ყელი გამოსკრეს, გაიბერტყა ვეფხივითა.
 აღდამ უთხრა: „ეგ აკმარეთ, ნულარ დასკრით ხანჯალითა
 ეგებ ბეროც მოვიტყუოთ მაგისთანა თათბირითა“.
 აღდამი ბეროს ეძახის: „ბერო, შენა ხარ კკიანი
 გამოდო, შევრიგდეთ, ნუ ხარ სუ ხმალისხლიანი
 ნუც ხოცავთ, ნუც იხოცებით კმარა იმდენი ზიანი“.
 ბერომან ხმალი უღლა: „არ მინდა თქვენი თქმანიო.
 ამასწინაც არა მსურდეს ჩემი ძმების კლელნი
 თქვესმეტნი გეომებოდით, ვართ ორნილა დამრჩალნიო.
 ჩვენ თქვენ ხელად არ გამოვალთ, ლეთის ფიცი გვაქვს ნათქვამიო“.
 აღდამან თავი ჩალუნა, გულში იფიქრა ბევრი.
 დიდი შეშა ააგორა ორმოც საყენხედაც ბევრი.
 კოშკის გარშემო მიჰყარა, ცეცხლი დანთო ცხელი.
 ციხის სათოფრებს ცეცხლი სცემს, მაღლა ავარდა ბოლი.
 ველარ ომობენ გმირები, შიგ არიან დამრჩალნი.
 ბერომ ხმალს უთხრა: „ტილო, დღეს მოვეისპოვდა (მოგვესწრაფა) დღენი“.
 კარში გამოვა ბერო თვალის სინათლე ბნელი.
 ჯარმა ერთბაშ ხალხი უხა, აღდამა სთქვა: „აწ ვმღერა“!
 „გმირი ბერო რომ მოვკალი, თლათ მე დამრჩა ეს სოფელი“.
 ლეთისოი ოსორაული მობრუნდა სათოფართანა.
 ციხის სათოფრებს ცეცხლი სცემს ველარ ომობდა მტერთანა.
 მობრუნდა გულბრაზიანი: „ბერო მეც მოვალ შენთანა“
 ახლა ცოლმაც დაიკივლა: „მენაც მომკალით თქვენთანა“
 თოფსა ხმალხელი უტაცეს: „ორნიე დაგვხოცე ერთად!“
 ვერ ვივლით საბურსმანოში, ძმაო, თქვენ მომკლელელებთანა
 „ლეიქლის დაი რომ შენ მოგვლა, მე ვინ გამიშვებს ღმერთთანა“
 „იელვა ლეთისოს ხანჯალმა, დაი დაეცა ძმასთანა.
 თვალ ცრემლიანი დაჰყურებს, ცოლი ბნელს მოგვარა.
 „შენ სად მიდიხარ ნინოჯან, შენაც აქ მოდი ჩემთანა.
 ლეიქლი დაი რომ მოვკალი, შენ ვინ გატირებს ლეკთანა“
 იელვა ლეთისოს ხანჯალმა, ცოლიც მიაგდო დასთანა.
 შორით ლეკმა თოფი დაჰკრა ლეთისოს მარჯვენა ბეჭთანა.
 სამნი ერთად დაიხოცეს. ეს საქმე არსად მომხდარა:

¹ საბა. „სიტყვის კონა“, 1949, გვ. 706 „ქამანდარი ქართულად ჩუბინი ჰქვიან“ გვ. 426
 „ჩუბინი ეს არს კაცი ისართა, თოყთა, „ქვათა უტდენულად ისროდეს“.

დიკლოში ქალნი ასტირდეს, მოსთქმიან ცრემლსა ფრქვევითა
 „ღეიშე, ძმანო, დაღლილნო ოცდა შვიდი დღე ომითა.
 მშიერებო, პურუკმელებო, პირ გამშრალნო წყურვილითა,
 პირშემურულნო წამლითა დღე და ღამ თოფის სროლითა.
 „გვერდით ძმები დაგვიხიცეს, თუშნო რად არ გვიშველითა.
 მიუყვართ, საბუსურმანოში, აწ ელა გვინდა დაღისტანისა.
 უან დიდი ჯარი მოგვხდევს, წინ აღდამი მოგვიძღვისა.
 მობორონდება, ხმალ გვიელეებს: „თქვენგნით ბევრი ჯარი მკირსა.
 დაპრილი მყავს უთვალავი შვიდ ოცი დიკლოს დარჩება.
 რით გადვიდე დაღისტანში, შამილს რა უთხრა პირსა?“
 ლეკეთში ქალი ატირდა ამბავი რო უთხრეს კმრისა:
 „შენი კმარი დიკლოს მოჰკლეს, თუშმა თავი მოაპრისა“.
 ქალმა სთქვა: „ასტამ ფირილა¹, ნეტავ ვინ იყო ისაო,
 ჩემ ხალითას რო დაღბედა, გული ვის ედოა კვისაო?
 ან ხმალმა როგორ გაუქრა ჩემ ხალითას თავი კლდისა?
 ნეტარ თუშნი რა ხალხია, რომ ამდენი დედა სტირისა?“.
 ბევრი კი ყმისა ცოლი დაღისტანში ცრემლით სწვიმსა.

მთქმ. სამსონ ბააძე. № 23. ახალთაობის სიმღერა
 ს. დიკლო.

აქამდი იყო ზაფხული, ახლ შემოდგომის ხანია.
 ტყემ ჩამოყარა ფოთოლი, ხეები შეედებინაო.
 ყველა მინდერისა ცხოველნი ბინებში ჩადგებიანა.
 გაუქირდება ცხოვრება ვინც ველზე დარჩებიანა.
 ამბობდა „ლეკი“ ხარება: მომწყენდა ასე ტარება.
 საითაც გამოვიარე, სუყველგან ხაფანგებია.
 ჩემი დაქერა ნამდვილად სუყველას გულში სდებია.
 მტერი ხო ვერას დამაკლეს, მიღალატებენ ძმებია.
 ძმისი ღალატი ძმისთვისა ეს უფრო მეტად ძნელია.
 მე ვნახე ცუდი სიზმარი ამ შემოდგომის ხანხედა:
 გამომეცხადა ღეთისმშობელ, შუკ დამაყენა თავხედა
 მითხრა: „მამულის მსხვერპლი ხარ, მშვიდობით წაშვალ გზახედა“.
 მე რომ მომკლავენ წრეულა, დამიბნელებენ მხესაო,
 ვეღარც დავესწრებ გზაფხულს, აღარ დაუწყებ ლოდინსა.
 წავალ და ტყეში მოგვედები, მიწა დამიფებს ლოჯინსა.
 დამპატრონდება ბერმუხა, ტოტებს გამიშლის სუფრადა.
 გვერდს მიდგას ერთი ბერმუხა სხვანიც სტანიან ხეფოლდა.
 აუდარში ამტირდებიან ნამს დამაყრანი ცრემლათა.
 ბარ მოტირალი მექნება მაღალ მთებ მგლოვიარეთა.
 მარტო მე მომიგლოვებენ, ვერ მოიცლიან სხვებხედა.
 მე რაკი ველზე გავსულვარ, არვინ მიტრია მკედარხედა.
 არც ხო მლეღელი მელირსა, ვეღარ ვემთხვიე ჯვარხედა.
 თუ ვისმე დაგენანებით, მალრანის² თავში ვარია.
 ხანდახან ამოდიოდნენ ჩემთა მტიროდეს დანია.
 ძმებო, თქვენს მოღალატესა ყელზე ეხვიოს გველია.

¹ ლეკურად—გავეირდება. ს. მაკალათია „თუშეთი“, გვ. 41—„ასტამფიდილა“.
² მალრანი—სოფელია კახეთში.

№ 23ა. მეცხვარი სიმღერა

ლექსებს მოგიტოვლი ძმობილნო, ლექსებს იმ რეა ძმათასა
დიყიან ხელებ ზეკრულებს, ნახოცებს ურცხვად მტრისასა.
კალებო, სიცოცხლით საესეო, დრონი გაქეთ მოკლე ხნისანი.
აქ სანამ არს ზაფხული, არს მხარე სამოთხისანი.
მალე კი აიყრებიან ძროზა, ფარები ცხვრისანი,
მალედვე გათეთრდებიან წვეტი წვერები მთისანი.
ნამით სამყალს აისხამს ბალახნი მაღალ მთისანი,
ჩამოკენებიან 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.
ეტო სდარაჯობს ცხვრის თვოს, ფიჭვი არა აქვს მტრისანი.
მაგრამ რას მოელოდება ნაპირს შემომთხვა ცხვრისანი.
თილიძემ თოფი აიღო, საგანს დაადო მიზანი.
თურემ ყოფილა ჩაჩნები, გულის გააპო ფიცარი,
„გაფრთხილდით—მისძახ-მოსძახა—ხროვა არ იყოს მტრისაი“.
ცხვრის ფარას შემოუხვია ბოროტი რაზმი მტრისაი.
ცხრა კაცს გაუკრეს ხელები. „გვითხარო ის მკელელი ეინ არი“.
განზე გავიდა თილიძე. „სხვებს ნურას ერჩით, მე ვარი!“
დაჰკრეს თოფი და უსულოდ მუხლნი დაეცა მარადა.
გაქცა გელაურიძე ყაჩაღებს დაუკრულადა.
სიკვდილს ებრძოდა ლეკიძე. ფეხზე ველარა დგებოდა.
იქვე დაკრილი აულებს არჩილა წყლიან თვლებსა
ხან გადახედავს მაშულებებს იმ საართანო მხარესა,
ბან „გადახედავს ანტონას სადაც ხისძირას კენესავდა.
ორნი უსულოდ ეყარნენ ობოლი გორგი და ლუკა.
პაულებ და ნიკამ ვერც იგრძენს ამხანაგების დაღუქვა.
ძაღლები დაჰყმუოდნენ იმ უპატრონო ფარებსა.
დაჰქეითინებდის ნიაფი სამაგიერო დედისა.
დაყრანტალებდის ყორანი დაყიან რეა ძმათა გვამებსა.
მალე იპოვის სამარეს ის სახიზლარი მტერიცა.
მთით შეეარდნის კივილი ტირილსა, ჰგავდა დებისა.
ეს ლეკი სამახსოვრად ანტონას დამიწვრია.
დიყიან დახოცებისა შესანდობარი შესეითა,
არაყი ყანწით დალიეთ, თუმური ლუდი თსითა.

მთქმ. ზაქრო აქიმიძე. № 24. დიკლოს მოვიდა
ს. ჩილო.

დიკლოს მოვიდა დიდოი, აღდამ შეჰყარა ჯარები
თუშეთის ლელეს გადმოდის. ცისა არა სწედება ცვარები.
წისქვილანა ამოდის, როგორც მარილზე ცხვარი.
ლუიანი თლენაიძემ ციხით მოჰყიდა თვალნი...

მთქმ. ბილოიძე ნატო. № 25. ჯარისკაცის სიმღერა
ს. ომალო.

შავად ირევა ყორანი, სვინი ამოდის რისაო.
შევიტყოთ არლოვისავენ ამბები ომებისაო.
ბინდდება, ახლათ თენდება, ვარსკვლავთ კრთებიან ციკაო.

აქა-იქ კიდევ ჩნდებიან ლანდები მეომრისაო.
 ქარი წრვის და ზუზუნებს, ირგვლივ გამოდის ხმანიო.
 ერთ ზრამში ეწეწარ დაქრილი ამ ოხერ ლექსის მთქმელიო.
 თუ სალი მოველ აქედან და არ დავზუქე თვალიო,
 ისევ დავავლო აღმისა 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 გალექსე დარჩება სახსოვარიო.
 ფრონტელი ძმების სახსოვრად ეს ლექსი დამიწერია.

მთქმ. ნაზიკო და ცაცო ბილოძე. № 26. ჯარისკაცის სიმღერა
 ს. ომალო.

გიაგობოთ ომის ამბავსა, ხალხო დამიგდეთ ყურია.
 აქ არც ფულია ძვირფასი და არც საკმელად პურია
 პირველი არის სიცოცხლე, მეორე კიდევ სულიო,
 მესამე კარგი ძმა კაცი, ძმა კაცი მშობლოურიო.
 თუ მშობელ გვერდით გექნება, თელი გექნება გულიო.
 რაც გინდა დაქრილი იყო, გამიმთელდება წყლულიო.
 ზარბაზნის ტყვიამ დამნაყა, დამალევიანა სულიო.
 ბრუნადი სისხლის მორევში მიმიდიოდა გულიო.
 მერე მოვიდა ექიმი კამენდირის დასაჯულიო.
 მოვიდა, სინჯვა დამიწყო, გულზე დამადვა ყურიო.
 ეხლა წადი და სხვა ნახე დაქრილი დაქარგულიო.
 ამილეს და წამიყვანეს დღე იყო განსაზღვრულიო.
 გოსპიტლის კარზე რომ მიველ, იქ შამიხივის წყლულიო.
 მე მაგის მომლექსობელი ფრონტზე ვარ დაწვებიდანვე
 სახელათ მქვიან გოგალე რაინდაული გვარიო.

მთქმ. ლენა შააძე. № 27. ჯარისკაცის სიმღერა
 ს. დიკლო.

სტორმა შეიტყო მდინარემ კავკასიონის მთებისა
 სევასტოპოლთან გაელტა ვერაგ გერმანელ მტრებისა.
 მაისის ცხელი დღე იყო. მეომრებს ჭკონდათ განჯაში.
 ტყვია უწყვეტლივ მოჰქროდა, ხმალს დაეტოვა კარქაში.
 დედამ თუ ძმემ გვაწოვა, ტყბილათ გვირწნა აკვანი
 სამშობლომ ამოგვიჩია, სამშობლო არის წამყვანი.
 იქ საქართველოს მაღალ მთებს, საცა ხავერდი ზალიჩებს,
 საცა ირემი ფუნდრუკით გაირბენს, გაიხალისებს,
 საცა კლდეებზე ჩანჩქერი მიდის, ჩუხჩუხით თხრიალებს,
 და ამომავალ მზის სხივი წყალზე ცეცხლივით იალებს,—
 ფიცხოვდა ფიცხელაური, თან მტერს უტევდა ჯიქურად,
 გულს ცეცხლის ალი ჭფარავდა მიანაბიჯებს გმირულად.
 მოუწოდებდა მეომრებს ლომად ქცეულებს ბრძოლაში
 მტრის გულმოდგინედ ჟღერაზე და აუტდენელ სროლაში.
 უთხარით ფირცხელაურებს შესრულებული პირობა:
 არ შეარცხინა სამშობლო, არ დაუკლია გმირობა.
 უთხარით ფირცხელაურებს გულ ტყვია მზის მწვალადა.
 მკედარიც მიმგლოვოს სამშობლომ, დედამიწა-წყლის მცველადა.

მთქმ. ზაქრო აქიმაძე. № 28. პარასკევს შუალამისას
ს. ჩილო.

პარასკევს შუალამისას სპეროხას დასცეს ცანია.
დაწოცეს ცხვარ-მწყესი, ვაი რა ცოდო ბრალია!
ჩაღმა პირიქითს ეაცნობოთ, ისინიც ჩენნი ძმანია,
წულათა მაცნე გაგზავნეს „პარიქ აილეს ცხვარია“.
თუშებ ჩასძახეს ლექებსა: „ეხლ უნდა ეცადოთ ერთურთი“!
დეერეინიან ერთურთში, ხმალის გამოდის ჩქანია.
„ხელით დაგრიეთ, რჯულძალღწო, სისხლით შეღებეთ მთანია“.
კაფა და კაფა ლეომა, ცამდი ააგო მკედარია.
ოთხასი ლექის მარჯვენა სულერთად შემოაგროვა.
ასტირდა ლექის ბელადი—ვაი რა ცოდო ბრალია!
თორმეტი ჩვენაც მოგვართვეს წუათა საკაციოთაო,
ოცდა თვრამეტი დაჭრილნი ნაჭერლის ომობაშია.
ჩაღმა პირიქითს არ ვიცით რამდენ წაილეს მკედარია.
ან დაჭრილ რამდენ წაილეს ნაჭერლის ომობაშია.
მე მაგის მომლექსობელი წუათას ვარი ქალია
სალექსოდ გამომიგზავნეთ ერთი შიშავი ცხვარია
თხოვნა არა გეგონოს, ადათი მაგ მოლექსისაო.

მთქმ. ცაცო და ნატო ბილოიძე. № 29. ამოდულდი მარგალიტო
ს. ომალო.

ამოდულდი, მარგალიტო,
ნაგუბარში ჩადექ წყალო.
არც ისეთი ლამაზი ხარ,
როგორც ინაზები, ქალო.

მთქმ. ნაზიკო და ნატო ბილოიძე. № 30. სიყვარულის სიმღერა
ს. ომალო.

დალი დალაღე დალიო, დალი დალაღე დაღევო.
დალი დალაღე დალიო, დალი დალაღე დაღევო.
შენ სიყვარულმა დამძლია, ამაღებინა კალამი
და ამ პატარა ფურცელზე ჩამაწერინა სალამი.
ჰე ჰე ჰე

მთქმ. ნაზიკო და ცაცო ბილოიძე. № 31. შეცხვარის 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, ბედია ჩემი ხვედრისა.
მუდამ ტრიალებს ჩემს გულში ნისლეში შავი ბედისა.
მე თუ ჩემ გულის დარდს ვიტყვი, ტირილი მღერა ერთიო.
დილით პირსაბანელად მაქეს წყარონი ყინულიანი.
და ღამეზედა მხურია ნაბადი თორთუილიანი.
აბა, ვინ მომეწონება, ღლე არ მენახოს მზიანი.
თუ გამახარებს ხანდისხან, ველები ყუვილოვანი“.

მთქმ. ქ. კინდოლაური და ბაბულა იაურიძე (ჯვარბოსელი). № 32.
უნდა მოგწერო წერილი

ს. შენაკო.

უნდა მოგწერო წერილი, ბნელ ღამის გამნათობელო!
ვაი, ჭკუცხლოდ დამწველო, უღეინოდ დამათრობელო.
მალ-მალ ნუ მხედავ თვალებში, სიყვარულს შეგატყობენო.
დაგვაშორებენ ერთმანეთს, თოვლივით დაგვადნობენო.
შენ არაფერი, ბრალი მე, სიცოცხლეს მომისპობენო.

მთქმ. მარუსა ბეწუნაიძე. № 33. 34. მეცხვარის სიმღერა
ს. დიკლო.

მე ვარ და ჩემი ნაბადი გამთენებელი ღამისა.
მოვკედები, ჯავრი ჩამყვება სამი ღამაში ქალისა.
ერთია მეტად ღამაში, მეორე ღერწამ ტანისა;
მესამე კოცნას დამპირდა, მე იმან წამაბალისა.

მთქმ. ენია ნაკუდაიძე და მარუსა ხუცაიძე. № 35.

საყვარელია სამშობლოს მთებო

ს. ქუმელაურთა.

(სამსონ ინაურიძის ლექსი)

საყვარელია სამშობლოს მთები,
გზა სიარული ქალ-ვაჟებისა.
მუდამ კარგია ახალგაზრდობა
და სანატრელი ყოველ წამითა.
მე კი და ჩემს გამოცლებით
ყველა იყავით სიხარულითა.
ხელი შეუწვეთ თქვენს ჯანმრთელობას.
არაეინ წახდეთ აღელვებითა.

მთქმ. მიტრო ბორძიკიძე. № 36. თუშური სიმღერა
ზ. ალქანი.

მინდორში წიგნი ეიპოვნე
გდებისგან დაძველებულა.
ავიღე და წავიკითხე,
მელნით იყვ გაქრელებული
ბოროტიანის ნაწერი,
ცრემლით იყვ დასველებული.

მთქმ. მიტრო ბორძიკიძე. № 37. ჯოჯოლახ სიმღერა
ზ. ალვანი.

ღამის წყვილადში ჩაფლული
გამტკნარებულის სახითა
მოსჩანს ქისტეთის მხარიდანა
სალის კლდეების მტკრევეითა.
ბნელს ხეზე მოჰყეფს ყორანი
გულამღვრეულის ჯავრითა
ძმის მკელელის სისხლი სწუჟრია

კაცი რომ მოდის გზაზედა.
გზას ეამბობ თორე რა გზაა,
ეიწრო ბილიკი კლდეზედა.
მთას შეეცქერ ყინულიანსა
მოუელი ჩამოდნობასა
მთაე გადამიშვი, ტიალო,
რა ჯანლი მოგიხვევია;
მთას იქით ჩემი ერთგული
სხვას ვისმეს ჩაუხვევია.

მთქმ. ანო მარხეაიძე. № 38. მადელ მობერა
ს. ჩილო.

მადელ მობერა, ნანალო.
ჩარხილ ჩახლამზურ ეაგანა.
ოჰ რა კარგია, დედაო,
შორით შორ ლამაზის ნახუა.

თუშუჩი სიზღვრები

№1. ლაშარის სიმღერა

დღეს ამ დღე - მ - მა ვი - სი - ა.
 დღეს ამ დღე - მ - მა ვი - სი - ა.
 წმინ - დი. სი გი ორ გი - სი - ა
 წმინ - დი. სი გი - ორ - გი - სი - ა. წმინ. დის გი. ორ. გის
 ვარ - ხე - რა, წმინ. დის გი - ორ. გის ვარ -
 ხე - რა ხე აღ - ვად ა - მო. სუ - ლი - ყო.
 ხე აღ - ვად ა მო სუ - ლი - ყო. ზედა ა -
 ძალს - მი. ყო ურ. ძე - ნი. ზედა. მოსხ მი. ყო
 ურ. ძე - ნი. სა - ქვე - ლად მო - წე. უ - ლი - ა.
 სა - ქვე - ლად მო წე - უ - ლი - ა.

№2. ლაშაშის სიმღერა

ლოეს ამ დღე-ო - ბა ვი - სი - ა,
 ღოეს ამ დღე-ო - ბა ვი - სი - ა, ნმინ - ღი - სი გი - ორ -
 გი - სი - ა, ნმინ - ღი - სი გი - ორ - გი - სი - ა.
 გი. ორ. გი გა - ლა - ვან - ზე - ლა, გი - ორ - გი გა - ლა -
 ვან - ზე - ლა უ - ქამ. რო ი - ა - რე - ბო - ლა.
 უ ქამ - რო ი - ა - რე - ბო - ლა.

№3. გაყრულები

მა. ყარს მა. ყრო. ბი შე. შვე - ნის, ქაღ - სა
 ლო - გენ. ში ნო. ლა - ო. მო - დი, თუ მო. მა - ვა. ღი ხარ,
 მომ. ნყენ - ლა შე - ნი ლო. ღე - ნი. თუ ა -
 მა - ლა. მაღ ან. მო. ხეაღ, ში. ნამ ლა - გი. გოს ლო. გე - ნი.

№ 4. პაყრული

1. *ბუნდი*

მო. დი, თუ მო. მა. ვა. ლი ხარ, მო. დი, თუ
 მო. მა. ვა. ლი ხარ. მო. მწყინ. და შე. ნი
 ლო. დი. ნი. მო. მწყინ. და შე. ნი ლო. დი. ნი.

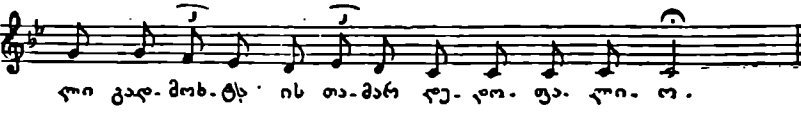
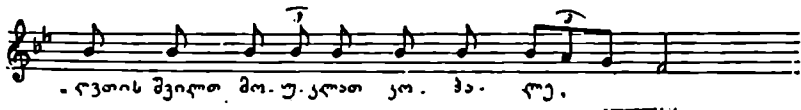
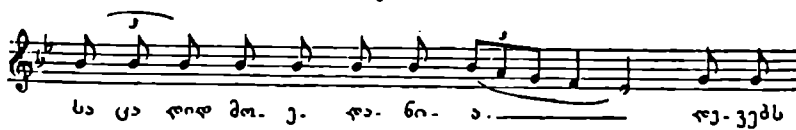
№ 5. ღალა

1. *ბუნდი*

ღა-ღაღ-თქით, ღა-ღაღ. მხე-ღაღ. ბო. და -
 ლა, და - ლა
 ბუნდი ლი-ა და-და-ო-მა. ო
 და - ა-ღა, და - ლა
 ბუნდი ღა-ღაღ-ბეტი-ო-ნ შე-ღა-ბით.
 ლა - ა-ღა, და-ღა-ო
 ლა - ნი ბეტი-ო-ნ მშო-მი-თა

№8. იახსარის სიმღერა

♩: 96



№ 9. ატირდა პილუს ღისქვილში

Recit.

ა. ტირ-და, რო-ლოს ნის-ქვილში ნა-ნა თორ-ღვა-ის
 ქა-ლო-ა. შუ-მო-მი-ცვივ-დნე, ლუ-ვე-პი,
 შუ-მო-მი-ცვივ-დნე, ვა-რი-ა. მი-და-შვილ ლუ-ვანს
 თა-ვი მო-მი-ჭრეს, სი-სხლის გა-ქონ-და ღვა-რი-ა
 ღამ-ჭრეს. ხე-ლუ-მი უ-ბე-მი ჩა-მი-წყეს ძაღ-ს ა-მიო
 და-მი-ჭრეს თმა-ნი-ა! ჟეს-მი-შვე-ლო გა-და.
 მა-ტა-რეს, ი-ყო თირ-თვი-ლო-ა. ნი-მთა-ნი-ა.
 რავ-ტე. ხე-სა-ყურ-ბე-ქე-ლო, ა-მიო ალ-ვნიშ-ნე
 ვა-ნი-ა. ჩემ-მა უ-ვა-ნა-მდე-ვარ-მა
 ე-გებ-გა-ი-გოს ვა-ლო-ა. რე-ლო-ანი ხე-ლო
 ვერ-უ-ხლავ, ეხ-ლო უ-რე-ლოთ ხე-ლო-თა-ვა-რი-ა.

№10. ღაშას ფაზილა თელიძე

$\text{♩} = 96$

წა-შანს ნა-ვი-წა თო-წახ-ძე
[ლიდ-გუ. წად დავ-წა ხა-ღი.]
შე-მო-ეხვიკნენ გვამკვეთი.
ლოცონ უბტონსა ყმა-ნი . ა.]

№ 11. უიწამუი წასვლას ამბობენ

♩:190 Recit.

მე. რაჟ. მი ნანს ვლანს ან. ბო- ბენ სან- ფა- რა
ფშავ- ღოის ცხვრო- სან. მი- ა- ტანთ მან. თუ- რეგოს მი.
ნანს მანს ა. უ. ღო. ან ვა. რი- ა.
გარ. შე. მო შე. მო. უ. სარკ. ღოეს შე. ა- ზე ღაღ-
გა ცხვა. რი. ო. ბე- რი. ძე ემ. ყოფი მი. ქეზ.
სა: „ცხვარს მოგვიჩუქე. რა ნყა. ღო. ო“ ნამ- ღოთ რა. ავ
სო მანს რე. მი თოვს რა. უ- ჰი- რა ტა- ღო. ო.

№12. კელებური თუბური სიმღერა

და-ღა-ღე და-ღი და-ღა-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი
 და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა
 და-ღი-ღე და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა
 ყრუ-ბა და-ღა-ღი და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა
 და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა
 და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა
 და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა და-ღი-ღა

№13. პეცხვარის სიმღერა

ყუ-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი
 და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი და-ღი

მო. ვი. ხსენი. ებთ მზე. ზე. და. გა. და. იმ. ლე. და
 ღრუბ. ლე. ბი, გრი. ღოს მოს. ფი. ნავს მთებ. ზე. და.
 ლე. კის მთას ცხვარსა ვა. ძო. ვებ სი. მუ. რის გო. რის მთა. ზე. და.
 გად. მო. იმ. ლე. და ღრუბ. ლე. ბი გრი. ღოს მოს. ფი. ნავს
 მთებ. ზე. და ლე. კის მთას ცხვარსა ვა. ძო. ვებ
 სი. მუ. რის გო. რის მთა. ზე. და გულ. დინ. ვად რა. მა.
 უ. ფი. ნე, ში. ში ა. რა მაქვს მტერ. ზე. და.
 უც. ბად მო. მეს. მა თო ფის ხმა, ტყვი. ა ნა. სრო. ლი ჩემ. ზე. და.

№14. ეს უმარადობა მოვიდა

(ტარბოზი)

მომღერალი

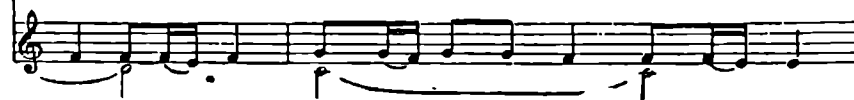


1. რაჲ - ღა რაჲ - ღა - ღა აჲ - ჯა - ჯე რაჲ - ღა რიჲ - ჯა.
 2. ეს შე - მოდ - გო - მა მო - ვი - ჯა, ტყე - მა გა - უშ.
 3. ტყე - მა გა - უშ - ვა ფო - თო - ჯოი. მა - ჯახს მო - ე.

გარმონი



ჯე რაჲ ღა - ღა რაჲ - ღა რაჲ - ღა - ღა რაჲ - ჯა - ჯე
 ვა ფო - თო - ჯოი. ეს შე - მო - დგო - მა მო - ვი - ჯა
 ჯო ნა - მი. ა. ტყე - მა გა - უშ. ვა ფო - თო - ჯოი.



რაჲ - ღა რაჲ - ჯა - ჯე რაჲ - ჯა - ჯა.
 ტყე - მა გა - უშ - ვა ფო - თო - ჯოი.
 მა - ჯახს მო - ე. ჯოი ნა - მი. ა.



1) ა - ით აღნიშნულ ნოტებს ოდნავ დასახელო მარდენტი პქეს.

2) ყოველი ყუბანის შემდეგ გარმონი სოლო.

№15. მესხმართის სიმღერა

$\text{♩} = 116$

მარბინი ძალ- ლე. ბი დაბ- ყვე. ო. დი- ან.

იმ უ- ჰა- ტრო. ნო ფა- რეზა, ძალ- ლე. ბი დაბ- ყვე.

ო. დი- ან იმ უ- ჰა- ტრო. ნო ფა- რე- მსა.

და ჰყარნ- ტა- ლეზ- დის ყო- რა. ნი დი. ყი- ან რვა ძმა

გვა. მე. მსა, დაბ- ყარნ- ტა- ლეზ- დის ყო- რა. ნი

დი- ყი. ან რვა ძმა გვა. მე. მსა. დაბ- ქვი. თი- ნებ- დის

ნი- ა- ვი. სა. მა. ვი. ე- რა ლე. დი- სა, დაბ- ქვი.

თი- ნებ- დის ნი- ა- ვი. სა- მა- გი- ე- რა ლე. დი- სა.

ჰ ყოველ ელ- ლე. დის ჰე. ლე. დი

№16. ეს შემოგვამის ხან მოვიდა

$\text{♩} = 138$. Recit

ეს შე-მო-დგო-მის ხან მო-ვი-და დრო ა-ღარ

ა-რის მთი-სა ვე-ლე-ბიც გა-ჩუ-მე-ვე.

ღა ეი-ვიღ ა-ღარ ის-მის ცხვრი-სა ვა-

ბე-თის თავ-ზე გაჭ-ყურ-ვი-ღურ-მე-ლო შა-ვი

ზივი-სა აღ-ვან-ში სის-ხა გა-ჩინ-და

შიგ და შიგ ხო-ცავს ხად-სისა. ამ-პო-ვენ

შე-ლე-ხე-ბულ-სა მაგ ან-თა-ი-ძის შვილ-სა

ი-ლე-ნებ მა-ცის ღეფ ე-მა-მა, ა-ღარც

ძმა რჩე-მა ღებ-სა - (ხა-ზე-ი-ნებ-სა)

ცრე-პლე-ვი-ანს თვად-სა

№17. პატარა ღვთისმშობელი

$\text{♩} = 138$
Recit.

ბა. ტა. რა ღვთ. ღი. ო. ბო. ღი, გა. მ. ვი.

შარ. ღე ცხვარ. ზე. რა. ო. ბე. რამ რა. ხე. ურ

(ბა) სა. მოს არ. ა მშორ. ღე. პო. რა ტან. ზე. რა.

ცო. ტა. რომ ნა. ა მა. ვი. ზარ. ღე, რა. ცა

ღავ. ღე. ქი ქავა. ზე. რა, ვი. ფი. ქრე, ღმერ. თი

მი. შვე. ღიის ღავ. ღავ. ბი ცხოვ. რე. მა ზე. რაო.

მო. სე. რა მო. ნე. რი. ღო. მა მა. რა. რა.

სა. რა. რა. თი. მა. ზე. რა. ო.

№18. ქალაქი პეტრიტის-მისერი

$\text{♩} = 138$
Recit.

ქა. რა. მ. ბა. ხის ცი. ხე. ო, ნა.

ბე. ბო. ღურ. ღიის ქი. თა. ო; კარ. ზე. ბა.

რა - ვან გარ-ბეი - ა, სი - მა - ვრე და - ღის.
 ცნი-სა - ო, ჰეი - ღი - ა რეი - ნის ეა - რე.
 მი, ცო-ცხა - ლი, ფო - ლა - ღი - სა - ო
 შე - ოო - გიღ - გე - ბად მღ(ვ) - რე - ვი ა - ლელ -
 ვი - ბუ - ლი ზღვი - სა - ო

¹⁾ ვინმეგანის ამ ადგილის უპარტისობის გამო ეს სიტყვა სა ექვე

№19. ეს შეპოვებობის ხან მოვიდა

Recit.

ეს შე - მო - ღო - მის ხან მო - ვი - და, ღრთ
 ა - ღარ ა - რის მთი - სა ეა - ლე - მიც
 გა - რე - შე - ბუ - ლა, დი - ვილ ა - ღარ ოს.
 მის ცხვრი-სა, ეა - ხეთ - სა თავ - ზე
 გა - ეურ - ვი ლურ - ბე - ლი შა - ვი-ზღვი - სა
 ვე-მოვარე და-ბნე-ლე-ბუ-ლა, შექს ა - ღარ უ. შევბს ძირ - სა.

№ 20. ზეზვა · გავრინდაული

და-და - ლე და - ლი და - ლა -
 ლე და-და - ლე და - ლი და - ლა - ლე და - ლა -
 ლი და - ლი და - ლა - ლა - ლე ზე - ზეა -
 ო გა - ფრიბ. და - უ - ლო, ცო - ტათ
 მო - ჯლე ო ე - ნი - შა - ზე - ზვა -
 ო გა - ფრიბ. და - უ - ლო, ცო - ტათ
 ჰოვ - ლე ე - ნი - შა - სა - ცა ვი -
 შე - ი ყრე - ბი - ან, ა. მო - გირ - ჩე
 კენ ხე - ლი. შა - სა - ცა ვი შე - ი
 ყრე - ბი - ან, ა. მო - გირ. ჩე - კენ ხე - ლი - შა.

1) გარედაქმნის ორი პერეკლი უახლოვდება დუოლს. იგივეა ყოველ ანალოგიურ შე-
 მოქვეყნად.

№ 21. შაბილოს ღაქერის სიმღერა

♩ = 88.

მე. უ. ღვთ. მუ. ღოი გუ. ნი. ში მფარ. ვე. ღოი
 და. ღუ. სტნი. სანა. ა. შა. მი. ღიის სა. ღოთი. ად.
 მი. ღოი და შემ. ნე ღი. ღი ხნი. სა. ღ.
 მი. მი. ღიის და. მიის და. რა. მფარ. ვე. ღოი
 და. ფი. რე. ბუ. და, ხმალი. ხან. დალი. ჩო. ხა, მას.
 რე. შიოთ. ღო. ფი. მხარს. გა. და. გრე. მუ. ღა.
 ეს ის ღრთი. ი. ყო, რი. ღე. საც შა. მი. ღოი გვე.
 ო. მე. ბო. და, ე. ხი. ცე. მო. და ვა. რე. მი.
 ო. მიც ვი ვე. რა რე. შო. აა. მი. უ. ნდო. მე. ღოი
 გუ. ნი. მი მფარ. ვე. ღოი და. ღუ. სტნი. სანა. ა.
 შა. მი. ღიის სა. ღოთი. ად. გი. ღოი და შემ. ნე ღი. ღი. ხნი. სა. ო

№22. ზიკლოს აოხრება

♩ = 112

ყუ - რი და - მიკ - ლეთ, მსხუ - ნელ - ნო, ლექს - სა
 ბუ - ტყვით ყვე - ლა ფერ - სა. უ - ნინ ჩვენ, მა - ბა ბა.
 ბა - ნი სის - ხლოთ რჩეა - ჟენ მთა და ველ - სა.¹⁾
 და - ღის ტნის შა - მლის უთქმი. ღენ: მო - ღი, გე - ღი, ღე.
 ბით ჩვენ - სა. რომ მო - ხვი - ღე, გი - მას ჰინდ - ღებთ.
 სის - ხლის ა - გართ. მეუთ შენ - ვე შენ - სა.²⁾

1) ამ სტრიქონის შემდეგ მომდერაღმა ჩავეანერჩინა კიდეც: მკურთხეა მტრულად უხვდებოლენ და იცავენ კრახილშია:

2) მომდერაღმა ჩავეანერჩინა: რომ მოხუალ ხომ გიმასტინდღებთ:

№23. ახალთაოების სიმღერა

♩ = 96

ა - ქამ ღი ი - ყო ზაფ - ხე - ღი, ახლ შე - მო
 ღვო - მის ხა - ნი ა - ტყემ ჩა - მო, ყა - რა ფო - თო.

3) სიგარძე შეტია.

რი, ხე- ე- ბი შავ- ღე- ბი- ა- ნა. ყვე- რა
 მიწ- ღვრი- სა ცხო- ველო- ნი ბი- ნებ- ში ჩა- დგე- ბი-
 ან- ა. გა- უ- ჭირ- ღე- მათ ცხოვ- რე- მა კინც ველო- ზე ღარ- ჩე- ბი- ა- ნა.
 ამ- ბოძ- და- ღე- კი- ხა- რე- მა: მომ- წყინ- და ა- სე ტა- რე- მა.
 სა- ი- თაც გა- მო- კი- ა- რე, სუ- ყველ- კან ხა- თან- გე- ბი- ა.
 ჩე- მი ღა- ქე- რა ნამ- ღვი ღად სუ- ყვე- რას კულო- ში სდებ- ბი- ა.
 მტე- რი ხო ვე- რას და მა- კლებს, მი- ღა- ღა- ტე- ბენ მზე- ბი- ა-

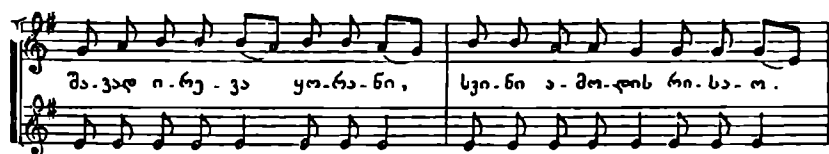
№ 24. დივლოქს მრვიდა

I
 დი- კლოს მო- კი- და დი- დო- ი, ალ- დამ შე- ჰყა- რა ვა- რი- ო.
 II
 დი- კლოს მო- კი- და დი- დო- ი, ალ- დამ შე- ჰყა- რა ვა- რე- ბი.
 I
 თუ- შე- თის ღე- ლეს გად- მო- დის. ცი- სა ა- რა სწვლებ ცვა- რე- ბი.
 II
 თუ- შე- თის ღე- ლეს გად- მო- დის. ცი- სა ა- რა სწვლებ ცვა- რე- ბი.

1) ყველა სი უახლოვერება სი მემკიდის.

№ 25. პაროზანტის სიმღერა

♩ = 104



№26. ტარისებადნის ზომადობა

[illegible]

№ 27. ბარისბაყის წიმღებრა

♩ = 104.

Handwritten musical score for a song. The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a 4/4 time signature. The second system has a bass clef and a 4/4 time signature. The third system has a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are written in Georgian script below the staves. The tempo is marked as 104. The first system includes the instruction 'col canto'.

Handwritten musical score for a song. The score is written on three systems of staves. The first system has a treble clef and a 4/4 time signature. The second system has a bass clef and a 4/4 time signature. The third system has a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are written in Georgian script below the staves. The tempo is marked as 104. The first system includes the instruction 'col canto'.

სტორი-მა შე-იბ-ყო შო- ნა- რეშ ან- ე-ა. სი-ო- ნის შო- ბი- სა.

col canto

სე- ვან- ტო-პოლ-თან გა- ჟღე-ტა • ვე- რაჲ ვერ-მა ნელ შერე-ბი- სა.

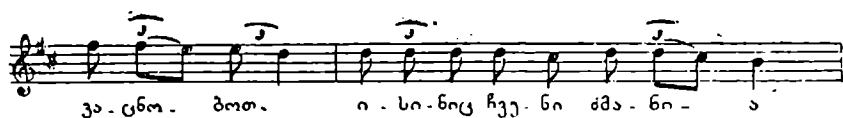
Recit. № 28. პარასმევს შუაღამისას

~ პა- რას-ვეს შე- ა- რა- ბი- სან სვე- რა- ზან ჯან- ცეს

ცა- ნი-ა. ჯა- ა- ნი-ო- ვეს ცხვარ-მწყემ- სი, ვაი რა

ცოდ- ვა შრა- ლი- ა. ჯა- ა- ნი-ო- ვეს ცხვარ-მწყემ- სი,

ვა- ი რა ცოდ- ვა შრა- ლი- ა. ჩა- ლმა ზირ- ი- ქითს

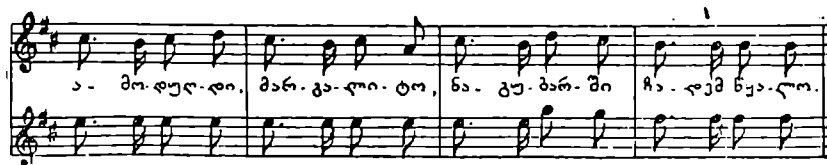
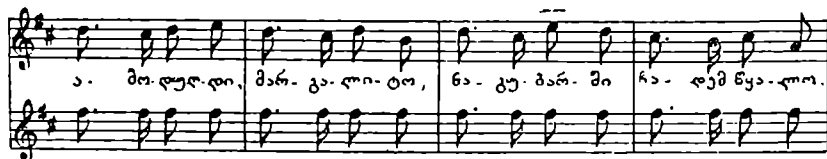


1) რიგში მეტად ცვალებადია: ტრიოლები სრულდება აჩუარებით, მესამე მეოთხედი უფრო შეკვეებით სრულდება, ჰირველი უფრო აჩუარებით.

2) ყველგან და უახლოვდება C-ს.

№ 29. აშოფულდი, მარბალიტო

♩ = 92



№ 30. სიყვარულს სიძულად

დალი 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

ჲე ჲე ჲე ჲე ჲე ჲე ჲე ჲე

შენ სი.ყვარულმა დამ.ძლი.ა და(ა)მა.ლე. მი. ნა და.ლი.მი.

შენ სი.ყვარულმა დამ.ძლი.ა და(ა)მა.ლე. მი. ნა და.ლი.მი.

ჲე ჲე ჲე ჲე ჲე ჲე ჲე ჲე!

№ 31. ბეზენაშვილის სიმბოლო

[illegible][illegible]

სახ. ში შუ. სუ. ღოო შუ. ცხვან. რე. შენ ი. სენ გიბ. ღვინს გუ. ღოი. რ.

ხან-ში შე-სუ-ლო მე-ცხვან-რევ, შენ ი-სევ გიბ-რეხს გუ-ლი-ო.

Handwritten musical score for "The Lord's Prayer" in Georgian. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The melody is written in a handwritten style. Below the notes, the lyrics are written in Georgian script. The lyrics are: "მამა ღა. პა-პა. რა ან ი - ცი ღარ-ღი და სი-ყვა- რუ-ღი-ი?"



სპ32. უნდა მოგვუბრო წერილი



უ - ღვი - ნოთ და - მა - თხოი. პე - ღოი. მა : მაღო ნუ მხე - დავ
 თვა - ლებ - ში, სი - ყვა - რულს შე - გვა - ტყო - ბე - ნო. მაღო მაღო ნუ
 მხე - დავ თვა - ლებ - ში, სი - ყვა - რულს შე - გვა - ტყო - ბე - ნო.

№33. მე ვარ ღა ჩემი ნაბადი

ღარღარიღარღარიღე ღარღარიღე ღარღარიღარღარიღე ღა - ღა - ი .
 ღა - ღა ღა - ღა - ღარიღე ღა - ღა - ღარიღე ღა - ღა - ღარიღე ღა - ღა - ღარიღე
 მე ვარ ღა ჩე - ში ნა - ბა - დი გამ - თე - ნე - ბე - ღოი ღა - ში . სი .
 მე . ვარ ღა ჩე - ში ნა - ბა - დი გამ - თე - ნე - ბე - ღოი ღა - ში . სი .

№34. მე ვარ ღა ჩემი ნაბადი

ღა - რა - რა ღა - რა - რა ღა - რა - რა - რა ღა - რა
 ღა - რა ღა - რა - რა - რა ღა - რა - რა - რა ღა - რა

ჩამ. ყვე - ბა ხა - მი ღა - მა - ზი ქა. ღი. სა. მოვ. კვლე - ბი

ყავ. რი ჩამ. ყვე - ბა ხა - მი ღა - მა - ზი ქა - ღი - სა.

№ 35. საყვარელია სამშობლოც მთები

სა - ყვა - რე - ღი - ა, სამ - შობ. ღოს მთე. ბი.

გზა - სი. ა. რე. ღი ქალ - ვა - ქე - ში. სა. სა - ყვა - რე - ღი. ა

სამ. შობ. ღოს მთე. ბი. გზა - სი. ა - რე. ღი ქალ - ვა - ქე - ში. სა.

მუ - რამ კარ - გი - ა ა - ხალ - გავ. რდო. ბა.

რა სა ნატ - რე - ღი ყო. ვეო ნა - ში. თა.

მუ - რამ კარ - გი. ა ა - ხალ - გავ. რდო. ბა

რა სა - ნა., ბრე - ღი ყო - ვეო ნა - ში. თა.

№36. თუბუძი სიმღერა

მინ. ღორ. ში ნიგ. ნი ვი. ჰოვ.
 ნე. მინ. ღორ. ში ნიგ. ნი
 ვი. ჰოვ. ნე. გლე. მის. ვან
 რა. ძვე. რე. ბუ. ლოი
 გლე. მის. ვან რა. ძვე. რე. ბუ. ლოი.
 ა ვი. რე რა ნა. ვი. კო
 ნე. ა. ვი. რე რა

№37. გოყოლას სიმღერა

Mecit.
 რა. მის წყვ ღი ად. ში რა. ჟღე. ლოი. გამ. ტენა.
 რე. ბუ. ლოი სავ. ბი. თა მოს. ჩანს ქის. ტე. თის. მხრი.
 რა. ნა. სავ. ღიის ელოდე. ე. ჰის მტრე. ვი. თა.

მწერის ხე. ვხე მთ. ყელს ყო. რა. ნი გულ. მღვდელ.

თ. ღოი ვაჟ. რა. თა მძის მკვლე ღობს ხის. ხლო სწოვ.

რო. ა ქ. ცო რომ მო. ღობს გზა. ზე. და

№ 38. მადელი მომდგომი

მადელი

მა. დელო მო. ბე. რა, ნა. ნა. ღო, ჩა. ხილ ჩა. ხამ. ზურ

ვა. გა. ნა მა. დელო მო. ბე. რა, ნა. ნა. ღო.

ჩა. ხილ ჩა. ხ. ღამ. ზურ ვა. გა. ნა.

№ 39. პეტიონს სიმღერა

ჩა. ხამ. ზურ

მადელი მო. ბე. რა, ნა. ნა. ღო, ჩა. ხილ ჩა. ხამ. ზურ

ვა. გა. ნა მა. დელო მო. ბე. რა, ნა. ნა. ღო.

ჩა. ხილ ჩა. ხ. ღამ. ზურ ვა. გა. ნა.

№ 40. თუმბური ცეკვა

განმედი



№ 41. თუმბური ცეკვა

კარკინი





№ 42. პატების ბაჟიშვა

ყენო ბალამური



1) ჩანერლია უფონოგრაფით

№ 43. ანიგოზ ბიტილი



№ 44. წოვას ბიტილი



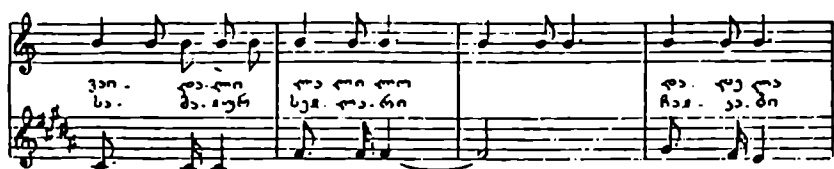
№ 45. სიმღერა გარემოში



№ 46. ხამიიშუ ზეოლარი

Allegretto





(...:) אֶל-הַיָּם וְעַד-הַיָּם

შემოკლებათა სისრა

არ., V—არაყიშვილი, მ. მ. —ის V ტომი (ამონაბეჭდი).

მ. მ. —Московская этнографическая комиссия.

О. и. п. В. Г.—Обзор народной песни Восточной Грузии.

Р. Г. О. —Русское географическое общество.

ს ა ო ო ე ვ ი

1. ქართული (ფშავ-ხევსურული) სიმღერა.	3
2. ზეშავ-ხევსურული სიმღერების ტექსტები	48
3. ფშავ-ხევსურული სიმღერები	57
4. ქართული (თუშური) ხალხური სიმღერა.	84
5. დამატება	130
6. საშაია	136
7. თუშური სიმღერების ტექსტები	144
8. თუშური სიმღერები	159

რედაქტორი პ. ხუჭუა
მხატვარი ი. კალაძე
ტექნორედაქტორი თ. მამფორია
კორექტორი ლ. ლომთათიძე

И. АСЛАНИШВИЛИ
ОЧЕРКИ О ГРУЗИНСКОЙ
НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

II

(на грузинском языке)

Издательство „Хеловანი“
19 Тбилиси 56

ფასი 11 მან. 20 კპ.

გადაეცა ასაწვობად 21/VII-55 წ., ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17/V-56 წ.,
ანაწვობის ზომა 7X11, ქალაქის ზომა 70X108, სასტამბო ფურცელთა
რაოდენობა 12,5

უე00269.

ტირაჟი 2000.

შეკვ. № 1329

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს გამომცემლობისა და პოლიგრა-
ფიული მრეწველობის მთავარი სამმართველოს სტამბა № 2. თბილისი,
ფურცელადის ქ. № 5.

Типография № 2 Главного управления издательств и полиграфической
промышленности Министерства культуры Грузинской ССР.
Тбилиси, ул. Пурцеладзе, № 5