

АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР

Институт Истории им. И. А. Джавахишвили

Т. С. МАМАЛАДЗЕ

КАХЕТИНСКИЕ ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР

Тбилиси—1962

თამარ მაშალაძე

შრომის სიმღერები კახეთში

ნაშრომში განხილულია კახური მუსიკალური ფოლკლორის მნიშვნელოვანი ენობრივი, შრომის სიმღერები.

ეთნოგრაფიულ-ფოლკლორული მასალების გამოყენებით და მუსიკალური ნიმუშების ანალიზის საფუძველზე დადგენილია არა მხოლოდ შრომის სიმღერების ცალკეული ციკლების სპეციფიკა, სტრუქტურა და სტილისტიკური თავისებურებანი, აღნიშნულია აგრეთვე ამ სიმღერების განვითარების ეტაპები და განსაზღვრულია მათი მხატვრული დონე.

ანალიზი ავლენს კოლექტიურ შრომასთან დაკავშირებული სიმღერების ბუნებას, მათი აღმოცენების რეალურ საფუძველს და პრაქტიკულ მნიშვნელობას.

წინასიტყვაობა

წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს „ახურ“ (ყვარლის, თელავისა და სიღნაღის რაიონების) ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაზე 1951—1955 წლებში ჩატარებული მუშაობისა და დაკვირვების შედეგს.

„ახური“ მუსიკალური ფოლკლორის მრავალფეროვანი და მდიდარი საგანძურისა და „ყვარლის“ საგნად გამოკვებით ხალხის სამეურნეო საქმიანობასთან დაკავშირებული სიმღერები, რომლებიც თავის სიუჟეტითა და ტრადიციულობით სხვა ჟანრის სიმღერებს აღემატება.

„ახეთის“ მკვიდრთათვის ოდითგანვე არსებობის მთავარ წყაროს წარმოადგენდა მემკვიდრეობა, მკვდრებაობა და მკვლევარობა. ამ თაქსს არ შეიძლება არსებითი გაღწევა არ მოეხდინა ხალხურ სასიმღერო კულტურაზე. ამიტომაც სამეურნეო შრომასთან დაკავშირებული სიმღერები ამ „კუთხეში“ დიდი ტრადიციის მქონეა. შრომის სხვადასხვა ფორმამ უჩვეულად გავლენა იქონია ამ ჟანრის სიმღერების თემატიკის მრავალფეროვნებასა და მხატვრულ ფორმაზე.

შრომის სიმღერები „ახელი“ ხალხის ისტორიის გრძელ მანძილზე გარკვეულ რაოდენობას ასრულებდა მშრომელი მასის გაერთიანებაში, მათი სოციალური ძალების განმტკიცებასა და შექმნილობაში. ამ სიმღერებს დღესაც არ დაუკარგავს პრაქტიკული მნიშვნელობა კოლექტიური შრომის ორგანიზაციაში და მხატვრულ-გემოვნულური ზემოქმედება ხალხის სულიერ სფეროზე.

უძველესი წარმოშობის „ახური“ ხელოვნების ძეგლები თავისი შინაარსით, პოეტური სიღრმითა და მუსიკალურ-გამომსახველობითი ინტონაციებით გვიღვლინება ხალხის მიერ განცდილის, ისტორიული წარსულის ზეპირ მარტინდო, რომელიც მოიცავს ხალხური სასიმღერო კულტურის ყველა ელემენტს. ამიტომაც ჩვენს ამოცანად დაგისახებთ ხალხური შემოქმედების ამ ქვეყნის სიმღერების ყველა სახეობის თავმოყრა და მათი ფიქსაცია, ძველ ჩანაწერებთან ერთად მათი მონოგრაფიული შესწავლა. ჩვენი გამოკვლევა უმთავრესად ემყარება ა. ბენაშვილის, ზ. ჩხიკვაძის, მ. იპოლიტოვ-ივანოვის, ი. კარგარეთელის, დ. არაფიშვილის, ზ. ფალიაშვილისა და გრ. ჩხიკვაძის კრებულებში გამოქვეყნებულ ხალხურ სიმღერებს. ჩვენთვის საინტერესო მასალა ამოკრებიდათ საქართველოს რესპუბლიკური ხალხური შემოქმედების სახელში დაცული ფოლკლორული ჩანაწერებიდან. რომლებიც ფიქსირებულია შ. მშველიძის, ნ. ჩიკვაძის, გრ. კოკელაძის, მ. ჩიხინაშვილისა და მ. არჯენიშვილის მიერ, აგრეთვე გამოკრებიდა ჩვენ მიერ „ახეთში“ მივლინების დროს ჩაწერილი სიმღერები.

იმისათვის, რომ შესასწავლ საგანზე სრული და ამომწურავი წარმოდგენა გვიქონოდა, გაფარმობდით „ახეთის“ მუსიკალური პრაქტიკაში გამოყენებული ტერმინებისა და სათანადო ეთნოგრაფიული მასალების შეგროვებას. მათში ასახულია ხალხის სამეურნეო ყოფასთან დაკავშირებული „ზნე“-ჩვეულებები, კოლექტიური შრომის ფორმები და პროცესები, რაც ხელისშემწყობ პირობებს ქმნიდა გუნდური მრავალხმიანი სიმღერების წარმოშობა-განვითარებისათვის. ჩვენთვის საყურადღებო აღორძინების ხანის „ახეთის“ მესვეურთა — არჩილ მჭედის, თეიმურაზ პირველის, თეიმურაზ მეორის, მკ-19 საუკუნის მწერლების რეკორდი მაგალითად წამბაყურ ორბელიანისა და სხვათა — ლიტერატურული ნაწარმოებები. ისინი გვაწვდიან ცნებებს იმდროინდელი „ახეთის“ მკვიდრთა

ტრადიციებზე, საყოფაცხოვრებო სინამდვილეზე. მათ პოეტურად აქვთ დასურათებული სამეურნეო საქმიანობასთან დაკავშირებული შრომის პროცესები, ნაღობა, სპორტული გართობა, გაერვილებული სიმღერები და იღივები, მუსიკალური ინსტრუმენტები.

მადლიერების გრძნობით გასახლებთ იმ ხალხურ მომღერლებსა და მთხრობელებს, რომელთაც გამოაჯილდინეს მშობლიური სასიმღერო ხელოვნებისადმი დიდი სიყვარული. ზედმიწევნით ცოდნა და უაღრესი პასუხისმგებლობის გრძნობა. ზოგ შემთხვევაში მათივე თხოვნით ჩვენ გვიხდებოდა ერთისა და იმავე სიმღერის რამდენჯერმე ჩაწერა, რათა ესა თუ ის ვარიანტი სწორად და ზუსტად ყოფილიყო თქმისრებული. ამ პიროვნებათა რიცხვს ეკუთვნისან სოფ. ყვარლის მცხოვრებლები: ი. პაპუაშვილი, პ. გუბელაძე, რ. მათიაშვილი, ა. ლეინი-შვილი და სხვ.; ძველი გაჯახის კოლმეურნეობიდან: ა. ჯამასიშვილი, ს. ზურაბიშვილი, შ. კურჩანიძე, ქალების ჯგუფიდან აღენიშნაეთ: რაოდენ მოსულიშვილს. მათა კორაშვილს, ანა კორინთელს და სხვ.; სოფ. შილდიდან: შ. ირემაშვილი, ნ. ელიაშვილს, გ. დელიქსიშვილს, ალ. ჯალაღიშვილს, ვ. აღნიაშვილს და სხვ. ართანელი მომღერლებიდან განსაკუთრებით ხშირთა და სიმღერების კარგი ცოდნით გამოირჩეოდნენ სიმეშვილების ოჯახი: გ. სიმეშვილი, ა. სიმეშვილი, გ. სიმეშვილი და ს. ჩანაური; სოფ. იყალთოდან: ი. გულაშვილი, არსენიშვილი, გ. პაპალაშვილი, ა. ზიბელაშვილი და სხვ.; რუისპირიდან: ე.ა და ნატო ძამუკაშვილები, შ. ძამუკაშვილი, ბ. ძამუკაშვილი, გ. პაპუნაშვილი, ბ. როსტომაშვილი და სხვ. სოფ. კონდელიდან: გ. თეიქრიშვილი, გ. ამოხაშვილი და კაციანიშვილი; სიონათის რაიონის სოფლებიდან: შ. ქვაჭრელიშვილი, ჯილიტაშვილი, ჭრელაშვილი, სიყმაშვილი; ბოდბისხეველი მ. მქუთრქილიშვილი, ტიბანელები მ. ბაბალაშვილი, ნ. ხატიანიშვილი; საქობოელი გ. ყარალაშვილი. მ. მქედლიშვილი, ს. აკელიშვილი; ვაჭირელი მომღერლები: ი. დემეტრეშვილი, ი. მქედლიშვილი. ი. ნანობაშვილი: ანაგელი, ზ. გულაშვილი; ვ. მახაშვილი, გ. დარჩიაშვილი და სხვ.

როდესაც უსმენთ ნამდვილ ხალხურ მომღერლებს, გრძნობთ თუ რაოდინ დიდთა მათ მიერ შესრულებული სიმღერების ცხველეფყოფელი ძალა. ეს სიმღერები შეიძლება ამჟამად ცოტაოდენ ცდილებას განიცდიდეს, მაგრამ მანერ ისევე აღერდეს, როგორც მათი წინაპარი მერაბთა მრავალი საუკუნის წინ.

აქვე უნდა აღენიშნოთ, რომ დღემდე მუსიკალური თეოლოგორის ისტორიიდან მხოლოდ ზოგადი საკითხები იყო დამუშავებული. წინამდებარე ნაშრომი კონკრეტულ ვანრზე მუშაობის პირველ ცდას წარმოადგენს. ამიტომ ატორის არც აქეს იმის პრეტენზია, რომ თქმასთან დაკავშირებული ყველა საკითხი განიხილოს.

უორმესი პარტიციპიის გრძნობით მინდა მოვიხსენიო აწ განსვენებული ჩემი მასწავლებელი და ხელმძღვანელი კომპოზიტორი აკადემიკოსი დ. არაყიშვილი. მადლობას ვუხდით ეთნოგრაფიის სექტორის გამგის პროფ. გ. ჩიტაიას და ისტორიის მეცნიერებათა დეპარტამენტის მნიშვნელოვანი და სასარგებლო მითითებებისათვის. დიდად დავალებული ვართ პროფ. გრიგოლ ჩხიკაძისა და თეოლოგორის მეცნიერებათა კანდიდატის ვაჟა ვეახაიასაგან ამ წიგნის დასაბეჭდად მოსამზადებელი მუშაობის დროს მათ მიერ გაწეული შრომის გამო, და ვანო სარაჭიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული მუსიკის კაბინეტის გამგე ვახი როსტომაშვილიანაგან, რომელიც დაგვიხმარა სიმღერების გამოთქვავში.

მადლობით მინდა აღენიშნო ი.ე. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორისა, ერძოდ აკადემიკოს ნ. ბერძენიშვილის დიდი დახმარება. ამ შრომის გამოქვეყნებასთან დაკავშირებით.

გუთნური, კალაოური და სანიაცებელი სიმღერები

ქართველ ტომებში მიწათმოქმედების არსებობის შესახებ უძველესი დროიდან საგულისხმო ცნობებია დაცული უცხოურ და ძველ ქართულ საისტორიო წყაროებში, ლიტერატურულ ძეგლებში, მთელ რიგ ქართულ თქმულებებსა და გადმოცემებში (ქსენოფონტე, სტრაბონი, ვახუშტი ბაგრატიონი). ამასვე მიუთითებს, აგრეთვე, საქართველოს პირობებში წარმოდგენილი სასოფლო-სამეურნეო იარაღების მდიდარი კოლექციები.

საქართველოში პირველყოფილი მიწათმოქმედების იარაღების განვითარების საწყისებს ვარაუდობენ ზედა პალეოლითიდან (საკაეის და საგვარჯილეს არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით)¹. ჩვენ დღესაც ვხვდებით ხელით სამუშაო იარაღების უმარტივეს სახეობებს — სათხრელ ჭოქს და ჩეკს. უფრო გვიანდელი წარმოშობილი უნდა იყოს თოხი, ბარი და წერაქვი, რომლებსაც საქართველოს ტერიტორიაზე ბრინჯაოს ხანის იარაღად სთვლიან. მკვლევართა აზრით, ხელით სამუშაო იარაღების გარკვეული სახეებიდან ვითარდება გამწვევი ძალით მომუშავე იარაღი—სახენელი², რომლის უნივერსალურ სახეობას გუთანი წარმოადგენს. საქართველოს ნიადაგის და ადგილმდებარეობის თავისებურების შესაბამისად გუთანს სხვადასხვა სახისას ეხდებიან, ასეთებია: აჩაჩა, ორხელა, ოქოქა, ჭილა, არონა, ქართული გუთანი, დიდი გუთანი, მუხრანული და სხვ.³ როგორც ქართველ ხალხში, ისე მის მეზობელთა შორის გავრცელებულია მრავალი თქმულება, რომელთა მიხედვით სახენელის გამოგონებას ქართველ ტომებს შიაწერენ.

მიწათმოქმედების განვითარებასთან ერთად ვითარდებოდა აგრეთვე სამკალი, სათიბი და სალუწი იარაღები: შნაკვი, ნამგალი, ცელი, კეერი და სხვ.

სამიწათმოქმედო იარაღების თავისებურება და სიმრავლე. ქართულ ენაში შემონახულია ტერმინები (ეწერი, მარგვლა, ახო, ანეული, გუთნისდედა) და სხვა ქვეყნებთან შედარებით საქართველოს ტერიტორიაზე ხორბლის ყველაზე მეტად შემორჩენილი ენდემური სახეობანი ძველი საქართველოს სამიწათმოქმედო კულტურის მაღალ დონეზე მეტყველებს.

სახენელი იარაღების გამოგონების შემდეგ, ბარად მოსახლე ტომებში მიწათმოქმედების საქმიანობა, როგორცაა შემინდრეობა, მევენახეობა, მებოსტნეობა და სხვა, წამყვან დარგებად იქცა, ხოლო მესაქონლეობა — მისდამი

1 ნ. ბერძენიშვილი (კილაძე), პირველყოფილი მიწათმოქმედების ისტორიისათვის საქართველოში. ივ. ჭავჭავაძის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, ტ. II, 1957, გვ. 289.

2 გ. ჩიტაია, ქსნის ხეობის ეთნოგრაფიული ექსპედიციის მოკლე ანგარიში. ენციკლის მოამბე, ტ. IV, გვ. 286.

3 გ. ქალაბაძე, აღმოსავლეთ საქართველოს სამიწათმოქმედო იარაღების ისტორია, 1960, გვ. 25—70.

შერწყმულ დარგად. ხვით მიწის დამუშავება შეიძლებოდა განხორციელებულიყო მესაქონლეობის განვითარებასთან ერთად. ცნობილია, რომ ლეწვა ძალზე აღრეულ ხანაში ხარ-კამეჩის საშუალებით ხორციელდებოდა. საქართველოში ხარი მოშინაურებული ცხოველი ყოფილა ჯერ კიდევ შუა ბრინჯაოს ხანაში, მათ ორ ოთხთვილიან ურმებში აბამდნენ⁴. აქვე პარალელურად აღენიშნავთ, რომ უძველესი სახვნელი იარაღი, რომელშიც ხარები არიან შებმულნი დამოწმებულია შემერებთან 4000 წლის წინათ⁵.

სოფლის მეურნეობაში ხარისა და სახვნელი იარაღის გამოყენებამ გამოიწვია მესაქონლეობისა და მიწათმოქმედების ერთმანეთთან დაახლოება რამაც მსხვილფეხა საქონელს დიდი სამეურნეო მნიშვნელობა მიანიჭა. ამ მოვლენით უნდა აიხსნას ხარის კულტის განვითარება ქართველი ტომების უძველეს რწმენა-წარმოდგენებში.

რამდენადაც პირველყოფილი მეურნის ცხოვრება დამოკიდებული იყო პირ-უტყუზე — იგი მით საზრდოობდა, მას იყენებდა გამწევე ძალად, ადამიანმა გააღმერთა და თაყვანის ტემის საგნად აქცია ხარი. ამ კულტის გადმონაშთები კარგად შეიმჩნევა ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში, ზღაპრებში — ეპოსში, წესჩვეულებებში. ხალხურ დღეობებში, როგორც ცნობილია რაქული ბოსლობა წარმოდგენდა საქონლის გამრავლებისა და მათი კეთილდღეობის განკუთვნილ დღეობას⁶. ამრიგად უძველესი მიწათმოქმედის ცნობიერებაში იქმნებოდა წარმოდგენა ერთმანეთთან დაკავშირებული ობიექტებისა — საქონლის სახვნელი იარაღის, მიწის, მიწათმოქმედების (ხენა-თესვა), მიწის ნაყოფიერების მოსავლის და ა. შ. ყველა ამ უაღრესად მნიშვნელოვან მოვლენასთან დაკავშირებით წარმოიშვა მიწისნაყოფიერების, ბუნების მოვლენების, ციური მნათობების კულტები, რომელთა თაყვანსაცემად შორეულმა მეურნემ სხვადასხვა სახის რიტუალები და მდიდარი წეს-ჩვეულებები გამოიმუშავა.

ძველი დროიდან მოკიდებული იბერია ანუ ქართლ-კახეთი თავისი ნაყოფიერი ნიადაგით და შესანიშნავი ბუნებით იყო განთქმული. ბერძენი მოგზაური და მწერალი სტრაბონი აღბანეთთან ერთად იბერიასაც კურთხეულ ქვეყნად სთვლიდა, რომელიც ბუნებითა და ყოველგვარი დოვლათით იყო დაჭილდოვებული. მისი აღწერით უდიდესი (მდინარეთა შორის) არის მტკვარი, რომელიც დიდი ძალით მიმდინარეობს საძოვრით მდიდარ ველზე. ლებულობს სხვა მრავალ მდინარეს, რომელთა შორის არის ალაზონიოსი... რომლის დაბლობზე ცხოვრობენ უფრო მეტად მიწათმოქმედნი... „მდინარეებს მოაქვთ მიწისთვის სიყეთე... ამგვარ მიწაზე ნათესს ორჯერ ან სამჯერ იღებენ ნაყოფს, ხოლო პირველად მოდის ერთი ორმოცდაათათ... მთელი დაბლობი ირწყვის მდინარეებითა და მუდამ ბალახს ხედავს თვალი... ამის გამო იქ კარგი საძოვრებიც არის. ვაზს ნაყოფი მოაქვს მეორე წელსე... (ზრდა) — დასრულებულები იმდენ ნაყოფს იძლევიან, რომ მეტი წილი რჩება ზედ ვაზზე. საქონელი მათ დიდიტანისა ყავთ... ადამიანები სილამაზითა და ახოვნებით გამოირჩევიან“⁷.

კახეთის განვითარებულ მიწათმოქმედებაზე, მევენახეობა-მებაღეობისა და მემინდერეობის შესახებ სრულ წარმოდგენას იძლევა XVIII საუკუნის გამო-

⁴ Б. К у ф т и, Археологические раскопки в Триалетии, I, გვ. 78—100.

⁵ გ. ჩ ი ბ ა ი ა, სუმერთა ცივილიზაცია, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947, № 45.

⁶ ა. ს ო ხ ა ძ ე, ქართველი ხალხის სამეურნეო ყოფის ისტორიიდან „რაქული ბოსლობა“, ი.ბ. ავტორეფერატი, თბილისი, 1955.

⁷ ს ტ რ ა ბ ო ნ ი ს გ ე ო ვ რ ა თ ი ა, თ. ყაუხჩიშვილი, 1957, გვ. 131—132.

ჩენილი ქართველი გეოგრაფის და ისტორიკოსის ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობილი შრომა „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“. ვახუშტი კახეთს ასე აგვიწერს: „ქვეყანა ესე არს ფრიად ნაყოფიერი ყოვლითა მარცვალითა, ვენახითა, ხილითა, პირუტყვითა, ნადირითა, ფრინველითა და თევზით... უმეტესად ალაზნისა და იორის კიდენი, რამეთუ თვინიერ ნარინჯისა, თურინჯისა და ზეთის ხილის ნაყოფიერებენ ყოველნი“⁸. მისივე ცნობით კახეთი მდიდარი ყოფილა აბრეშუმით, ბამბით, ბრინჯით, ხურმითა და წაბლით.

რაც შეეხება გარე კახეთს, მისივე სიტყვით „მონაგის ქვევით ქისიყამდე ცივგომორის მთის კალთითა არიან შენობა-დაბნები, ვენახ-ხილიანი და უძვეეს იორისკენ სახვნელი ველნი და უკანა მთა ტყენი... არის აქა პირუტყვთა სიმრავლე, ცხვარანი, ცხენი, კამეჩი, ვირი“.

როგორც ვხედავთ, კახეთის სასოფლო მეურნეობაში ძველთაგანვე განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა მემინდვრობას, მევენახეობას, მებაღეობას და მესაქონლეობას. ალაზნის ველის მოსახლეობისათვის წამყვანი და გადაწყვეტი რილი მიწათმოქმედებას ეკუთვნოდა, ხოლო ბუნებრივი განსხვავების გამო, კახეთის მთის ფერდობების ზონის მოსახლეობის მეურნეობაში (უმთავრესად ქიზიყში) მესაქონლეობასაც დიდი ადგილი ეთმობოდა.

კახეთის ხალხის სამეურნეო ყოფა და ნივთიერი ცხოვრების მდიდარი წარსული თავის გარკვეულ გამოხატულებას ხალხის სულიერ სამყაროში ჰპოვებდა, ამ ნიადაგზე წარსული ცხოვრების სურათი თავისებურად აისახა, ერთი მხრივ, საწარმოს ჩვევებსა და შრომით გამოცდილებაში, ხოლო, მეორე მხრივ, სხვადასხვა შინაარსისა და ხასიათის წეს-ჩვეულებების თქმულებების, მრავალფეროვან ზეპირსიტყვიერებასა და ხალხურ მუსიკალურ ხელოვნებაში.

კახეთის მკვიდრთა დახასიათების დროს ვახუშტი ხაზგასმით აღნიშნავს. როგორც მათ გარეგნულ სიმშვენიერეს, ასევე სულიერ თვისებებს, მისი სიტყვით, კახელები ყოფილან „ლალნი და ამაყნი“⁹. „შემმართებნი და ერთგულნი“ ამასთან ერთად კახელები ვახუშტის წარმოდგენილი ჰყავს როგორც „მეხობენი“ და „დიდ მთქმელნი“, რაც მათ შემოქმედებით ბუნებაზეც უნდა მიუთითებდეს¹⁰.

მე-18 საუკუნის მწერალი თეიმურაზ მეორე მეტად საინტერესო ცნობებს გვაწვდის იმდროინდელი კახეთის ყოფაცხოვრებაზე. თავისი მხატვრული ნაწარმოების „სარკე თქმულთა“-ს მეორე ნაწილში, იგი პოეტური ფორმით აგვიწერს კახეთის მკვიდრთა ზნე-ჩვეულებებს: ქორწილს, ძეობას, მიცვალებულის გლოვას, მეჭლის, ლხინს და გართობას, სხვადასხვა სახის სპორტულ და ყოფის ამსახველ სურათებს¹¹. დასახელებულ ნაწარმოებში ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სხვადასხვა სახეობებს. როგორც მაგალითად: ა) სიმღერები — მზე შინა, მყარული, სამაია ფერხისა, ალალი, ზარის თქმა, ბ) ვალობა („მალალი-დაბლის საბანო“), გ) ჭრე-ლის თქმა („იტყვიან ჭრელსა საამოდ თასების დალევაზედა“), დ) მუშაითობა („მუშაითებზე დაუკერენ ერთმანეთისა საბანოს“), ე) თამაში, ვ) მუნასიბის თქმა, ზ) შაირის თქმა, თ) დასდებლის თქმა და სხვა.

⁸ ვ ა ხ უ შ ტ ი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბილისი, 1941, გვ. 38.

⁹ • ქ ვ ე.

¹⁰ • ქ ვ ე.

¹¹ თ ე ი მ უ რ ა ზ მე ო რ ე, თხზულებათა სრული კრებული, გ. ჭაკიბაის რედაქციით, თბილისი, 1939.

საყურადღებოა აგრეთვე მუსიკალური ტერმინები, რომლებსაც თეიმურაზ მეორე იყენებს: „გამოჩენილი მთქმელი“, „მობანე“, „მომძახებელი“, „მგალობელი“. აქვე ვხვდებით აგრეთვე მუსიკალური ინსტრუმენტების დასახელებებსაც, რომელიც ალბათ გავრცელებული იყო იმდროინდელ კახეთში. ასეთებია: ზურნა, ნესტვი, სტიკრი, ქნარი, ჩანგი, ქიანური, ნაფირი და სხვა.

ფარსადან გორგიჯანიძე კახეთის ამბების მოთხრობის დროს აღნიშნავს, რომ „შეიქმნა ლეინის სმა ლხინი, ჩანგთა კვრა და მეჩანგთა შუშპარი და სიმღერა გაახშირესო“¹².

ინტერესმოკლებული არ არის არჩილ მეფისაგან თქმული „საქართველოს ზნეობანი“, სადაც კახელი ხალხის ზნე-ჩვეულებასა და ხალხურ სიმღერა გართობაზე საინტერესო მასალას გვაწვდის: ყველა ჩამოთვლილი ცნობიდან ნათელი ხდება, თუ რა დიდი ადგილი სჭერია მუსიკა-სიმღერას კახელი ხალხის ყოფაში, რაც მეტყველებს მათი მუსიკალური შემოქმედებისადმი დიდ მიდრეკილებაზე.

კახეთის მრავალფეროვან სამიწათმოქმედო დარგებით განვითარებულმა მეურნეობამ, რომელიც კახელმა მეურნემ ესოდენ მაღალ საფეხურზე აიყვანა. მათმა სოციალურმა და ფსიქოლოგიურმა თავისებურებამ, შრომისა და ცხოვრების პირობებმა, კახეთის მონუმენტური ბუნების მრავალფეროვანმა ლანდშაფტმა, თავისთავად ცხადია, გავლენა იქონია კახური სასიმღერო სტილზე, მის დარბაისურ-პათეთიკით აღსავე მელოდიის წყობასა და ხასიათზე.

„კახეთში სიმღერა ისე უყვართ, როგორც კარგად დაყენებული ღვინო“ წერს გ. ნადირაძე. „აქ ყოველმა გლეხმა იცის გამამხნეველები სიმღერები, სალხინო მელოდიები, ვაჟაკური და გმირული ჰანგები, სატრფიალო შაირები, სამგზავრო ლილინი. იციან მრავლად, ათასნაირი ვარიანტი“¹³.

თავისი არსებობის მრავალი საუკუნის მანძილზე კახელ ხალხს, მდიდარი და მრავალფეროვანი მუსიკალური შედეგები აქვს შექმნილი, რომელთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას შრომის-სამეურნეო ყოფის ამსახველი სიმღერები იპყრობს. მათი შესწავლა არა მხოლოდ წმინდა მუსიკალურ-თეორიულ და ფორმალურ-ტექნიკური თვალსაზრისით წარმოადგენს საინტერესო მასალას, არამედ, მათ, კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისითაც, უეჭველია, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებათ.

ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთ უძველეს და, როგორც ცნობილია, ტრადიციულად მყარ ეანრს წარმოადგენს მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებული შრომის სიმღერები. ამ ეანრის მუსიკალურ-პოეტური ნაწარმოებები შემადგენელი ნაწილია ქართველი მშრომელი მეურნის ყოფა-ცხოვრებისა და ისტორიისა. ბევრ სასიმღერო ლეიტმოტივს წარმოადგენს ხალხის შავებდობა და მწუხარება, მიყენებული მტრებისაგან გამუდმებული რბევით, სოციალური უთანასწორობით, მძიმე ჭაფით და სიღარიბით. რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო ქართველი გლეხის რევოლუციამდელი ყოფისათვის.

ხალხს კარგად ესმოდა სიმღერის უდიდესი მნიშვნელობა ადამიანის ცხოვრებაში, იგი სიმღერაში გამოთქვამდა თავის სანუკვარ სურვილებს; ფიქრებსა და აზრს, ვაჟირებდასა და დალხინებდას. სწორედ სიმღერა მიაჩნდა ხალხს ერთ-ერთ საშუალებად ადამიანის გულის წუხილის თუ სხვა განცდების გამოსახა-

¹² ფარსადან გორგიჯანიძე. ჩუბინაშვილის გამოცემა, გვ. 552.

¹³ გ. ნადირაძე, ნიკო სულხანიშვილი, თბილისი, 1937, გვ. 17.

ტავად, რომელსაც იგი იყენებდა ყველა პირობას, ადგილისა და დროის შესაბამისად.

„სიმღერა-გალობა“ წერს ილი ქავაძე: „განუყრელი თვისებაა ადამიანის ბუნებისა, სიმღერა ადამიანის „სულის მოძრაობისა“ და გულის ძარღვის ცემის უშუალო გამოთქმაა, რომელნიც ავსლებიან ყოველთვის როცა ან სევდა, მწუხარება, ან სიხარული შესძრავს ხოლმე ღვთაებრივ სიმებს ადამიანის სულიერებისას“¹⁴.

ი. ქავაძის შეხედულებით, მუსიკა-სიმღერა ხალხის ცხოვრების ორგანიკური ნაწილია. იგი ხალხის ისტორიის ალალ-მართალი და ღრმა ანარეკლია. „სიმღერა — წერს ილია — მთელი ერის გულის თქმის განმობატველია“, და რომ თითოეულ ერს „თავის გულის გამომეტყველი, თავისი კილო და ჰანგი ვაჩნია, რომ ქართველის „კენესა“ და „ძახილი“ სულ სხვაა და როცა ჰხარობს სულ სხვა რიგად ჰხარობს, მისი სიხარულის გამოთქმაც სულ სხვა რიგისაა“. ამიტომაც ილია განასხვავებს ქართულ სიმღერებს სხვა ერის სიმღერებისაგან და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ქართული სიმღერები არ არის შექმნილი სხვა მეზობელი თუ არა მეზობელი ხალხების გავლენით“, რომ ჩვენი სიმღერები „საერთო, თუ საეკლესიო ბანით საგალობელნი არიან და არა მარტოდ სათქმელი“. და რომ აქ (საქართველოში—თ. მ.) „თვით-ნაჩენი“ და „თვით-მყოფი“ სიმღერაა¹⁵.

ილიას ეს სიტყვები სწორად მიუთითებს ქართული ხალხური სიმღერების სპეციფიკურობაზე, მის ორიგინალობასა და თვითმყოფობაზე.

ქართული ხალხური სიმღერის თვითმყოფი ბუნება, რომელსაც არავითარი საერთო არა აქვს მეზობელი ქვეყნების მონოდური სტილის მუსიკასთან (სომხური, აზერბაიჯანული). უპირველეს ყოვლისა მის კოლექტიურ შესრულებაში გამოიხატება, ხალხი (გუნდი) მღერის საერთო გრძნობით აღფრთოვანებული, გამოწვეულ: ამა თუ იმ მოვლენით, რომელიც საშემსრულებლო საერთო სტილის ერთიანობით ხორციელდება. სიმღერაში პარმონიულად ერწყმიან დამწყების თუ მოძახილის მელიდია და ბანი, რომელნიც ამავე დროს არ ყარგვენ თავის საკუთარ ინდივიდუალობას. ქართლ-კახური სიმღერის ძირითად საშემსრულებლო თავისებურებას წარმოადგენს იმპროვიზაციულობა, შემოქმედებითი ვარიანტულობა. ხალხი იცავს თაობიდან თაობაზე გადმოსული სიმღერების ტრადიციულ-ინტონაციურ საწყისს, ამა თუ იმ მელიდიის საერთო პროფილს, მაგრამ ყოველი ახალი შესრულების დროს ხშირად მის თავისუფალ ვარიანტებს იძლევა.

სიმღერის ლექსის წყობა, პოეტური ტექსტის შინაარსი, რომელიც ორგანულად არის შერწყმული მუსიკის ხასიათთან, არანაკლებ როლს თამაშობს. ვიდრე მელიდია.

ზემოთ ჩამოთვლილი ეროვნული თვისებები, მთელი მისი დამახასიათებელი ნიშნებით. ქართველი ადამიანის გაცნობილი თავისებური „კენესა-სიხარული“ ყველაზე უკეთ შრომის სიმღერებშია ასახული. ამ მხრივ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ხალხური მუსიკალურ-პოეტური ნაწარმოებები, რომლებსაც ასრულებდნენ გუთანზე მუშაობის, კალოზე თავთავის ღეწვის და ხორბლის

¹⁴ ილია ქავაძე, ქართული ხალხური მუსიკა. წერილები. ლატერატურა და ხელოვნებაზე, 1953. ტ. III, გვ. 145.

¹⁵ იქვე.

განიავების დროს. ეს სიმღერები აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში (ქართლსა და კახეთში) ერთი საერთო სახელწოდებით—„ოროველებად“ არიან ცნობილნი. ამიტომ, თითოეული მათგანი, თავისი დანიშნულების მიხედვით ცალკეულ სახელსაც ატარებს, ასეთებია: „კალოს ოროველა“ „კევრული“, რომელსაც ზოგან კალოსპირულს ან კალოურსაც უწოდებენ, „გუთნის ოროველა“ ანუ გუთნური, და სანიავებელი სიმღერა. ამავე ჯგუფის სიმღერებს ეკუთვნის აგრეთვე ურმულებიც.

გუთნით მინდვრის მოხვნა, კალოზე კევრით ლეწვა და ურმის სამუშაოს შესრულება, გამწვევი ძალის, ხარ-კამეჩის საშუალებით ხდებოდა, რამაც განსაზღვრა ამ სახის შრომასთან დაკავშირებული სიმღერების საერთო ხასიათი, მუსიკალური მეტყველების, გამომსახველობის ხერხებისა და ცალკეული ელემენტების ერთობა.

ოროველების გულშიამწვდომი, ამაღლელებელი, სევდიანი მელოდიური რეჩიტატივი (ზოგჯერ რიტმულად გრძელი ფერმატოებით და გაბმული ნოტებით) და მისი ესოდენ პოეტური ტექსტები, სადაც მეურამეს ჩაქსოვილი აქვს ხალხის გულისტიკილი, ზოგჯერ კი შრომასა და ბრძოლისაკენ მოწოდება, გამსჭვალულია იდეურ-ემოციური სიღრმით და მომხიბლავი ლირიკით. ამ კატეგორიის სიმღერების განსაკუთრებულ თავისებურებას წარმოადგენს მელოდიის იმპროვიზაციულობა და მისი ვარიანტულობა, რაც, უნდა ვიფიქროთ, აიხსნება, ერთისა და იმავე ხასიათის ჰანგზე სხვადასხვა სიტყვიერი ტექსტის შეწყობა-გამოყენების პრაქტიკით. ამასთან ერთად დიდ როლს თამაშობდა, რა თქმა უნდა, მომღერლის შემოქმედებითი ფანტაზიაც.

ოროველების რიტმიკა, ჩვეულებრივ, ემორჩილება ლექსის მეტრს, ლექსის მარცვლებზეა დამყარებული რეჩიტატიული მელოდიკა და შესრულების სტილი. ამ სიმღერებში მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი რიტმული აგებულება, რომელშიაც ეხედებით ორწილად, სამწილად და პერიოდულად შერეულ ზომასაც, ზოგჯერ თავისუფალი ცვალებადი ტაქტებით. მათი ინტონაციური და კილო-ტონალური მხარე, მეტრო-რიტმული ნაირფეროვნება, ლირიკული მღერადი საწყისი ბევრი განვითარებული ფორმის სიმღერების პროტოტიპად შეიძლება ჩაეთვალოს.

გუთნისა და კალოს ოროველები შრომის უტყუარი განსახიერებაა. გლეხ-კაცისათვის შრომა-საქმიანობა, ეს მისი იმედით, მისი საარსებო საფუძველია, იგი შრომაში ატარებდა თავისი სიცოცხლის დიდ ნაწილს. შრომის დროს ქართველი მეურნე ორმაგ შემოქმედებით პროცესს ეწეოდა. იგი ქმნიდა ქვეყნისათვის მატერიალურ დოვლათს, გამოცდილების საფუძველზე ავითარებდა მეურნეობის ფორმებს, აუმჯობესებდა შრომის იარაღს და გამოსაყენებელ საგნებს. ამავე დროს პარალელურად ფიზიკური და სულიერი ძალის მაღალ დამაბულ პირობებში ქმნიდა მუსიკალურ-პოეტურ ნაწარმოებს, რომელიც ორგანულად ერწყმოდა ბუნების მომხიბლავ სურათს, აქსოვდა სიმღერის შინაარსში ყველაფერს იმას, რასაც თავის ირგვლივ ხედავდა და რაც მასზე გარკვეულ შთაბეჭდილებებს ახდენდა.

სამიწათმოქმედო საქმიანობასთან ერთად ოროველას ციკლის სიმღერები ისტორიის უძველეს პერიოდშია წარმოშობილი, იგი ქართლ-კახეთის მშრომელი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ცხოვრების შემატანაა, სადაც არეკლილია მეურნის ცოდნა-გამოცდილება, წეს-ჩვეულებები, რწმენა-წარმოდგენები, ყოფის თავისებურებები და კულტურა. ოროველა, რომელიც მთლიანად გამსჭვა-

ლულია აზრით და ღრმა გრძნობებით, ემსახურებოდა მშრომელთა კოლექტივის ორგანიზაციისა და გაერთიანების დიდ ამოცანებს.

კახეთში მიწას კოლექტიურად ამუშაებდნენ, სადაც ზოგჯერ 8—10 კაცი მონაწილეობდა, ხოლო გამწვევი ძალის რაოდენობა რვა უღელი ხარ-კამეჩი და ზოგჯერ მეტიც უნდა ყოფილიყო. ადამიანთა ასეთ გაერთიანებულ კოლექტივს, სადაც მუშახელი, სახენელი იარაღი და გამწვევი საქონელი გარკვეული დროის მანძილზე მიწის მოხვნას ვარაუდობდა, კახეთში ნაცვალგარდას და ზოგ ადგილებში მოდგამის სახელით იყო ცნობილი. ქიზიყში გუთნეულის შეამხანაგებას გადაბმას ეძახდნენ¹⁶. ე. ი. ხელმოკლე გლეხი, რომელსაც მთელი გუთნეული არა ჰყავდა, შეუამხანაგდებოდა სხვებს, ზოგის ხარ-კამეჩი იქნებოდა, ზოგისა გუთანი, ზოგის აპურები და ა. შ. გუთნის პატრონი ჩვეულებრივ გუთნეულის მმართველი გუთნის პატრონი უნდა ყოფილიყო, რომელიც გუთნისდღის საპატოო სახელს ატარებდა. მის მოვალეობაში შედიოდა გუთნის გამართვა, მოწყობა-მოწესრიგება და მთელი მუშაობის ხელმძღვანელობა. ამიტომ გუთნისდღეა განსაკუთრებული პატივისცემით სარგებლობდა. ყველაზე მეტი გუთნისდღისათვის უნდა მოეხნათ, ამასთანავე, სახენელად რომ გავიდოდნენ პირველი დღის მოხნული გუთნისდღისა იყო, რომელიც ალოში არ ჩათვლებოდა, ეს გუთნისდღეა ზედმეტად ეძლეოდა. გუთნისდღეასთან ერთად გუთანზე მუშაობაში მონაწილეობდნენ მეხრეები. გუთნეულს რამდენიმე მეხრე ჰყავდა. ასეთები იყვნენ: გუთნის თავის მეხრე, წინა მეხრე, ღამის მეხრე (შეიძლება რამდენიმეც ყოფილიყო) და დღის მეხრე, მეტწილად მეხრეებად 13—14 წლის ბიჭები იყვნენ. მეხრეებსაც თითო დღის ალო ერგებოდათ. უმთავრესად მათ ევალებოდათ ხარ-კამეჩის მოვლა-პატრონობა, საქონლის ძოვება, წყალზე წაყვანა, დაბანვა და სხვ. ღამით კი გუთნის და საქონლის დარაჯობა. საღამოს, როცა მუშაობას შეწყვეტდნენ, საქონელს მეხრეები გაყვებოდნენ, გუთნისდღეა ცხენზე უნდა შემჯდარიყო და სახლში ისე წასულიყო. კახელი ინფორმატორების თქმით „ხვნის დროს კარგი გუთნისდღეა ფეხით სოფელში არ გაივლიდა. ღამის მეხრეები თან საქონელს ვარაუდობდნენ, თან წამოღებული ქონდათ სამღარიანი ფანდური, საღამურები, ღამეს ცეკვა-სიმღერით ათენებდნენ“¹⁷.

ხვნა-თესვასთან დაკავშირებით, კახელი გლეხი საუკუნეთა მანძილზე გამოუმუშავებულ გარკვეულ წეს-ჩვეულებებსაც იტავდა. კახური მასალების მიხედვით როდესაც ველზე უნდა გასულიყო, მეზობლისათვის არაფრის განათხოვრება არ შეიძლებოდა, კახელი ინფორმატორის სიტყვით — საციკველი არ უნდა გაეცათ სახლიდან¹⁸. ს. შილდის მტხოვრებ გ. დელიქისშვილის გამოცემით „სახნაუზე, რომ გავიდოდით ხვნის წინ დალოცვა ვიცოდით, — ნეკრესის ლეთისმშობელო, ჩვენ ნახნაუნათეს ბარაქა მოგვეციო. ხის ჯამბუზე ღვინოს დავასხამდით ჯერ გუთნისდღეა დაილოცებოდა, შემდეგ დანარჩენები. ასე მორიგეობით თითო-თითო ჯამ ღვინოს დავლევდით. მეტი არ შეიძლებოდა. მერე გუთნისდღეა და მეხრე კაკალს დაამტკრევდნენ და ზოგს შეეჰამდით, ზოგსაც ნახნაუში ჩავეყრიდით და ვეტყოდით ასეთი ხორბალი მოვიდეს, როგორც ეს კაკალიაო. პირველ დღეს, ჩვეულებრივ პირველ რიგში მიწას უხნავენ იმას ვისიც

¹⁶ შლ. სტ. მ ე ნ თ ე შ ა შ ვ ი ლ ი, ქიზიყური ლექსიკონი, თბილისი, 1943, გვ. 24.

¹⁷ კახეთის მივლინების მასალები.

¹⁸ შლ. სტ. მ ე ნ თ ე შ ა შ ვ ი ლ ი, ქიზიყური ლექსიკონი, თბილისი, 1943, გვ. 164 „საკოქველი“ მეზობლის მიერ მეზობლისათვის მითხოვებული რაიმე აქათი — ცული, ბარი, წერაქვი და მისთანანი.

სახნისი იყო, ამ დღეს მხოლოდ საქმეს წამოიწყებდნენ, ცოტას მოხნავდნენ, რამდენიმე კვალს გააყლებდნენ, გუთნისდღა აუცილებლად ოროველას „აუცი-
ლებდა“, ის „მისძახებდა“ მენხრეები ბანს ეტყოდნენ „ხეი-ხიო ოპო-პო“, თან
ხარებს უჯავრდებოდნენ, მერე კი ყველას, ვისაც ეხერხებოდა, შეეძლო სიმღერა
წამოეწყო, უფრო ხშირად გუთნის თავის მენხრე მღეროდა-ო¹⁹.

ოროველა ფოლკლორულ ლიტერატურაში დღემდე ცნობილი იყო რო-
გორც ერთხმიანი სიმღერა. 1950—1953 წ-ში ქართლ-კახეთის სოფლებში ჩვენ
შეეძვლით ჩაგვეწერა გუნდური ორხმიანი ოროველა. ამ დრომდე ხენის სიმ-
ღერა ოროველა ორხმიანი აგებულებით ფიქსირებული იყო მხოლოდ შ. მშვე-
ლიძის მიერ. მაგრამ, რატომღაც ამის შესახებ არსად არ არის აღნიშნული²⁰.

ამგეარად, ქართლ-კახეთში ვხვდებით ოროველას ტიპის ერთხმიან სიმ-
ღერებს და ორხმიანსაც. ხალხური მომღერლების გადმოცემით „ოროველა“
ორნაირი იყო, „ბანით ოროველა“ და „მარტო სამღერი“ ოროველა. „გუთნური
ოროველას ბანით ვიტყოდით, ერთი მოსძახებდა, ვინც ახლო იყო ბანს ეტყო-
და. კევრზე უფრო ხშირად მარტო ერთი კაცი უჯდა, ის თავისთვის იტყოდა
ოროველას, საქონელს გაეხარებოდა, როცა მენხრე დაიმღერებს, საქონელი მა-
შინ მოუმატებს სირბილს“²¹. ამის შესახებ ოროველას ერთ-ერთ ლექსშიაც
არის ნათქვამი:

ხარმა სთქვა, ხარი ვერ მომკლავს
თუ მენხრე მიღვა ლეთიანი,
ხშირ-ხშირად უნდა დამძახოს,
სიმღერა ლაზათიანი²².

მუშა საქონლის მართვისათვის კახეთში განსაკუთრებული შეძახილები —
სიგნალიზაცია იცოდნენ: „გაიშე! გაიშე! მოიშე! — ასე შესძახებდა გუთნის-
დღა, თუ გუთანი კვლისაკენ დაიწვედა და ვიწრო კვალს გაიტანდა. მაშინ მენ-
ხრე კვალის ხარს უფრო მეტად გააწვეინებს, რომ ფართო კვალი გაიყვანოს“²³.

იმ შემთხვევაში თუ გუთანი ისე მიდიოდა, რომ კვალსა და კვალს შუა
ხარევზსა სტოვებდა, მაშინ გუთნისდღა დაიძახებდა—ზედ-ზედა! ამ შეძახილზე
მენხრე ველის ხარს გაირეკავს და კვალს კვალზე მოაბავს²⁴. იმისათვის, რომ ხარ-
მა მიმართულება შეიცვალოს, გასაფრთხილებლად მაამო-ს თქმა იცოდნენ. ხა-
რის გვერდზე მისაყენებლად ხიი, ან ხიიო-ს დაუყვირებდნენ. ხარებმა რომ
სწრაფად იაროს, მათ გასარეკად კი შესძახებდნენ ჰამო! ჰამო და სხვ.²⁵ კამე-
ჩისათვის კი მიღებული იყო პო, ტფუ! ან პატპერი! ერთ-ერთი გუთნური ლექსის
ტექსტში ეს შეძახილი ასე არის შეტანილი:

პო ტფუ! კამეჩო რქიანო,
შენი მეუღლე მქვიანო,
მეუღლეობას ვერ გაიწევ
პატარა ბივი მქვიანო.

19 კახეთის მიეღინების მასალები.

20 გუნდური ოროველა ჩაწერილი შ. მშველიძის მიერ, ინახება ხალხური შემოქმედების
ახლის სეიფში.

21 კახეთის მიეღინების მასალები.

22 ვ. კ. ო. ტ. ე. შ. ვ. ი. ლ. ი., ხალხური პოეზია, გვ. 172.

23 სტ. მ. ე. ნ. თ. ე. შ. ვ. ი. ლ. ი., ქიზიყური ლექსიკონი, გვ. 27.

24 ი. ქ. ე. ე. გვ. 67.

25 ი. ქ. ე. ე. გვ. 257, 269.

ორიველაში სხვადასხვა შინაარსის ლექსებია გამოყენებული. უნდა ითქვას, რომ იმპროვიზაციულობა ტექსტებსაც ახასიათებს, მაგრამ ტრადიციული ტექსტებიც არსებობს, რომლებიც საკუთრივ გუთნურ სიმღერებში ვხვდებით. ამ ტექსტების მეტი ნაწილი მუშა საქონელს ეხება, და უშუალოდ მისდამი იყო მიმართული, ზოგ შემთხვევაში საწარმოო იარაღზე — გუთანზეა ლაპარაკი, ხშირად ლექსი, სიმღერა სოციალურ ვითარებას წარმოსახავს ან გლეხი — მეურნე თავის მძიმე მდგომარეობას უჩივის, ზოგჯერ ხენის სიმღერების ტექსტებში საწესო ხასიათის შინაარსსაც ვხვდებით.

პირველ დღეს როცა ველზე სანნის-საკვეთელს გაიტანდნენ, ორიველას წამოიწყებდნენ:

პირველად ღმერთი ვახსენოთ
ის უფრო დიდებულია,
დიდება იმის სახელსა .
ის უფრო მართებულია, ორიველ იპო, პოო!
დიდება ღმერთსა, ღმერთი მოვემართავს
ხელსა
ორიველ. ორიველ. იპო, პო-ო-ო²⁶.

გუთნურ სიმღერებში მხენელ მუშას უყვარდა გუთნისათვის მიემართნა და კეთილი სიტყვით შეემკო ის.

გუთანო, უფლის ნაკურთხო,
ღრმად გაუარე კვალია,
გამელელსა და გამომვლელსა,
მტერს შენზე დარჩეს თვალია,
ორიველ, იპო, პო-ო²⁷.

არუ, არალო, არალო,
არალო, არუ, არალე,
მოხან და მოხან გუთანოოოო-ო
ქვემო ქართლელი თელაო,
ეგრეთი ბელტი გადასდე
შავი კამეჩის ტოლაო²⁸.

გამარჯვებულმა გუთანმა,
სამოცქერ შემოუარა,
ნეტა რა ხარმა გაუძლო,
ან და რა მხერემ იარა²⁹.

როგორც ქართლში, ისე კახეთში გავრცელებულია შემდეგი ლექსები:

შენი ჰირიმე გუთანო
მაგ შენი მრუდე უელისა,
შენა ხარ პურის მომყვანი
გამხარებელი კერისა.

²⁶ კახეთის მივლინების მასალები: შდრ. დ. არაყიშვილი. Труды МЭК, ტ. I, გვ. 51.

²⁷ კახეთის მივლინების მასალები.

²⁸ ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 172.

²⁹ იქვე, გვ. 173.

უნდა შეეება ხარები,
დაეძახო ოროველიო,
ხადაც კარგი ველი არის
უნდა გადაეხსნა ყველაოჰო.

ღმერთმა ხომ იცის, გუთანო,
შენი მიყოლა ძნელია,
ვინც შენ მიყოლას შეიძლებს,
პური აქვს ძველის ძველიაჰო!

ზოგ ლექსში კი გლენი თავის გაქირვებულ მდგომარეობაზე მოგვითხრობს:

მიწაე მოგხანი ღიღინით,
გადაეპტრეუ ველები,
გუთნის დაჰერით მეტყინა,
დაყოერებული ხელები,
შემოდგომამ მოატანა,
მოგთესაე გენაცვალეუბი,
თესლი არ მქონდა, ვიყიდე,
სხეაგან ავიდე ვალეუბი,
ფარცხი მუზობლებმა მამცა,
ახლა მაკლია ხარები,
ხარებსაე მიხო მათხოვებს,
ღმერთო, მომეცი დარები!
ვინძლო, რომ კარგი მოვიდეს,
მეც ავახილო .თვალეუბი,
გინდა შიმშილით ეკედებოდე
არაეის შეეებრალეუბი³⁰.

გუთნურში ხშირად მეხრეს ჩივილსაც გაიგონებთ უსამართლო გუთნის-
დელის მიმართ:

გუთნის დედას რა აცხონებს,
რა შეიყვანს საყდარშია,
თეთონ კარგი დარში იხნავს
მეხრეს უხნავს აედარშია,
კულა კამეჩების ცოდო
უხვევია კალთაშია.
ეს ურჯულო გუთნის დედა,
ქვეშ ქვეშ გამოილიერება,
იმას არ ეტყვის მეხრესა
უღიერობა არ იქნება,
გაღნოგკრავენ თავნი სახრეს,
რქაში სისხლი ამეარდება³¹.

ზოგჯერ კი პირიქით გუთნისდელის ქებასაც მოისმენთ:

გუთნისა შოლტი მოვხარე,
მოლოდინისა აბჯარი,
კიორიმე გუთნის დელისა,
მეხრეები ჰყავს მაძლარი.

³⁰ ვ. კ. ო. ტ. ე. ტ. ი. შ. ვ. ი. ლ. ი, ხალხური პოეზია, გვ. 173.

³¹ ი. ქ. ე. ე.

³² კახეთის მივლინების მასალები.

³³ Д. А. Ракитшвили, Труды МЭК, 1916, т. V, გვ. 25.

შენ ჩემო გუთნის ღედაო,
ხარი გიბია მტრედაო,
მეხრეებს გამოართმედი
შეახტებოდი ზედაო,
სიმღერა კარგი გცოდნია
დასძახდი ზედი-ზედაო³⁴.

ახალსა გუთნის ღედასა
ხარი დაუღის ნებასა
ეგრე გავა და გამოვა
ერთხელ არ იტყვის—ზედასა³⁵.

გლეხკაცი ლექს-სიმღერებში განსაკუთრებულ სიყვარულსა და პატივის-
ცემას გამოხატავს მარჩენალი საქონლის მიმართ.

ხარო, ხარი ენ დაგარქვა
ხარო, სახე მშვენიერო,
ჩვენ ნუგეშად მოვლენილო
ქედ-ნაკურთხო, ღონიერო³⁶

ხარმა სთქვა პირმა ნათელმა
გამოვათაე ალოო,
ესლა შინისკენ მივდივარ
უნდა ვაგმართო კალოო³⁷

ხუთ უღელ ხარ — და კამეჩში
გამოგარჩიე ღომაო,
მეუღლემ ეერ გაგიწია
მე რაქენა საბრალომაო³⁸.

ბელტო, ბელტაზედ გადაწეკ,
გამონინდი ქვა და რიყეო;
ირმაე, ნიკორას გაუწი
ლაბაე, ყარაჩას მიჰყევო,
ოროველ, ოპო, პო

სახრე გადაკარ მერცხალას,
მიგაე, ცოტაე ცულლუტია,
გუთანი არ დაგვიცაროს,
საქმე არ გვიყოს ცულა
ოროველ, ოპო, პო!³⁹

ლექს-სიმღერები გვხვდება მეხრეზე, მის მოვალეობაზე, სამუშაო ანაზღა-
ურებაზე, მეხრეს პირად განწყობილებაზე და სხვ.

³⁴ შ. მ. შ. ვ. ე. ლ. ი. ძ. ე. ოროველა — საქ. ხალხური შემოქმედების სახლის არქივი, საინ-
ვენტ. № 8, 6.

³⁵ ი. ქ. ე. ე.

³⁶ ხალხური სიტყვიერება. ექვთ. თაყაიშვილის რედაქციით. წიგნი I, გვ. 117; შტრ.
ნ. ოქროშიძე, გუთნური, ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, 1960, გვ. 199.

³⁷ ვ. კ. ო. ტ. ე. ტ. ი. შ. ე. ი. ლ. ი. ხალხური პოეზია, გვ. 172.

³⁸ იქვე, გვ. 171.

³⁹ „თეატრი და ცხოვრება“. 1915, № 14, გვ. 11.

ლამის მებრეს ორი ალო,
ლამით ბნელში იარება,
დღისაჲ მებრეს ერთი ალო,
ხარის ქედზე იარება.

მაინც არ მოეკლავ ტოროლას
თუნდ ბევრი მქონდეს წაშალი,
საწყალი ლამის მებრისა
ის არის კარგი მამალი.

მომეწყინა მებრეობა
ლალეა შაეი კამეჩისა
მე სტეირის დაკვრა მიყვარდა
თამაშობა ქალებისა⁴⁰.

სადილის მოლოდინში მებრე ზოგჯერ თავის სიმღერაში შემდეგ ლექსს ჩაურთავდა:

მამულსა ენახავ გრძელსაო,
სადილ მოაქეს ლელასაო,
მამულსა ენახავ ხაროანსა
სადილ მოაქეს მარიაშსა.

ჩვეულებრივ სამხრობის შემდეგ გუთანში საქონელს გამოცვლიან: რომელიც კვალიდან ება, ველიდან შეაბამენ, ველიდან შებმულს კვალის მხრიდან შეაბამენ, რის შემდეგაც ასეთი შინაარსის ლექსი უნდა ემღერათ:

ხარმა იცეალა მხარია,
ღმერთო შენ დავეხმარეა,
გუთნეულს მიეც ძალია
მტერს დაუყენე თვალა,
საქორწილო პური ვაცხოთ
გადავიხადოთ ვალა.

კალოს ოროველებში განსაკუთრებული ადგილი ხშირად მზესა და ნიავს აქვს დათმობილი. ვინაიდან ამ ბუნების მოვლენებზე დამოკიდებული იყო ლეწვის წარმატებაც.

შენ, დილის მზეო ლამაზო,
ბრწყინვალე სხრებიანო—ო ო,
კალოზე ყანა გაეშალე
ანო არ დაგოგვიანო-ოო, ოო, პოროველ,
ნიშა დაუელის ნიკორას
კერი დაწყებებს ტრიალსა ო-ო-ო
ბზე უნდა ისე გავლეწო
ზეცას მიქონდეს ნიავსა⁴¹
პარალალო, დღის ნიავო,
მე შენთვის მიტორნიავო,
— შენ ჩემთვის რა გატირებდა
მე შენთვის რა მიოგიაო.

⁴⁰ თ. ბ ე გ ი ა შ ე ი ლ ი, ქართული ფოლკლორი, გვ. 35.

⁴¹ კახეთის მიეღინების მასალები: ეს ლექსი ქართლშიც (გორის რაიონში) ჩაეწერათ.

ალაშე, დიღის ნაეო,
დ-უბერე კალოს თაესა,
ამ კალოს გაენიავებ
დაეაუნებ პურის ხეესა¹²

კალოს ოროველაში, ლეწვასთან დაკავშირებული შრომის მომენტებიც არის ასახული მაგალითად:

მე ჩემი კალო გავლენე,
გადაეაუნე ხარები (ა-ა-ბიკო),
შეშეხეეტია არნადით,
ანიავებენ ქალები,
ეისაც გული მეტად გერჩით
აი კვერი და ხარები,

კალოზე უანა გაეშადე,
ოქროს თეთაეიანიო,
კვერს ორი ხარი შეუბი,
ოქროს რქა-ხალაწიო¹³.

დ. არაყიშვილს, კალოს ოროველას ერთ-ერთი უძველესი ლექსის ნიმუში რაწერილი აქვს ცხრაასიან წლებში.

ოროველ, ჩაედგი დასაკირაეი
ორმო ჩაეთხარე ქეიანი
მოგვეც ბარაქაო.
ოროველ, ოროველ, ოროველ

გუთნური და კალოს ოროველების ლექს-სიმღერები, როგორც ხედავთ, დაკავშირებულია მშრომელი გლეხების ყოფასთან და შრომის რეალურ ვითარებასთან, და სწორედ ამ ვითარებით არის გაპირობებული მათი თემატიკური მრავალფეროვნება. სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებს აქვს რეამარცვლოვანი ლექს-შაირის ფორმა, რომლის მეტრი ძირითადად ქორეის ან დაქტილის მრავალნაირ კომბინაციას იძლევა, რაც გადამწყვეტ როლს თამაშობს მელოდიის წინადადებებად, ფრაზებად, მუხლებად და პერიოდებად დაყოფისათვის. მელოდიის რიტმულ საფუძველს ზემოაღნიშნული ქორეისა და დაქტილისაგან წარმოებული სხვადასხვაგვარი რიტმული ფიგურები წარმოადგენენ.

ფაქტიურად გუთნური და კალოსპირული ოროველები, მხოლოდ თავისი სიტყვიერი ტექსტის შინაარსის მიხედვით შეიძლება განვასხვავოთ, მუსიკალურ-სტილისტური ნიშნების მიხედვით კი მათ შორის არსებითი განსხვავება არ არსებობს. ჩვენ აქ მხედველობაში გვაქვს მხოლოდ ერთხმიანი ოროველები, თუმცა ორხმიანი ოროველების მელოდია, რომელიც ბანის ფონზე (ანუ გუნდის თანხლებით) მოძრაობს, მუსიკალური ფორმალური სტრუქტურის თვალსაზრისით ერთხმიანი ოროველებისაგან ნაკლებად გამოირჩევა.

ქართლ-კახური ტრადიციული სასიმღერო უანრებიდან, არც ერთი არ ავლენს, ისე ნათლად გუნდური შემოქმედების ადრინდელ ფორმას (უნისონურს),

¹² გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, თბილისი, 1960, გვ. 254.

¹³ კახეთის მივლინების მასალები.

როგორც გუთნური სიმღერები⁴⁴, ისინი ღრმად არიან დაკავშირებული ნაციონალური მრავალმნიშვნის განვითარების პირვანდელ ეტაპებთან.

ოროველების მელოდიური ქსოვილი თავისი გამომსახველობითი ხერხებით (ინტონაციური მახვილები საყრდენ წერტილებზე. ტონიკის შეგრძნება, კადანსების მელოდიურ საქცევებში ტონიკის მომზადება და სხვ.) წარმოადგენენ უძველეს ეტაპს ქართლ-კახური სიმღერების პარამონიისა და მრავალმნიშვნის განვითარების კანონზომიერების დასადაგენად. გადავხედოთ ამ სიმღერების ჩანაწერებს.

აწყურში დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი გუთნური⁴⁵ ვარიაციულ-იმპროვიზაციული აგებულებისაა (იხ. მაგ. № 1). სიმღერა იწყება გრძელი ბგერით ფერმატითი (ნოტა ლა), რომელიც განსაზღვრავს სიმღერის ძირითად კილოს. ამავე ბგერას ვხვდებით ყოველი. მუხლის ბოლოს. დასკვნით ნაწილში, კადანსის მელოდიურ საქცევაში ჩნდება ყოველთვის მინორული კილოს ფრიგიულის სეკუნდა (მცირე სეკუნდა სი-ბემოლი), რაც ამ სიმღერის ლა ფრიგიულ წყობაზე მიგვივითითებს. საკადანსო საქცევების ასეთი განმეორება, რომელიც სიმღერის ყოველ ფრაზაშია დატული, სიმღერის სტრუქტურული მთლიანობის მანქნებელია. ამ მთლიანობას ხელს უწყობს აგრეთვე სიმღერის ძირითადი თემატური განვითარების პროცესში კილოს კრისტალიზაცია. ყურადღებას იქცევს, აგრეთვე, მელოდიაში სი და სი-ბემოლის მონაცვლეობა, რაც ლა-ეოლიურისა და ლა-ფრიგიულის პარამონიული ფერადოვნებით სიმღერას თავისებურ კოლორიტს ანიჭებს.

სიმღერა შედგება ოთხი ფრაზისაგან, ნიშანდობლივია, რომ დაწყებითი ბგერიდან (ლა), მელოდია ვითარდება ნახტომით კვარტაზე (ბგერა-რე). რომელიც რეაქერ მეორდება რეჩიტატივით, ამის შემდეგ იგი გადადის მღერად მელოდიურ ინტონაციაზე და მიემართება დაბლა ტონიკამდე. მელოდია მცირე მოცულობის დიაპაზონის მქონეა (ლა₁—მი₂) იგი კვინტის ფარგლებში მოძრაობს.

პირველი ფრაზის ინტონაციური მხარე დატულია მომდევნო ფრაზებში ვარიაციის სახით. ინტონაციური მახვილი ემთხვევა კვარტა-კვინტას და ტონიკას. ტონიკა მუდამ მკაფიოდ გამოირჩევა, ფერმატო ამაფილუებს მის როლს, აქ უკვე ვხედავთ ბანის ჩანასახს, რომელიც შემდეგ ორმნიანობაში გადაიზრდება, მომდევნო სიმღერებში ჩვენ დავინახავთ, რომ მელოდიდან აღმოცენებული კილოს ტონიკა, ბურღონული ბანის სახით, ქართლ-კახური სიმღერების პარამონიულ საყრდენად გადაიქცევა.

სიმღერის რიტმული მხარე იმპროვიზაციული ხასიათისაა. რეამარცვლოვანი ლექსის ტაქტის ზომა თავისებურად ერწყმის მელოდიის რთულ მეტრო-რიტმს: სიმღერისათვის დამახასიათებელი რეჩიტატივის და მღერადობის მონაცვლება, კვარტიდან ან კვინტიდან დაღმავალი მიმართულების ინტონაციური საქცევი, რომელიც ჩნდება კადანსის წინ, აღმოსავლეთ საქართველოსათვის ტიპური ფორმის წარმოადგენს.

⁴⁴ ი. კარგარტლის ვარაუდით ოროველა გუნდურად (უნისონურად) სრულდებოდა. ამის შესახებ იგი წერს: *Существуют в наши дни виды пения: оровела, гигиены отзвук поздних веков, когда народ не имел понятия о гармоничном сочетании в природе и существовало унисонное пение. Такова же песня арубшника-урмуан и песня молитвы. Краткий очерк по истории грузинской музыки. Сборник «Весь Кавказ», 1903.*

⁴⁵ *Д. Аракишвили, Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I, гл. 51.*

ორველას საინტერესო ნიმუშია დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი კალა-ურა¹⁶ (იხ. მაგ. № 2).

პოეტურ ტექსტში გადმოცემულია დედის მწუხარება ვაჟიშვილზე, რომელიც მინდორში მძიმე მუშაობისა და მზის უღმობელი სიცხის მსხვერპლი გაბნდარა.

ობლისა დედა ტიროდა,
შეილი მომიკლა მზემაო,
— არცა მე მოეკალ, არცა შენ,
მინდორმა მოკლა გრძელმაო.

სიმღერის ფორმა ვარიაციულ-იმპროვიზაციულია და შედგება ერთი პერიოდისაგან, რომელიც სამ მუხლად (ფრაზად) იყოფა. პირველი ფრაზა რეჩიტატიული აგებულებისაა, სადაც მოცემულია ნაწარმოების ძირითადი ხასიათი. გადმოცემულია მთელი მისი განწყობილება. სიმღერის სევდიანი მელოდია მიემართება აღმაველი ხაზით კულმინაციურ წერტილზე (მი2-ბემოლი), რომელსაც მოსდევს მელოდიური ტალღის მიმოქცევა ცეზურის დამაბოლოებელ მყარ ბგერაზე (სი1-ბემოლი). პირველი ფრაზა მომდევნო ფრაზებთან შედარებით მეტად დაძაბული ჩანს, ეს დაძაბულობა გამოწვეულია შემცირებული კვარტის ფარგლებში მოცემული რიტმული ფიგურა სექსტოლით მი ბემოლ, სი ბეკარი. პირველი ფრაზის მასალაზეა აგებული მეორე ფრაზის რეჩიტატიული ნაწილი (მე-2, 3 ტაქტი). მეორე ტაქტის ბოლო ნაწილი და მეხუთის დასაწყისი მღერადია (ვარალო), იგი შემდეგი ფრაზის მოსამზადებელი ნაწილია. მესამე ფრაზა (შემართებული) პირველის ვარიაციას წარმოადგენს. აქ ოდნავ არის შეცვლილი რიტმული მხარე: სიმღერა მთავრდება მოკლე მელოდიური ნაგებობით, რომელიც დაღმავალი მოძრაობით მრეშართება მყარ ბგერაზე სოლ-ზე და სიმღერის ძირითადი წყობის სოლ-ეოლიურის ტონიკას წარმოადგენს. დამახასიათებელია აგრეთვე ამ სიმღერათა ჯგუფისათვის ტერციის ცვალებადობა, რომელსაც ამ სიმღერაშიც ვხვდებით (სი-ბემოლის და სი-ბეკარის მონაცვლება. სიმღერის ტაქტებად დაყოფას აპირობებს ლექსის რეამარცვლოვანი შაირის ზომა დაქტილი-ქორეი-დაქტილი), რომელიც თავისებურად არის შერწყმული მელოდიის რიტმთან.

სიმღერის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს რეჩიტატივისა და მელოდიურობის უზღვენილი შეხამება. ეს უკანასკნელი ჩნდება ჩვეულებრივი სიმღერის დასაწყისში ან საკადანსო საქტეეებს უსწრებს წინ. კადანსი სიმღერისა მეტად რელაეფურია, სიმღერის ბგერათა რიგის უმაღლესი წერტილიდან მი2-დან მელოდია აუცილებლად დაღმავალი მიმართულებით კილოს ტონიკისაკენ მიილტვის. ეს ხერხი როგორც აღვნიშნეთ დამახასიათებელია თითქმის ყველა ორველისათვის.

სოფ. ვაქირში ჩაწერილ კვერულში¹⁷ (იხ. მაგ. № 3). გამოყენებულია ელერაინის ტექსტი:

..ამ:ღამდელი ღამეო,
ნუ გათენდები მალეო,
ბრილისა უელსა ეხვევაი
ვეღარ ვიშოვნი ხეაღეო: .

¹⁶ Д. Аракишвили. Труды музыкально-этнографической комиссии, М., 1906.

¹⁷ იქვე, V, 1916, გვ. 113.

ლექსის ორი ტაეპი სიმღერის ხუთტაქტიან პერიოდში თავსდება. პერიოდში შედის სამი მუსიკალური ფრაზა, რომლის ცეზურები მოდის მეორე, მესამე და მეოთხე ტაქტებზე. პირველი ფრაზის დიაბაზონი კვარტას უდრის, რომელსაც საფუძვლად მინორული წყობა აქვს სი₁-მყარი ბგერით. მეორე ფრაზა იწყება ამავე ბგერა სი₁-დან ნახტომით ტერციაზე. მესამე ნაწილი პირველისა და მეორე ფრაზის მასალაზეა აგებული, ხოლო სიმღერის დასკვნითი ნაწილის კადანსი ფა დიეზ ფრიგიული კილოს ტონიკას წარმოადგენს. სიმღერა ძირითადად სევდიან-ლირიკული ხასიათისაა, თემის განვითარებასთან ერთად ვლინდება კილოს ელემენტების გაფართოებაც. ამ სიმღერაში შეიმჩნევა საფეხურის ცვალებადობა, ფრიგიული წყობის მესამე საფეხური ამალელებულია, ჩნდება დიეზი, რაც გარკვეულ კოლორიტს ანიჭებს მელოდიას, წინა ოროველების მსგავსად ამ ნიმუშის თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ სიმღერის კილო თანდათანობით ვლინდება. პირველსა და მეორე ფრაზაში, თუ კილოს მხოლოდ ელემენტები ჩანს, ფრიგიული კადანსის მეორე საფეხური, ლა-დიეზი, ბოლოს მყარდება ფა-დიეზ ფრიგიული კილო. სიმღერაში სხვა კილოს ელემენტებიც ვლინდება, მაგალითად ეოლიური, რომელიც გარდაიქმნება ფრიგიულად. ამას წარმოადგენს მეორე საფეხურის მაჟორული სამხმოვანება. ამგვარი მოდულაციური ხერხი, II—I დამახასიათებელია ბევრი ქართული მრავალხმიანი სიმღერისათვის.

დ. არაყიშვილის მიერ სოფ. აწყურში ჩაწერილი კალოური⁴⁸ (იხ. მაგ. № 4) ანალოგიურია აწყურელი გუთნურისა, ეტყობა ეს ორივე ნიმუში ერთისა და იმავე მომღერლის შესრულებულია. აქ მეორდება იგივე ინტონაციური საწყისი, იგივე ტონალობა — (ლა-ფრიგიული კილო), რომლის საყრდენი ბგერებია ლა-რე-მი. სიმღერის ყველა მუხლი მთავრდება ტონიკაზე, ხოლო ამ სიმღერაში უფრო მეტად ქარბობს მელოდიური სამკაულები გრუპეტობისა და ფორშლაგების სახით.

სოფ. ყვარელში ჩვენ მიერ ფიქსირებული კალოსპირული (იხ. მაგ. № 5) კილოს კვარტით იწყება (რაც ოროველებისათვის დამახასიათებელია). პირველი ბგერა მი₁ რეჩიტატივით ადის სიმღერის კულმინაციურ წერტილზე ლა₁-ზე (სექსტა) და გამისებული მოძრაობით ეშვება ტონიკაზე (სი-ფრიგიული). მეორე ფრაზა იწყება სექსტით მაღლა, რომელიც დალმავალი მოძრაობით მიისწრაფვის ტონიკისაკენ, მაგრამ აქ თავს იჩენს საინტერესო ინტონაციური საკადანსო საქცევი, რაც შემდეგნაირად არის გამოსახული: როდესაც აღწევს მელოდია წყობის ტონიკას, შემდეგ ჩადის მეშვიდე საფეხურზე და ისევ უბრუნდება სექუნდით მაღლა საყრდენ წერტილ სი-ს. ასეთივე კადანს ვხვდებით მე-6 ტაქტში, I, VII, I საფეხურები, რომლებიც ორხმიანი ოროველების საკადანსო საქცევებს მოგვაგონებს. სიმღერის დანარჩენი მუხლები წინას განმეორებას და მის ვარიანტებს წარმოადგენენ.

ოროველა (გუთნური) შ. მშველიძის მიერ ზემო თიანეთში ჩაწერილი (იხ. მაგ. № 6) ბურღონული ბანის საწყისის თვალსაზრისით, ზედმიწევნით საინტერესო ნიმუშია. სიმღერის დასაწყისი ბგერის წყობის კვარტაა, მისი აღმათავალი მელოდიის საყრდენ ბგერებს წარმოადგენს კვინტა (სოლა) და ტერცია (მიეზ-ნახევარი კადანსი). როდესაც აღწევს მელოდიური ხაზი ბგერათა რიგი უმაღლეს ნოტას ლა-ს, ეშვება ტერციით დაბლა და ჩერდება საკმაო ხანს კვარტის რეჩიტატივზე (მე-3 ტაქტი), შემდეგ, კადანსის წინ ხდება კვარტა-კვინტის ინტონი-

⁴⁸ Д. Аракишвили, Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I, стр. 51.

რება და ეშვება ტონიკაზე. ტონიკა მყარდება ორი ტაქტის მანძილზე (მე-5—6 ტაქტები). აქ მთავრდება სიმღერის პირველი მუხლი, ხოლო მეორე მუხლის მელოდია იწყება კვინტით მაღლა (სოლ), რომელიც პირველი ფრაზის ვარიანტს წარმოადგენს. მუხლი გაფართოებულია ფრაზების განმეორებით და ბოლო დასამთავრებელი ნაწილი, საკადანსო საქცევის სრული ანალოგიით, ძირითად მასალაზეა აგებული. სიმღერის ფორმა კულტურ-ვარიაციულია. იგი თავიდან ბოლომდე დო-ფრიგიულ წყობაში ხმოვანებს.

თუ ჩვენ გადავხედავთ ქართლში ჩაწერილი ოროველების ნიმუშებს მათ საფუძვლად უდევთ ისეთივე სტრუქტურა, როგორც კასურ ოროველებშია დადგენილი. მაგალითისათვის ავიღოთ არანისში ჩაწერილი ოროველა⁵⁹ (იხ. მაგ. № 7). ამ ნიმუშისათვის დამახასიათებელია ნათელი ფაქტურა და მელოდიური ქსოვილის სისადავე, იგი არ არის შემკული მელოზმატიკური ჩუქურთმებით. სიმღერა იწყება ოროველებისათვის დამახასიათებელი ხანგრძლივი ბგერით (მთელი 4/4) ლა-თი. მუხლის დასაწყისი კვინტაა საიდანაც იწყება მელოდიის ტალღისებური დაღმავალი ხაზის განვითარება. პირველი ორი ტაქტი შეიცავს სიმღერის ძირითად ინტონაციას, რომელიც მინორული წყობის კვინტასა და ტერციაზეა აგებული. ამ სიმღერებისათვის ნიშანდობლივია აგრეთვე შეუქსებელი ტერციები — მი-დო (მე-4, 5, 11—12, 13, 17 ტაქტები) და კვარტები (მე-5, 12, 13 ტაქტები), სიმღერა სამმუხლიანია (კულტურ), მოცემულ მუღლებში ფრაზების რიცხვი არათანაბრად არის განაწილებული. პირველ მუხლში 9 ტაქტია (1—9), მეორეში—6(10—15), მესამეში—6(16—21 ტაქტი).

მუსიკალური ფრაზების ცეზურები მოდის წყობის მეორე საფეხურზე. მუხლების დასამთავრებელ კადანსებში კი (გაბმულ ბგერა ლა-ზე) ეოლიური წყობის ტონიკის განმტკიცება ხდება.

მელოდიური თემის კულმინაცია წარმოიშობა მუხლის დასაწყისიდან. აქ ინტონაციური ხმოვანება სუფთა კვარტასა და ტერციაზე ტრიალებს, რომელიც შემდეგ ფართო სუნთქვით ეშვება დაბლა საყრდენ წერტილზე. დამახასიათებელია, რომ სიმღერის დასაწყისი ნოტი, კილოს პრიმა და კადანსი ემთხვევიან ერთმანეთს, ამ შემთხვევაში მათი ფუნქცია გაზრდილია. თითქოს ამზადებენ ნაგულისხმევ საორღანო პუნქტს.

ქართლური ოროველების სანიმუშო მაგალითია სოფ. ხვედურეთში ფიქსირებული სიმღერა (იხ. № 8)⁶⁰. სიმღერის მელოდიის თემის განვითარება ხდება ოთხი ფრაზის ფარგლებში, რომლის დასაწყისი ყოველთვის აღინიშნება მაღალი ბგერით, რომელიც ამ ქანრის ნაწარმოებისათვის მნიშვნელოვან თვისებას წარმოადგენს. დამახასიათებელია აგრეთვე, რომ სიმღერის შესავალი ბგერა კილოს კვარტაა.

პირველი ფრაზა იწყება კილოს კვინტიდან. სექტიმაზე აღმავალი ისტონაციით (მი-სოლ), რომელსაც მოჰყვება მელოდიური ტალღის თანდათანობითი დაშვება. მისი ბგერათა რიგი (ლა-სოლ) წარმოადგენს ლა-ეოლიურ კილოს. აღსანიშნავია, რომ ფრაზის დაბოლოებასთან მელოდიის მოძრაობა ნელდება საკადანსო ბგერის შეკავებით.

მეორე ფრაზაში (მე-6—10 ტაქტები) თემატიკური მასალის განვითარება ხდება. ნიშანდობლივია აგრეთვე, რომ მერვე ტაქტში ჩნდება სი-ბემოლი. ეს ფრიგიული კილოსათვის დამახასიათებელი ელემენტია, ე. ი. მეორე საფეხურის

⁵⁹ Д. Аракишвили, Труды музыкально-этнографической комиссии, т. V, 1916, 33. 96.

⁶⁰ იქვე, ტ. V, გვ. 75.

დადაბლება ფრიგიულ კილოსაქენ მიხრილობას ამქლანებს, რაც ტიპიურ მოვლენას წარმოადგენს ამ ქანრის სიმღერებისათვის.

მესამე ფრაზაში (*Adagio ad libitum*) მელოდია ვითარდება დიდი ტერციის ფარგლებში. აქ მელოდია შედარებით ნაკლებ მღერადია, უმთავრესად რეჩიტატივს აქვს დათმობილი ადგილი (ორი ტაქტის მანძილზე).

მეოთხე ფრაზაში მელოდიის დიაპაზონი ფართოვდება (სექტიმია), სადაც სიმღერის მთელი მასალის განზოგადება ხდება, სიმღერის დამავიჯრავინებელი კულმინაციური წერტილიდან (სოლ) მელოდია მიისწრაფვის საკადანსო ბგერისაკენ, სადაც ნათლად ჩანს ორი კილოს ლა-ეოლიურისა და საბოლოო ლა-ფრიგიულის ტონიკა.

როგორც ზემოვანხილულ ოროველებში გეჭონდა აღნიშნული, სიმღერას თავისებურ კოლორიტს ანიჭებს კილოს მეორე საფეხურის მონაცვლეობა. ამგვარად, ინტონაციური ცვალებადობა, რომელიც დამახასიათებელია ოროველას საკადანსო საქცევებში, ამ ნიმუშში ნათლად შეიმჩნევა, რაც მთავარია, სიმღერის დამახასიათებელი მელოდიური აგებულება დამყარებულია რეჩიტატივური და მღერადი ნაწილების მონაცვლეობაზე. რეჩიტატივი სჭარბობს პირველ სამ ნაწილში (უფრო I და VII ფრაზაში) მეორე და, განსაკუთრებით, უკანასკნელი დასკვნითი ნაწილი, შედარებით მელოდიზირებულია.

ვფიქრობთ, როგორც შესადაარებელი მასალა, ინტერესმოკლებული არ იქნება, თუ მოვიტანთ სამხრეთ საქართველოს, კერძოდ მესხეთ-ჭავჭავეთის ოროველას ერთ-ერთ ნიმუშს, რომლის ჩანაწერიც შ. შშველიძეს ეკუთვნის⁶¹ (იხ. მაგ. 9). აღსანიშნავია, რომ ყველა ის დამახასიათებელი მუსიკალური მხარე, რომლებიც ჩვენ აღვწერეთ წინა მაგალითებში, თავს იჩენს წინამდებარე საანალიზო სიმღერაშიც.

ამ სიმღერის საკმაოდ განვითარებულ რთულ და, იმპროვიზაციულად თავისუფალ ფორმაში მკვეთრად გამოიყოფა ორი ნაწილი (ორი რთული პერიოდი). სიმღერა წარმოადგენს ვარიაციულ-კუბლეტურისა და ორნაწილიანი ფორმის შეერთებას. პირველ ნაწილში, ხუთი ფრაზა (ძალზე დანაწევრებული სტრუქტურით). პირველ ორ ტაქტში გადმოცემულია თემატიური მასალა-შემდეგი ტაქტები ამ მასალის ვარიაციულ დამუშავებას წარმოადგენს. ფრაზა იწყება რეჩიტატივით (მიე) აღის სეკუნდით მალლა (ფა2-დიეზი) და შემდეგ მღერადი ხდება (კადანსის ჩათვლით დო2-დიეზი) ეს ორი ტაქტი (ფა2-დიეზ-დო2 დიეზი) ფრიგიულ ტეტრაქორდშია მოცემული. შემდეგი ორი ტაქტი გადაღის მაჟორულ პენტაქორდში (ფა1-დიეზიდან—სი1), რაც შეეხება მე-7 ტაქტს (5/4 ზომა) ისევ ტეტრაქორდია, ე. ი. ზუსტად მეორდება პირველი ფრაზა, ხოლო მე-8 ტაქტის (4/4) ბგერათა რიგი ფართოვდება დამატებითი ნოტით სოლ-ბეკარით (აქ ისევ პენტაქორდია ფა-დიეზ-სი). სიმღერის ამ ნაწილში (მე-7 ტაქტში) ჩნდება სოლ ბეკარი და დო ბეკარი. ამ უკანასკნელს წყობის მეორე საფეხურად თუ ჩავთვლით იგი დადაბლებულია, იგი საკადანსო მელოდიურ საქცევეში, მელოდიის დაღმავლობის დროს კადანსის სი1-ს წინ გვხვდება, როგორც გადღებული სეკუნდა (მე-10 ტაქტი) ამასთან ერთად ფრაზაში ქრომატულ სელასაც აქვს ადგილი (სოლ2 ბეკარი-ფა2 დიეზი). სიმღერის ეს მონაკვეთი პირველი

⁶¹ შ. შშველიძე, ოროველა. საქ. რესპ. ხალხური შემოქმედების სახლის არქივი, საინვენტარო № 8/6. ჩვენ მიერ გამოქვეყნებულია მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. VII, 1955, გვ. 207.

ერთვის დაგვიანებით, რაც გამოხატავს დომინანტას — მე-7 საფეხურს და როგორც შემავალი ტონი ადის სეკუნდით მაღლა და მტქმელს (1 ხმას) უერთდება უნისონში. აქ შესამჩნევია იმ ხერხის მსგავსება, რომელსაც ჩვენ ვხვდებით ზემოთ განხილულ ოროველებში, სადაც ტონიკის როლი საკადანსო საქცევი მნიშვნელოვანი ხდება. ამგვარი პრაქტიკის საფუძველზე: ჩვენი აზრით, აღმოცენდა ბანი, რომლის ფუნქციაც ჭერ მნიშვნელოვნად შეზღუდულია. იგი მხოლოდ კილო-პარმონიულ მხარეს აძლიერებს, ე. ი. მელოდიის ტონიკას ემატება ჭვევითა სმა ბანი, სიმღერის მესამე წინადადების დაწყების ბანი ისევ გამოითიშება, სიმღერის ეს უკანასკნელი ნაწილი მეორის სუსტ განმეორებას წარმოადგენს, რომლის მუხლის დამთავრებისას კადანსში — ტონიკაზე ისევ უერთდება გუნდი თავისი მარტივი ფორმით, რომელიც წყობის ორი საფეხურია: VII და I აღინიშნება (ლა₁ და სი₁). ეს კი, სი-ფრიგიული წყობის დომინანტასა და ტონიკას გვიჩვენებს.

აუსანიშნავია, რომ ამ სიმღერის სოლისტის პარტია, არც ფორმის და არც მელოდიური განვითარების მხრივ ერთხმიან ოროველებთან შედარებით, მაღალ საფეხურზე არა დგას პირიქით, თითქმის ზოგთან შედარებით, უფრო მარტივად გამოიყურება, მაგრამ, აქ ორხმიანობა იჩენს თავს და პარმონიული აზროვნების განვითარების მხრივ იგი უკვე ახალ საფეხურზე იმყოფება.

სოფ. რუისპირში ჩაწერილი გუნთური სიმღერა⁵³ (იხ. მაგ. № 11) ავლენს აქ სახეობის ნაწარმოებთა საერთო ტიპურ ნიშნებს. იგი თავისი უბრალოებით, იმპროვიზაციული თავისუფალი მეტრული აგებულებით, წინა მაგალითის ანალოგიურია, ეს კი უფრო ახლო დგას რეჩიტატივურ დეკლამაციასთან. მელოდიური ქსოვილი ამ სიმღერისა ძალზე მარტივია. იგი იწყება რეჩიტატივით ბგერა სი₁-ზე, რომელსაც მოსდევს სწრაფად დაღმავალი სეკუნდური პასაჟი ტონიკამდე. შემდეგი წინადადება იწყება წყობის კვარტიდან (ლა₁), რომელიც ადის სეკუნდით მაღლა (სი₁-ზე) ე. ი. კვინტაზე, კვინტა აქცენტირებულია ფერმატოთი, რაც ორჯერ მეორდება, ხდება სხვა შემავალი ბგერებით შემკობა. აქ მელოდია კვლავ ეშვება ბგერათა რიგის უმდაბლეს ნოტზე, რომელიც ბგერათა-თია კადანსირებული. ამ ბგერას იმეორებს უმოძრაო ბანი, რაც იწვევს უნისონურ ხმოვანებას. მესამე წინადადება პირველის განმეორებაა, მეოთხე კი მეორის, ხოლო აქ საკადანსო ბგერას წარმოადგენს მი, რომელსაც კვლავ გუნდი უერთდება. ბანის პარტია, როგორც წინა სიმღერაში, მხოლოდ ტონიკას აძლიერებს. პირველი წინადადება აგებულია მი ეოლიურ კილოზე, შემდეგი რე მიქსოლიდიურზე, შემდეგ მეორდება ისევ პირველი და ა. შ. ამ ორი კილოს ტონიკები ცვლიან ერთმანეთს, რაც დამახასიათებელია ამ ჯგუფის სიმღერებისათვის.

ორველა გუნდით, რომელიც ჩაუწერია შ. მშველიძეს სოფ. შილდასა და ყვარელში⁵⁴ (იხ. მაგ. № 12, 13) ორხმიანი სიმღერების მნიშვნელოვან მაგალითებს წარმოადგენს, თავისი დამახასიათებელი სტრუქტურით. ამ ნიმუშებს თავის საბუნსიკო გამომსახველობათა სერხებოთ ქართლ-კახური ტრადიციულ სიმღერებთან ბევრი საერთო მოეპოვება. აღსანიშნავია, რომ სიმღერაში (იხ. მაგ. № 12) ორი ღამწეები მონაწილეობს. მას ახასიათებს მელოდიზირებული რეჩიტატივი, რიტმული მონახაზის სიმდიდრე, მელოდიური მოქნილობა, პანგის ვარირება და სხვა. შილდური ოროველა ორი ნაწილისაგან შედგება.

⁵³ კახეთის მილიონების მასალები.

⁵⁴ შ. მშველიძე, ოროველა გუნდი. საქ. რესპუბლიკური ხალხური შემოქმედების ხალხის სეითი, საინვენტარო № 6/18.

პირველი ნაწილი (Adagio) თუ არ ჩაეთვლით დამხმარე ბგერა სი-შემოლს. კვინტის ფარგლებშია.

სიმღერის კილო ნათელია (ჩე-ფრიგული). რომელიც ბოლომდე უცვლელი რჩება. მელოდია იმპროვიზაციული ხასიათისაა. აქ ძირითადად ერთი თემატური მასალა შეუადგება და გაშლილია სიმღერის მთელ სტროფზე: ბანგუნდი უერთდება ზოგჯერ საკადანსო უკანასკნელ ბგერას (უნისონი), ზოგჯერ კი, ტრადიციულ გაბმულ ბანს წარმოადგენს, რომელიც უპირატესად ორი საფეხურით განისაზღვრება: VII და I-ით. პირველ ნაწილში სამი წინადადებაა — პირველი 2 ტაქტის — მელოდიაში გამახვილებულია კვინტა (ლა), რომლის ირგვლივ ტრიალებს მღერადი მელოდია. საკადანსო საქციევის დაღმავალ ტალღა, რომელიც ტონიკამდე ჩადის შემდეგ, ისევ საფეხურებრივი სელისადის კვარტით მალა და ოდნავი შეფერხების შემდეგ გადადის ბგერათა რიგის უმაღლეს ტონზე — კვინტაზე. კვინტა ამ ტაქტში (მე-4 ტაქტი) სამჯერ მეორდება და ჩვეულებრივი ხერხით, მღორე დაღმავალი სელის დროს იგი ცოცხა შეჩერდება მეორე საფეხურზე (მი-ბემოლი). აქ ჩაერთვის ბანი (მე-7 საფეხური) და ორივე ხმა გადადის უნისონურ ხმოვანებაში. წყობის ტონიკაზე. მეექვსე ტაქტიდან პატარა მელოდიური შესავლით იწყება მესამე წინადადება, რომლის დიაპაზონი კვარტაა (ფა-დო), შემდეგ მოცემულია ნახტომი კვარტულ რეჩიტატივზე და ხმის უკანა დაბრუნება ერთსა და იმავე ტიპურ კილოკაზე ხდება. ამ წინადადებაში მელოდია ვითარდება გაბმული ბანის კილოს შემავალი ტონის ფონზე და დასაბოლოებულ ტაქტში უნისონი უერთდება ტონიკას.

მეორე ნაწილს (Andante), როგორც ჩამწერი აღნიშნავს, აკლია პირველი წინადადება. სიმღერის ამ ნაკვეთს მეორე დამწეები ასრულებს. დანარჩენი ხუთ ტაქტის მანძილზე, იგი გაბმული ბანის ფონზე ვარიაციულად ავითარებს პირველი ნაწილის ბოლო მუხლს, რომელიც კილოს I—VII საფეხურზეა აგებული, სიმღერის ნაწილები დაკავშირებულია ერთმანეთთან საერთო ინტონაციური მელოდიური ქსოვილით და დასამთავრებელი საერთო ფორმულებით რეჩიტატივური დეკლამაციით (ნოტა ლა-ზე და რე-ზე), რომლებიც ზოგჯერ შემავეალი ტონებით არიან შეფერადებული. გვხვდება ერთიმეორის მსგავსი მელოდიური მოძრაობაც, რომელიც ბრუნავს კვინტის ფარგლებში, საკადანსო საქციელების სწრაფი საფეხურებრივი პასაჟებით და სხვა. ყველა ეს უქმნის სიმღერას სტრუქტურულ მთლიანობას.

შ. მშველიძის მიერ ჩაწერილი ოროველას (იხ. მაგ. № 13) მეორე ნიმუში მნიშვნელოვან მაგალითს წარმოადგენს ბანის პარტიის განვითარების თვალსაზრისით: თუმცა სიმღერის მელოდიური მხარე, მიუხედავად მისი მცირე დიაპაზონისა, გამოკვეთილად, გემოვნებით არის დამუშავებული, სიმღერა სევდიანი ლირიზმით არის გამსჭვალული. მას უფრო რეჩიტატივურ მღერადი ხასიათი აქვს. ამ მაგალითში ოროველების დამახასიათებელი სტილისტური თავისებურება და აგრეთვე საინტონაციო ელემენტებია გამოყენებული. აღსანიშნავია, სიმღერაში კილოს თანდათანობითი გამოვლენა, ჭერ ჩნდება დადაბლებული მეორე საფეხური (მი-ბემოლი), შემდეგ ბგერა სი, რომელიც ხმოვანებს როგორც საშუალო ბგერა სი ბემოლსა და სუფთა სის შორის. რაც გვაფიქრებინებს სიმღერის პირველი მონაკვეთის სი ფრიგიულ წყობისაკენ გადახრას.

სიმღერის ბანის პარტიაში, ყურადღებას აიპრობს ინტონაციურ-მელოდიური ფორმულა, რომელიც ერთხმიანი ოროველებიდან მიმდინარეობს VI, VII, I

საფეხურებზე, როგორც მისამღერი წინადადების ბოლო საკადასო საქევეში. (მე-6, 7, 8 ტაქტები) ეს ფრიალ მნიშვნელოვანია ბანის პარტიის გამდიდრების თეალსაზრისით, მისი სეკუნდური აღმავალი სვლა ტერციაში ხარისხობრივად ორხმინაობის ნამდვილ ფორმას ამკვიდრებს, ასეთი გამომსახველობის ხერხი სიმღერას ანიჭებს დიდ ემოციურობას და თავისებურ კოლორიტს მე-9, 10, 11 ტაქტები პირველი პერიოდისა და მეორის შუალედ ნაწილს (შემავრთებელ) წარმოადგენს. მეორე პერიოდი პირველის თემატიკურ მასალაზე აგებული. ამ ნაწილში გაშლილი მელოდია აღწევს კულმინაციას. აღმავალი მელოდიური ხაზი, სადაც გამოყენებულია ნახტომი კვარტაზე (მი2-ლა2, მე-13—14 ტაქტები) აღის ბგერათა რიგის უმაღლეს წერტილამდე სი-ბემოლ ბგერაზე, აქ მეორდება იგივე საკადასო საქევეი, ბანის პარტიის სათანადო ფორმულით, რაც განსაკუთრებულ კოლორიტს უქმნის სიმღერას. იგი ხმოვანებს ტირილის, კვნესის ინტონაციებში, რომელიც მოკლე მისამღერის სახით არის მოცემული. იმის გამო, რომ ზგერა მი2 სიმღერის მეორე ნაწილში, აღარ დაბლდება (არ ჩანს ბემოლი) რჩება რე-ფრივიული კილო, რომელსაც ცვლის რე-ეოლიური, რაც სიმღერის ნაღვლიან განწყობას უფრო მეტად გახაზავს.

ართანაში ჩაწერილ გუთნურ სიმღერაში მონაწილეობს ორი მთქმელი და გუნდი. სიმღერის მელოდიური ხაზი მეტრო-რიტმულად გართულებულია. აქ ზშირია ტაქტების ზომის ცვალებადობაც.

გუნდის პარტია წინა ოროველის მსგავსად თავისებური ფორმულით წარმოვიდგება. კილოს ეტყობა მიხრილობა მი-დორიულისა და მი-ეოლიურისაკენ, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლებიან (იხ. მაგ. № 14)⁵⁵, როგორც დამატებით მაგალითს, გამოვიყენებთ ქართლურ ერთ-ერთ ოროველას ჩანაწერს (გორის რაიონი სოფ. კარალეთი, იხ. მაგ. № 15), რომელიც თავისი სტრუქტურის მიხედვით ანალოგიურია კახური ორხმინა ოროველების ნიმუშებისა. ოროველების მელოდიურ-ინტონაციურ მხარეზე ჩვენ ზემოთ გვქონდა საუბარი, ამ შემთხვევაში ჩვენ გვიანტერესებს მხოლოდ ბანის ფუნქცია, რომელიც სიმღერას თავისებურ კოლორიტს ანიჭებს. უმოძრაო ბანთან შედარებით, მისი ფუნქცია იზრდება. ქართლურ-გუთნურ სიმღერებში ასეთ მაგალითს საკმაოდ ხშირად ვხვდებით.

გრ. ჩხიკაძის ჩაწერილი „კალოსპირული“⁵⁶ (იხ. მაგ. № 16) სამხმიან განვითარებულ სიმღერას წარმოადგენს. სტრუქტურულად იგი სავსებით განსხვავებულია ოროველას ტიპის სიმღერებისაგან, ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან მას ასრულებენ გაღეწილი ხორბლის განიაგების დროს, სადაც მუშაობის პროცესი სხვაგვარად წარმოებს. ჩვეულებრივ ეს ხდება სალამო ხანს. როცა ნაღვს არნადით კალოს შუაგულს შეხვეტავენ, ზვინებს დადგამენ და უცდიან სალამოს ნაავს. რამდენიც ზვინია იმდენი გამსიაეებელია. გამსიაეებელი დგება ისე, რომ პირი ნიავისკენ აქვს, თვითონ გვერდიდან უდგას ხორბლის ზვინს, იგი სავსე ნიჩაბს მალა შეიქნევს. ნიავეს ბზე კალოს ერთ მხარეზე მიაქვს, მარცვალი იქვე ხლოს იყრება, რომელსაც მეორე დამსმარე პირი ზვავს ცოცხით აცლის ბზეს, და აგროვებს ერთ ადგილას. განიაგებულ ხორბალს ფიწლით საბძელში შეხვეტავენ. ამ სამუშაოს რამდენიმე ადამიანი ეწევა. მუშაობას მოტორული ხასიათი აქვს. ეს ორი მხარეა — ნიჩბის შევსება და აქროლვა. ამ თანაზომიერ მოქ-

⁵⁵ კახეთის შივლინების მასალები.

⁵⁶ გრ. ჩ ხ ი კ ა ძ ე, ქართული ხალხური სიმღერა, თბილისი, 1967, გვ. 254—255—256.

რაობას ეყარდება სიმღერის რიტმიც, რომელსაც 2/4 ზომა აქვს. სიმღერას ორი დამწყები (მთქმელი) ჰყავს, რომლებიც რიგრიგობით სიმღერის ერთსა და იმავე კუპლეტს იმეორებენ. მათ უპასუხებს გუნდი სიმღერით, ბოლო ნაწილში სამივე ხმა შეერთებულად ამთავრებს სიმღერას. გაშლილი მელოდია (დიაპაზონი სექტიმია) ორფაზიან წინადადებას წარმოადგენს, რომელიც ლა-ფრიგიულ წყობაშია, მას უპასუხებს გუნდი, გუნდის პარტია კვარტის ფარგლებშია მოქცეული, მელოდიის ცეზურა ხდება ბგერა სოლზე, ბანში კი ჩნდება მიბემოლი (მე-11 ტაქტი), რაც ახალ ტონალობაზე მიგვიტოთებს (სოლ-ეოლიურს). მაგრამ მეორე წინადადების ბოლოს ისევ უბრუნდება ძველი ტონალობა (ლა-ფრიგიული). სიმღერის ბოლოს, დასამთავრებელ ნაწილში, ისევ აქვს ადგილი მოდულაციას. ჰერ ჩანს ლა-დორიული, შემდეგ კვლავ სოლ-ეოლიური. ბოლო სიმღერა კვლავ ლა-ფრიგიულში მთავრდება. სიმღერა კუპლეტური ფორმისაა, თავისებური დაბოლოებით (კოდით). სიმღერის პერიოდებს ახასიათებს ტაქტების თანბარჯობა. შვიდი ტაქტი ეკუთვნის მთქმელს, შვიდი გუნდს და ასე შემდეგ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სიმღერის ტექსტი იწყება ჰა-რა-ლა-ლოთი, შედარებით უფრო ვოკალიზებულია. „ჰალალმე დილის ნიავო“, კი მელოდიზირებული რეჩიტატივით წარმოითქმის, რაც სხვა ეანრის სიმღერებისათვისაც ლექსის გადმოცემა ასეთი ხერხით, საცხებით ჩვეულებრივი მოვლენაა.

სიმღერა „ღამის მეხრე“, რომელიც ჩაწერილი აქვთ ზაქ. ჩხიკვაძეს და ვ. ცაგარეიშვილს (იხ. მაგ. № 17 და 18) შეგვაქვს არა სტრუქტურის ან სტილისტური ნიშნების მიხედვით ოროველების ჯგუფის სიმღერებში, არამედ, ჩვენ აქ ვიცავთ შინაარსობლივ-თემატურ სიახლოვეს გუთნურ სიმღერებთან. ამ სიმღერის პირველი ვარინტი კუპლეტური ფორმის სიმღერაა (იხ. მაგ. № 17)¹⁷.

სიმღერის შესავალი — ორი ტაქტის შემდეგ (მოდხილის პარტია) ჩაერთვის მთელი გუნდი, რომლის შემადგენლობაში შედის პირველი ხმა, მეორე ხმა და ბანი. სიმღერა ერთტონალურია. იგი მი-ეოლიურ კილოშია და ორი მუხლისაგან შედგება, რომელიც ერთ მთავარ მელოდიურ მასალაზეა აგებული. სიმღერის პირველ და მეორე მუხლს ყოფს მისამღერი ნაწილი (ვარალე, მე-5—16 ტაქტები), რომელიც არ არის გამოყოფილი როგორც რეფრენი, იგი მელოდიური ხაზის გაგრძელებას წარმოადგენს. მეორე ნაწილი კი მთავრდება კადანსით.

სიმღერა თავისი პოეტური ტექსტის შინაარსით საყოფაცხოვრებო ენათანაც ახლოს დგას, ეს ჩანს იქ, სადაც ლაპარაკია ღამის მეხრის მოვალეობასა და განცდებზე:

ღამის მეხრე ვარ ტლუ ბიჭი, ნაბაღში ვახეველია,
 გუთნის ხარ-კამეჩს ვდარაჯობ. უნდა ეხნა ანუელია,
 მზე რაჟი ჩაეა, გუთნეულს გამოვყოლებ ქალასა,
 თუ მჯელი ამოვეციფენა, ავად აუშლი ბალანსა
 რა დაღამდება, ყურს ეუგდება, არ ისმის ჩამი-ჩუშია,
 მარტოკა მშიერ ხარ-კამეჩს, გაუდის ხრამა-ხრეშია
 ხანღაბან ქოტის ხმა ისმის და გულს მიღონებს წყველი,
 ასე საბრალოდ ვახძახის, როგორც თიკანი ეული.

ვ. ცაგარეიშვილის მიერ ჩაწერილი „ღამის მეხრე ვარ ტლუ ბიჭი“, სამხმიან განვითარებულ სიმღერას წარმოადგენს, რომელსაც თავისებური ფორმა გააჩნია. მას არასიმეტრიული ნაწილებისაგან შემდგარი კუპლეტური ფორმა აქვს.

იწყებს მოძახილი, აღმავალი თავისუფალი მოძრაობის მელოდიური ხაზით, რომლის წინადადების ბოლო ბგერა (დოჲ), ნახევარი კადანსის შთაბეჭდილებას ქმნის. მელოდიას, მთელი გუნდი ასრულებს (მე-4—5 ტაქტები). ამას მოჰყვება უდასმთავრებელი საკადანსო საქცევი, რაც ამავე დროს მისამღერის როლსაც ასრულებს, იგი ბანის პარტიას ეკუთვნის (მე-6—7 ტაქტები) ბანის პარტიის ბგერები სეკუნდური სვლით ევარტის ფარგლებში მოძრაობს (პატარა ოქტავაში ფა-სოლ-ლა-სოლ). დაბოლოს მთავრდება მი-თი. ეს უკანასკნელი უნისონში სმოუანებს მაღალ ხმასთან ერთად (ბგერა მი). აქ მთავრდება ტექსტის პირველი სტროფი და საკადანსო ბგერები — წყობის ტონიკას წარმოადგენს. სიმღერის მეორე ფრაზა აზრობლივად პირველის გაგრძელებაა (ლექსის მეორე ტაეპი სრულდება), ხოლო იგი უფრო შემოკლებულია (მე-6 ტაქტი), ბოლო ბგერები სიტყვიერი მარცვლების შესაბამისად მეტად გაგრძელებულია. წყობა იცვლება, ამ ნაწილში იგი ინტონირებულია სუბდომინანტით (მი. დო), დაბოლოს საკადანსო აკორდი ფა დიეზი-ეოლიურის ელემენტებს შეიცავს. მიუხედავად სიმღერის კუპლეტებისა, სიმღერა დანაწევრებულია შემდეგნაირად: 1 მოძახილის პარტია — 3 ტაქტი, გუნდი — 2 ტაქტი, ბანით მისამღერი — 3 ტაქტი, გუნდი — 6 ტაქტი, სიმღერის დამახასიათებელია დინჯი ტემპი, უცვლელი რიტმი, კულმინაციური ნაწილის უქონლობა, მელოდიური წინადადებების ლაკონიურობა. სიმღერა უფრო განეკუთვნება საყოფაცხოვრებო ჟანრს, სადაც ჩვენი აზრით, თავისი ინტონაციური და სტრუქტურული ნაგებობით ახალი ტიპის სიმღერებს უფრო მიეკუთვნება.

სიმღერების განხილვის შედეგად შესაძლებელი ხდება ზოგიერთი დასკვნის გამოტანა.

ზემოთ დასახელებულ სიმღერებს, როგორც ეს მათმა ანალიზმა დაგვანახა. აერთიანებს არა მხოლოდ საერთო სახელწოდება (ოროველა), ეს სიმღერები თავისი ხასიათით, ინტონაციური საფუძვლით, მელო-პარმონიული სტრუქტურითაც გაერთიანებული არიან. მათ მკიდრო კავშირს აპირობებს მუშა საქონლის მონაწილეობა შრომის პროცესში. როგორც მხატვრული, ისე აზრობრივი თვალსაზრისით შრომის სიმღერების ეს მნიშვნელოვანი სახეობანი მკვერმეტყველურად მოწმობენ ხალხური მრავალსაუკუნოვანი ხელოვნების სიმდიდრეზე, კულტურისა და მხატვრული ტრადიციების სიმტკიცეზე.

სიმღერები ინტერესს იწვევენ თავისი წყობით, რიტმით და სიტყვიერი შემადგენლობით, უპირველეს ყოვლისა მათ შევიგარძნობთ მთლიანად, როგორც ცოცხალ ორგანიზმს, როგორც მხატვრული სახეობის ერთიან სისტემას, როგორც ხალხის ყოფის და სულიერი ცხოვრებისა და განცდების ალალ-მართალ განსახიერებას.

საკიროა აღინიშნოს, აგრეთვე რომ გუთნური და კვერით ლეწვის პროცესის ამსახველი სიმღერები მელოდიისა და ლექსის პარმონიულად შერწყმულ მთლიანობაშია მოკეძული. თითოეული სტროფის აღნაგობა შეესაბამება ცალკეულ მუსიკალურ აგებულებას.

როგორც აღნიშნული იყო, სიმღერის ტექსტებას შინაარსი, შრომის ცალკეულ მხარესა და ყოველი მათგანის თავის დამახასიათებელ პროცესს ასახავს.

ოროველებს ვხვდებით ერთნაირსავე და ორხმინასავე (ამ უკანასკნელს მხოლოდ კოლექტიური მუშაობის დროს გუთნურ სიმღერებში), მათი უმრავლესობა წარმოადგენს იმპროვიზაციული ხასიათის მელოდიურ აღნაგობას, რომელიც ზოგჯერ წინადადებების, ზოგჯერ კი სხვადასხვა სახეობის პერიოდის ფორმით ვხვდება. ოროველების მელოდიური განვითარება ხდება რეჩიტატი-

ვისა და მღერადი მელოდის საფუძველზე, რომლის დამახასიათებელი ნიშანია ძირითადი მასალის ვარირება. განმეორებათა დამუშავება. ოროველას ტიპის სიმღერების თვისებად შეიძლება ჩავთვალოთ ჰანგის წარმოქმნით, ზოგჯერ ალელუებული თხრობით შესრულება-მეტყველების მუსიკალურობა, თუმცა მელოდური საქცევების ინტონირებაც საკმაოდ მკაფიოდ შეიმჩნევა. სიმღერის მელოდური ხაზი დაღმავალი მიმართულების სეკუნდურ ინტონაციებზეა აგებული. სიმღერების უმრავლესობისათვის დამახასიათებელია დასაწყისი, ანუ შესავალი ნოტი, ყოველთვის გრძელი ბგერის სახით, ფრაზებს შორის ვსვდებით ნახტომებს ტერციით, კვარტით, რომლის შემდეგ, ჩვეულებრივ ხდება საფეხურებრივი დაქანება მყარი ბგერისაკენ, ტონიკისაკენ, აქ ხშირად ვამჩნევთ კილოს VII და I საფეხურებს, რითაც მთავრდება მუსიკალური ფრაზა და რაც დამახასიათებელია სიმღერის დასკვნითი ნაწილის — საკადანსო საქცევისათვის. ოროველებში დასაწყისი ნოტით მზადდება კილოს პრიმა და ამავე დროს იგი შეიძლება ვიგულისწმით საორღანო პუნქტის წინამორბედად, შემავალ ტონად (VII საფეხური), იგი ამზადებს პარმონიულ საფუძველს, რომელიც აუცილებლად მიისწრაფვის ტონიკისაკენ. შედარებით განვითარებულ ერთხმიან ოროველებში ვსვდებით ფართო სუნთქვის საფეხურებრივ დაღმავალ მელოდურ ტალღას, რომელსაც ახასიათებს რთული რიტმული ფორმა და თავისებური კილო-ტონალური სტრუქტურა. ზოგჯერ ერთი მუსიკალური ფრაზის ფარგლებში შედის რამდენიმე კილო, ამ ენარის სიმღერებისათვის სეკლიან განწყობილებას აპრობებს მინორული კილოები, ყველაზე მეტად ამ სიმღერებისათვის ტიპიურია ფრიგიული, შემდეგ ეოლიური და დორიული, რომელსაც ხშირად ვსვდებით უფრო განვითარებულ სიმღერებში (მაგ. ურმულეებში).

ოროველების თავისებურებებთან დაკავშირებით საქირია აღინიშნოს, რომ იგივე ნიშნები დამახასიათებელია სხვა ენარის სიმღერებისათვისაც (მაგ. აკნის და სამგლოვიარო სიმღერებისათვის — ტირილებისათვის), სადაც ჩვენ ვსვდებით მათი სასიმღერო საფუძვლების ერთობლიობას და გამომსახველობით ხერხების ნათესაობას.

გუთნურსა და კალოურებში ქართლ-კახურ სიმღერათა შორის ყველაზე მეტად არის შენარჩუნებული უძველესი ფორმები, სიმღერის ძირითადი კანონზომიერებანი, მუსიკალური სტილისტური თავისებურებანი, რომლის უფრო პრიმიტიული და არქაულ პარალელებს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის სასიმღერო შემოქმედებაში ვპოულობთ.

ქართლ-კახური სიმღერების განვითარების კანონზომიერებათა დადგენის თვალსაზრისით მნიშვნელოვან მასალას იძლევა თუშ-ფშაური და, განსაკუთრებით, ხევსურული მუსიკალური ფოლკლორი.

დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩაიკვაძე ხევსურულ სიმღერას მიიჩნევენ, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური ეოკალური ფორმების განვითარების განვლილი ეტაპის ერთ-ერთ უძველეს საფეხურს.

რა აქვს საერთო ოროველების სასიმღეროებს მთის ხალხის სიმღერებთან? უპირველეს ყოვლისა დამახასიათებელი სტილისტური ნიშანია დეკლამაციურ-რეჩიტატიული აუნაგობა, რომელიც უფრო მეტად დაკავშირებულია სიტყვის მეტრთან, მეტრიკედ არის დაკული დაღმავალი მიმართულების საკადანსო საქცევი, საფეხურებრივი დაქანება მყარი ბგერისაკენ — კილოს პრიმისაკენ. ზოგჯერ კილო-ტონალობა ხევსურულ სიმღერაში არ არის ჯეროვნად გამოკეთილი.

მელოდია უფრო კილო-მელოდიური მიმოქცევის სახეს ატარებს⁵⁸. წყობა შეღავნდება მხოლოდ მელოდიის ბოლოს უმარტივესი კადანსის საშუალებით, რაც ჩვეულებრივ შემდეგი ხერხით ხდება; სიმღერის უმაღლესი ბგერიდან (კვარტა-კვინტა, სექსტა თუ სეპტიმა) მელოდიური ტალღა, რომელიც, გრ. ჩხიკვაძის ტერმინით, უფრო ამუსიკალურ მეტყველებას მოგვაფონებს, გამისებული სელით სწორხაზოვნად ეშვება დაბლა საყრდენ წერტილზე — წყობის პრიმაზე. ამ პრინციპზეა აგებული ძირითადად შრომის სიმღერების ეს უძველესი სახეობა — ოროველების ნიმუშებიც. მათ საერთო თვისებად შეიძლება ჩავთვალოთ, როგორც მუსიკალური, ისე პოეტური ტექსტის იმპროვიზაციულობა, თუმც არსებობს ტრადიციულად შემორჩენილი ლექსებიც, რომლებიც თავის დროზე და თავის ადგილას გამოიყენებიათ. ინტერვალ კვარტა-კვინტა-ტონიკას ენიჭებათ დიდი როლი, როგორც ხევსურულ სიმღერებში, ასევე ოროველების ძირითად საკადანსო საქცევში, ხშირად ვხვდებით ნახტომებს კვარტა-კვინტაზე და საფეხურებრივი სელით წყობის პრომაზე დაბრუნებას, ე. ი. პირველ მონაკვეთში გვაქვს დაძაბული მელოდიური მოძრაობა-კულმინაცია და შემდეგ მისი სწრაფი დასრულება.

ამგვარად, ოროველებში ნათლად შეიმჩნევა სამუსიკო სტრუქტურის და მისი გამომსახველობის უძველესი ფორმები.

ორხმიანი ოროველები თავისი მუსიკალური არქიტექტონიკით ახლოს დგანან ხევსურულ ორხმიანობასთან, მართალია ხევსურული საგუნდო შემოქმედება არ დგას იმ სიმაღლეზე, როგორც ქართლ-კახური, თუ გინდ ძალზე მარტივი ორხმიანი სიმღერები, მაგრამ ამჟღავნებენ ქართული ადრინდელი მრავალხმიანობის ძირითად პრინციპებს. ჩვენს მაგალითებში დავინახეთ, რომ ორხმიანი ოროველების მრავალხმიანობის უმარტივესი ნიმუში გამოხატავს ბახის (გუნდის) ჩართვას. ხოლო საკადანსო უკანასკნელ ნოტზე — წყობის ტონიკაზე. განვითარების შემდეგ საფეხურზე ბახის პარტია სეკუნდით გაიზარდა, ე. ი. VII საფეხური (დომინანტა) მოემატა, რომელიც მიისწრაფვის I საფეხურისაკენ, შემდეგ კი უკვე ვხვდებით ბახის პარტიას ტერციის დიაპაზონით, VI, VII და I საფეხურებით, აქ საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ ბახის პარტიის ბგერები ზოგჯერ ხმოვანებს არა როგორც პარმონიული შეხამება, არამედ დამოუკიდებელი რეფრენი (მისამღერი).

ცნობილია, რომ თუშებში არის შემორჩენილი უნისონური ერთხმიანობის ცალკეული ნიმუშები (დალა) და ისიც ვიცით, რომ ორხმიანობის შემთხვევაში მეორე ხმა აორმაგებს პრიმას, იგი უნისონით ხმოვანებს მთავარი მელოდიის საკადანსო ბგერასთან, ტონიკასთან ერთად.

ხევსურული ორხმიანი სიმღერის ანალიზის დროს გრ. ჩხიკვაძე აღნიშნავს, რომ სიმღერა „ხუთშაბათს გაუენდება“ (შ. მშველიძის ჩანაწერი) ბანები ჩაერთვიან უნისონში ზევითა ხმის ყოველი სტროფის ბოლოს, რომელიც წარმოადგენს ქვევითა ტონიკას, მიღებულს დაღმავალი მოძრაობით: შემდეგში ბანი გამოეთიშება და ხელახლა ჩაერთვის მუხლის ბოლო კადანსში. თითქოს ხაზგასმით აღნიშნავს სიმღერის ტონიკურ ფუძეს, რომლითაც არსებითად გამოიხატება მეორე ხმის როლი ამ სიმღერაში. პირველი ხმა აქაც იტოვებს ხევსურული

⁵⁸ ოროველებისა და ხევსურული სიმღერის სტრუქტურის ერთიანობაზე გამოთქმული აქვს აზრი მუსიკოსოლოგის მ. ეორდანიას თავის სადიპლომო ნაშრომში „ხევსურული სიმღერები“. 1955.

ერთმანაობის სიმღერების ტიპურ ფორმულას — გამისებურ მოძრაობას ზევიდან ქვევით⁵⁹.

მსგავს მაგალითს წარმოადგენს აგრეთვე შ. ასლანიშვილის ჩაწერილი ფერხული, სადაც პირველი მუხლი აგებულია გაბმული ბანის საკადანსო საქცევით VII—I საფეხურები, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ქართული ხალხური ორხმიანობისათვის⁶⁰.

ეს უძველესი ფორმულა, ბანის (გუნდის) ფუნქციის, მისი ქარმონიული მხარის გამოვლენა-გამომჟღავნება. მისი ფუძის შეგრძნება, როგორც ჩანს, სიმღერის მელოდირი საწყისებიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

საუქუნეების მანძილზე ქართველი ხალხის თანდაყოლილ თვისებას წარმოადგენდა გაბმული სიმღერისაკენ მიდრეკილება, გუთნური სიმღერების მელოდირი აღნაგობა, დამახასიათებელი იმპროვიზაციული რეჩიტატივით, დამდგარა ბანის ფონზე, რომელიც ძირითადად სევდიან-მწუხარე და ზოგჯერ ტირილის ინტონაციებზეა აგებული, ატარებს ეპიკურ-თხრობით ხასიათს. ამასთან ერთად ოროველების ლირიკა ჩვეულებრივ დაკავშირებულია გარემომცველი ცხოვრებისა და ბუნების განჭვრეტასთან. აღსანიშნავია, რომ ერთხმიან მარტივ ოროველებში ბანი არ მონაწილეობდა, სამაგიეროდ მას მელოდირი ქარგის სიმიდრე და რიტმული მრავალფეროვნება აესებდა. სადაც ქარმონიული საყრდენი — მეორე ხმა ჩნდება, იქ მელოდია, შედარებით, ლაკონური და მკაცრია.

აქვე უნდა დაეუმატოთ, რომ ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხების მუსიკალურ ფოლკლორში, განსაკუთრებით, ადიღურ ტომებში⁶¹ შემჩნევა სიმღერების შესრულების დროს ორი სოლისტის მონაცვლეობა. ჩვეულებრივ ზემო ხმა-მელოდია და სიტყვიერი ტექსტი მოჰყავს ორ სოლისტს ქვემო ხმა (გუნდი) მიჰყვება ან *Basso continuo*-ს ფორმულით, ან ბურღონული გაბმული ბანის სახით, ასეთი სახის ორხმიანობას ვხვდებით როგორც შრომის. ისე სხვა ეანრის სიმღერებში ოსურ, ყაბარდოულ, ბალკანურ და ადიღური (ჩერქეზულ) ტომის ხალხებში, რომელთა კილო-მელოდირ ბგერათა რიგი მკაცრი დიატონური აგებულებისაა.

ამგვარად ქართველი მონათესავე ტომების ორხმიანი სიმღერები, რომელთა მეორე ხმის, ბანის განვითარება, ისევე როგორც ქართულ-კახური სიმღერები მელოდირი საწყისიდან მიმდინარეობს, ამაგრებს იმ დებულებას რომლის თანახმად ბანის გაჩენა ქართულ სიმღერებში უნისონური და მონაცვლეობითი შესრულების საფუძვლიდან არის აღმოცენებული (დ. არაყიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე).

ფოლკლორულ ლიტერატურაში ცნობილია გუთნური სიმღერების არსებობა მეზობელ ხალხში — სომხებში ამ სახის სიმღერებს უწოდებენ ოროველებს. აღნიშნულია, აგრეთვე ქართულ-სომხური ოროველების მსგავსება არა მხოლოდ სახელწოდებაში, არამედ მუსიკალური სტრუქტურისა და სიმღერის ტექსტების შინაარსის მხრივაც (გრ. ჩხიკვაძე, შ. ასლანიშვილი, შ. ალაიანი). საერთოდ დამახასიათებელი ნიშნები არის მათი იმპროვიზაციული ხასიათი, საიდანაც გამომდინარეობს მუსიკალური ენის რიტმული და კომპოზიციურ-სტრუქ-

⁵⁹ გრ. ჩხიკვაძე, კრებული ქართული ხალხური სიმღერა, თბილისი, 1960, გვ. XV.

⁶⁰ იქვე.

⁶¹ А. Гр е б н е р, Адыгейские (черкесские) народные песни. Песня пахара, № 43, и. 53, 1941, Л.-М.,

ტურული თავისებურება აქ ერთი გარემოებაც იპყრობს ჩვენს ყურადღებას, სენასთან დაკავშირებული სიმღერების გარდა, მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებული იარაღების საერთო სახელებსაც ეხედებით: გუთან — სომხურადაც გუთან — ეწოდება. კალოს — კალ, ნამგალს — მანგახ, გუთნურს — გუთანერგ, კალოურს კალიერგ, რაც უქვევლია სომეხი და ქართველი ხალხის უძველეს აგარაულ-კულტურულ ურთიერთობაზე უნდა მიუთითებდეს. შესამჩნევი სდება კიდევ ერთი რამ, როგორც ჩვენში გუთნურსა და კალოურ სიმღერებს აქვთ საერთო სტილისტური თავისებურებანი და მუსიკალური სტრუქტურა, ისე სომხური „კალიერგი“ და „გუთან ერგი“ ერთი ტიპის სიმღერებს წარმოადგენენ⁶².

საქიროა აღინიშნოს, რომ, მიუხედავად ქართულ-სომხური ოროველების გარეგანი მსგავსებისა და ხასიათისა, მათ შორის არსებითი განსხვავებაც შეინიშნება, თითოეულ მათგანს ღრმა ეროვნულ-სპეციფიკური თავისებურებანი ახასიათებს და თავისი განვითარების გზა გააჩნია. კომიტასის მიერ ჩაწერილი ოროველები⁶³ (ლორის ოროველა, კალიერგ, ეკრაგ გერცი ერგ და სხვა)⁶⁴ სომეხი ხალხის შრომის სიმღერების კლასიკურ ნიმუშებს წარმოადგენენ. სომხური ოროველების მხატვრული გამომსახველობის ხერხები გვიჩვენებენ მათ მდიდარ და განვითარებულ კილო-ინტონაციურ რიტმულ და კომპოზიციურ სტრუქტურას. კომიტასის ჩანაწერების ანალიზიდან ვგებულობთ, რომ თავისი წყობის მიხედვით ოროველები მყოფრულია. ამასთან ერთად ოროველების ბგერათა რიგში ფართოდაა გამოყენებული ქრომატიზმი, არც ერთი ნიმუში არ წარმოადგენს გამონაკლისს, სადაც გადიდებული სექუნდა არ მონაწილეობდეს. გადიდებული სექუნდისადმი მიდრეკილება და პარმონიული ტეტრაქორდის გამოყენება დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს სომხური გუთნური სიმღერისათვის, სხვაობა შეიმჩნევა ლექსის მეტრშიც, სადაც შვიდმარცვლოვანი სტროფია გამოყენებული და სხვა სიმღერის მელო-რიტმული მხარე საკმაოდ ორგანიზებული და განვითარებულია. როგორც ქართული, ისე სომხური ოროველების მუსიკალურ სტრუქტურაში შეიძლება მოინახოს საერთო მხარეები, მაგრამ ამავე დროს თითოეულ მათგანს ბევრი ინდივიდუალურ-განმასხვავებელი ნიშანიც აქვს. თუ სომხური ნიმუშები მონოდიური სტილის განვითარების სანიმუშო მაგალითებს წარმოადგენენ, ქართული ოროველები ჩვენი ეროვნული მრავალხმიანობის განვითარების ერთ-ერთი ეტაპის მაჩვენებელია, სიმღერის მელო-ინტონაციური ელემენტები იძლევიან მრავალხმიანობის დამახასიათებელ ნიშნებს, რომლებიც მელანდებიან საკადანსო საქცევებსა და კილო-ტონალურ სტრუქტურაში.

ოროველებში ყურადღებას იპყრობს ლექსის რეფრენში ჩამატებული არქაული სიტყვები „პარალო“ — „პარი არალე“, „ვარპარალო“, „არულალო“, რაც დღეს ჩვენთვის უცხო გამოთქმებს წარმოადგენენ. მათი ახსნა როგორც ცნობილია ზურიტულ-ურარტული ენების მონაცემებით ხერხდება, დადგენილია, რომ ქართული სიმღერების ამ შექმნილებში იხსენიება წინა აზიის უძველესი მოსახლეობის ღვთაებები, როგორც მაგალითად მოსავლის ღვთაება არალე, ურარტულ ენაში გვხვდება გამოთქმები „იელი არალე“, „თარი არალე“, „არა არალე“, „იერი“ (ეერი) — ურარტულად „მეუფეს“, „ბატონს ნიშნავს, რაც ქარ-

⁶² А. Ш а в е р д я н, Комитас, Ереван, 1956, зз. 153, 154, 155..

⁶³ ი ქ ე ე.

⁶⁴ * ქ ე ე.

თქლი მისამღერის შინაარსის მიხედვით „მეუფეს არაღეს“ გამოხატავს, „თა-
ში“ (თარაი) დიდს ნიშნავს. ისე რომ „თარი არაღე“, — „დიდო არაღეს“ შეე-
სატყვისება, „არუ“ — მოცემას ნიშნავს — „არი“ ურარტულად „მომეც“-ის
აღმნიშვნელია. ამრიგად მთლიანად „არი-ალაღე“ „მომეც ღმერთო ალაღე“ —
ითარგმნება⁶⁵. ის ფაქტი, რომ ქართულ მისამღერებში უძველესი ჩვენი მონა-
თესავე ტომის ენობრივი მასალა გვხვდება, ლაპარაკობს თვით სიმღერის უძვე-
ლესიდან მომდინარეობაზე.

ოროველების სიძველის მაუწყებელია აგრეთვე მისი სახელწოდებაც.
მ. კელენჯერიძის ცნობით ქართველებს სწამდათ მიწის მოსავლის კეთილი ღმე-
რთი ოროველი⁶⁶, დ. შენგელიას განმარტებით „ორო“ დიდ სიციხეს და აღ-
მურს ანუ ხვატს ნიშნავს⁶⁷. ეს ფუძე დატულია „ოროველაში“, რომელიც მზის
სადიდებელ გალობას წარმოადგენს. საყურადღებოა, რომ სიტყვა „ორო“-
ენათესავება სიტყვა ოდოიას — ოდურს, რომლის მნიშვნელობა მზისა და ხვა-
ტის მცნებას შეესიტყვება⁶⁸.

ყველა ზემომოტანილი კომპონენტი ოროველების არქაულობაზე, მის
შორეულ წარსულზე მეტყველებს, რომლის მელოდიებმა ნისლით დაბურულ
შორეული საუკუნეებიდან ჩვენ დრომდე მოაღწიეს.

⁶⁵ გ. მელიქიშვილი, ურარტუ, 1951, გვ. 145, შ. დ. გ. კაპანიანის წერილი,
О двух социально-политических терминах ВДВ, № 3, 1949.

⁶⁶ მ. კელენჯერიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ნაწ. 1, 1920.

⁶⁷ დ. შენგელია, ოროში, გაზ. „ლიტერატ. და ხელოვნება“, 1944, № 21, ციტირებული
გვაქვს თ. ოქროშიძის ნაშრომიდან შრომის ლექს-სიმღერები. ქართულ-ხალხური პოეტურა
შემოქმედება, 1960, გვ. 212.

⁶⁸ იხ. ჩვენი შრომის უკანასკნელ თავში, სადაც სიმღერა ოდურთან დაკავშირებით მოცე-
მულია ტერმინი ოდი-ს—ოდურის-ოდოიას განმარტება.

უჩუქელი სიმღერები*

ქართველ ხალხს, საუკუნეების მანძილზე ყოველდღიურ შრომასთან დაკავშირებით, მრავალფეროვანი სიმღერები აქვს შექმნილი. მათ შორის ქართლ-კახეთში გავრცელებული სიმღერა ურმული გამოირჩევა. ურმული ურმის სამუშაოებთან დაკავშირებული სიმღერაა. მას გასული საუკუნის სამოციან წლებში ალ. ჭამბაქურ-ორბელიანი „სხუა და სხუა“ მუშაობის სიმღერათა შორის „საბარო ურმის წასვლა-მოსვლის“ სიმღერად მოიხსენიებს⁶⁹.

ცნობილია, რომ ძველთაგანვე ქართველ ტომს, თავის დაწინაურებულ მიწათმოქმედებასთან პარალელურად, სამეურნეო დანიშნულების ტრასპორტი გააჩნდა „მის ძირითად სახეობას ორბორბლიანი ურეში წარმოადგენდა, რომელსაც აღმოსავლეთ საქართველოში ორი ქვესახე აქვს — საძნე და საბარო. თითოეული მათგანი თავის კონკრეტულ დანიშნულებას ემსახურება — „საძნე ურეში მნიშვნელოვანი სამეურნეო საშუალებაა ინტენსიური მიწის მოქმედების პირობებში და უშუალოდ მეურნეობის გარკვეულ დარგს მემინდვრობას უკავშირდება. საბარო ურეში კი სცილდება მემინდვრობით შემოფარგლულ დანიშნულებას და შედარებით მეტად ფართო გამოყენებისაა“⁷⁰. ურეში გამოიყენება ფართოდ და გავრცელების არეც ღიდი აქვს. გავრცელების არე მოიცავს მთლიანად საქართველოს ბარს.

ურეში აღვილი სახმარია, იგი მოცულობით შედარებით პატარაა, ხალხის გამოთქმით ყველგან შეიძლება წაიღო და წამოიღო, მას უმთავრესად „სამგზავროდ“ იყენებენ⁷¹.

აღმოსავლეთ საქართველოში სახნავ-სათესი ველ-მინდვრები. ვენახები და ზვრები სოფლებიდან ღიდი მანძილთაა დაშორებული. საძნე და საბარო ურმის გამოყენებაც ამ გარემოებასთან არის შეპირობებული. თუ საძნე ურეში თავისი კონსტრუქციის მიხედვით გამოიყენება თივისა და ძნის საზიდად, საბარო ურეში უშუალოდ. როგორც სოფლის ფარგალში, ისე ნაწილობრივ ამ ფარგლის გარეთაც ხმარებაშია, მაგალითად, იმით ეზიდებოდნენ ტყიდან შეშას, საფქვეს წისქვილში, საღმშენებლო მასალას, ხილ-ბოსტნეულს და სხვ. სხვა სამუშაოებთან ერთად არსებობდა ურმის „ჭირაზე სიარული“. „ჭირაზე სიარული სხვადასხვა ხასიათისა იყო, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში შორს მანძილზე წასვლას გულისხმობდა“⁷².

* მასალა საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, VII, 1955.

⁶⁹ ა. ჭამბაქურ-ორბელიანი, ივრიანელთა გალობა, სიმღერა და ლილინია, „ცოცხარი“, 1961, № 1, გვ. 157.

⁷⁰ მ. გ. ვეშვიძე, ქართული ხალხური საზიდი საშუალებანი, 1949, გვ. 157—160.

⁷¹ იქვე.

⁷² იქვე, გვ. 157—158.

როგორც ჩანს, ურემს დიდი მნიშვნელობა ჰქონია საქართველოს სამეურნეო ცხოვრებაში როგორც საოჯახო-სამეურნეო, ისევე ოჯახის გარეშე საქმიანობასთან დაკავშირებით. წინათ ურემს დიდი როლი ენიჭებოდა ჩვენი ქვეყნის ალებ-მიცემობის საქმეში, ხალხს ურემების ქარაენებით გაქონდათ მეზობელ ქვეყნებში თავიანთი ნაწარმი და სამაგიეროდ შემოქონდათ მათთვის საჭირო საგნები, უმთავრესად მარილი.

სიმღერა ურმული, ხალხური გამოთქმით, „მანძილზე სასიმღერო“, ქართულ ორბობლიან ურმეზთან დაკავშირებული ჩანს, რადგანაც ამ ურმით ხდებოდა შედარებით შორ მანძილზე სიარული⁷³.

გრძელი გზა და პირუტყვის მძიმე ნაბიჯით გამოწვეული ურმის ნელი ტატი, ფიქრისა და სევდის მომგვრელი განწყობილების შემქმნელია. ურმის მონოტონურ რწევავზე ადამიანს, შეიძლება ძილიც მორეოდა. ამიტომ, ბუნებრივია, იგი უნებურად ურმის კრიალს ღიღინს ააყოლებდა და თავისი ფიქრი, სევდა, თუ სინარული სიმღერაში გადაქონდა.

ურმულის გაშლილი მელოდია მხოლოდ ალაზნისა და ქართლის ველ-სივრცეებს შეესაბამება. მის ნაღვლიან ჰანგში თითქოს გაისმის ქართველი ხალხის ისტორიულ წარსულში ნახული ჰირეარამი, ხალხის გრძნობები, ხალხის ცხოვრება. მოქმედება, აზრი და ემოციები.

რ. კარგარეთელი ურმულის მელოდიის განსაკუთრებულ ხასიათსა და განწყობილებაში ხალხის ისტორიული წარსულის ანარეკლს ხედავს. ამის გამო იგი გამოთქვამს: „სიმღერა ურმული“ ბევრათა პლასტიკურობის საუკეთესო ნიმუშია. თავისი ბედ-იღბლის უკუღმართობით გამოწვეული ხალხი ღრმად ჩაიკეტა თავის შინაგან სამყაროში, რის შედეგადაც ეს სიმღერა საუკუნეების მანძილზე გადატანილი ვარამის დაღს ატარებს⁷⁴...

ინდივიდუალური შრომის სიმღერებს — ურმულს დ. არაყიშვილი შემდეგნაირად გვიხასიათებს: „ზოლო სიმღერებს ასრულებენ გლეხები: ხენის დროს — გუთნურს, ლეწვის დროს — ოროველას, ურმით მოგზაურობის დროს — ურმულს... თავის მუსიკალური შინაარსით ყველა ესენი სევდიანია. მათში იგრძნობა საქართველოს შორეული წარსულის მძიმე განცდები, შეიძლება კიდევ იმ დროიდან მიმდინარე, როცა ქართველი ხალხი ისტორიულ ასპარეზზე გამოვიდა“⁷⁵.

ზ. ფალიაშვილი რეალურ ფერებში გვიხატავს ურმულის შესრულების გარემოს, რომლის ჰანგშიც იგი ხედავს მიწის მუშის, უბრალო ადამიანის სევდისა და მწუხარების მოტივს, ამ სიმღერასთან დაკავშირებით იგი წერს: „ურმულს ყოველგვარი აკომპონიმენტის გარეშე, მხოლოდ ერთი ადამიანი ასრულებს. ურემში შებმულია წყვილი კამეჩი ან ხარი, მეურამე-პატრონი ზის ურმის კოფოზე, კამეჩები ჭიდიან ნაბიჯით. ურემი ნელა მოძრაობს და მეურამე ასეთ ვითარებაში ასრულებს ამ სიმღერას...“

თვით სიმღერის შინაარსი ეხება მეურამისა და იმათ მწარე ბედს ვისაც იგი მიერეკება (თუმცა ზოგჯერ მღერთან სრულიად საწინააღმდეგო ხასიათის სხვა სიტყვებს). ჰანგი კი თავისი მაღალი, მყვირალა ტესიტურით (ჩაწერილია ჩემ მიერ ნატურალურ ტონში) ღრმა, გულწრფელი სევდით გამსჭვალული გაძიუ-

⁷³ ვ. გ. გეგეშიძე, დასახელებული შრომა, გვ. 150.

⁷⁴ И. Каргаретели, О грузинских песнях (по поводу статьи Г. Ипполитова-Иванова) «Новое обозрение», 1895, 19, III, № 3855.

⁷⁵ Д. Аракишвили, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948, 83. 13.

ლებთ თქვენც განიცადოთ ყველა ის ტანჯვა-ვაება, რომელიც ბედისაგან დაჩაგრულ და ყველასაგან დავიწყებული ადამიანის გულის სიღრმიდან მომდინარეობს. იგი უნარესად შეესაბამება იმ გარემოს, რომლის დროსაც იგი სრულდება". ამასთან ზ. ფალიაშვილი აღნიშნავს, რომ ამ სიმღერას „ქართლში, ჩვეულებრივად, მღერიან უფრო დაბლა (დაბალ რეგისტრში) და მშვიდად ვიდრე კახეთში“⁷⁶.

ი. ზურაბიშვილი შესანიშნავად გადმოგვცემს ურმულის შესრულების პირობებს და ხასიათს, იგი მას „ფიქრის სიმღერას“ უწოდებს. ზურაბიშვილი წერს, — „ურმული“ — ფიქრის სიმღერაა, მთელი ხალხის ფიქრის სიმღერა. განა სად და რა ვითარებაში შეეძლო ჩვენს ხალხს, ჩვენს გლეხს ფიქრს მისცემოდა, თუ არა ურმის კოფოზე... აქ ყველაფერი ხელს უწყობდა საამისოდ. მეტწილად უმოძრაოდ ყოფნა, მძიმე ბრუნვა ურმის თვლებს; თანაც ჭრილით, რომელსაც სმენას აჩივს და ყურადღებას აღარ აქცევს მის გულ-გამაწვრილებელ ჭიი-ჭიის... დარბაისლური ტატიით და ფეხის ბაქა-ბუკით სვლა ხარ-კამეჩისა, სახრის თხლაშენი და შოლტის, ტულაშენი — ერთი სიტყვით, ყოველივე ეს თითქმის ბუნებრივი აკომპანიმენტია ურმულისა. ზედაც მყუდროება მთვარიანის ღამის... მოდი და ნუ მიეცემი ფიქრს⁷⁷...

ქართული მუსიკალური ფოკლორის ეს შესანიშნავი ნიმუში ხალხს, „დროს მოსაკლავ“ და „საფხიზლო“ საშუალებად მიაჩნია; ამავე დროს. მათივე დაკვირვებით, სიმღერა საქონელს ამხნევენს და ათვინიერებს, იგი უფრო მორჩილი ხდება და მეტად მწყობრად მიედინება.

ლიტერატურაში ცნობილია მუსიკის დიდი გავლენა პირუტყვზე მათი წვრთნის, მუშაობის დროს მოშინაურებისა და სხვა მომენტებთან დაკავშირებით.

ი. დოველი თავის სპეციალურ გამოკვლევაში აღნიშნავს, რომ „მუსიკის გავლენა შეიმჩნევა არა მხოლოდ ადამიანზე, არამედ აგრეთვე ცხოველებზე თევზებზე, გველებზე, ჩიტებზე, ძაღლებზე, ცხენებზე, აქლემებზე, სპილოებზე და სხვ. პირუტყვი შესანიშნავად ითვისებს და ეჩვენება ყოველგვარ სიგნალებს, შეძახილებს და ემორჩილება მათ“⁷⁸. ამ მხრივ საინტერესოა ეთნოგრაფიული დაკვირვებანი, ხალხურ სიგნალიზაციაზე — მოფერების და გაჯავრების ცალკეულ შეძახილებზე. ენობრივად ისინი ამჟამად შორისდებულება და ახსნას მხოლოდ თავისი მნიშვნელობით ღებულობენ. დავასახელებთ ზოგ მათგანს: როცა საქონლის ადგილიდან დაძვრა უნდათ, ხარს მიმართავენ შეძახილით „ჰამ(ი)-ოო! — კამეჩს, „თფე-ეო!“ გასაჩერებლად ორივეს — „ჰო-ოო!“ გვერდზე მისაყენებლად იხმარება შეძახილი „ხი-ი(ო-ო)! (გუთნაში შებმულ საქონელს ქართლ-კახეთში მიმართავენ „გაიში“, როცა კლდიდან ველზე უნდათ გადაყვანა „ზედზედა“ პირიქით, როცა კვალში უნდათ ჩაყენება)⁷⁹.

სომეხ კომპოზიტორს და მკვლევარს კომიტასს პირუტყვისათვის განკუთვნილი შეძახილების სპეციალური ლექსიკონი შეუდგენია, რის საფუძველზეც მკვლევარი ვარაუდობს გუთნური სიმღერების ასეთი შეძახილების ინტონაციებზე წარმოშობას⁸⁰.

⁷⁶ ზ. ფალიაშვილი, ქართული სიმღერების კრებული, გვ. 58.

⁷⁷ ი. ზურაბიშვილი, ხალხის შემოქმედი გენია, თბილისი, 1949, გვ. 57.

⁷⁸ И. М. Догель, Влияние музыки на человека и на животных. Казань, 1888, გვ. 6—7.

⁷⁹ მ. გეგეშიძე, აღნიშნული ნაშრომი, გვ. 42.

⁸⁰ Комитас, О характеристике лорийской песни пахаря. ერევანი, 1941, რუსულ-თარგმანი ეკუთვნის კარაშუტხას, რომლის ხელნაწერის სარგებლობისათვის პროფ. ს. გინსბურგს დიდ მადლობას მოვასხენებთ.

ქართველი გლეხი თავისებურად ესიტყვება თავის მარჩენალ მუშა საქონელს. მაგ. წამოძახილები ჰო, ტრფუ! ჰაამო, ხიო, ოხ-ოხ! და სხვ. ხშირად სიმღერებშიც არის ჩართული წინადადების დამთავრებისას. ამის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს დ. არაყიშვილის, ზ. ფალიაშვილის და სხვა მუსიკოსების მიერ ჩაწერილი ურმულები, სადაც სიმღერის თითოეული მუხლი ასეთი შეძახილით მთავრდება — ტრფუ! გარეკე კაცო! ჰაი ხიმო! ხიო-ხი! ჰა-ა-მო!⁸¹ და სხვა მისთანანი.

ქართველმა გლეხმა, რომელმაც შრომის მძიმე პირობებში სიმღერა ჩვეულ გაიხადა, თავის გასამხნეებლად და შრომის ასატანად ეს საშუალება მან შრომაში მუშა საქონლის დახმარების დროსაც წარმატებით გამოიყენა. შრომის ამ სახემ წარმოშვა ერთი ტიპის სიმღერები — ხენასთან, ლეწვასთან და ურმის სამუშაოებთან დაკავშირებით, რაც უშუალოდ პირუტყვის მეშვეობით ხდებოდა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ასეთი კატეგორიის სიმღერები, როგორც მაგალითად გუთნური, კალოსპირული (ეს სიმღერები ერთ საერთო სახელწოდება ოროველაშია გაერთიანებული). ურმული თავისი ხასიათით და ინტონაციურად მათთან მკიდრო კავშირშია. აღნიშნული სიმღერები ინდივიდუალურად, ე. ი. Solo-დ სრულდება. ვინაიდან ჩვეულებრივ, როგორც კვერს, ისე ურემს ერთი კაცი მართავს, საქონელს ერთი კაცი უძღვება: აქ შრომის პროცესი ინდივიდუალურია და მხოლოდ საქონელთან, როგორც გამწვევ ძალასთან. არის დაკავშირებული.

ოროველისა და ურმულის ტემპი შეპირობებულია კვერის. გუთნისა და ურმის მოძრაობასთან. შებმული მუშა საქონლის რეგულირებისას. აღნიშნული პირუტყვის ნაბიჯს შესაბამისად წარმართავს თავის სიმღერას, რასაც მკაფიო რიტმული და მეტრული ზომა არა აქვს, „ოროველების“ და „ურმულის“ ტემპია — *Andante, Moderato, Adagio*, რაც მის მშვიდ დარბაისლურ და დინჯ შესრულებაზე მიუთითებს.

ამ ჯგუფის სიმღერათა ნიშანდობლივ თვისებას იმპროვიზაციულად წარმოადგენს. ეს მხარე, განსაკუთრებით, ურმულში შეიმჩნევა, ურმულის შემსრულებელი ნაწილობრივ მისივე შემოქმედიც არის, ყველა მათგანი, სიმღერის შესრულებისას, ტრადიციულად გამოუმუშავებულ ინტონაციულზე აგებს სიმღერას, იგი ნებისმიერად შლის მელოდიას და თავისებურ ვარიაციებს ურთავს. ხშირად ხალხურ მომღერალს თავისივე ნამღერის ზუსტად განმეორებაც კი უჭირს. ახლად შესრულების დროს მას ვარიანტული სიხალე შეაქვს.

ვარიანტულობისადმი მიდრეკილება ქართველი ხალხური მომღერლისათვის საუკუნეებიდან მიღებულ მეგვიდროებას წარმოადგენს, მათ ეს მხარე განსაკუთრებით ინდივიდუალურ სიმღერებში განვითარეს, სადაც იმპროვიზაციული ხელოვნება მაღალმხატვრულ სრულყოფამდე აიყვანეს. სიმღერა ურმული თავისი ემოციურობით, განვითარებული კანტილენით, ფაქიზი ორნამენტებით, მელიზმებით და სხვ. მოითხოვს მაღალ ოსტატურ შესრულებას. მომღერალი ცდილობს ყოველი შესრულების დროს შეიტანოს თავის სოფელში გაგონილი სიმღერის დამახასიათებელია თავისებურება — სითბო, კოლორიტი, გრძნობა, რაც ამ სიმღერას მეტ ძალასა და მიმზიდველობას ანიჭებს.

ურმულის ერთხმინობა არაა პრიმიტივი, დაბალ საფეხურზე მყოფი. განვითარებული არქიტექტონიკის მქონე სიმღერა, პირიქით, ურმულის მელო-

⁸¹ იხ. ზ. ფალიაშვილი, ხალხური სიმღერების კრებული, 1909, გვ. 59.

დიური სტრუქტურა, წყობა, მოდულაციური გეგმა, მრავალტონალობა, რიტმი და სხვა მუსიკალური ელემენტების მონაცემები მისი განვითარების მაღალი საფეხურის მანიჭებელია. იგი საუკუნეთა სიღრმიდან მომდინარე კულტურის შედეგია და ინდივიდუალური სიმღერის განვითარების კანონზომიერ შედეგს წარმოადგენს.

თუ კლექტიური შრომის წიაღში გუნდური შემოქმედება წარმოიქმნა, ინდივიდუალურმა შრომამ მოგვცა ერთხმინი სიმღერები, რომლებიც საგუნდო სიმღერების პარალელურად ვითარდებოდა. ესენია ყველა სახის ოროველა და ურმული. მათ სპეციფიკურობაზე მიუთითებს გ. ჩხიკვაძე თავის სადისერტაციო ნაშრომში, აღნიშნავს, რომ ამ სიმღერებმა სხვა სიმღერებთან განსხვავებით განვითარების ისტორიულ მანძილზე გამოიმუშავეს თავისი პირობითი ნიშნები და მტკიცე მუსიკალური ფორმა⁸².

ამ კატეგორიის სიმღერებში ვხვდებით როგორც ნაკლებად განვითარებულს (მაგ. ოროველებში), ისე მეტად განვითარებული ფორმის მქონე მელოდიურ სტრუქტურას (ურმულში). ამ მხრივ ურმულები შედარებით უფრო „გრძელ“ სიმღერათა კატეგორიას უახლოვდებიან.

შ. ასლანიშვილის დაკვირვებით — „ერთხმინი სიმღერების მდიდარ ორნამენტურ ბევრა რამ აქვს საერთო განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე სამხმინ გრძელი პოლიფონიური სიმღერების პირველ და მეორე ხმასთან“⁸³.

ამგვარად, თუ ჩვენ თვალყურს მივადევნებთ ურმულის ინტონაციურ, რიტმულსა და სხვა მონაცემებს შევამჩნევთ, რომ ერთი მხრივ, იგი თავისი საწყისით უკავშირდება ოროველებს, ხოლო მეორე მხრივ კი, მისი განვითარების შემდგომ ეტაპზე გრძელ სიმღერებთან პარალელურად და ურთიერთგავლენის ვითარებაში მიმდინარეობს. აღნიშნულ გარემოებაზე უნდა მიუთითებდეს დ. მაჩაბელი, როცა იგი ოროველას ურმულთან აიგივებს. „ოროველო ანუ მეურმული—წერს იგი—თვით უძველესი სიმღერა მიწისმოქმედთა წარმოდგენილი უმანკოსა მამათაგან — ხმა ესა გამოხატავს თვით უტურფესა მელოდიასა, ითქმის საკუთრივ ერთსავე ხმად“⁸⁴.

გრ. ჩხიკვაძე ოროველებსა და ურმულებს განიხილავს როგორც ერთი ტიპის სიმღერებს. მისი დაკვირვებით, ურმულისა და ოროველის მუსიკალური ხაზის განვითარების თავისებურებას წარმოადგენს რეჩიტატივისა და მდიდარი ორნამენტურებული მელოდიის მონაცვლეობა. სიმღერა იწყება ყოველთვის მაღალ რეგისტრში და მიეჩანება დაბლა, სადაც იგი მთავრდება ნახევარი კადანსით ან სრული კადანსით, შემდეგ მელოდია აკეთებს ნახტომს ახალ სტროფზე, სადაც მელოდიის შემდგომ განვითარებაში იცავს იმავე ტექნიკურ ხერხებს.

მეტრი და რიტმი ამ სიმღერებისა ნებისმიერია, მათი ტაქტის ზომა ხშირად ცვლადია. მელოდია ზოგჯერ ძნელად ემორჩილება ტაქტებად დაყოფას და ამიტომ მისი შესაბამი პოეტური ტექსტი შეიძლება დაიყოს ფრაზებად ან წინადადებად⁸⁵.

იმისათვის, რომ ნათლად წარმოვიდგინოთ ურმულის ინტონაციური სპეციფიკურობა, შევეცდებით კონკრეტული მაგალითების საფუძველზე მისი გაა-

⁸² გრ. ჩხიკვაძე, *Музыкальная культура Грузии с древнейших времен до начала XIX века*, გვ. 173.

⁸³ შ. ასლანიშვილი, *ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების პარამონია*, თბილისი, 1950, გვ. 151.

⁸⁴ დ. მაჩაბელი, *ქართველთა ზნეობა*, „ციცქარი“, 1864, № 5.

⁸⁵ იხ. გრ. ჩხიკვაძე, *დასახელებული ნაშრომი*, გვ. 172—173.

ნაღიზების გზით გამოვავლინოთ ურმულის მელოდიის თითოეული ელემენტი და აგრეთვე ის საერთო მხარეები, რომლებიც მას აკავშირებს სხვა სიმღერებთან, კერძოდ, ოროველების კატეგორიის სიმღერებთან.

ჩვენს განკარგულებაშია ურმულის მუსიკალური ტექსტის ჩანაწერების თოთხშეტი ვარიანტი, მათში რვა კანთესა და ქიზიყშია ფიქსირებული. დანარჩენი ქართლურ მასალას წარმოადგენს.

თუ ჩვენ ამ ჩანაწერებს ფორმალური ტექნოლოგიური თვალსაზრისით განვიხილავთ, სიმღერების ეს ვარიანტები თავისი ხასიათით, განწყობით, მელოდიური ხაზის განვითარებით და მისი სტრუქტურის მხრივ არსებითად ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან.

ქართული სიმღერების მელოდიური ხაზის განხილვისას, მისი განვითარების სხვადასხვა საფეხური შეიმჩნევა. ამჟამად ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს ამ საკითხზე დაწერილებით შევჩერდეთ, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში. ძირითადად ვხვდებით მკაცრ დიატონურ მოძრაობას, როგორც აღმავალი, ისე დაღმავალი მიმართულებით. მართვით სიმღერებში მელოდია ჩამოყალიბებულია მოკლე თემატურ ფარგლებში, მისი დიაპაზონი მცირეა და გარკვეული მეტრო-რიტმული ჩარჩოთა შემოფარგლული, რაც შეეხება მეტად განვითარებულ სიმღერებს, მელოდიური ხაზი უფრო თავისუფლად და მეტრული შეზღუდულობის გარეშე ვითარდება (სუფრულები, ჩაქარული და სხვ.) ...იგი რიტმულად მოქნილია და ხანდახან დეკლამაციური ხასიათის მელოდიური ხაზის ფორმას იძენს.⁸⁵

ანალოგიურ რთულ, მელოდიურად განვითარებული სიმღერის ნიჰუმს ურმული წარმოადგენს.

ოროველებთან შედარებით იგი ფართო სუნთქვის მელოდიაზეა აგებული. თუ ოროველების მელოდიური მოძრაობა მოქცეულია კვინტის, სექსტისა და ხან სეპტიმის ფარგლებში, ურმულების დიაპაზონი სექსტიდან—დეციმამდე აღწევს. ურმულ სიმღერებს თავისი მელოდიური განვითარების მხრივაც თავისებურება ახასიათებს, სახელდობრ: როგორც წესი მის მელოდიაში ხშირადაა გამოყენებული რეჩიტატივი და გაბმული ბგერები. სიმღერაში რეჩიტატივი და კანტილენა პარამონიულად არიან შერწყმულნი.

ურმულის მელოდიური ხაზის მოძრაობა (მიმართულება) უმთავრესად იწყება მელოდიური რეჩიტატივით მაღალ რეგისტრში და მიექანება დაბლა კილოს მყარ ბგერაზე — ტონიკაზე, შემდეგ მელოდია აკეთებს ნახტომს ზევით და ახალ წინადადებას იწყებს მაღალ რეგისტრში. მელოდიური ნახტომი ზევით შეიძლება იყოს ტერციით, კვარტით, კვინტით, სექსტით, სეპტიმით და ოქტავითაც. მელოდიური მოძრაობა დიდხანს არ შეჩერდება არ მდგომარეობაში, იგი ისევ მიისწრაფვის დაბლა კადანსისაკენ.

განვიხილოთ სოფ. შალაურში ჩაწერილი ურმული (იხ. მაგ. № 1)⁸⁷.

ურმულის ამ ნიმუშში, მელოდიური განვითარების ხაზი, არცთუ დიდ დიაპაზონს მოიცავს, იგი უმთავრესად კვინტის ფარგლებში მოძრაობს. მხოლოდ ერთ შემთხვევაში მელოდიაში სეპტიმას ვხვდებით (I ტაქტი), სიმღერა იწყება რეჩიტატივით. ბგერა დო, კილოს მეხუთე საფეხურია, ხუთჯერ მეორდება

⁸⁵ შ. ა. ს. ლ. ა. ნ. ი. ვ. ი. ლ. ი., ქართლ-კახეთის საგუნდო სიმღერების პარამონია, თბილისი, 1950, გვ. 35.

⁸⁷ Д. Аракишвили. Труды музыкально-этнографической комиссии, т. I, 1906. № 13, гв. 64.

(კვინტოლი), შემდეგ, აკეთებს ნახტომს ტერციით ზევით და მიემართება დახალჩკვისტრში — კილოს მყარ ბგერაზე.

მელოდიური აღმავალი, თუ დაღმავალი, მოძრაობა ექვემდებარება ცოცხალი მეტყველების ინტონაციას.

ურმულის მელოდიის მოძრაობაში ბგერის ხანგრძლიობა უდიდეს როლს თამაშობს, უპირველეს ყოვლისა ურმულში გამოყენებული დიდი ხანგრძლიობის ბგერა ყოველთვის ემთხვევა ცეზურას, რომელიც ყველა შემთხვევაში კადანსის სახეს ღებულობს. იგი სიმღერას ფრაზეზად და წინადადებებად ყოფს. ბგერის ხანგრძლიობა მუსიკალური ფრაზის დამთავრების მიზნით ნიშანდობლივი ხერხია. ამ შემთხვევაში ცეზურები მოცემულია სიმღერის მეორე, მესამე, მეექვსე ტაქტებში, ხოლო სიმღერის ბოლო, რომელიც რვატაქტიან წინადადებას წარმოადგენს, გაფართოებულია.

ჩვენ მიერ განხილული შალაურული ურმული ერთტონალურია, კილოს როლი ევინდება უპირველესად იმაში, რომ მთელი სიმღერა ან მისი ნაწილი, მთავრდება მყარი ბგერით, რასაც მკაფიოდ ვამჩნევთ სიმღერის ცეზურებში (კადანსებში). მელოდიაში მოცემულია კილოს განმსაზღვრელი ბგერები—სოლ, ლა-ბემოლ, სიბემოლ, დო, რე-ბემოლ, მი-ბემოლ, რომლებიც ნათლად ამჟღავნებენ სიმღერის კილო-ფა-ეოლიურს.

მიუხედავად ურმულის მელოდიური ქარგის სირთულისა, მისი მელოდიის ქსოვილში შეიძლება მაინც შევამჩნიოთ თავისებური კანონზომიერება. ზემომოყვანილ მაგალითში ყურადღებას იპყრობს პირველ ორ ტაქტში მოცემული რიტმული ინტონაციური საქცევი (იხ. 1 და მე-2 ტაქტები), იგი ურმულის მელოდიის საერთო სქემასთან ორგანულადაა დაკავშირებული და განსაკუთრებულ კოლორიტს ანიჭებს მას. ეს ელფერი მხოლოდ ურმულისათვის არის დამახასიათებელი, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ელემენტს ჭერ კიდევ განუვითარებელი სახით ვხვდებით ოროველებში⁸⁸ — მელოდიის განვითარების ინტონაციური ხერხი ადრინდელ ქართულ მუსიკალურ ქმნილებებში (ყერძოდ ოროველებში) ჩანასახის მდგომარეობაშია, მხოლოდ შემდეგში განვითარებული და ხორცშესხმული უკვე ურმულის მელოდიებშია დამკვიდრებული. ანალოგიურ რიტმულ-ინტონაციურ ქცევას ჩვენ შევხვდებით ყველა ფიქსირებული ურმულის მელოდიურ ქსოვილში, რაც ვარიანტულობით არის გამოწვეული.

განვიხილოთ მაგალითისათვის ურმულის ჩანაწერის შემდეგი ნიმუში: ურმულის ამ ვარიანტის პირველივე ტაქტები ზემოთ აღნიშნულ ინტონაციურ ელემენტებს შეიცავენ. თუ სიმღერის პირველ ნიმუშში ეს მელოდიურ-ინტონაციური ფორმულა უფრო ლაკონიურად არის ჩამოყალიბებული (ორი ტაქტის ფარგლებში) მეორე ნიმუშში იგი შედარებით გართულებული ჩანს, აქ მელოდიური ხაზის განვითარებაში მეტრო-რიტმულ მხარეს მეტი მნიშვნელობა ეძლევა (იხ. მაგ. № 2)⁸⁹.

ამ სიმღერაში ჩვენ ვხედავთ რიტმული მონახაზის ვარირებას. პირველი ოთხი ტაქტი სეპტიმის ფარგლებშია, რომლის წყობა ლა-ბემოლ ეოლიურიდან ლა-ბემოლ დორიულში მოდულირებს. სიმღერის კადანსი მი-ბემოლ ეოლიური

⁸⁸ იხ. დ. ა. რ. ა. ც. ი. შ. ე. ლ. ის. ჩაწერილი კალოგერი, Труды Муз.-этногр. комиссии, М., 1906, ტ. I, გვ. 65, შემდეგ გუთუნრი, საქვე, გვ. 51. ოროველა: ჩაწერილია სოფ. ხვედურეთში, აქვე, გვ. 75.

⁸⁹ ჩაწერილია ჩვენ მიერ სოფ. ივალთოში 1951 წელს.

კილოს ტონიკაა. ასეთსავე მაგალითს წარმოადგენს სამთავისში ჩაწერილი ურმული (იხ. მაგ. № 3).

სამთავისურ ურმულში მელოდიური ხაზის განვითარება, სადაც დაცულაა მუსიკალური მეტყველების იგივე პრინციპი, ზემომოტანილი ნიმუშების ანალოგიურ სურათს იძლევა. განსხვავება მხოლოდ ზომის სშირი ცვალებადობით გამოიხატება. სიმღერა დაყოფილია ოთხ ფრაზად. პირველი ფრაზის დიაპაზონი პატარა სექტემაა. მელოდია ჟღერს მინორში (ლა-ეოლიურია). მეორე ფრაზა აგებულია ახალ ინტონაციებზე. მელოდიის დიაპაზონი ფართოვდება დიდ ნონამდე, მესამე ფრაზაში (მე-7—12 ტაქტები) პირველი ფრაზის თემატური მასალა გამოყენებული. მეოთხე ფრაზაში (მე-13, 14, 15, 16 ტაქტები), რომელშიც 1 ფრაზის ინტონაციური ფორმულა მეორდება, იმავე თემატური მასალის ვარირებას წარმოადგენს. სიმღერის მეტრულ საფუძველს ლექსის მეტრი შეადგენს, ქორეი, დაქტილი და დაქტილი. ზოგჯერ მათი შენაცვლება ხდება. კილო ამ სიმღერაში მეტად გართულებულია, აქ უკვე საკმე გვაქვს მოდულაციასთან, ტონალურ მრავალფეროვნებასთან. სიმღერის პირველი ფრაზის კადანსი მინორულ წყობას ლა-ეოლიურს ავლენს, მეორე ფრაზის კადანსი 11 საფეხურს მი-ეოლიურს, რომლებიც მტკიცდება (მე-12, 13 და 14 ტაქტებზე) თითქოს დროებით ისევ უბრუნდება ლა-ეოლიურს, დაბოლოს სიმღერა მთავრდება მი-ეოლიურში.

მელოდიური სტრუქტურის თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს შ. მშველიძის მიერ სოფ. ახმეტაში ჩაწერილი ურმული. ამ ურმულის ნიმუშშია (იხ. მაგ. № 4) საკმაოდ სჭარბობს მელოდიზირებული რეჩიტატივი, პირველ ტაქტებში მელოდიური ხაზი ნაკლებ განვითარებას განიცდის. თუმცა ურმულისთვის დამახასიათებელ ინტონაციურ ელემენტს აქაც ვამჩნევთ (მესამე ტაქტი). შემდეგ სიმღერის მელოდიური ხაზის დიაპაზონი ფართოვდება. იგი ოქტავის ფარგლებში ექცევა, სიმღერის ზომა მეტად ცვალებადი ხდება. მელოდია თავისთავად მკაცრ დიატონურ ბგერებზეა აგებული, თავისი სისადავით და მუსიკალური აზრის გადმოცემის მანერით უფრო ოროველებს უახლოვდება (შეად. მაგ. № 5), ტონალობა სი-ეოლიურია.

გრ. ჩხიკვაძის ჩაწერილი ურმული⁹⁰ ამ ენარის ყველა დამახასიათებელ ნიშანს ატარებს, რეჩიტატივი და მღერადობა შერწყმულია ამ სიმღერაში. სიმღერა ოთხ ვოლტას მოიცავს, რომლის კადანსებია სი, იგი სი-მიქსოლიდიური კილოს ტონიკად უნდა მივიჩნიოთ. სიმღერა ბლოვდება ფა-დიეზ დორიულ კილოში (იხ. მაგ. № 6).

აწყურული ურმული⁹¹, რომელიც სულ თორმეტ ტაქტს მოიცავს, სამ ნაწილად იყოფა. სიმღერას წინ უძღვის ორტაქტიანი შესავალი. შესავალი იწყება კილოს ტონიკით. დასაწყისში მელოდია თითქმის ტრიალებს ბვერა-ლაზე, შემდეგ კი სეკუნდებით მიემართება ზემოთ, აღწევს კვარტას და კვლავ იმავე ხერხით უბრუნდება საყრდენ ბგერას. ამ შესავალში, მომღერალი ცილილობს ჩამოაყალიბოს სიმღერის კილო, ახალი წინადადება იწყება კვარტით მაღლა, სიმღერის ეს ნაკვეთი მელოდიზებული რეჩიტატივით სრულდება. ხოლო მეექვსე ტაქტში მელოდია მეტად განვითარებულ სახეს ლებულობს, იგი ემოციური და მღელვარე ხდება. სიმღერა თავისი კულმინაციის უმაღლეს წერტილს

⁹⁰ Гр. Чхиквадзе, Музыкальная культура союзных республик СССР, Грузия, 1957, стр. 9.

⁹¹ Д. Аракишвили, Труды музыкально-этнографической комиссии, М., т. I, 1906, стр. 51.

ამ შუა ნაწილში აღწევს. ურმულების დამახასიათებელი ინტონაციური მხარე ოდნავ სახეშეცვლილი ფორმულით წარმოგვიდგება (იხ. მაგ. № 7, ტაქტი V), რაც მიღწეულია თავისებური ინტონაციური და რიტმული ხერხით: პირველ ვარიანტთან განსხვავებით მელოდია სეკუნდებით მიგრატება ზევით ტონიკიდან კვარტამდე, შემდეგ, ბრუნდება და ისევ სეკუნდით უკან, აკეთებს ნახტომს ტერციით და თანდათანობით ეშვება დაბალ რეგისტრში. სიმღერის პირველი მუხლი (ნაწილი), კვინტის ფარგლებშია აგებული. აქ ბგერა ლა-ზე ვხვდებით — ჰაერულ-მინორული ტონალობის ცვალებადობას ან სრულ ლა-მიქსოლი-დიურს და ლა-ეოლიურს. მეორე ნაწილში კი სიმღერა მი-ფრიგიულ კილოში გადადის, რასაც ბოლომდე ინარჩუნებს.

დ. არაყიშვილი აწყურული ურმულის შესახებ აღნიშნავს: Песня эта несомненно, производит несколько искусственное впечатление своими преувеличенными руладами, неестественными ходами и сложной орнаментикой. Пел ее композитор И. Сулханишвили, большой знаток этих песен, он не мог их не разрабатывать на свой вкус, свободно импровизируя. Остов этой песни, видимо, остался каким был, а содержание он приукрасил⁹² (ხაზი ჩვენია — თ. მ.). დ. არაყიშვილს, უთუოდ ურმულისათვის ზემოაღნიშნული დამახასიათებელი მელოდიურ-ინტონაციური ფორმულა ჰქონდა მხედველობაში, როცა იგი ამ სიმღერის ჩონჩხზე მიგვივითებდა.

ადგილობრივი მუსიკალური დიალექტიკის თვალსაზრისით საინტერესო ნიმუშს გვაძლევს აწყურშივე ჩაწერილი კალოური, რომელიც თითქმის ზემო განხილული აწყურული ურმულის მარტივ სქემას წარმოადგენს⁹³.

აწყურული ურმული, რომელიც 50 წლის წინათ იყო ფიქსირებული, თავისი მუსიკალური შინაარსით და ფორმით ახლოს დგას 1951 წ. ართანაში ჩაწერილ ურმულთან (იხ. მაგ. № 8). ამ ურმულის მელოდიური ხაზის განვითარება ხდება იმავე პრინციპით, როგორც ეს ჩვენ აწყურულ ურმულში შევნიშნეთ, ანალოგიურ მელოდიურ-ინტონაციურ ფორმულას ართანისური ურმულის პირველ ტაქტებშივე ვხვდებით. მელოდია ტრანსფორმირებას განიცდის და თანდათანობით დაღმავალი სელით ჩადის ბგერა რე-მდე. სიმღერა სოლ-ეოლიურ კილოშია, ხოლო სიმღერის დაბოლოებისას ხდება მოდულირება რე-ეოლიურში.

ასეთივე დამახასიათებელი მელოდიური ფორმულის მატარებელია კარბელაშვილის მიერ სოფ. არანისში ჩაწერილი ურმულები⁹⁴ (იხ. მაგ. № 9 და 10). ზემოაღნიშნული ურმულების კილო ბრწყინვალე მაჩვენებელია ბგერათა რიგის მაღალი ორგანიზაციისა.

როგორც დ. არაყიშვილი აღნიშნავს — „ამ კატეგორიის სიმღერებში ვხვდებით პირველდაწყებითი განვითარების ფაზას, რომელთაც მიუღიათ სხვადასხვა კილოთა მოდულიაციური რთული ფორმა და მელოდიური ხაზის ორნამენტული განვითარება“⁹⁵. ამის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს ზემოგანხილული ურმულების ჩანაწერები. აწყურულ ურმულში მაგალითად კილო პირველი ტექსტიდანვე იჩენს თავს, ბგერათა რიგი პენტაქორდის ფარგლებშია

⁹² Д. Аракишвили, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948,

⁹³ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. I, стр. 51.

⁹⁴ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. V, стр. 32.

⁹⁵ Д. Аракишвили, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948, стр. 18.

(დ. არაყიშვილი). შემდეგ სიმღერა უფრო მეტად განვითარებულ სახეს ღებულობს და უკვე ფრაგიულ წყობაში ხდება გადახრა, რითაც სიმღერა ბოლოვდება.

კილოთა ცელის მაგალითს გვიჩვენებს ახმეტური ურმული (იხ. მაგ. № 4), რომელიც ჯერ მი-ეოლიური კილოთი იწყება, შემდეგ კი მოდულირებს. და სი-ეოლიურ კილოში გადადის.

სოფ. იყალთოში ჩაწერილი ურმულის დასაწყისში ლა-ბემოლ ეოლიური კილო ჩანს, ხოლო სიმღერის ბოლო ტაქტები კი მი-ბემოლ-ეოლიური კილოს ტონიკით ბოლოვდება. *გამონაკლისს წარმოადგენს ზ. ფალიაშვილის მიერ კისისნევი ჩაწერილი ურმული⁹⁶, რომელიც მყოფულ ტონალობაში ჟღერს, მას საფუძვლად უდევს სი-ბემოლ მიქსოლიდიური და ფა-მიქსოლიდიური კილო. რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლებიან.

ამ კატეგორიის სიმღერების საერთო სქემაში მეტრო-რიტმის მონაწილეობა დიდია. ისინი პოეტური ტექსტის შესაბამისად გამოიყენებიან. სიმღერა უმთავრესად მცირე მუხლებად იყოფა, რომლებიც ქორეული ან დაქტილური ხასიათისაა. ურმულში ჰარბად არის გამოყენებული სამკაულები (ტრიოლები, კვინტოლები და სექსტოლების სახით, ფორულაგები და სხვ.), რომლებსაც თავისი აზრობრივი მნიშვნელობა აქვთ. ეს მოკლე გრძლიობის ბგერები ინტერვალებს ავსებენ და ჰანგს თავისებურად ამდიდრებენ. სიმღერაში ხშირია ჩამატებული ცალკეული რიტმული ფიგურები, რასაც უმთავრესად მომღერლის იმპროვიზაციის ნაყოფად მივიჩნევთ. სიმღერის მთელი მუსიკალური ქსოვილი მისი ძირითადი ლეიტმოტივის ინტონაციების, მარცვლებისა და ცალკეული მოტივებისაგან შედგება, ხალხური მომღერალი დიდი ოსტატობით იყენებს ვარიაციული ფორმის მეტად დამახასიათებელი თემატიკური ტრანსფორმაციის ხერხს, რითაც ურმულის ჰანგი მრავალფეროვნებას აღწევს. მიუხედავად იმისა, რომ ურმული თავის დასაბამს ერთსმიანი შრომის სიმღერებში ნახულობს, ხოლო თავისი განვითარებული მელოდიით გრძელ მრავალსმიან სიმღერებს უახლოვდება, ამავე დროს, როგორც დავინახეთ, მას თავისი გადახრები, მუსიკალური შინაარსი და კოლორიტი ახლავს, რაც ურმულს ლირიკულ სიმღერათა განსაყოფრებულ ჟანრს მიაკუთვნებს.

ურმული ქართული ხალხური ვოკალური ლირიკის შესანიშნავი ნიმუშია, რომლის პროტიპები, როგორც ვიცით ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მრავლად მოიპოვება. ურმულის ლირიკას ღრმად აქვს: გადგმული ფესვები უძველეს საწესო და შრომის სიმღერებში, ამ გარემოებას მართებულად ხსნიხ ელ. ვირსალაძე, როცა იგი სატრფიალო ლირიკის საწყისებს იკვლევს. მკვლევარის აზრით „მონოლიური ლირიკა ჩაისახა სწორედ შრომის ინდივიდუალურ სიმღერასთან ერთად. ინდივიდუალური შრომის სიმღერა (ურმული, გუთნური, სართავი, ბადის საქსოვი, საფეიქრო, ხელსაფქვევისა) თითქმის ყოველთვის თავის რიტმითა და განწყობით უფრო ნელი და მელანქოლიური იყო. მარტოდ მყოფი ქალი თუ კაცი, მძიმე შრომით წახრილი, გრძელ დამეში დარჩენილი თავის ფიქრებთან, სიმღერაში აქსოვდა თავის განცდას, დარდებს, მწუხარებას თუ სიხარულს“⁹⁷.

ურმულის ლირიკული ხასიათი ორი თვისებიდან მომდინარეობს ერთი თვით მეურძმის შრომის პროცესია, გზასთან დაკავშირებული სიძნელეები თუ

⁹⁶ ზ. ფალიაშვილი, ხალხური სიმღერების კრებული, გვ. 59.

⁹⁷ ელ. ვირსალაძე, ქართული ხალხური სატრფიალო ლირიკის ძირითადი სახეობანი, ლიტერატურული ძიებანი, 1953, ტ. VIII, გვ. 280.

ჯიფა და ვალდებულება, მეორე კი, ობიექტური გარემო შრომის პროცესის ღროს, — ბუნება, რომელსაც იგი ვერცხს, აღიქვამს, გზა, ღამე, ფიქრები, განცდები, აქედან გამომდინარეობს სიმღერის ის ღრმა ლირიკული განწყობა, რომელიც თავისებური ორიგინალური ხერხებით აღწევს საკმაო მხატვრულ დონეს.

ურმული თავისი განწყობით და მუსიკალური შინაარსით განსაკუთრებულ შესრულებას მოითხოვს. მეურმე ურმულს კი არ მღერის, არამედ დაჰლიდინებს, ამ შემთხვევაში ღლიდინით თქმა, მელოდიის უსიტყვოდ შესრულებას ვარაუდობს⁹⁸.

ი. ზურაბიშვილი ურმულს „უსიტყვო სიმღერას“ უწოდებს. ურმულს, როგორც მას მოუსმენია სესიკაშვილის შესანიშნავი შესრულებით, არავითარი სიტყვები არ ახლდა თან. იგი წერს:

„სესიკაშვილი არავითარ სიტყვას არ მიმართავდა ჰარალო-ჰარი-ჰარალო, გარდა, — ამ, ალბათ, წარმართობის დროიდან დარჩენილი რაღაც საკრამენტალური სიტყვის თუ სახელწოდებისა და აგრეთვე ერთი-ორი გახმოვანებულ შორისდებულისა, როგორცაა, მაგალითად ჰამ-ჰამ, ო-ოო“⁹⁹.

ურმულის თითქმის ყველა მუსიკალური ტექსტის ჩანაწერი მოწმობს იმას, რომ სიმღერას იწყებენ არა ლექსით არამედ ეოკალიზებული ბგერებით:

ჰა-რი, არა-ლე, არა-ლო, და
არა-ლო, არა-ლა ლო
არა-ლე, არი-არა-ლო და...
არა-არა-ა-ლო, არა-ა-ლე-ნი მო! და სხვა მისთანანი.

ცნობილია, რომ შრომის უძველეს სიმღერებში ნაკლებად იყო გამოყენებული ლექსები. მაგალითად ძველ ნაღურ სიმღერებს ხშირ შემთხვევაში ასრულებენ უტექსტოდ, როგორც მაგ., დილა, ვოდელივოდელა ოდელია ოილია, ოდელია, ოიდა და სხვ.

ალბათ არც ისე შორეულ წარსულში უნდა იყოს შემოღებული ურმულის სიმღერებში ლექსების ჩართვა. უნდა ვიფიქროთ, რომ დროთა ვითარებამ წამოაყენა მოთხოვნილება, რომ ლექსების შინაარსი ახლოს მდგარიყო იმ ყოფასთან, ვითარებასთან და შრომის პროცესთან, რასაც იგი უკავშირდებოდა. ურმულში, პოეტური ტექსტი თავისი შინაარსით უმთავრესად ხარ-კამეჩსა და მეურმის ყოფას ეხება. ურმულის შესრულებას შესაძლოა ახლდეს როგორც სატარფილო, ისე საყოფაცხოვრებო ლექსებიც, მაგრამ მათ უმრავლესობას ურმულის ლექსებად ვერ ჩავთვლით, რადგან იგივე ლექსები ჩვენ გვხვდება სხვა უანრის სიმღერებშიც. ამიტომ, ხშირად, ურმულის ჰანგთან ერთად მოსმენილ ზოგი ლექსი შინაარსობრივად შორს დგას ურმულის მუსიკალურ-მხატვრულ შთლიან კონცეფციასთან. ურმულის ჰანგისა და მასში გამოყენებული ზოგი ლექსის შეუსაბამობაზე ი. ზურაბიშვილიც მიუთითებს.

„სიტყვე თუ ხშირად განმარტავს და აძლიერებს ჰანგის მუსიკალურ აზრს. არც ის არის იშვიათი, რომ იგი სრულიადაც არ ეკილოკავება მელოდიის ბუნებას.“

⁹⁸ რადგან ურმული ორიველასთან გაიკვივებლია და ეს ორივე, ერთი ტიპის სიმღერას წარმოგვიდგენს, ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოდ მიგვანჩნია ი. კარგარეთელის გამოთქმა — Оровела — Гигини, отзвук поздних веков, Краткий очерк по истории грузинской музыки, Сборник „Весь Кавказ“, Тбилиси, 1903.

⁹⁹ ი. ზურაბიშვილი ი, აღნიშნული სტატია, გვ. 69.

ეს შეუსაბამობა განსაკუთრებით ურმულში მოჩანს¹⁰⁰.

ჩვენი თემის ფარგლებს სცილდება ურმულის ლექსების ამ თვალსაზრისით განხილვა — აქ შევეცდებით მხოლოდ გამოვყოთ ლექსების ის ნიმუშები, რომლებიც თავისი შინაარსით უშუალოდ უკავშირდება იმ შრომის სასეობას, რომელიც მუშა საქონლით წარმოებს; სწორედ ამ ლექსების სპეციფიკა მდგომარეობს იმაში, რომ ისინი მხოლოდ ურმულისათვის არიან განკუთვნილი და სხვა ქანრის სიმღერებში მათ არ ვხვდებით. მაგალითად:

არალო არულალო და...
არი არალე არალო და...
შენ ჩემო შავო კამეჩო და...
რა დავაშავე შენ წინა და...
გაძოვე ზაფხულ ბალახი და...
ზამთარ დაგაბი ზეზედა და...¹⁰¹

კამეჩი წეეს და იკოსნის,
თაეის ამინდი ჰქონია,
ლაფში ჩაფლული ურემი,
შინ შიტანლი ჰქონია!?"

არი არალე არალე და...
არალე არი არალე და...
გასწიე ხარო, გასწიე
ნუ ულაატებ ტოლსაო,

ისიც ხომ შენი ძმა არი
შენ ის დაგიკერს მხარსაო და...
პარი ალალე პარალე, პარი ალალალე და...¹⁰³

ან კიდევ:

ჩემი ლეინია ხარები
ლეინით არიან მთერალები
ურემი გადამიბრუნეს
ქვეშ მომიტანეს ქალები
მეურმე ქვევით გარბოდა
ხეს მაინც მოვეფარები¹⁰⁴

ამის ვარიანტს წარმოადგენს შემდეგი ლექსი:

ჩემი ლეინია ხარები
ლეინით არიან მთერალები
მიბია კახურ ურემში
დღეობას მივეჩქარები
გადამიბრუნდა ურემი
ქვეშ მომიქცია ქალები¹⁰⁵

100 ი. ზურაბიშვილი, ხალხის შემოქმედების გენია, თბილისი, 1949, გვ. 68.

101 Д. Аракишвили, Труды МЭК, М., т. I, 1906. გვ. 64.

102 იქვე, გვ. 60.

103 1951 წლის ექსპედიციის მასალები. იყალთო.

104 კრებულო, ხალხური სიტყვიერება, ექვთ. თაყაიშვილის რედაქტორობით, 1918, ტ. I,

331, 339.

105 კახეთის ექსპედიციის მასალები.

ფოლკლორულ ლიტერატურაში ცნობილია ურმულის მრავალი ლექსი; რომელიც მელიორდის გარეშე მხოლოდ შიშველ ტექსტს შეიცავს. მოვიყვანოთ მათი რამდენიმე ნიმუში:

კამეჩი ღონიერია
ულელსა ზიდაეს ხისასა,
გაუქირდება წაიღებს
თაეისასა და სხეისასა.

კამეჩო, შენი შაძლება
აქ გამონდება ლაფშია,
ურეში ვერ აიტანე,
რომ ისეე დაგკრა თავშია.

სამ უღელ ხარს და კამეჩსა
გამოგარჩე ღომაო,
მეუღლემ ვერ გაგიწია,
მე რა ვქნა საბრალომაო და სხვ.¹⁰⁶

გენაცვა, შავო კამეჩო,
ნიკორა ზაქის დედაო,
შენი დაზრდილი ზაქები
მიმოდის მარილზედაო

•
•

კამეჩო, შენი მებზე ვარ,
სახზე მიჰირაეს ბალამი,
ისე გაგიხდი გვერდებსა,
როგორც წითელი ქარხალი¹⁰⁷.

•
•

კამეჩო, მუხრანელი ხარ,
გაწევა გეტოღინება,
მე მუხრანელი არა ვარ,
ულელი მერითირება¹⁰⁸.

•
•

ურეშო, ფერსო მაღალო,
ხუნდი გიყრია გიშრისა,
კაი ხარები მიზია,
მაგრამ ტალახი მიშლისა¹⁰⁹.

გარდა ზემომოტანილი ლექსებისა, ურმულში ხშირადაა გამოყენებული ცნობილი ხალხური ლექსი:

¹⁰⁶ კრებული ხალხური სიტყვიერება, ექვთ. თაყაიშვილის რედაქტორობით, ტ. 1, გვ. 330—331.

¹⁰⁷ ე. კოტეტისელი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1924, გვ. 174—175.

¹⁰⁸ იქვე.

¹⁰⁹ იქვე.

აღზევანს წაეღ მარილზე,
მარილს მოვიტან ბროლსაო
ჭერ დედას გადაეხევეო,
მერე შეილსა და ცოლსაო.

ცნობილია აგრეთვე ამ ლექსის უფრო ძველი ვარიანტი, რომლის შინაარსი და ლექსის წყობა არქაულ ელფერს ატარებს. აღზევანს წასვლა შორი გზის სიძნელეები და მარილის მოპოვების ამბავი ლექსში შემდეგნაირადაა გადმოცემული:

პარალო, პარი პარალე-ოდა
აღზევანს წაეღ მარილისთენ-და
მარილს მოვიტან ჩემი ცხერისთენ — და
ჩემი ცხერისთენა, შეე თელისთენ — და
დედამ მიშალა, არა დაეშალე,
მამამ მიშალა, არ დაეშალე
წაეღ და წაეღ სამი ურმით — და
სულ დიდმა რძალმა გზა დამიწყველა,
წასვლა, იოლი, მოსვლა გვიანი,
წუთანაშა პერი დამიყრა,
უმეროსმა რძალმა გზა დამილოცა.
სიზმარი ვნახე: ჩემ ნიშა ხარსა და
რქა მოსტეხოდა, რქა მოსტეხოდა
წაეღ და წაეღ, მარილეთს ჩაეღ.

ათსა ურემსა მარტო დაუღე
ერთი ქვა მაკლდა, მისთვის შეეღი,
იმ ერთი ქვისთვის კლდე წამამეჭეცა,
კლდე წამამეჭეცა, ქვეშ დამიტანა
ხელის ფრჩხილებმა დაიყევილა.
ფეხის ფრჩხილებმა ფეხვი გაიდვა,
შავმა ქორორმა ცვინვა დაიწყო.
თქვენი კირიმე, ამხანაგებო,
ჩემ ნიშა ხარსა ტოლს ნუ დაუღებს,
დედას უთხარით, გულს ჭაერს ნუ მისცემს,
მამას უთხარით, ნუ დალონდება,
ჩემს რძლებს უთხარით, მათ გაიხარონ,
მაზლი გიორგი აღარ მოუვათ.
ჩემ ცხეარს ქეა მიეც სალოკაეთა,
ის დამიკალით მოსახსენებლად
აღზევანს წაეღ მარილისთენ — და
თურმე წაესულეარ შავი დღისთენა — და
პარალო პარი პარალეო — და!10.

ა. ბენაშვილის ვარიანტს ასეთი ლექსის წყობა გააჩნია:

აღზევანს წაეღ და
მარილისთენისა „
ჩემი ცხერისთენისა „
თავშავისთენისა „
დედამ მიშალა „

140 ე. კ. ო. ტ. ე. ო. გ. ი. ლ. ი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1924, გვ. 225—226.

არ დაეშალე „
 მამამ მიშალა „
 არ დაეშალე „
 წავალ და წავალ „
 სამი ურმითა „
 სულ ღიღმა რძალმა „
 პური დამიკრა „
 საშუალომა „
 გზა დამიწყველა „
 პატარა რძალმა „
 გზა დამილოცა „
 სიზმარი ვნასე და
 ჩემ ნიშა ხარსა „
 რქა მოსტეხოდა „
 წავალ და წავალ „
 მარილეთ ჩაეალ „
 ქვეშ მომიტანა „
 ხელის ფრჩხილებმა „
 ბორჯი გაიდგა „

შებმა ქოჩორმა „
 ცეიენა დაიწყო „
 თქვენი კირიმე „
 სწორ ამხანაგნი: „
 ჩემ ნიშა ხარსა „
 შოლტს ნუ გადაკრავთ დ:
 მშობლებს უთხარით „
 ბევრს ნუ იტირებთ „
 თავს ნუ იტყენავთ“¹¹¹.

ზემომოყვანილი ლექსი „აღზევანს წასვლა“ ჩვეულებრივი ურმულის შეს-
 რულების დროს არ გამოიყენება (გარდა დასაწყისი სტრიქონისა). ამ ლექსს
 თავისი განსაკუთრებული მუსიკალური ფორმა გააჩნია, რომლის სტრუქტურა
 სავსებით განსხვავებულია ურმულებისაგან.

ამ სიმღერის ყველაზე ძველი ჩანაწერი ან. ბენაშვილს მოეპოვება (იხ.
 მაგ. № 11).

ამავე სახელწოდებით სიმღერის მეორე ვარიანტი გამოქვეყნებული აქვს ია
 კარგარეთელს 1899 წელს (იხ. მაგ. № 12)¹¹².

ამ სიმღერასაც იგივე ლექსი ახლავს, მცირე ცვლილებით.

— აღზევანს წავალ მარილისთვისა,
 მარილს მოვიტან ჩემი ცხვრისთვისა,
 დედამ მიშალა, არ დაეშალე
 მამამ მიშალა, არ დაეშალე
 უფროსმა რძალმა საგზალი მიცხო,
 შუათანამა ტანთ დამირეცხა,
 უმცროსმა რძალმა გზა დამიწყველა,
 აგრემც წასულხარ, აღარ მოსულხარ,
 წაველ და წაველ, აღზევანს წაველ.

და სხვ.

¹¹¹ ან. ბენაშვილი, ქართული სიმღერები, 1885.

¹¹² ი. კარგარეთელი, სახალხო სიმღერათა კრებული, თბილისი, 1899, გვ. 73.

დაბოლოს ამ სიმღერის ორი ვარიანტი ჩაწერილია ქართლში ... წინამძღვრიანთკარში და რაქაში.—სოფ. უწერაში (იხ. მაგ. № 13 და 14).

სიმღერის პოეტური ტექსტი ზემოთ მოტანილის ვარიანტს წარმოადგენს. დ. არაყიშვილი — „აღზევანს წავალ“—ს განიხილავს როგორც საყოფაცხოვრებო გუნდურ სიმღერას, მისი სიტყვით: «Из песен бытовых протяжных, исполняемых двумя солистами попеременно на фоне хора, назовем «Агзеванс цавალ»¹¹³.

ამ სიმღერის სამი ვარიანტი წარმოადგენს ორხმიან სიმღერას, ხოლო მეოთხე — სამხმიანს, რომელიც ანტიფონურად სრულდება. პირველი სამი სიმღერა მცირე მოცულობისაა, სიმღერის მელოდიური მოძრაობის დიაპაზონი კვინტით განისაზღვრება, სიმღერის კილო, როგორც საზოგადოდ ქართულ უძველეს საწესო სიმღერებს ახასიათებს — ეოლიურ კილოშია. იგი ერთტონალურია. ბანის პარტია მარტივია და შეზღუდული, მხოლოდ კილოს შემავალ ტონს, მე-7 საფეხურსა და ტონიკას ესმევა ხაზი. დიდი გრძლიობის ბეგრაზდება მუსიკალური წინადადების ბოლო ბეგრას. ამ ბეგრას უერთდება სიმღერის ახალი წინადადების პირველი ნოტი, ე. ი. პირველი გუნდი ამოაერებს სიმღერის მუხლს, კილოს მყარ ტონზე დაიწყება მეორე გუნდის დასაწყისის პირველი ბეგრა. ამგვარად, სიმღერას „აღზევანს წავალ“ შენარჩუნებული აქვს უძველესი ქართული სიმღერების არქაული ფორმა. ამ კატეგორიის სიმღერები, პროფ. დ. არაყიშვილის კლასიფიკაციით, წინაქრისტიანულ მუსიკალურ კულტურას ეკუთვნის¹¹⁴.

თავისი მუსიკალური სტრუქტურით „აღზევანს წავალ“ ახლო დგას ძველ საწესო ხასიათის სიმღერებთან და ფერხულებთან. ამ უყანასკნელთა მსგავსად აქ ვხვდებით მარტივი მელოდიის მცირე მოცულობის დიაპაზონს, ისეთივე მეტრო-რიტმულ ფორმულას და ელემენტებს რაც მუსიკალური ანროვნების შედარებით დაბალ საფეხურს განეკუთვნება.

სიმღერის „აღზევანს წავალ“ — კოლექტიურ შესრულებასთან დაკავშირებით, ფოლკლორულ ლიტერატურაში არის აზრი, რომ ლექსი „თავისი წყობით და ჰანეთაც გუნდობრივი შესრულების ნიშნებს მოიცავს, შესრულების ასეთი ფორმა, რომელსაც ლექსი ამჟღავნებს. საწესო ხასიათისა და შეიძლება ფერხულის წესითაც სრულდებოდა, რადგან კორიფეის პარტია და გუნდის რეფრენი, რომელიც ლექსს დღემდე შერჩენია განმეორებათა სახით, ამისთვის საკმაო საფუძველს იძლევა“¹¹⁵.

ამრიგად „აღზევანს წავალ“, ურპულთან განსხვავებით, თავისი შინაარსისა და მუსიკალური ფორმალური ხერხების მიხედვით, ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების უძველეს ნიმუშს წარმოადგენს. ლექსის საწესო ხასიათი და მისი ზღაბრული ელფერი შედარებით ადრინდელ წარმოშობაზე უნდა მეტყველებდეს. ვიდრე ის ლექსები, რომლებიც ურპულშია გამოყენებული.

ლექსში მოხსენებული „აღზევანი“ ანუ „კაღზევანი“, როგორც ნ. ხოიტარია აღნიშნავს თავის ნარკვევში «К вопросу о снабжении солью древней Грузии». მდებარეობს ყარსის ოლქში მდინარე არაქსის სათავეებთან. ამ კალზევის მიდამოებში არსებულა ქვაპარის საბადოები, საიდანაც საქართვე-

¹¹³ Д. Аракишвили, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948, 33- 20.

¹¹⁴ დ. არაყიშვილი, წყობები და კილოები იმ სიმღერებზე, რომლებშიც გვხვდება წინაქრისტიანული კულტურის გადმონაშთები, 1947 (ხელნაწერი ინახება ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივში).

¹¹⁵ ე. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 371.

ლოში და, უმთავრესად, აღმოსავლეთ საქართველოში უძველეს დროიდანვე შემოპქონდათ მარილი, სათანადო ლიტერატურული წყაროების მიხედვით დასახელებულ ოლქში გამოქვაბულთა სახით არსებობს მარილის დამუშავების ძველი ნაშთები. „ურმულის წარმოშობის და განვითარების საკითხისათვის საყურადღებოა აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ ძველად ჩვენში განვითარებული ყოფილა საპალნე ქარავნებით, ცხენებით, სახედრებით, აქლემებით და ხარებით მიმოსვლა¹¹⁶.

ქართლის ეთნოგრაფიულ ყოფაში, კერძოდ ფრონეს ხეობის სოფლებში (შიდა ქართლი) დამოწმებულია, რომ მარილი მოპქონდათ ხარების ქარავნებით. ხარებზე გადაკიდებული პქონდათ ხურჯინები, ხურჯინის თვლებში ელაგათ ქვამარილი, თითოეული კაცი რამოდენიმე ასეთ დატვირთულ ხარს მიერეკებოდა, ხოლო ქარავანში რამდენიმე კაცი შედიოდა¹¹⁷. ყოველივე ზემოთ მოხსენებული ერთხელ კიდევ ამჟღავნებს სიმღერა „აღზევანს წაეალ“ „ურმულის“ ჰანგისაგან. დამოუკიდებლად არსებობაზე, აღსანიშნავია, რომ ამჟამად ეს სიმღერა იმ სახით, როგორც ეს 60 წლის წინათ არის ჩაწერილი, არსად არ სრულდება, მაგრამ პანგი მეტრო-რიტმულად განვითარებული და მელოდიურადაც ჩამოყალიბებული სახით გამოყენებულია სიმღერაში „ნეტავი გოგო მე და შენ“, სადაც მას უკვე საცეკვაო ხასიათი აქვს მიღებული. ამგვარად, თუ ძველად სიმღერა „აღზევანს წაეალ“ შესაძლებელია, სარიტუალის საწესო ფუნქციის მატარებელი იყო, რომელსაც გარკვეულ ისტორიულ და სოციალურ ვითარებაში შეეძლო ეარსებნა, ცხოვრების პირობების შეცვლამ. ამ სიმღერის შემქმნელი ადამიანის ფსიქიკის გარდაქმნამ თვით სიმღერის შინაარსსა და შესრულებაში შეატანინა ეს ცვლილებები.

მან განვლო მრავალი ეტაპი. იგი ჩამოსცილდა პირვანდელი ფერხულით შესრულების წესს და საცეკვაო-სატრფიალო სიმღერაში შემოინახა თავი. ასეთი ხვედრი ხედა არა ერთ ძველ საფერხულო და საწესო სიმღერას.

ურმული წარმოიშვა და განვითარდა იმ ისტორიულ და ეკონომიურ ვითარებაში, როცა ჩვენს ქვეყანაში მეურნეობის ამა თუ იმ დარგმა ინტენსიური ფორმა მიიღო, მის პარალელურად განვითარდა სამეურნეო საზიდი საშუალებაც. ეთნოგრაფიული მონაცემების მიხედვით დასტურდება, რომ, როგორც წესი ურმულს მეურმე მღერის შორ გზაზე მგზავრობის დროს, რაც უმთავრესად ღამით ხდებოდა. თვით ის გარემოება, რომ ურმული ღამე იმღერება, რომ იგი სრულდება არა მხოლოდ სოფელში ურმით სამუშაოს შესრულების დროს, არამედ ისეთი სამუშაოს შესრულებისას, რომელიც ღამით მგზავრობასაც მოითხოვდა, განსაზღვრავს მის გარკვეულ როლს.

წლის განმავლობაში ურმით შორ გზაზე მგზავრობა, უმეტეს წილად, თბილსა და ცხელ სეზონში უხდებოდა მეურმეს, რაც შეპირობებული იყო შინამეურნეობის სამუშაოებით და ამასთან ერთად შინამოთხოვნისებრთა გარეშე სამუშაოების შესრულების გზით დაკმაყოფილების აუცილებლობით. ზემოხსენებული წლის სეზონში მგზავრობა იწყებდა საქონლის შუადღისპირზე ხანგრძლივ დასვენებას, ხოლო ღამით, სიგრილის გამო, ხანგრძლივად მგზავრობას. კოლექტიური შინამეურნეობისა და მის მოთხოვნისებრთა გარეშე სამუშაოების შესრულების დაკმაყოფილება იცვლებოდა და იზრდებოდა ახალ საზოგადოებრივ ეკონომიურ ურთიერთობათა მოთხოვნისებრთა შესაბამისად, რასაც თან ახლდა

116 მ. გ. გ. შ. ი. ძ. დასახელებული შრომა.

117 ცნობა მოგვაწოდა ს. ჩანაშაის სახ. საქ. სახელმწიფო უზენის უფროს მეცნიერ თანამშრომელმა გ. ქალაბაძემ.

შრომის დანაწილების შესაფერი ფორმები, როგორც საზოგადოებაში საერთოდ, ასევე ოჯახის შიგნითაც. შრომის იმ დიდი საზოგადოებრივი დანაწილების საფუძველზე, რომელიც მდგომარეობდა სამიწათმოქმედო შრომისა და ხელოსნურ შრომასთან ერთად, ქალაქის სოფლიდან გამოყოფისას, გლეხის საოჯახო ყოფაში გარკვეული დროიდან სდებდა ოჯახის წევრთა შორის უფლება-მოვალეობათა თვისებრივი გადაწილება; გამოიყოფა გუთნისდგედა, მემარნე, მერუე, მეურმე და სსვ. ამ შემთხვევაში ჩვენ გვინტერესებს მეურმის ფუნქცია. ვვარაუდობთ, რომ მეურმის გამოყოფა გულისხმობს ოჯახის მრავალწევრიანობას. რაც შეპირობებული იყო დაბალი ტექნიკით, ასევე შერწყმული მეურნეობის არსებობით.

ეთნოგრაფიული მონაცემებით დასტურდება, რომ საურმე საქონელი გამოყოფილი იყო გუთნეული საქონლისაგან და მათი შენაცვლება არ შეიძლებოდა, ისიცაა დადგენილი, რომ ქართლსა და კახეთში გლეხს გააჩნდა როგორც საქონე, ასევე მაგალითად შორ მანძილზე ღვინის გადასატანად სავანგებო რკინაშემოუჭედელი დაბალბორბლიანი ურემი და მასში შესაბამელად შერჩეული საქონელი სათანადო „საოფლე“ გადასათარებლით. ისიცაა ცნობილი, რომ მეურნეობა მეურმისაგან დიდ გამოცდილებას მოითხოვდა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ საქირთ იყო საქონლის გაძლოლა, არამედ იმიტომაც, რომ მას ესპირობოდა გზის აკვარგინობის ცოდნა და მის დასაძლევად სათანადო ჩვევების გაზომუშაება, ადგილზე „დაბარებული“ საქმის სათანადო მოგვარება, ამავე დროს მოითხოვდა ქალაქის ცოდნასაც. ამ მოვალეობის შემსრულებელს დასავლეთ საქართველოში, მაგალითად მაიაკოვსკის რაიონში „მგზავრებს“ უწოდებენ¹¹⁸.

როგორც ეთნოგრაფიული მონაცემებით, ასევე წერილობითი წყაროებით ირკვევა, რომ მეურმეს ფეოდალური ურთიერთობის დროს გარკვეულ სეზონში, ურმით სათანადო ვადიანი, ფეოდალური რიგის სამსახური უნდა შეესრულებინა. ზოგიერთ მრავალრიცხოვან შემძლებელ ოჯახს გააჩნდა სასოფლო ხარურემი.—რომელიც სოფლის სამსახურისათვის იყო განკუთვნილი და, ამასთან იგი მხოლოდ სოფლის გარეთ სამუშაოებისათვის გამოიყენებოდა. ასეთი რიგის სამსახური სოფელს და, ზოგჯერ, ცალკე ოჯახებსაც ევალებოდა. ურემი საწყაე-საზომ ერთეულსაც წარმოადგენდა¹¹⁹.

მეურმეობის, როგორც „ხელობის“ გამოყოფის ჩანასახი კლასობრივი საზოგადოების წიაღშია სავარაუდებელი და იგი ახალ საზოგადოებრივ-ეკონომიურ ურთიერთობათა განვითარების შესაბამისად თანდათან გამოცალკეებულ სეზონურ ხელობად გახდა.

ამგვარად, ჩვენთვის ნათელი ხდება, თუ რა სოციალურ-ეკონომიური ცვლარების საფუძველზე უნდა განვითარებულიყო ურმული სიმღერები. თუ, ერთი მხრივ, კოლექტიური შრომა წარმოადგენდა იმ უდიდეს ფაქტორს, რომლის წიაღშიც იქმნებოდა და მრავალბმნიანობის ხაზით ვითარდებოდა ქართული გუნდური სიმღერები (რომლის პირველადი სახე გუთნურ ოროველებში შეიმჩნევა), მეორე მხრივ, ინდივიდუალურმა შრომამ, კერძოდ, მეურმის ინდივიდუალურმა საქმიანობამ, ამ დარგის განვითარებასთან ერთად თავისი შესატყევი-

¹¹⁸ ი. კ. ყ. ო. ნ. ა, მაიაკოვსკის მივლინების მასალები. ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივი.

¹¹⁹ დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, ბიჭვინთის და გელათის საეკლესიო საბუთები I და II ნაწილი. ტფილისი, 1921 ს. კავკასიის რედაქციით.

სობა ჰპოვა ინდივიდუალური სიმღერის განვითარებაში. რომლის ერთ-ერთ ორიგინალურ განშტოებას ურმული წარმოადგენს.

ურმული ქართლ-კახური მუსიკალური შემოქმედების სრულქმნილი ნიმუშია, იგი სრულყოფილია თავისი ნატიფი ფორმით, სიღრმით, უშუალოდ და ემოციურობით. წარსულ საუკუნეთა მრისხანე ისტორიულმა ქარტეხილებმა ვერ შეძლეს ქართული ხალხური ხელოვნების ეს ძეგლი წაერეცხა ჩვენი ნაციონალური ნიადაგიდან, რომლის ცხოველყოფელი ძალა დღემდე კვებას ქართული ხალხური მომღერლებისა და ქართველი მუსიკოსების შთაგონებას.

კასურნი მუშურნი და ოღურნი სიმღერები

(თოსნის, ბარვის, მკის, თიბვის, ეურმნის წურვის სიმღერები)

სიმღერები, რომლებიც დაკავშირებული არიან სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობასთან, აღმოსავლეთ საქართველოში, — კახეთში, ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მნიშვნელოვან სახეობას წარმოადგენენ, მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით მათ შორის აღსანიშნავია შრომის სიმღერების ჯგუფი, რომელთაც „მუშური“ ეწოდება.

აღნიშნულ სიმღერებში ჩვენ ხშირად ვხვდებით სამიწათმოქმედო და შრომის მრავალფეროვან გამოხატულებას, რაც უძველესი პერიოდიდან ხალხის ცხოვრების მთავარ საფუძველს წარმოადგენდა.

ამა თუ იმ სამიწათმოქმედო შრომის პროცესების ტექნიკური მხარის კონკრეტული და დაწვრილებითი აღწერილობა იძლევა შესაძლებლობას ჩვენ დავასკვნათ, რომ მრავალი ქართული ხალხური შრომის სიმღერა თავისი შინაარსით ასახავს უძველესი საზოგადოებრივი შრომის ფორმებს. ამ ისრავ ჩვენთვის განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენენ ზემოდასახელებული „მუშური“ სიმღერები.

ჩვეულებრივ „მუშური“ სრულდებოდა კოლექტიური შრომის პროცესის დროს (მკისას, თოხნისას, თიბვისას და სხვ.), რომელიც ხშირად დაკავშირებული იყო თემურ-გვაროვნული წყობილების შემორჩენილ ადამ-ჩვეულებასთან, ურთიერთდახმარების ფორმებთან.

ჩვენ როდესაც თვალს გადავავლებთ ქართველი ტომების სამეურნეო ყოფის მრავალფეროვან მხარეებს, დავინახავთ, თუ სამიწათმოქმედო კოლექტიური შრომის პროცესში როგორ იყო გავრცელებული შრომის სიმღერების ერთ-ერთი თვალსაჩინო სახეობა — „მუშური“ სიმღერები.

სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოთა კოლექტიურად შესრულების პრაქტიკა საქართველოს თითქმის ყოველ კუთხეში იყო გავრცელებული.

ქართული ეთნოგრაფიული ლიტერატურა მრავალგზის დამოწმებულ ფაქტებს გვაცნობს შრომის გავრთიანების სხვადასხვა სახის ფორმებისა, რომლებიც ცნობილი არიან მოდგამის, მამითადის, დამახილი მუშას, ასაბიას, ნადის ზორნადის, ულავისსულამის, ნაცვალგარდას, მეშველის, რიგ-რიგას, სანაცვლოს და სხვათა სახელწოდებით.

ეს კოლექტიური გავრთიანებანი უმთავრესად გამოყენებული იყო სასოფლო სამუშაოების ყველა დარგში, რომლებიც მეტ შემთხვევაში ეყრდნობოდა ურთიერთშრომით დახმარებას, რომლის ანაზღაურება ხდებოდა შრომის იმავე რაოდენობით.

მიწათმოქმედების ხაზით, შრომის გავრთიანების ყველა ტიპიური ფორმა აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში მოღვაწისა, მამითადისა და ნაცვალგარდობის სახით არიან წარმოდგენილი.

რაც შეეხება მთიანეთს (ფშავი, ხევისურეთი და გუდამაყარი), შრომის კოლექტიური გავრთიანებანი, აქ, შედარებით ძველი სახით არიან შემორჩენილი.

ფშავ-ხევისურეთში დაწესებულ უქმე დღეებში არაივნ არ მუშაობდა, არც თავისათვის, არც სხვისათვის. ვისაც სანქარო ან მოძალბებული სამუშაო პქონდა, შეეძლო მოეწვია დასახმარებლად თანასოფელენი, იმ შემთხვევაში, თუ იგი მსხვერპლს შესწირავდა თავისი სოფლის ან გვარის მფარველ ღვთაებას, ხევისბერს წინასწარ ლოცვა უნდა წარმოეთქვა და შემდეგ თვითონვე დაეკლა შეწირული (ცხვარი ან თხა). მასპინძელი ვალდებული იყო მუშას, რომელიც ყოველგვარი გასამრჩელოს გარეშე მუშაობდა კარგად გამასპინძლებოდა. ასეთ დახმარებას მთაში „ნადობას“ უძახდნენ¹²⁰.

ნადი|ხოვნადი, ულაგი|ულამი მთაში კოლექტიური შრომის უძველეს ფორმას წარმოადგენდა. ეთნოგრაფი ვ. ბარდაველიძის ცნობით „ჭყარის სახნავის მამულების დამუშავების სხვადასხვა წესი არსებობდა. კერძოდ, ხოდაბუნებს (ხოდაბურებს) კოლექტიურად მთელი თემი ამუშავებდა, რომელთა შორის ფუნქციების მკვეთრი განაწილება ხდებოდა.

აღსანიშნავია, რომ ამ სანადო მუშაობის დროს აუცილებელი იყო წესის მიხედვით საერთო ჰამა-სმა, რომელიც სათემო ხატის სახსრებისაგან უნდა გაცემულიყო; როგორც წესი, დასტურები ხარშავდნენ ლუდს, კლავდნენ ხატი-სათვის შეწირულ ცხვარსა და სამუშაო ადგილზე, უმასპინძლდებოდნენ მომუშავეებს. ასეთი კოლექტიური შრომის ფორმა, როგორც ავტორი აღნიშნავს, „გენეტიურად“ მიეკუთვნება პირველყოფილ თემურ წყობილებას, რადგან თემის მიერ დამუშავებულ მამულებზე მოსული ჰირანახულის მოხმარება, შემდეგ მომუშავეთა შორის სრულ თანაბარ პრინციპზე სწარმოებდა“¹²¹.

მთიულეთში ნადის შესატყვის ტერმინად მიღებულია „ხადილი“. ხადილი მხიარულებას, თვითნებურ მუშაობაზე წასვლას და დროსტარებას ნიშნავს. მთელი დღე ხადილში გაატარესო, იტყვიან, ხადილი-წვეულება, სტუმრობა ასეა ახსნილი დ. ჩუბინაშვილის რუსულ-ქართულ ლექსიკონში (გვ. 1717). ხადილი საბას განმარტებული აქვს როგორც — უაღრესთ მოწოდება — იმერელნი სამსარჩალოს „ხადილს“ ამის გამო უქმობენ.

ხადილი იმერულად სამასპინძლოა¹²².

კახეთში ურთიერთდახმარების ფორმას „ნაცვალგარდობა“ წარმოადგენს. ნაცვალგარდობაში იფულისხმებოდა სხვადასხვა სახის შრომის დროებითი გაერთიანება, რომელიც უმეტესად სეზონური სამუშაოს — თიბვის, მკის, მიწის, ბარვის, თონხისა და მოსავლის აღების დროს გამოიყენებოდა.

კახეთის მკვიდრთა გადმოცემით, სანქარო სამუშაოების პერიოდში სოფლის სალხი ერთმანეთს უწყევდა დახმარებას განსაკუთრებით მკაში. ყანის პატრონი მეზობლებს შეიპირებდა განსაკუთრებულ დღეს, სამუშაოდ ოცი, ოცდაათი კაცი შეიკრიბებოდა. იმ დღისათვის მასპინძელი პურ-ღვინოს მოიძარავებდა, ვინც შეძლებული იყო საკლავსაც დაკლავდა.

¹²⁰ М. Мачабели, Экономический быт государственных крестьян Тифлиского уезда. Материалы для изучения экономического быта государственных крестьян Закавказского края, т. V, гл. 448.

¹²¹ В. Бардавелидзе, Земельные владения древнегрузинских селян, «Советская этнография», 1940, № 1, гл. 104.

¹²² ს უ ლ ხ ა ნ - ს ა ბ ა ო რ ბ ე ლ ა ნ ი, ქართული ლექსიკონი, 1928, გვ. 450.

შსგავს პარალელებს ჩვენ ვსვდებოდით საქართველოს სხვადასხვა რაიონების ეთნოგრაფიულ მასალებში. აღ. რომაქიძის მასალების მიხედვით ქართლში, ისევე როგორც კახეთში, „ნაცვალგარდობა“, განსაკუთრებით, გავრცელებული ყოფილა ანოს გატეხის, მკის, თიბების, ბარვისა და სხვა სამუშაოების დროს. ნაცვალგარდობასთან განსხვავებული ურთიერთდასმარების სხვა პრინციპზე ავებულ ერთ-ერთ ფორმას „მამითადი“ წარმოადგენდა. ავტორის სიტყვით უმეტეს შემთხვევაში „მამითადი“ იმართებოდა სათიბსა და სამკალში¹²³.

არაგვის სეობაში მამითადს „დაძახილ მუშას“ უწოდებდნენ, რომელიც უფრო მუშის შეწევას გულისხმობდა. ვისაც „მამითადი“ ესაქიროებოდა დაუვლიდა სოფელს და. სადაც გამრჩე მუშა ეკვლებოდა, დაიპირებდა „მამითადში“. მამითადის მომწვევს როგორც საკლავი. ისე სხვა სანოვაგე და სასამელი უხვად ჰქონდა მომარაგებული. მამითადს უფრო დაპატუების ხასიათი ჰქონდა. ამიტომ იგი პირის პატუების წარმოებდა. მონაწილე, რომელიც ყველაზე უფრო გამრჩე იყო, საკლავს თავს წააქირადა. ყურს წელში გაიკუთბდა და შესძახებდა — ამა გამოდით. ვისაც შეუძლია ჩემთან მესვეურობაო, ერთ-ერთი, ვინც დაასწრებდა. გვერდში ამოუდგებოდა და ორივე ერთად დაიწყებდნენ სვეს გაჭრას. მათ მამკალი მოკვებოდნენ. რომელთაც უკან მესვეურნი მისდევდნენ. ვაიმართებოდა მესვეურთ შორის ჭიკლაობა ე. ი. შეჭიბრი¹²⁴.

აღნიშნული კოლექტიური შრომის პროცესს ქართლში. ისევე როგორც კახეთში. თან ასევე სიმღერები, რომლებიც უნაყოლოდ მკის პროცესს ასახავდნენ: ასეთებია: „პეგი-ოვა“, „პოპუნა“, „პერიო“, „მუშური“, გლესამ და გლესამ“ და სხვა. სიმღერები „მუშურის“ სახელწოდებით რაჭასა და იმერეთშიც არიან ფიქსირებული. რომლებსაც „მეშველის“ მონაწილენი ასრულებდნენ ხოლო გურიაში, სამეგრელოსა და აჭარაში, ნაცვალგარდს და მამითადს ანალოგიურ ურთიერთდასმარების ფორმას „ნადი“ ეწოდება. სადაც „მუშური“ სიმღერების ფუნქციის შემცველს „ნადური“ სიმღერები წარმოადგენენ. „ყანური“ იდენტურია „ნადურისა“, რომელსაც მღეროდნენ ყანის თოხნის და მარგვლის დროს. ამიტომაც დაერქვა მას „ყანური“ და რადგან იგი უნადოთ არ სრულდება ამის გამო მას „ნადურს“ ეძახიან.

„მუშური“ და „ნადური“ სიმღერები თავისი მკვეთრი მეტრო-რიტმული ავებულებით შრომის პროცესს აწესრიგებდა და შრომას ნაყოფიერს ხდიდა, „მუშური“ სიმღერები, თავისი ვანწყობით და მხნე ხასიათით უაღრესად ემოციურად მოქმედებდა მშრომელ მასაზე და თავისი ცხოველმყოფელი ძალით მძიმე ჭაფას უმსუბუქებდა.

ჩვენ აქ მოკლედ შევეხებით დასავლეთ საქართველოსათვის დამახასიათებელ ნადურ სიმღერებს (მათ შესახებ სხვა დროს გვექნება საუბარი), აღნიშნავთ მხოლოდ, რომ ნადისა და ნადში შესრულებული სიმღერების შესახებ სათანადო ლიტერატურაში საკმაოდ ვრცელი აღწერილობა არსებობს.

მნიშვნელოვან დაკვირვებებს გვიზიარებენ ნადისა და მასთან დაკავშირებული სიმღერების შესახებ: დ. არაყიშვილი, ზ. ფალიაშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ავქმეგრელიძე, ვ. ტეპტოვი, პ. წულაძე, მ. ჩიქოვანი, ქს. სიხარულიძე, თ. ოქროშიძე. ს. მაკალათია, საქართველოში მყოფი მოგზაურები: არ. ლამბერტი, ე-ფ. გამბა,

¹²³ აღ. რომაქიძე. მოდგამი, მამითადი და ნაცვალგარდობა ქსნის ხეობაში, იხ. დაბეჭდ. მოდგამი როგორც ექსპლორატორის ერთ-ერთი ფორმა რევოლუციამდელ საქართველოში, თბილისი, 1951, მიწოდებული, ტ. 11, გვ. 409.

¹²⁴ აღ. რომაქიძე. დასახელებული ნაშრომი.

ჟ. მურიე და სხვები, რომლებიც საინტერესოდ აგვიწერენ ნაღსა და მასთან დაკავშირებულ ნაღურ სიმღერებს.

კოლექტიური მუშაობის გრანდიოზული სანახაობით გაკვირვებული არქ. ლამბერტი. თავის შთაბეჭდილებას ასე გადმოგვცემს: „ვინც უკვე დასთესა ყანა და თოხნას უნდა შეუდგეს, იწვევს მოსახმარებლად იმათ, რომელთაც ჭერ თოხნის დრო არ დასდგომიათ, — რადგან ეს დიდი შრომა საშინელ სიციხეებში უნდა აიტანოს კაცმა. მის გასაადვილებლად ასეთი ხერხი მოუგონებიათ, რომ გეგონებათ მთელი სოფელი ქეიფობსო; ამ ხერხს შეადგენს სამი რამ: ნადი, სიმღერა და უხვი საკმელი, რომელსაც მამულის პატრონი იძლევა, ხშირად ნადი შედგება ორმოცდაათისა და სამოცი ჩარახმული მთხოვნელისაგან. ამ დროს რათა გაამხნეოს ისინი, პატრონიც თავში ჩაუდგება და თოხნის, როგორც დანარჩენები. სიმღერა, რომელიც მიჰყვება ნაღს, გამოუგონიათ მარტო იმიტომ კი არა, რომ ეს მხიარული კრება გაამხნეოს, არამედ იმისათვისაც, რომ ჩქარა იმუშაონ. ამისათვის საგანგებო სიმღერა აქვთ, რომლის ხმზე თოხნასაც ისე აწყობენ, როგორც საკრავზე ცეკვას; რამდენადაც სიმღერას ააჩქარებენ იმდენადაც თოხნას დააჩქარებენ, ამისათვის თავში დადგება ორი მომღერალი და იწყებს სიმღერას. ამ მეთაურებს ერთი-ორად ეძლევა უფლება იმისათვის, რადგან იგია მათი შრომის ერთადერთი ფასი“¹²⁵.

ს. მაკალათიას ცნობით: სამეგრელოში მინდვრის სამუშაოზე იცოდნენ ნაღის მოწვევა და მასთან დაკავშირებული იყო სხვადასხვა სიმღერები. ყანის გათოხნისას სამეგრელოში მღეროდნენ ოყონურს, ოდია-დოიას, ხემხეაის და სხვ. სიმინდის გარჩევის დროს ნადი მღეროდა ოჩოშხევის, ხვარეულს და სხვ.¹²⁶.

ნაღის მოწვევის ჩვეულება გურიაშიც ფართოდ ყოფილა გავრცელებული: იქნებოდა ეს მიწის დამუშავება (გათოხნა, ბარეა). თუ მოსავლის აღება. გურიაში ნაღის მომწვევი გლეხი მოწვეულს „მაინდობდა“, „მაინდობა“ კი ნიშნავდა იმას, რომ გლეხს ყანაში მოხმარებით თითოეულისათვის უნდა გადაეხადა სამაგიერო ნაღში. ისინი ისეთივე ხალისით მიდიოდნენ მეზობლის საშველად, როგორც ქორწილში ან დღესასწაულზე. ნადი შრომისა და სიამოვნების შეხმატებულება იყო.

ნაღში საუკეთესო მომღერლები იყრიდნენ თავს, იქ კარგი მომღერალი ან კარგი კრიმანკულის მთქმელი განსაკუთრებული პატივისცემით სარგებლობდა. მას ერთი დღის ნაცვლად ორ შრომადღეს უხდიდნენ.

სიმღერა ნაღში, აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა, იყო არა მხოლოდ გასამხნევებელი შრომის ასატანი საშუალება, არამედ შრომის ნაყოფიერების ზრდის თვალსაზრისითაც დამხმარე ძალას წარმოადგენდა.

ა. მეგრელიძის ცნობით „ყანის თოხნის დროს სიმღერა იწყება ნელი ტემპით, თანდათან მუხლიდან მუხლზე გადადის, მუხლი მოკლდება და მის შესაფერისად სიმღერის ტემპიც ვითარდება და ცხოველდება; თოხების დარტყმა სიმღერას მიჰყვება იმდენად სწრაფად, რომ თოხებს თვალს ვერ მოჰკრავ, თოხებს სიმღერის ტემპს ააყოლებენ, როგორც მომღერლები ისე არამომღერლები, ყველამ უნდა დაიცვას ზომა მოძრაობისა. დამრღვევს სერელს (ნაპირს) მიუჩენდნენ და არ გაირევდნენ“¹²⁷.

¹²⁵ არ. ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, თბილისი, 1938, გვ. 51—52.

¹²⁶ ს. მაკალათია, სამეგრელო, გვ. 186.

¹²⁷ ა. მეგრელიძე, ჯერული ნაღური, საქ. რესპ. ხალხ. შემოქმედების სახლის ძახ-

გურიაში ყანური „ნადური“, თავისი ხასიათისა და შესრულების მხრად, სოფლების მიხედვით განსხვავებული ყოფილა, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ „გურიანთულა“, „ქობულეთურა“, „შემოქმედურა“, „ჩოჩხათური“ და სხვა¹²⁸...

ნადში, რომელსაც სიმინდის თოხნის დროს იწვევდნენ გურიაში, მონაწილეობას ღებულობდნენ როგორც ვაეები, ისე ქალები, როგორც ახალგაზრდები. აგრეთვე მოხუცებულები. ნადში ყველა იყრიდა თავს. ხალისიანი მუშაობის დროს მღეროდნენ, ოხუნჯობდნენ, გამოცანებსა და ზღაპრებს ამბობდნენ. ასეთი ნადის დროს გურიაში „ხელხეაეს“ მღეროდნენ (ხელხეავი ანუ ხელის პარაკა)¹²⁹.

როგორც ყანური, „ხელხეავიც“ კუთხური ყოფილა, ცნობების მიხედვით ხელხეავს მღეროდნენ, „სუფრისას და დილისას“.

კოლექტიური შრომის სიმღერებში შედის, აგრეთვე გურიაში ცნობილ ტვირთის გადასატანი სიმღერა „ელესა“, ასეთი მუშაობის დროს 50-200 კამდე მონაწილეობდა, სადაც სიმღერას წამყვანი როლი ეკიზა.

„სიმღერის დამწყები, მთქმელი, საქმის წინამძღოლი გახლდათ, ტვირთის გადამტანი ყველა მონაწილე, განსაკუთრებული ყურადღებით უნდა ყოფილიყო. რომ არაფერი გამოჰპაროდა, რადგან ეს მარტო კი არ იყო, არამედ ბრძანება, სარღობა სიმღერით, ხმის აწვევადწვეით შეძანილი თუ გადაძახილით ყველას უკარნახებდა, როდის გადაედგათ ნაბიჯი, როდის წაღუნულიყო, ანდა წელში როდის გამართულიყვნენ: აქ საჭიროებდა ნამდვილი კოლექტიური ერთსულოვნება და სიფრთხილე, წინააღმდეგ შემთხვევაში ერთ მკდარ ნაბიჯს შეეძლო გამოეწვია კლდეზე გადაჩეხა ან სხვა რამ უბედურება. სანამ ტვირთი სახიფათო ადგილს იყო, მანამდე „ელესა“ ერთბაი იყო. ერთი ხელმძღვანელობდა, მაგრამ, როცა ტვირთს სამშვიდობოზე გაიტანდნენ მაშინ ორბირი იყო და უფრო მხიარულად და ცოცხლად ითქმოდა“. გურიაში კოლექტიური შრომის ამსახველი სიმღერები მხოლოდ ამით არ ამოიწურებოდა, ჩვენ მხოლოდ უფრო დამახასიათებელ მაგალითებზე მიუთითეთ.

საერთოდ აქარა, განსაკუთრებით ქობულეთისა და ბათუმის რაიონებში ნადური სიმღერებით ძალზე მდიდარია. „აქარის ნადური სიმღერები მეტად რთული და მრავალფეროვანია“ წერს ჯ. ნოღაიდელი. მისი ცნობით „ნადურის სიმღერებიდან აქარაში ცნობილია „ბერიკაცი“. „ყარანა“, „ჭიქურა“, „გორდელა“ და მრავალი სხვა. ამ მრავალფეროვან და რთულ სახალისო გართობაში. შრომა მეტად ნაყოფიერი და მიმზიდველი ხდება რითმის საშუალებით“¹³⁰.

აღსანიშნავია, აგრეთვე, რომ აფხაზეთის ზოგ რაიონებში, როგორც შ. იანლიფას აქვს დადგენილი, ურთიერთდახმარების მიზნით არსებულა შრომის დროებითი გაერთიანების ფორმა, „კერაზის“ სახელით არის შემონახული. ეს გაერთიანება უმთავრესად ფუნქციონალობდა ყანების გახურებული მუშაობის პერიოდში. სოფლის ყველა შრომის უნარიანი მამაკაცები კოლექტიურად მიდიოდა სამუშაოდ ყანაში მარგველისათვის, რათა თავის დროზე მომდგარი აუცილებელი სამუშაო შეესრულებინათ. პირველ რიგში იმათ მიეშველ-

¹²⁸ ა. მეგრელიძე, დასახელებული ნაშრომი.

¹²⁹ ა. წულაძე, ეთნოგრაფიული გურია.

¹³⁰ ჯ. ნოღაიდელი, ეთნოგრაფიული ნარკვევი აქარელთა ყოფა-ცხოვრებაში, შ. იანლიფა, გვ. 111.

ბოდნენ ვისი ყანაც ყველაზე მეტად საჭიროებდა გათონას, იმ პერიოდში, როცა აღნიშნული სამუშაოები ტარდებოდა, ხან ერთი ყანიდან, ხან მეორიდან, სადაც კი „კერაზი“ მოქმედებდა, შორიდან გაისმოდა სპეციალური „თონურდი“ სიმღერა ე. წ. „აშვა-რაშვა“ (აშა-რაშა), აჩაგა-შვა (აჩაგა-შ), რომელსაც კერაზის შემადგენლობა ორ ჭვუფად გაყოფილი მუშაობის დროს ასრულებდა¹³¹.

ზემომოყვანილ მაგალითებზე ჩვენ ყურადღება გავამახვილეთ იმ მიზნით. რათა გამოგვევლინა კოლექტიურ შრომასთან დაკავშირებული სიმღერების ბუნება, მათი აღმოცენების რეალური საფუძველი და პრაქტიკული მნიშვნელობა.

ადამიანის სამეურნეო მოქმედების პროცესში წარმოშობილი კახური „მუშური“ სიმღერები ხალხური შემოქმედების ერთ-ერთ უძველეს ფენას წარმოადგენდნენ და სამეურნეო ცხოვრების ამა თუ იმ მხარეს შეეხებოდა.

ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კოლექტიური ფორმები იქმნებოდა და ყალიბდებოდა შრომის წიაღში თვით მშრომელი მასის მიერ. დ. არაქიშვილის განმარტებით „მუშური“ სიმღერები, ისევე როგორც საქორწილო. საფერხლო. სუფრისა და სხვა სიმღერები განეკუთვნებიან იმ კატეგორიებს, რომლებიც გამოავლენენ ხალხის ცხოვრების კოლექტიურ მხარეებს, განასახიერებენ გრძნობისა და განწყობათა ერთიანობას, განამტკიცებენ კოლექტივის სოციალურ ძლიერებას და ხელს უწყობენ ფსიქიკურ ურთიერთგაგებას კოლექტივის წევრთა შორის¹³².

ჭარბობს და კახეთის ისტორიულ წარსულში. თავისი განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე „მუშური“ სიმღერები თავისებურად ემსახურებოდნენ განსაზღვრულ სოციალურ ფენას, და მშრომელი კოლექტივების გაერთიანებისათვის. როგორც შრომის პროცესში, ასევე მისი ორგანიზაციის საქმეში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდნენ.

როგორც აღვნიშნეთ. მუშური სიმღერების ორგანიზაციული მნიშვნელობა მუშაობის პროცესში საკმაოდ დიდია, უმთავრესად იმ შემთხვევაში, როდესაც ადგილი აქვს შედარებით ხანგრძლივ და რიტმულ მუშაობას, როგორც მაგ., თონას, მკა და სხვ. მუშაობის ხასიათის შესაბამისად მუშური სიმღერების მეტრო-რიტმი ცვალებადია. ზოგჯერ ძალიან ჩქარი, ზოგჯერ — დინჯი, დაწყებული ხვნა-თესვიდან და დამთავრებული ყოველგვარი ჭირანასულის აღებამდე. ამავე დროს უნდა ითქვას, რომ ზოგი მუშური სიმღერა არ არის დაკავშირებული მორტორულ მოძრაობასთან, ისეთი სამუშაო, რომელთაც მოითხოვს ხვნა, პურის ლეწვა ან ურემთან დაკავშირებული სამუშაო, სიმღერებში რიტმს ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება, ვინაიდან სამუშაო წარმოებს პირუტყვის მეშვეობით. მუშაობის საერთო ტემპისა და მეტრის დაცვა შეგუებულია მუშა საქონლის მოძრაობასთან.

მუშური სიმღერები შესრულების თვალსაზრისით ორგვარია: გუნდური და ინდივიდუალური. ყველა მუშური სიმღერა გარკვეულ სამეურნეო პროცესთან არის დაკავშირებული. ამიტომაც, რაკი სამეურნეო პროცესი მრავალმხრივია. მასთან დაკავშირებული სიმღერებიც მრავალფეროვანია.

¹³¹ Ш. Инал-Ипа, Абхазы, Историко-этнографические очерки, Сухуми, 1960

გვ. 154 — 155.

¹³² Д. Аракишвили, Обзор народной песни Восточной Грузии, гв. 13.

ხალხის სიტყვით „მუშური სიმღერები ბევრია, ყველას თავის დრო და ალო აქვს, ხოლო მათში გამოირჩევიან „მოკლე“ და „გრძელი“, ანუ „გაბმული“ მუშურები.

ქართლსა და კახეთში ტერმინი „მუშური“ ორგვარი ვაგებით იხმარება. ერთ შემთხვევაში, მუშური ყველა სახის შრომის სიმღერის ზოგად სახელწოდებას წარმოადგენს. გარდა საერთო სახელწოდებისა, თითოეული შრომის სიმღერას, იმის მიხედვით, თუ რა სახის მუშაობასთან არის დაკავშირებული, დარგობლივთან თუ სხვა, მისთვის დამახასიათებელი სახელწოდება მოეპოვება, როგორც მაგ.: ვითსური (ხენასთან დაკავშირებით), „ქეერული“ ანუ „კალოპირული“ (ლეწვასთან დაკავშირებით), „მუშური“ (თონისა და ბარვის სამუშაოებთან დაკავშირებით), „პერი-ევა“, „ოპუნა“, „ხელური“ (მცის სამუშაოებთან დაკავშირებით), „მთიბლური“ (თიბვასთან დაკავშირებით) და სხვა მისთანანი.

მეორე შემთხვევაში კი ტერმინი „მუშური“ აღნიშნავს რიგ კონკრეტულ სიმღერებს, რომლებიც „გრძელთა“ ჯგუფს მიეკუთვნებიან. ისინი, „მოკლე“ სიმღერებთან შედარებით (როგორც საერთოდ სამსმიანი „გაბმული“ სიმღერებს აბასიათებს) რთული და შესასრულებლად ძნელია. „მუშური“ უნდა ემღერათ იქ, სადაც მუშები ბევრი რაოდენობით იყრიდნენ თავს ამიტომაც „მუშური“ გარკვეული რაოდენობის შემსრულებლებსაც საჭიროებდა. ასეთი სახის „მუშურები“ უმთავრესად სამსმიანია (გვხვდება ორხმიანიც), ზოგჯერ ორპირული, სამსმიანი „მუშურის“ შესრულებისათვის საჭირო იყო ორი მთქმელი (მოძახილი), რომლებიც მონაცვლეობით მღეროდნენ, შემდეგ მალალი სმა (ანუ პირველი) დაბოლოს ბანი. ხალხური მომღერლების სიტყვით „ბანის მთქმელი ბევრი უნდა იყოს; თუ სიმღერას ბანი აკლია, სიმღერა ვერ გაიმართება“.

„მუშური“ სიმღერების ჩამწერანი, დასათურების დროს, უმეტეს შემთხვევაში აღნიშნავენ შრომის პროცესს. როგორც მაგ.: „მუშური თონის დროს“, „მუშური ბარვის დროს“, „მუშური შეჯიბრი“, „ყანური მუშური“. „სიმღერა თონის დროს“, „მუშური მგზავრული“ და სხვა. ყველა ამ სახელწოდებაში იგულისხმება ერთი ტიპის სიმღერები, კერძოდ, ორი და სამსმიანი ვრძელი სიმღერა. ამჯერად ჩვენი ყურადღება ამ უკანასკნელთა კატეგორიის „მუშურ“ სიმღერებზე ვეინდა შევაჩეროთ.

ქართულ ფოლკლორისტიკაში არის შემთხვევები, როდესაც არასწორად არის აღნიშნული, თითქოს „მუშური“ სიმღერები შრომის პროცესის დროს არსრულდებოდეს. ამის შესახებ პირველად დ. არაყიშვილმა გამოთქვა თავისი შეხედულება. იგი წერს: «Трёхголосные рабочие песни большей частью используются не в процессе работы, а после нее, во время отдыха или вознаграения с полевых работ домой»¹³³...

შემდეგში დ. არაყიშვილის ეს ციტატი გამოიყენა გერმანელმა მუსიკოს-მცოდნემ ზიგფრიდ ნადელმა იმ დებულების უარსაყოფად, რომელსაც კარლ ბიუხერი თავის წიგნში („შრომა და რიტმი“) უამრავი დაკვირვების შედეგად ადგენს, რომ „სიმღერა სრულდებოდა შრომის პროცესის დროს მუშაობის იმაჟღერის ასამაღლებლად“. ამის შესახებ ნადელი წერს: **Еще несколько слов к понятию — «трудовая песня». Относительно этих песен, как и относительно большинства так называемых «трудовых песен», существует мнение, что их никогда не поют во время самой работы как бы для ритмического им-**

¹³³ Д. Аракишвили, Обзор народной песни Восточной Грузии. თბილისი, 1948, 83. 29.

ვალსა, а их поют лишь ради отдыха от работы (Аракишвили, Грузинская народная музыка, стр. 28).

Еще одно доказательство для опровержения невыдерживающей критики гипотезы Бюхера, выдвигаемой в его книге «Работа и ритм»¹³⁴.

საკვირველია, ზ. ნადელი რატომ მხოლოდ ამ ციტატს დაეყრდნო. მას ხელთ ჰქონდა დ. არაყიშვილის წიგნი, სადაც უშუალოდ შრომის ამსახველი სიმღერები არის დაბეჭდილი. არაყიშვილის ამავე ციტატზე დაყრდნობით პროფ. შ. ასლანიშვილიც კატეგორიულად აცხადებს, რომ „მუშური სრულდება შრომის წინ ან შემდეგ... იგი წერს: „იმ შემთხვევებშიც, რომ ხალხური მომღერლების ანდა ლიტერატურული წყაროების ცნობით არ გვესარგებლა „მუშურის“ თვით მუსიკალური სტრუქტურა მოგვეცემა ნათელ წარმოდგენას იმის შესახებ, რომ იგი შრომის პროცესში არ უნდა სრულდებოდესო“¹³⁵. ვფიქრობთ, ალბათ, პატივცემულ მკვლევარს არ გაუთვალისწინებია ის გარემოებანი, რომ სამშენიანი „მუშური“ სიმღერები სრულდებოდა როგორც თონის, ისე მიწის ბრუნვის, ყურძნის წურვის დროს, მას მღერიან აგრეთვე მკაში, შესვენების დროს ძალის მოსაყრდელად, სამუშაოდან დაბრუნებისას გზაში და სხვ. „მუშური“ მრავალსახეობიან სიმღერას წარმოადგენს და იმის მიხედვით თუ შრომის რომელ პროცესს ასახავს, სრულდება მუშაობიდან სახლში დაბრუნებისას, შესვენებისას, თუ სხვა დროს იგი ღებულობს გარკვეულ ფორმას (მარშისებურს, გაკვიმულს, შემოკლებულს და სხვ.), მაგრამ ყველა ამ სახის სიმღერას საერთო აქვს როგორც ინტონაციური მხარე, ისე სტრუქტურა და ფორმა და რაც მთავარია საერთო ხასიათი.

დ. არაყიშვილმა თავისი დაკვირვების შედეგად, შემდგომში, „მუშურის“ შესახებ შესწორება შეიტანა და აღნიშნა: «Работа с мотыгой (или лопатой) сопровождается спокойными, протяжными песнями, это соответствует самому характеру работы—размеренному и неторопливому. Песню начинает запевала, затем присоединяются второй голос и басы»¹³⁶. (ხაზი ჩვენია. — თ. შ.).

ჩვენთვის საყრდნობით ცხადი ხდება, რომ დ. არაყიშვილის მიერ ზემოთ აღწერილ „თონისა და ბარვის მუშაობის“ ამსახველ სიმღერებში, ყველა თავისი დამახასიათებელი ნიშნით „მუშური“ სიმღერა ივარაუდება. ასე, რომ ის მტკიცება თითქოს „მუშური“ მხოლოდ სამუშაოს დამთავრების შემდეგ სრულდებოდეს მოკლებულია ყოველგვარ საბუთიანობას. მოვიყვანთ კიდევ მრავალ ცნობას იმის შესახებ, თუ რა წესით სრულდებოდა „მუშური“ სიმღერები ამა თუ იმ შრომის პროცესის გარკვეულ პერიოდში და რა როლს თამაშობდა იგი შრომის ორგანიზაციაში.

ივ. ჭავჭავიძის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითად საკითხებში“ მუშურების შესახებ ასეთი ცნობა მოაქვს: „მუშურს მღერიან თონის დროს, ორგვარი მუშურია, გრძელი და მოკლე, იწყებს პირველი ხმა, მაღალი, მიჰყვებიან მეორე და ბანი, ბანს ბევრი ამბობს, პირველსა და მეორეს — კი უმთავრესად თითო-თითო, თუმც შეიძლება რამდენიმემაც სთქვასო“¹³⁷ (ხაზი ჩვენია — თ. შ.).

¹³⁴ S. Nadel, Georgische Gesänge (განოვიყნეთ რუსული თარგმანი).

¹³⁵ შ. ასლანიშვილი, ნაკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, თბილისი, „სტილონება“, 1954, გვ. 295.

¹³⁶ Д. Аракишвили, Старинные трудовые песни Восточной Грузии. «Советская музыка», 1939, № 1, стр. 40.

¹³⁷ ივ. ჭავჭავიძის, აღნიშნული შრომა, თბილისი, 1958, გვ. 75.

მკის შრომის პროცესს და იქ შესრულებულ სიმღერებს კახეთში გ. ნადირაძე ასე აგვიწერს: „კახეთში თვითნებულ შრომის პროცესს ზოგჯერ რამდენიმე სიმღერა გამოხატავდა, რომელნიც ამ პროცესის ცალკეულ შემადგენელ მომენტებს გადმოგვცემდნენ. მაგალითად: მკის დროს, როდესაც სვე გაქონდათ მუშებს, „პოპუნას“ მღეროდნენ, მოკლერიტიანი სიმღერას; სვეს რომ გაიტანდნენ, მოტრიალდებოდნენ, ერთიმეორეს ამოუდგებოდნენ მხარში და „მუშურს“ იტყოდნენ. მეორე სვე უთუოდ თავიდან უნდა დაეწყოთ. „მუშური“ უკვე დასვენებასა და ძალების მოკრფვის სიმღერაა. მისი რიტმი დინჯია და სიმღერის წყობაც მელოდიური“¹³⁸.

ჩვენმა კახელმა ინფორმატორმა, შესანიშნავმა მომღერალმა შილდელმა კოლმეურნემ გიორგი დელიქსიშვილმა შემდეგი ცნობა მოგვაცოცხლა: „მკაში, სანამ მუშაობას დაიწყებდით, ყანის პატრონი ჯერ ჭამებით ღვინოს დაგვალევინებდა. ჭამებით ხელში დავილოცებოდით - - „პატრონს მონმარდესო“ — ვიტყოდით, და შემდეგ ჩავემღერებდით:

ორმოდ ჩაღა,
ძველად გავი.
ეს ძველი და სხვა ახალი,
ღმერთო ანაოც პატრონსა
ლხანში და თამაშობაში,
ვაკვების ქორწინებაში,
ქალებს და თხოვებაში.

ამის შემდეგ შევეუდგებოდით მუშაობას. პირველად დინჯად „მუშურს“ დავიწყებდით და, როცა მუშაობაში შეეხურდებოდით, „მოკლე-მოკლე“ სიმღერებს წამოვიწყებდით. „ჰეგო-ოგას“, „ნამგალოს“ და სხვ. „ამავე მომღერლის სიტყვით. „ყურანის წურვის დროსაც, ხალხმა ერთმანეთის შველა ვიცოდით, ჩავდებოდით ნავში თუ არა. უსათუოდ „მუშური“ უნდა გვემღერა ის „მუშური“, რომელიც ვენახის ბარვის დროს ვიცით, შემდეგ კი, მოკლე-მოკლე სიმღერებსაც მივყავლობდით“.

მეორე კახელმა მთხრობელმა, 74 წლის ივანე არსენიშვილმა (სოფ. იყალთოს კოლმეურნე), დაწვრილებით აგვიწერა, რა თანმიმდევრობით სრულდებოდა სიმღერები მკის პროცესის დროს. „წინათ ნაცვალგარდა ვიცოდით, ხალხი ერთმანეთს მუშაობის დროს ვეხმარებოდით, განსაკუთრებით მკაში, გვეშინოდა აედარს არ მოეწერო. მკის დროს ორი მეთაური უნდა ყოფილიყო, თითო მეთაურს თავისი სვე ებარა, რომელიც წინ უნდა ძლოლოდა მუშებს, მათ მეტრი პატივისცემა ჰქონდათ პატრონისაგან. მეთაურებს მამკალნი მიჰყვებოდნენ, მათ კი მემენურები მისდევდნენ, რომლებიც მომკილ ძნას კრავდნენ. მუშები ჯერ „მუშურს“ წამოიწყებდნენ. შემდეგ კი, როცა ხელს ააჩქარებდნენ, „ჰეკაოკას“ და სხვა მოკლე-მოკლე სიმღერებს დაიძახებდნენ. თან ემღეროდით. თან ერთმანეთს ვეჭობრებოდით მკაში. ისეთი ბაქაბუქი გაქონდათ მუშებს, რომ სულ ალმური ასდიოდა აქაურობას. მერე როცა სვეს გავიტანდით, გრილოში წაიდიოდით და იქაც „მუშური“ უნდა გვეთქვა. სიმღერის დროს ერთი იყო მეთაური, ორი მღეროდა, სხვა კი, მანამ აძლევდა“¹³⁹.

¹³⁸ გ. ნადირაძე, ნიკო სულაშვილი, თბილისი, 1937, გვ. 18.

¹³⁹ კახეთის მივლინების მასალები.

როგორც ვხედავთ ზემომოყვანილი მასალა „მუშურების“ მრავალფეროვნებაზე და მისი მუშაობის პროცესში მონაწილეობაზე მეტყველებს. მეურნეობის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, და, ნაწილობრივ ჩვენს დროშიც „მუშური“ (როგორც შრომის პროცესის დროს ისე შესვენების თუ დამთავრების შემდეგ) გამოიყენება, როგორც საშუალება, ხელოვნურად შექმნას მთლიანად შესაბამისობა მოძრაობასთან, გაერთიანოს მუშაობის საერთო ტემპი -- რასაც თავისთავად აქვს აგრეთვე სოციალურ-ისტორიული მნიშვნელობა, რადგანაც იგი ახლო კავშირშია ურთიერთდახმარების ფორმების წესთან. ყველა ამ შემთხვევაში სიმღერა შეიძლება ყოველთვის არ იყოს შეპირობებული მუშაობასთან, მაგრამ იგი წარმოადგენს დიდი რაოდენობის ადამიანების გაერთიანებისა და მუშაობის ინტენსიურობის ამაღლების საშუალებას ამიტომ „მუშური“ სიმღერა, რომელსაც ასრულებენ გზაში შესვენებისას, თუ სხვა დროს მაინც შრომის ამსახველი სიმღერაა, იგი სპეციფიკურია და უშუალოდ შრომის პროცესის სიმღერებისაგან მისი მოწყვეტა შეცდ.მა იქნებოდა, ჩვენი აზრით, აღწერილი მასალა ერთ მთლიანობაში უნდა იქნეს განხილული.

განსახილველი სიმღერების ჯგუფი, რომელიც კახეთის რაიონშია ფიქსირებული, ყველაზე ძველი ა. ბენაშვილის (მუსიკალური) ჩანაწერია. ერთ-ერთი ნიმუში მას დასათაურებული აქვს როგორც „მუშური (მკის ან ბარვის დროს)“, მეორე — „არალალო“ სამუშაოდან დაბრუნების დროს.

დ. არაყიშვილი 1901—1902 წწ. კახეთში ხალხური სიმღერების ჩაწერას აწარმოებდა. მას მუშური სიმღერები ჩაუწერია თელავში, მატანსა და ვაქირში¹⁴⁰. ი. იპოლიტოვიანოვს თავის ნარკვევაში, სადაც ქართულ მუსიკას ეხება, შეტანილი აქვს კახური მუშური (ილუსტრაციებში), რომელიც მას სიღნაღში მოუხმენია და ჩაუწერია¹⁴².

ზ. ფალიაშვილის „ქართული ხალხური სიმღერების კრებულში“ მოთავსებული სიმღერებიდან ჩვენთვის საყურადღებო მასალას წარმოადგენს „სიმღერა თოხნის დროს“.

მუშური სიმღერების საინტერესო ნიმუშებია დაცული საქართველოს რესპუბლიკის ხალხური შემოქმედების სახლის სეიფში. ასეთებია შ. მშველიძის, გრ. კოყლაძის, მ. ჩივინაშვილის, მ. არჯენიშვილის და სხვათა ჩანაწერები.

დაბოლოს მოტანილი გვაქვს ჩვენი საკუთარი მასალა „მუშური სიმღერებისა“, ექვსი ნიმუში, რომელიც ჩაწერილია კახეთის სოფლებში¹⁴³.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენ გვქონდა შემთხვევა ჩაგვეწერა საინტერესო ნიმუშები მუშურებისა, რომლებსაც შიგნით კახეთში ალაზნის გაღმა მხარეს. კერძოდ ყვარლის რაიონის სოფლებში—ენისეღში, შილდასა და ახალსოფელში (ძველი გაგაზი), „ოდურს“ უწოდებენ. ამავე სახელწოდებით მუშური სიმღერები ჩვენ ჩავეწრეთ თელავის რაიონის სოფლებში — ნაფარეულში, ართანაშ-, სანიორესა და კონდოლში.

ამგვარი სახელწოდების სიმღერას საქართველოს არც ერთ კუთხეში არ ვხვდებით, იგი მხოლოდ სამეგრელოში პოულობს ერთგვარ პარალელს სახელ-

¹⁴⁰ იხ. ა. ბენაშვილი, კრებული, ქართული ხმები, გვ. 27, 32.

¹⁴¹ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. V, гл. 109—113.

¹⁴² М. Ипполитов-Иванов, Грузинская народная песня и ее современное содержание, Журнал „Артист“, 1895, № 45.

¹⁴³ კახეთის მივლინების მასალები.

წოდებაში, რომელსაც აქ „ოდოია“ ეწოდება. როგორც ცნობილია „ოდოია“ შრომის სიმღერას წარმოადგენს.

ქართული „ოდური“ მუშურის გრძელ სიმღერათა ჩვეულებრივად მას ასრულებენ სამუშაო ადგილიდან ჩრდილში მივლამდე, ე. ი. მუშაობის დროებით შეწყვეტის მომენტიდან დასასვენებლად ადგილზე მისვლამდე, საღამოს, სახლში დაბრუნებისა და, აგრეთვე, ნაღმი (საწინახელში) ყურძნის წურვის დროს.

„მუშურის“ მრავალი პოეტური ტექსტი ხშირად ასახავს მშრომელი ხალხის ყოფასა და ზნე-ჩვეულებებს, როგორც ვიციტ სიმღერა მუდმივი თანამგზავრი იყო მშრომელთა ცხოვრების, მისი ყოველმხრივი, და ყოველდღიური საქმიანობისა. ამიტომ, თემატიკის მხრივ მუშურების მრავალფეროვან ტექსტებში დიდი რაოდენობით ვხვდებით, როგორც საწესო პოეზიის ნიმუშებს, ასევე საბატონო, საგმირო ხასიათის ლექსებს, საყოფაცხოვრებო და სატრლილო პოეტულებს.

საილუსტრაციოდ მოვიტან მუშურის ზოგიერთ პოეტურ ტექსტს, რომლებიც ამ სიმღერებისათვის დამახასიათებლად მიგვანჩნა.

აი ერთ-ერთი ხალხური ლექსი -- „თონანაში“, სადაც რეალისტურად ასახს ასახული კოლექტიური შრომის პროცესი და ის მემორიზებულია არც, სადაც „მუშურ“ სიმღერებს შევხვდით აღმოცენებულავენ.

დაუთონით, მებო. ვენახი, ღამიანად შევამოვლა,
ღრმათაც ჩავეწვით თონები, სიმღერებო ვეწვით მურია,
ჩქარა, ეს სვე ვეციტანოთ, ბიჭებო, ღვინო მუშურა,
ტიკით ღვინო შეგულება, გროლონი შენახვლია.
დაკა ბიჭო, წამოღო, თორე მაინც სვე ბრუღო.
დაკა, მხარში ვამისწორდი, თორე ცუდი მშა ცუდია,
დაკა შევალთ ვრილონი, ჯამი დარბილეს თონისა,
ვენახის სათონხელად გული დამიწყებს ღლინისა,
დავკრათ და მიწა ვაბრუნოთ, როგორ ნანგრევი ციხისა,
დასხდნენ და ღვინო დაასხეს, მისდეს სწილ-სხვილი ჯამითა
ერთმანეთს ეუბნებოან, ასე აიხვე ჯანითა.

აქვქ, ბიჭებო, წავიდეთ, თაღნი ღვინო შევამოვლა,
ვენახის სათონხელად ღამის გული ვამიგოვლა,
ერთი ჯამი მზეც დამისნოთ, საყოფაცხოვრებო ვადავკრა,
მამის ვიხვეწებ სეირსა, შენთან თონი როგორ დავკრა,
ვენახი კარგი იქნება, თონით ღრმა გათონანლია,
ყოველთვის დარბილეს დროსა მას შენთან აქვს მსხვილია,
გათონხელი ვენახისა, ღარში ვამოვლის მსხვილია,
ვაუთონხავ ვენახისა მნიშველ ჩაწილს წაჩილია.
მაგრამ სწორედ უნდა ვთხროთ: ღვინო ის უფრო ტკბილია!!!

მოტანილ ლექსში მოცემული არის სურათი გლეხის სამუშაო ყოფისა, შრომის ხალისის, ემპირიულად დაგროვილი ცოდნა-გამოცდილებაზე, მიწათმოქმედებაზე ჰირანხელის და მოსავლის უკეთესობაზე და სხვ.

სასიმღერო ტექსტების შემდეგი ნიმუშები იმპროვიზაციული ხასიათისაა და წარმოადგენენ კოლექტიური შრომის პროცესების ანარეკლს. მაგ.

144 ბ. უ მ ი კ ა შ ე ი ღ ი, ხალხური სიტყვიერება, ნაწ. 1, გვ. 325, 368.

ვთხნოთ და ვთხნოთ სიმინდი
ბიკებო, ნუ ხართ უგულო,
ჰერი ბიკო, გენაცუალე,
თოხნური დავაგუგუნოთ.
ვთხნოთ, ეთოხნოთ ჩვენ სიმინდი,
მაღე ყანის მკაც მოუაო,
ჩვენთან იქნება სიმღერა
მტერთან კი დიდი გვაღეაო.

* * *

სიმინდსა თოხნა დავუწყუოთ,
ერთხმად დავძახნოთ „მუშური“,
ეგებ მაშინ დავვაიწყუდეს
რომ გლესნი ვართ უბედურნი¹⁴⁵.

* * *

მუშა უნდა გუშაობდეს
ქარაუანი ქარაუნობდეს,
ლამაზი ქალის პატრონი,
ქალაქს უნდა ფალაუნობდეს¹⁴⁶.

* * *

ბიკები მკიან ყანასა
ნარიახსა და ჩალასა,
სიცხეს შეუწუხებია
ვეღარ ატანენ ძალასა,
მალი მალ შეაგინებენ
მარიამსა და ნანასა¹⁴⁷.

„მუშურ“ ლექს-სიმღერებში კახელი გლეხი ამჟღავნებდა თავის დამოკიდებულებას შრომისადმი, თავის საზოგადოებრივ მოვალეობას, მორალს. ასეთია მაგალითად ლექსები:

ვაეკავს არ გამოადგება
სოფელს შეენება თავისა,
ინ უნდა ხმალი უჭრიდეს,
იმედი ჰქონდეს მკლავისა.

ისა სჯობს მამულისთვისა,
რომ შვილი სჯობდეს მამასა,
თუ თვითონ შვილი არ ვარგა,
მანულს დაუწყებს კამასა.

კაცს შიტომ უნდა კაცობა,
რომ წელზე ერთყას ხმალია,
თუ ხედავს მთელი არსება
ფუჭმა საგნებმა დალია.

¹⁴⁵ კახეთის შიეღინების მასალები.

¹⁴⁶ იქვე.

¹⁴⁷ ხალხური სიმღერები, ექვ. თაყაიშვილის რედაქტორობით, 1918, გვ. 121.

ბიკო, შამალმა იყივლა,
აპირებს გათუნებას,
მუშაობის დრო იცოდე,
ეროდე მოსუნებასა.

ძალმა თუ თავი წაგართვა,
დაგაბრჩავენს ტალი,
დაგაიწყდება სუქულა,
თოხის და ნანგლის ტრიალი

მუშა უნდა მუშაობდეს,
ქარაუნი ქარაენობდეს,
შენისთანა კარგი ზიკი,
სოფელს ენდა ფალანობდეს.
ქი და, პარალო და ა. შ.

„მუშურ“ სიმღერებში ხშირად ისტორიულ ლექსებსაც ჩააქსოვდნენ და ისტორიულ პირებსაც მოიგონებდნენ, ასეთი ლექსებია ხალხურ გმირებსზე: შალვა ნავლეგოზე და შარმაზანზე. ეს სიმღერები ოგოგორც ცნობილია კასეთში ძველად ფერხულის წესით სრულდებოდა, ხოლო შემდეგ ხალხმა ისინი შრომის სიმღერებში გამოიყენა. მოვიტანთ ყვარლის რაიონში ჩაწერილ შარმაზანის ლექსის ორ ფრაგმენტს:

შენ შარმაზანო ხელანო,
ლენიკ გესერიან თოფებსა,
სოფელსა შმა გავარდნილა,
შარმაზან ძირსა გდიანო
გაბედე წუნქსა ლეკებსა,
ჩაქეის პერანგსა სდიანო.

შარმაზან კლდეკარ მავალო,
შენ შევარდენო ფრთიანო,
ლენი გესერიან თოფებსა
ტყეის ვერ მივაწვდიანო.

მუშურ სიმღერებში გამოყენებული საწესო ხასიათის ლექსებიდან მოვიტანთ შემდეგ ნიმუშებს:

ქალი და შარასაო,
იჭა ტირილიო,
მიველ და კეიოხე
რა გატირებდაო.
როგორ და რა შატირებდაო.
ყველა სულდგმულსა, შვილები ჰყავს,
მე ვერ გავზარდო,
ერთი გავზარდე, გველი მწივიანი,
სახელს ჩამირეოაო,
ქლაეში მიკბინაო,
მისი ნაკბენი გაარჩლებულაო.
ქალმა მასწავლა მისი წამალი,
ქალმა რა ქალმა, ხუცესის ქალმა,
შავი ბალახი დაწვი, დაადე,
ზედ დაიყარე, აბა ვე არის
მაგის წამალიო!¹⁴⁸

¹⁴⁸ კახეთის მივლინების მასალები.

მეორე ნიმუშს წარმოადგენს ცნობილი ლექსი: „ორმოში ფეტვი ჩაეყარე“, რომელსაც კახეთში თოხნის დროს მღერაიან:

ორმოში ფეტვი ჩაეყარე შესანახადო,
ორმოში წყალი ჩაეყარე დასაღობადო.
ორმოდანა ამოეყარე ვანაშრობადო,
ჩიტი ღობეზე შემოვდა ასაკენკადო.

ჩიტსა ქონს წამოუყარი მოსაკლავადო.
ჩიტი ბატონთან ვაიქცა საჩივლელადო,
ჩიტმა კაცები ვარჯია დასაბრძველადო.
იმათ სრულად წამართვის რაც რამ მგზავადო.

ამ ლექსის შესახებ ვ. კოტეტიშვილი აღნიშნავს, — ამჟამად ლექსი განიცდის ტრანსფორმირებას. დასაწყისში ლექსი უფრო სწორ კომენტს აეღვნს, შემდეგ კი იქ ჩართულია ბატონეშობის ამბები და სხვა...¹⁴⁹.

ფოლკლორული მასალების შედარების შედეგად ვ. კოტეტიშვილი ასკვნის, რომ სხვა ხალხთა ფოლკლორში ფეტვიან, თუ მარცვალთან დაკავშირებული სიმღერები საწყისო ხასიათის არიან. მკვლევარი შესაძლებლად ხდის, რომ ეს მოტივიც დაკავშირებული უნდა იყოს ნაყოფიერების ღვთაებასთან.

საინტერესოა, აგრეთვე „მუშლი და მუხასა“ ტექსტი, რომლის სხვადასხვა ვარიანტებს ვხვდებით. უფრო აღრინდელად ჩვენ შემდეგი ვარიანტი მიგვაჩინა:

მუშლი და მუხასაო,
გარს ეხვეოდაო.
მუნა ლაქსა მუხასა
წააჭეოვადო,
მუნა ჭირსო,
ბუღის ნაღუქში
შიგ წყარო გაიდა.
წყარო რა წყარო,
წყარო ხეივანო,
შიგ თევზი გაიდა
თევზი კალმახიმ და სხე.

მ. არჩვენიშვილს ჩაწერილი აქვს ამავე ვარიანტის ლექსი მხოლოდ მცირე ცვლილებით:

მუშლი მუხასა გარს ეხვეოდა,
მუნა ლაქსა მუხასა ეხვეოდა
მუხისა ძირში წყალი ჩნდებოდა,
წყარო რა წყარო, წყალი ლიხვი.
შიგ რა ჩნდებოდა, თევზი კალმახი და სხე.

როგორც მ. არჩვენიშვილი გადმოგვცემს „ამ ვარიანტს მღერაიან შიგნით კახეთში. იმღერება უფრო ხშირად სიმინდის თოხნის დროს. ნაყოფიერი შრომისა და საერთოდ ვაეკაცური სინარულის გადმოსაცემად. მისი მელოდია ქართული გმირული ჰიმნია“¹⁵⁰. არსებობს სხვა ვარიანტიც. მოვიყვანთ ერთ-ერთ მათგანს, რომელიც უფრო პოპულარულია:

149 ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, ვ. 365—366.

150 კახეთის მივლინების მასალები.

151 ხალხური შემოქმედების რესპ. სახლის სეიფი.

მემლი მესასაო,
 გარს ესეოდაო,
 მემლი ქრებოდაო,
 მემლი წყდებოდაო,
 სე არ სმებოდაო,
 მემლი მესასაო
 გარს ესეოდაო,
 მესა დამბინაო.
 წყალს ჩუარდაო,
 წყალი შევებდაო,
 ნაპრს ეჯდოდაო,
 მემლი წყდებოდაო,
 მალე დასრნოო,
 მემლი დაიხრჩვაო,
 უხეა გადარჩაო.

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ეს სიმღერა უძველესი-რწმენის სეთა თაყვანისცემის ნაშთს უნდა წარმოადგენდეს, რომელიც შემდეგ იქცა პატროტულ სიმღერად. მუხა სიმბოლურად საქართველოდ, და მუმლი მის მტრად იყო წარმოდგენილი... თუმც ასეთი ტექსტების მეტი ნაწილი მოგვიანო ხანაში შეიქმნა, მაგრამ ხასიათი და ფუნქცია მაინც ძველი დარჩა. ამას ამტკიცებს მათი შინაარსი და გამომსახველობითი ხერხები...¹⁵².

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ზემომოტანილი საწესო ხასიათის ლექსების მუსიკალური გაფორმება საფერხულო ხასიათისაა, რომელსაც მუშაობის დროს მომღერლები მოხერხებულად „მუშურ“ სიმღერებში ჩაურთავდნენ ხოლმე.

მუშურ სიმღერებში ხშირად გაისმის აგრეთვე, მოსწრებული სახუმარო შინაარსის ლექსები, აგრეთვე გლესთა მწარე ჩივილი უსისარულო ხვედრსა და უსამართლობაზე. აი მათი მაგალითებიც:

ამდენი ხნისა მონობამ,
 ვლები მომუჟნა წელსოა.
 ანბანი არეინ მასწავლა,
 მტლამ უყავი ბეჯლსია.

მეზობელს გუთნა ება.
 შიგ შეუბავს ცალი ხარი.
 როცა ყველა გაირიგებს,
 ზიოსრეს, მებათს უენი ალო არი.
 ნათუძვარში გაუქიღე,
 ვერ გაეაუღე ორი კვალი.

მთელი ღღუ-ღამე ვენუშაობ.
 ჩემთვის არ არის შეველაო,
 სოფლისა მექთა ხორები,
 კისერსე მაწევს ყველაო.

აღწერილი უანრის სიმღერებში ფართოდ არის აგრეთვე გამოყენებული სატრფიალო ლირიკა, რომლის დამახასიათებელი ნიმუშები შემდეგია:

¹⁵² ის. ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 390—389. მ. ჩიქოვანი, ქართულ ხალხური სიტყვიერების ისტორია, გვ. 283—289.

ნეტაე ქალო. მოხიბლავად

რამ შეგქმნა და რამ დაგხატა.

ჩემს ველს ისე რათ აწვალებ,

როგორც თავნსა აუ კატა,

ხელსახოსსა ვაღმყოფლებ, ოქროს მკერდით მოქარგელსა

შეგ გაგიხევე შემსა ველსა, შენგნით

დამწუარ დაღაველსა.

რა ყანა მოგეყანია,

შენ მინდორი ღალიანო,

გოგოვ. იქით გამკცალე,

შესთვის არა მცალიახო.

შენსა ჭირსა შევეყრები

შენი ველის სატყეარსა

წავალ ტყეში ნადირს მოვკლავ

მოვეწარებ სატყეარსა,

გაქარაო გამოქვათ თოსება

ყველა ვაეიღეთ თავშია.

საცა კარგი გოგო იყვეს,

რმას ვაყოცბ თვალშია

ღამასი ცილის პატრონსა

რა მოკიდებნ სიბერესო,

რავინდ დარღიანი იყოს

წინს კიდევ რმდერებსო.

მოტანილი მუშური სიმღერების პოეტური ტექსტების უმრავლესობა ფრაგმენტულია. ბევრიც ძალზე ტრანსფორმირებულია, ჩვენ შევეცადეთ ხასიათის მიხედვით მათი თემატურად დალაგება¹⁵³.

„მუშური“, რომელიც წარმოადგენს ხალხური სიმღერის ერთ-ერთ უძველეს ფენას, თაობიდან თაობაზე გადასული, იდეურ-შინაარსობლივად გამდიდრებული, დღემდეა შემორჩენილი, როგორც მშრომელი მასის ტრადიციული რეპერტუარი.

გაზაფხულისა და ზაფხულის პერიოდში, როდესაც სამუშაოს შესრულება მოითხოვდა ერთდროულ და ერთნაირად მოქმედი მუშების შეერთებულ ძალას, სიმღერა „მუშური“ შრომის პროცესის ორგანული და მისი განუყრელი ნაწილი ხდებოდა. სიმღერა თან სდევდა მუშაობის ყველა სახეს: სამუშაოდ მომზადების, მუშაობის დაწყების, უშუალო შრომის პროცესის, შესვენების, დაბოლოს საწუშაოს დასასრულ პერიოდს (აქ ვითვალისწინებთ სამუშაოს ადგილიდან სარღამდის დაბრუნების პერიოდსაც, როცა გზაში მგზავრული „მუშური“ უნდა შესრულებულიყო). თითოეულ ასეთ მხარესთან დაკავშირებით სიმღერას სტრუქტურულად ერთმანეთისაგან მეტ-ნაკლებად განსხვავებული მეტრო-რიტმულა აღნაგობა გააჩნდა.

„მუშური“ სრულდებოდა, როგორც ერთგუნდურად, ისე ორი გუნდის შენაცვლებით (ანტიფონი). ორივე შემთხვევაში მოძახილია, სიმღერის დამწყები და წამყვანი, რომელიც ჩვეულებრივ, მუშაობის ხელმძღვანელს და მის ორგანო-ზატორსაც წარმოაგენდა.

¹⁵³ აღნიშნული ეანრის ლექსების ანალიზს შექმენა ფილკლორისტ თ. ოქროშიძის სადსერტაციო ნაშრომი, ქართული ხალხური შრომის პოეზიის ძირითადი სახეები. ავტორგე-რატ, თბილისი, 1953.

მუშურ სიმღერებში, ნათლად შედგენდება, როგორც ორხმიანი მარტივი მუსიკალური ნაწარმოებები. ისე, თავისი ფორმით შეტად განვითარებული სიმღერები, სადაც კვდებთ უკვე მნიშვნელოვნად გაფართოებულ მელოდიურ ქარგას, რთულ ჰარმონიას და მეტრო-რიტმულ სიმდიდრეს.

მუსიკალურ-ტექნიკოლოგიური თვალსაზრისით მუშურების განვითარება უნდა იყოს დაკავშირებული იმ პროცესთან, როდესაც საფუძველი ეყრებოდა უძველეს, ჰარმონიულ სახეობას, მის ჩამოყალიბებას და მელოდიური სტრუქტურის გამდიდრებას. ეს კარგად შეიმჩნევა იმ „მუშურ“ სიმღერებში, სადაც ორხმიანობა გვაქვს მოცემული. პირვანდელი სახის შრომის სიმღერებს დაძვეულ რიტმულ შემახილებს, რომლებსაც ჰერ კიდევ მოუწესრიგებელი სანუკუნოა, მოპყვა კორიფეს (ანუ დამწყების) საერთო კოლექტივიდან გამოყოფა. ერთი მოძახილისა და გუნდური უნიჰონური შესრულების შედეგად, ჰერ ორხმიანობა წარმოიქმნა, შემდეგ კი ორი მოძახილს შენაცვლებით, გუნდის თანხლებით ორპირული ანტიფონური ფორმა განვითარდა.

შრომის სიმღერებში, ჩვენ ვხვდებით სხვადასხვა სახეობის ორხმიანობას. რომელთაც განსაკუთრებული სტილისტური თავისებურება გააჩნია. „მუშურა“ არაერთული მოკლე მუხლებიანი სიმღერაა—წერს დიმიტრი არაყიშვილი. — ასეთ სიმღერებს სულ სხვა სახე აქვს, თუ გრძელი სიმღერები (ივარტდებო სუფრულები. ჩაკრულო და სხვ.—თ. მ.) რთული ფორმისანი არიან. დიდ მონადებებისაგან შემდგარ, მხატვრულად განვითარებულ ნაწარმოებს წარმოადგენენ. მოკლე სიმღერებს უმეტეს შემთხვევაში აქეთ პერიოდის ფორმა. თუმცა განვითარებული, მაგრამ არა რთული“¹⁵⁴.

აღმოსავლეთ საქართველოსა და, კერძოდ, კახური შრომის სიმღერების გენეზისისა და მათი უძველესი ფუნქციის შესწავლის თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ციკლი იმ საფერხულო წყობის სიმღერებისა, რომლებსაც კახეთში, ჩვეულებრივ, თოხნის და მოსავლის აღების დროსაც ასრულებენ. ასეთებია: „ჩიტი და ფეტვი“ ანუ „ორმოში ფეტვი ჩაყარე“. „ნამგალო“, „მუმლი მუხასა“, „შაფეგო“ და სხვ. სანამ ამ სიმღერების ანალიზზე გადავიდოდეთ, საკიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებული ამგვარი გუნდური სიმღერები, რომლებიც უძველესი სინკრეტული ხელოვნების ნიშნებს ატარებდნენ. ამჟამად კახეთის. თითქმის ყველა რაიონში დამოუკიდებელი სასიმღერო სახით გვხვდება.

თავისი განვითარების მანძილზე ქართულმა უძველესმა გუნდურმა ხელოვნებამ სხვადასხვა ეტაპი გაიარა. მის პირველყოფილ საფერხურზე, ისე როგორც კაცობრიობის უძველესი პერიოდის ყველა ხალხის ხელოვნებაში ნაკლებად შეიმჩნევა ქართული სხვაობა. სიმღერა ცეკვა და სიტყვა ერთმანეთის დამოუკიდებლად არ არსებობდა, მათი შესრულების ფორმა მხოლოდ საფერხულო-კოლექტიური უნდა ყოფილიყო. ამიტომ საფერხულო სიმღერა შეიცავდა

¹⁵⁴ Д. Аракишвили, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948, გვ. 28.

სხვადასხვა ტექსტუალურ შინაარსს— საგმირო-საისტორიოს. საწესოს და სხვას. აღნიშნული საფერხულო წყობის სიმღერებში მკაფიოდ შეიმჩნევა ადრინდელი წეს-ჩვეულების დამახასიათებელი ნიშნები, რომლებიც დაკავშირებული არიან ქართველი ხალხის საწარმოო ყოფასთან, მის საქმიანობასთან და შრომის პროცესებთან.

ღ. არაყიშვილის დაკვირვებით „საწესჩვეულებო სიმღერები თავისი ფორმით არ ვანსხვავდებიან შრომის სიმღერებისაგან, რაც ორივე ამ სახეობის ღრმა წარსულზე მიგვიბრუნებს. ჩვენ ვფიქრობთ — წერს იგი, რომ შრომის სანიავე-ბელმა და სამკალმა სიმღერებმა გარკვეული გავლენა მოახდინეს აღმოსავლეთ საქართველოს საფერხულო, საცეკვაო, საქორწილო და საწესო სიმღერების წარმოშობაზე, მათი განვითარების პირვანდელ საფეხურზე“ ...და შემდეგ აქვე ეკითხვობთ — „მართალია, საფერხულო სიმღერა გართულებული იყო სამხინაობით. მაგრამ მისი რიტმი; მონაცვლეობითი ფორმა (ე. ი. ანტიფონი—თ. მ.) და რაც მთავარია, მოკლე მელოდიურა ფრაზები, რომელიც ორი გუნდის მიერ მეორდება, მოგვაგონებს შრომის პროცესებთან დაკავშირებულ მოძრაობებს. ე. ი. რეგულარულად განმეორებულ რიტმს, რაც უუქველია აკავშირებს მათ შრომის სიმღერებთან“¹⁵⁵.

შრომისა და ცეკვის (თამაშის) ურთიერთკავშირის მაგალითი მოჰყავს პლეხანოვს. იგი აღწერს სამხრეთ მინდაოს ერთ-ერთი მკვიდრი ტომის ბავობისების მინდვრებზე წარმოებული შრომის პროცესს „იქ მიწის მოქმედებას ეწვეიან როგორც ქალები. ისე კაცები. ბრინჯის თესვის დღეს ისინი დილაადრიანად რბილებიან და იწყებენ მუშაობას, კაცები წინ მიდიან ცეკვით და რკინის წერტილებს არჭობენ მიწაში, მათ მისდგენ ქალები და გაკეთებულ ფოსოებში აყრიან ბრინჯის მარცელებს. აყრიან მიწას. ყოველივე ეს ხდება დიდი ზეამით“¹⁵⁶. აქ შრომა შეერთებულია ცეკვასთან. ცეკვის რიტმი შეფარდებულია შრომასთან დაკავშირებულ მოძრაობებთან. სიმღერისა და ცეკვის რიტმის შრომის პროცესებთან ორგანული შერწყმის მაგალითს წარმოადგენს მეგრული ფერხული „ოსხაბუე“, სვანურ მონადირეობასთან დაკავშირებული ფერხულები, ქართლ-კახური ნამვალო და სხვა მრავალი.

ქართული ფოლკლორის სპეციფიკურობა სწორედ იმაში გამოიხატება, რომ ხალხური ხელოვნების განვითარებულ ნაციონალურ ფორმებს შორის, რომლებიც მაღალ მხატვრულ დონეზე დგანან, ჩვენ ვხედავთ არქაულ ჩანასახურ ფორმებსაც. მის კავშირს უძველეს ფოლკლორულ ეანრებთან. ფოლკლორულ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ საქართველოში „სადაც ერთი მხრივ ვოკალურმა ხელოვნებამ მიაღწია ასეთ განვითარების მაღალ ეტაპს, მეორეს მხრივ შეიმჩნევა მუსიკალური კულტურის ადრინდელი კვალი“¹⁵⁷. უნდა აღინიშნოს, რომ სხვა ეანრების მსგავსად, შრომის სიმღერების მნიშვნელოვან ნაწილს დღესაც არ გაუწყვეტია კავშირი სიმღერა-ცეკვებთან, ამრიგად მისი სინკრეტული ხასიათი ჭერაც მტკიცედ არის დატული.

ჩვენი ჩაწერალი სამხმინი სიმღერა „ორმოში ფეტვი ჩაყარე“ (იხ. მაგ. № 1). რომელიც სრულდება კახეთის სოფლებში თოხნის დროს, უძველესი სა-

¹⁵⁵ Д. А. Ракшвили, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тбилиси, 1948, გვ. 22.

¹⁵⁶ Г. В. Плеханов, Письма без адреса, Соч., т. XIV, გვ. 58.

¹⁵⁷ გრ. ჩხიკვაძე, ქართული მრავალმხინობის განვითარების ეტაპები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1954, № 4.

ვერსულო წყობისა. ამ სიმღერის ერთხმიანი ვარიანტი ჩაწერილი აქვს მ. იპოლიტოვიანოვს¹⁵⁸, ხოლო ორხმიანი ფორმის სახით ცხრაასიან წლებში დ. არაკიშვილს ჩაუწერია „ჩიტი და ფეტვის“ სახელწოდებით¹⁵⁹.

მიუხედავად ამისა, რომ სიმღერის პოეტურმა ტექსტმა, ისტორიული და სოციალური ძვრების გავლენით, წვეწამდის მეტად შეცვლილი სახით მოაღწია, მისი სასიათი, შესრულებდნ ფორმა (ფერსული), ლექსის ფრაგმენტები და სხვა გამოშსახელობითი ხერხები გვიმოწმებს, რომ მას, უდავოდ, შორეულ წარსულში საწესო ფუნქცია ეკისრა, რაც შეეხება ამ სიმღერის მუსიკალურ მხარეს. იგი ამჟამად ამტკიცებს უძველესი მუსიკალური კულტურის გადმონაშთს. როგორც ირკვევა ამ სიმღერისათვის დამასახიათებელი ინტონაცია შორეულ საუკუნეებიდან მომდინარეობს.

საანალიზო სიმღერა, თავისი დასრულებული მკვეთრად ჩამოყალიბებული მელოდიით, სავსებით განსხვავდება იმპროვიზაციულ-რეჩიტატიული სასიათის სიმღერებიდან.

„ორბოში ფეტვი ჩაყარე“-ს მელოდიის მეტრული მხარე სიტყვიერ ტექსტს ექვემდებარება და მოძრაობის, (ეკვისა და მუსიკის მთლიან სინთეზს წარმოადგენს. სიტყვიერ ტექსტი აბიოიზებს მის კუბეტურ ფორმას. რიტმის მხარე (სამწიფილი ნოზა სინკობა). ეს სიმღერა ქართლ-კახური საფერსულო წყობის სიმღერის ანალოგიურია. იგი რვა ამ შევიდტატანი ორი წინადადებისაგან შედგება. რაც მეტრულად სავსებით დასრულებულია. ამ სიმღერის მეტრი სასიათდება ქორეული მარტივი სქემით (დ. არაკიშვილის ჩაწერილი). ყვარელში ჩაწერილი ამ სიმღერის მელოდია ნაწილობრივ მოდიფიცირებას განიცდის. სიმღერის დასაწყისში მისი პარამონიული სფეროც საგრძნობლად გაფართოებულია. სიმღერას შესავალი ნაწილიც ახლავს. როგორც შემდეგ დავინახავთ. „მუშურებს“ ტრადიციულად გამომუშავებული კანონზომიერება გააჩნია, უმეტეს შემთხვევაში სიმღერა შესავლით იწყება, რომელიც დამწყების პარტიას ეკუთვნის. საფერსულო წყობის სიმღერამ, ფუნქციის შეცვლასთან ერთად, ეს ახალი ფორმაც შეითვისა.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ ჩვენი საანალიზო სიმღერის „ორბოში ფეტვი ჩაყარე“ ანუ „ჩიტი და ფეტვი“-ს მელოდიური საწყისის საფუძველს, ისევე როგორც სხვა აგრარულ კულტებთან დაკავშირებულ საწესჩეულებო სიმღერა-საგალობლებს — „ლაშარეს“, „გონჯას“, „დღებას“, „დათოს ფერსულს“, „ქალების ფერსულს“, „ბერიკების სიმღერას“, „ზემყრლოს“. „ზეცას ვიყავ. ზეცა ვნახე“, თუშურ „ლაშარის სიმღერას“ (რომელსაც ქობულელას საფერსულოში ასრულებენ), საოჯახო-საწყისო სიმღერებს — მზევ შინას და იავნანას, აგრეთვე მთელ რიგ შრომის სიმღერებს. თონხურებს, მკის სიმღერებს და სხვებს, ერთი ძირითადად ჰანგი. ერთი ინტონაციური ფორმულა გააჩნიათ¹⁶⁰ (იხ. მაგ. № 2).

¹⁵⁸ М. М. Ипполитов-Иванов. Грузинская народная песня и ее современное состояние. Журнал „Артист“. 1895, г. 6.

¹⁵⁹ Д. Аракишвили. Труды МЭК. т. V. № 7. გვ. 94.

¹⁶⁰ საფერსულო სიმღერების მელოდიურ ერთგვარობასა და მათ წარმართულ ხასიათზე პირველად ყურადღება მიექცია ი. კარგარეტელმა. რის შესახებ მან გარკვეული მონახრებაც გამოიტყვი თავის ნაშრომში: Краткий очерк по истории грузинской музыки, Тифлис, 1901, გვ. 3.

სტრუქტურულად ეს მელოდია, რომელიც გამოყენებულია ზემოჩამოთვლილ შრომით სიმღერებსა და საწესო საგალობლებში, არართულ ნაგებობას წარმოადგენს, მხოლოდ ის, რაც მას განასხვავებს სხვა ჟანრის სიმღერების მელოდებისაგან, არის მათთვის დამახასიათებელი ინტონაციური და რიტმული თავისებურება; სახელობრ, ადვილად ასათვისებელი მკაფიო, შთამბეჭდავი მელოდია. რომელიც ადის კვინტაზე და შემდეგ სეკუნდით იხევს უკან და ტერციანზე ნასტომით უბრუნდება საწყის მდგომარეობას, რაც რიტმულ დაძაბულობას ქმნის. ფრაზის ბოლოს მელოდია მოძრაობს აღმავალი ხაზით საყრდენ წერტილამდე (ტონიკამდე), რომელიც სეკუნდური სვლით წარმოებს. მელდიას სამწილადი ზომა აქვს, მკაფიოდაა მოცემული ფერხულისათვის დამახასიათებელი ნაბიჯის სინკოური რიტმი. ძირითადად საწესო სიმღერა-საგალობლები თავისი მელოდით მინორულ წყობაშია.

აღნიშნული ჰანგით ჩაწერილი მუსიკალური ტექსტები გვხვდება როგორც ერთმნიანი შესრულებით—ლაშარის სიმღერა (ქორბელელას ფერხულში), დედაკაების ფერხული, დათოს ფერხული, მზევ შინა, ლაზარე, დალა, ისე ორხმიანი შესრულებით — იავნანა, ჩიტი და ფეტვი, დიდება, ნამგალო (ეს უკანასკნელი ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გარდამავალ საფეხურს წარმოადგენს). სამხმიანი სიმღერებიდან გვხვდება — იავნანა, ორმოში ფეტვი ჩაეყარე, გონჯა, ჯორული და მთელი ციკლი მუშური სიმღერებისა.

ამ ჰანგის (მელოდიურ-ინტონაციური ფორმულის) განვითარებულ ფორმას ვხვდებით საგალობელში (დ. არაყიშვილი, V, გვ. 299, 289), რომლის, მელოდია რიტმო-მეტრულად მკვეთრადაა გამოკვეთილი. მისი ბგერათა რიგი სექტიმა-ოქტავამდე აღწევს, ხოლო განუვითარებელი მარტივი ფორმით მას ვხვდებით „ლაშარის სიმღერაში“. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სიმღერის ტაქტის რაოდენობა განისაზღვრება სიტყვიერი ტექსტის მარცვლით. მაგალითად,

დ. არაყიშვილმა მოკვდა მოკლე აღწერა თეთრი გიორგის დღესასწაულსა. რომელსაც ივ დავსწრო აწყურში 1902 წელს. ამ დღეობის დროს იგი ბევრი წარმართული ჩვეულებისა და რიტუალის მოწმე ვახდა. აქვე ჩაწერა მან რიტუალური ცეკვა-გალობა იავნანა და დიდება, მათა და სხვა საწესო სიმღერების ინტონაციური იდენტობაზე. დ. არაყიშვილს აღნიშნული აქვს თავის კაბატალურ ნაშრომში: Краткий очерк разности грузинской картанной-кастетической народной песни. Труды МЭК, Москва. т. I, 1905. და აგრეთვე იბ. ბისიფე წიგნში—Обзор народной песни Восточной Грузии. Тбилиси, 1918, გვ. 24—26.

საწესო ხასიათის სიმღერების მელოდური მსგავსების შესახებ აღნიშნულ აქვს გრ. ჩხიკვაძეს წიგნში — უძველესი ქართული სამუსიკო კულტურა, თბილისი, 1948, გვ. 41—42.

თ. მამალაძე—ა) საგალობელი იავნანა და აკენის სიმღერები, ბ) ქართული ხალხური ფერხულების მუსიკალური ანალიზი, 1948 წ. მოხსენებები წაკითხულია ისტორიის ინსტიტუტის მუსიკალური ფილკორის განყოფილებაში. ნარკვევებში დადგენილია საწესო სიმღერების შესრულების ფორმები და ფუნქციები, აგრეთვე იავნანასა და სხვა საწესო სიმღერა-ფერხულების მელოდური კავშირი.

შ. ასლანიშვილს წიგნში—ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, თბილისი. 1954 წ., მეორე თავი მიძღვნილი აქვს საკითხს „იავნანას მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფილკორში“. ნაშრომში ავტორი აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერების მელოდურ ნაგებობას ორ ძირითად ტიპად ჰყოფს—აღმავალი და დაღმავალი მიმართულების ფორმის სახით. მისი კლასიფიკაციით პირველია დაღმავალი მიმართულების მელოდია, რომელსაც ყველა ჟანრში ვხვდებით: მეორე—აღმავალი მიმართულების (ცელოს ტერციდან). რომელსაც მხოლოდ რიტუალურ და შრომის სიმღერებში ვხვდებით, აღნიშნულ მელოდიათა ფორმულას ავტორი სხვადასხვა ქართულ ტომთა დიალექტად მიიჩნევს. ავტორი ადგენს კერძოდ იავნანას ტიპის მელოდის ფართო გავრცელებას როგორც საქართველოს. ისე მის ფარგლებს გარეთაც. ავტორის აზრით, იავნანას საგალობელი ჰანგი შემდეგში იქნა გამოყენებული სხვა რიგ სიმღერებში.

ლაშარის სიმღერაში ათი ბგერისაგან შემდგარი წინადადებაა, მელოდიას უკერო მღერადი რეჩიტატიუური ხასიათი აქვს. „მზე შენი“ მოიცავს თოთხმეტბგერიან წინადადებას, „იანანას“ საგალობელი თექვსმეტბგერიანი ბგერისაგან შედგება, მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ მელოდია მეტ-ნაკლებად განვითარების განიცდის, ინტონაციური ბირთვი ნაკლებადაა შეცვლილი. როგორ აღწინასწარი პანგი ამ სიმღერისა სრულყოფილი, დასრულებული და მაღალორგანიზებულია.

საგალობელი უმეტესად ანტიფონურად სრულდება. ერთხმიან გუნდობრივ სიმღერებში ტექსტის გარკვეულ ნაწილს ასრულებს მთქმელი (მოდახილი). მას უპასუხებს ან იმეორებს იმავეს, როგორც ლექსის მუსიკალურ ტექსტს, მთელი კოლექტივი (გუნდი). ორხმიან საგალობელში მთავარ პანგს იწყებს მოძახილი. მას უერთდება მეორე ხმა-ბანი (საორლანო პუნქტი), რომელიც გუნდის პარტიკულ ეკუთვნის. სამხმიან საგალობლებში, სადაც უკვე ჩნდება მაღალი ბანი, მთავარი პანგი განვითარებული სახით ვლინდება, ზოგჯერ მოდიფიკირებასაც განიცდის (ზ. ჩხიკვაძის ჩაწერილი იანანა იხ. კრებული, სალამური № 22 და დ. არაყიშვილი, ტ. V, გვ. 229 და 282). ამ სიმღერებში უკვე იგრძნობა პირველყოფილი სინკრეტიზმის დაშლა, ე. ი. სიმღერას ქორეოგრაფიული მომენტის სცილდება და ადგილი აქვს მეტრო-რიტმული მახვილების გადანაცვლებას, იჭრება მოდულაციები. ამავე დროს მასში შეიმჩნევა საყოფაცხოვრებო სიმღერების გავლენაც. პარმონიული მხარე უფრო განვითარებული ხდება, მინორს ცვლის მაჟორი და სხვ. ამ განვითარების საფუძვრზე სიმღერა-საგალობელი ლებულობს ჩვეულებრივ გუნდურ სასიმღერო ფორმას.

აღმავალი ხაზის ინტონაციურ-მელოდიურ ფორმულის საწყისის გამოვლენის თვალსაზრისით საინტერესოა, აგრეთვე. მოვიყვანოთ შრომის სიმღერების რამდენიმე ნიმუში. სადაც ჩვენ მათ ვხვდებით ან პირველადი ბირთვის. ან ცოტად თუ ბევრად შეცვლილი სახით. მაგ., დ. არაყიშვილის ჩაწერილი თოხნის (სოფელი ხოვლე, 1902, ტ. V, გვ. 86), სადაც აღმავალი ხაზის მელოდიურ-ინტონაციურ ფორმულას პირველსავე ტაქტებში ვხვდებით. სიმღერა ეოლიურ წყობაშია. ორ სოლისტს გუნდის ფონზე შენაკვლებით მიჰყავთ მელოდია. რამდენიმე ზოგჯერ მკვეთრად არის გამოვლენილი, ზოგჯერ კი მის ვარიირებას წარმოადგენს. ზომა ამ სიმღერისა 2/4, რადგან იგი უფრო ეთანხმება თოხნის მეტრს. მეორე ნიმუშად შეგვიძლია მოვიყვანოთ მუხრანში (ქართლი) ჩაწერილი მუშუარი (მ. იპოლიტოვ-ივანოვი, ჟურნ. „არტიტი“, მოსკოვი, 1895, გვ. 7).

საინტერესოდ არის გამოყენებული იგივე მელოდიურ-ინტონაციური ფორმულა ზ. ფალიაშვილის ჩაწერილ სიმღერაში, რომელსაც თოხნის დროს ასრულებდნენ (იხ. მისივე ქართული ხალხური სიმღერების კრებული, გვ. 53, № 34). სიმღერის მოძახილის პარტიაში ვხვდებით აღმავალი მელოდიის პანგს, რომელიც შემდეგ გადადის პირველ ხმაში და ზოგჯერ მის ვარიაციასაც წარმოადგენს. იგივე ითქმის დ. არაყიშვილის მიერ არანისში ჩაწერილ მუშურზე (ტ. V, გვ. 100). ამ სიმღერაში, ტრადიციული შესავალი ნაწილის შემდეგ, მელოდია იწყება იმავე ინტონაციური ფორმულის სახით, რომელიც ვითარდება პოლიფონიურად.

ქართლში (ხვედურეთში) ჩაწერილი მუშურის მელოდიური საწყისი იმავე ინტონაციურ ფორმულაზეა დამყარებული (იხ. დ. არაყიშვილი, ტ. V, გვ. 78), რომელიც მიქსალიდიურ კილოშია. ი. კარგარეთელის ჩაწერილი თოხნურის სიმღერის ძირითადი მელოდია აღმავალი ინტონაციური ფორმულის სახითაა წარმოდგენილი (იხ. მისივე კრებული, ქართული სახალხო ხმები. ტფილისი.

1802, № 18). აღმავალი მიმართულების მელოდიური ფორმულის განსაზღვრის თვალსაზრისით საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს შ. შველიძის მიერ კახეთში წარწერილი მკის სიმღერები (იხ. მაგ. № 2).

საყურადღებოა აღინიშნოს, რომ მუშური სიმღერების ამ ნიმუშების უმეტეს ნაწილს საფუძვლად უდევს მიქსოლოდიური კილო, რომელიც გენეტურად იანსანასმაგვარ ინტონაციასთან არის დაკავშირებული, ხოლო მათი მათორთული მსხვერპლი განწყობილება მუშაობის პროცესით, მათი ფუნქციითაა შეპირობებული: ისე რომ აღმავალი მიმართულების მელო-ინტონაციურ პანჯს მეტ-ნაკლებად განვითარებული ხასით. უპირველეს ყოვლისა ნათლად გამოჩნევა შრომის სიმღერებში. მაგალითებს გაზრდა უფრო მეტად შეიძლება, ზოგ მათგანზე ჩვენი ანალიზის დროს კონკრეტულ ნიმუშებთან დაკავშირებით გვექნება მსჯელობა.

როგორც შ. ასლანიშვილი სწორად აღნიშნავს, „აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერების დაღმავალი მიმართულება განისაზღვრება სიმღერების თსრობითი ებიური ხასიათით, რომელიც ამა თუ იმ ხასის ყველა ყანრში იჩენს თავს, ხოლო აღმავალ მიმართულება განისაზღვრება მეტი ემოციურობით და სულიერი განწყობის მეტი დაძაბულობით“ (აქ: ალბათ, მკვლევარს მხედველობა აქვს საწესო სიმღერები)¹⁶¹.

აღმოსავლეთ საქართველოსი, და. კერძოდ, ქართლელი და კახელი მეურნის უპველესი ყოფის ამსახველი აგრარული ხასიათის და მის წესებთან დაკავშირებულ მრავალფეროვან გადმონაშთ საგალობლებში შემონახული მელოდიური ინტონაციური ფორმულა, ჩვენი აზრით, ქართველმა ხალხმა საუკუნეგა განმავლობაში გამოიმუშავა საყოფაცხოვრებო სხვა სიმღერების განსხვავებით, რომელიც მისი ფუნქციის შესაბამისად (შრომის მგზნებარე წამოძახილებისაგან აღმოცენებული. მელოდიური საწყისი, რომელიც შემდგომ მაგიურ ლოცვა-სიმღერად გადაიქცა), „ემოციურობის“ და „სულიერი განწყობის მეტი დაძაბულობის“ გამომსახველი უნდა ყოფილიყო.

ზ. ევალდი, ბელორუსიის საწესო სიმღერების ანალოგიური მოვლენების ნაკლებობზე მიგვითითებს. მისი დაკვირვებით აგრარული ხასიათის სიმღერებში ნათლად შეიმჩნევა მათთვის დამახასიათებელი ფორმულა-პანჯი. როგორც ზ. ევალდი წერს: „*Эта форма является признаком иппева веротнее всего обусловлена приписываемой ему магической действительностью, в полях которой он, как всякая формула заговора, должен был сохраниться неизменным*“¹⁶² და შედეგ იგი იძლევა ამ ტიპის სიმღერათა ფორმულირებას, რის შესახებაც წერს: „Мы считаем возможным возводить данный тип иппева к той стадии общественного развития, когда преобладающей социальной функцией искусства являлась производственная магия, т. е. к докалассовому обществу“¹⁶³.

ამასთან დაკავშირებით ინტერესს მოკლებული არ არის დავუმატოთ ე. გ. ბრუსის მოსაზრებაც, რომელიც ეხება ჩრდილოეთის ხალხების საქორწილო სიმღერებში არსებულ მელოდიო-ფორმულებს: *Иппев—частивая и известная*

¹⁶¹ შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. თბლისი, 1924, გვ. 97.

¹⁶² З. В. Эвалд. Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья. „Советская этнография“, 1934, № 5, гв. 21-22.

¹⁶³ იქვე.

пределах, определенная формула (вполне аналогичная формуле алгебра...)
 შემდეგ გაბიუსი თავის მსჯელობის ბოლოს ასკვნის... „Поскольку основ-
 ным свойством музыки, находящейся в сфере „общественного употребле-
 ния“, является непрерывная изменчивость, подобная кристаллизации может
 быть объяснена только, как следствие магических функций...“¹⁰⁴. ქართული
 უძველესი გუნდური სიმღერები (როგორც შრომის, ისე საწესო ხა-
 სიათის, რომლისთვისაც დამახასიათებელია აღმავალი მიმართულების მელოდი-
 ურ-ინტონაციური ფორმულა), დასაშვებად მიგვაჩნია მივაკუთვნოთ იმ სიმ-
 ღერათა კატეგორიებს, რომლებსაც ზემოქმედებით-მაგიურ მნიშვნელობას ას-
 უბედნენ განვითარების დაბალ საფეხურზე მყოფი ადამიანები.

როგორც ზ. გვალდი აგვიწერს, ბელორუსიაში აგრარულ-კალენდარულ
 ციკლის სიმღერები როგორც დამოუკიდებელი ფენა მკვეთრად განსხვავდება
 ლირიკული სიმღერებისაგან; ლირიკული სიმღერების კომპლექსი უპირა-
 ტესად წარმოადგენს სტროფულ (კუპლეტურ) აგებულებას, მაშინ როდესაც
 საგაზაფხულო და საზაფხულო ციკლის სიმღერები ყოველთვის შედგება ბარ-
 ტივი ჰანგ-ფორმულებისაგან. ამის გარდა, კალენდარული სიმღერები თითქმის
 უნისონურია, პატარა პეტეროფონური განწყობებით, მაშინ როდესაც ლირი-
 კული სიმღერები წარმოადგენს საკმაოდ განვითარებულ ჰარმონიულ-კონტრა-
 პუნქტული ტიპის ორ და სამხანაობას. Таким образом, წერს ზ. გვალდი —
 мы имеем любопытный пример сосуществования двух
 стадияльно-различных типов мышления (სახი ჩვენია — თ. შ.):
 1) архаического — унисонно-тетрафонного, зычного для пережитков док-
 лассового общества и 2) гармонико-полифонного, возникшего в период
 разложения феодализма.

ბელორუსიისა და ჩრდილოეთ ხალხების ფოლკლორული პარალელები მო-
 ვიყვანეთ ჩვენ იმ დებულების გასამაგრებლად (მაგალითების გაზრდა შეიძლე-
 ბა სხვა ქვეყნების მუსიკალური ფოლკლორიდანაც), რომ ქართველი ხალხის
 უძველეს სასიმღერო პრაქტიკაში შესაძლებელია ერთ დროულად ყო-
 ფილიყო მუსიკალური გამომსახველობის ორი სხვა-
 დასხვა ფორმა (და არა დიალექტი) როგორც დაღმავალი მე-
 ლოდის მიმართულების სახით, ისე აღმავლის, რომლებსაც ხალხი იყენებდა
 სოციალური ფუნქციის დანიშნულების შესატყვისად და ზოგჯერ გარკვეულ
 ყანრის თავისებურების გამოსახატავლაც (იქნებოდა ეს აკვნის სიმღერა, საკე-
 კვაო, სავედრებელი ლოცვა-გალობა თუ სხვა). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მე-
 ლოდია-ინტონაციურ ფორმულას თან ახლდა აგრეთვე ლოცვა ვედრების სიტყ-
 ვიერი ფორმულა, იმის მიხედვით, თუ რა რიტუალთან ან წესთან იყო იგი და-
 კავშირებული. მაგალითად, ლაზარე, მზევ შინა და მზე გარეთა, მზეო ამოდი,
 ამოდი და სხვა.

გრ. ჩხიკვაძის დაკვირვებით მთიულეთში „ჯვარის წინასა“ სრულდებოდა,
 როგორც საქორწილო რიტუალი — კერის გარშემო შემოვლის დროს, ისე
 ფერხულში, ტრადიციული ტექსტის დაცვით. საყურადღებოა ისიც, რომ ამ სი-
 მღერას ასრულებენ აგრეთვე სამიწათმოქმედო სამუშაოების დაწყების წინ,

¹⁰⁴ E. B. Гиппиус, Музыкальная культура Пинежья. гл. IV, ზ. გვალდის დასა-
 ხელებული ნაშრომი, გვ. 21.

„მკრამ, ამ შემთხვევაში შესაბამისი შინაარსის ტექსტის შეცვლით): გრ. ჩხიკვაძის სიტყვით მთიულურ „ჯეარულს“ და „ნამგლურს“ მუსიკალურად ძალიან ბევრი საერთო აქვს ფშაურ საქორწილოსა და საფერხულო სიმღერებთან, მიუხედავად იმისა, რომ ფშავეში ისინი ორხმიანია და მთიულეთში კი სამხმიანი. ჩვენ ვფიქრობთ, — წერს გ. ჩხიკვაძე, რომ მათ ერთი მუსიკალური ფუძე აქვთ და თითოეულ ცალკეულ შემთხვევაში დაშვებულია ტიპური მუსიკალურ-რიტმული ფორმულის ზოგი გადასრები მისი დანიშნულების მიხედვით (ხაზა ჩენია-თ. მ.)¹⁶⁵.

უძველესი სარიტუალო ფუნქციის გამოვლენის თვალსაზრისითაც ფრიად მნიშვნელოვანია ქართლ-კახურ სასიმღერო შემოქმედებაში შემონახული ინტონაციურ-მელოდიური ფენა, რომლის შესახებაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა საუბარი. მათ ჩვენ დრომდე ნაწილობრივ კიდევ ჰქონდათ შენარჩუნებული ფუნქციონალური კავშირი საწესო ციკლის ამა თუ იმ სიტუაციასთან. მის ინტონაციურ ძირითად ბირთვის უმნიშვნელო ცვლილებებით და ვარიანტებით (ზოგჯერ მართვ და ზოგჯერ განვითარებული სახით) ეხვედებით საწესო ხასიათის სიმღერა-აერსულბებში, რომელთაც გარკვეული სიტყვიერი ტექსტი აქვთ მიმაგრებული, ამის მიხედვით თუ რა რიტუალთან იყო დაკავშირებული ან რომელი წეს-ჩვეულების დროს სრულდებოდა იგი, მაგალითად იქნებოდა ეს ამინდის ღვთაებისადმი მიძღვნილი გონჯა-ლაზარე, რომელიც წარმოადგენდა ლოცვა-ვედრებას ამინდის შეცვლის შესახებ, თუ ამავე პანგზე აგებული „დათოს ფერხული“, რომლის შესრულება, გაზაფხულის პირველ ყველზე ბერიკობა-ყვენობის უძველესი სანახაობა-კარნავალის დროს იტონდნენ, სადაც აშკარად შეიმჩნევა განაყოფიერების ღვთაების საღიდეგელი მისტერიის კვალი¹⁶⁶.

ასეთივეა აგრეთვე თუშური ორსართულიანი, წრიული ფერხული ქორბელა. რომლის შესრულების მიხედვით თუში თავის მომავალს წინასწარმეტყველებდა. თუ ქორბელა იქცეოდა ან ქორბელელას საგალობელი „ლაშარის სიმღერა“ ირეოდა, მაშინ ეს საქონლის, მიწის მოსავლისა და ადამიანის ზიანს მოასწავებდა და პირიქით. ქორბელელას ჯეროვნად შესრულება სუხვის, სიკეთის, და ბედნიერების მომასწავებელი იყო¹⁶⁷. ზემოხსენებული პანგის გამოყენების თვალსაზრისით საინტერესოა აგრეთვე ქართლ-კახეთში ცნობილი ორსართულიანი ფერხული „ზემყრელო“, რომელიც გაზაფხულის ნაყოფიერების დღესასწაულის ციკლს ეკუთვნის, მისი პოეტური ტექსტის შინაარსის მიხედვით იგი წარმოადგენს თბონა-მუდარას იმისას, რომ „ზემყრელოს“ არ უნდა მიეყენებინა ზიანი და პური და ქერი არ მოსვლოდათ, „ნაკმაზიანი“, ე. ი. დაბალი ხარისხის¹⁶⁸.

სარწმუნოებრივ საფერხულო სიმღერებთან ერთად, აღსანიშნავია აგრეთვე აღმოსავლეთ საქართველოს მიწათმოქმედებისათვის დამახასიათებელი წეს-ჩვეულება საღვთოს გადახდა, რომელსაც საზაფხულო სამუშაოების წინ (ხენა-თესვა და სხვ.) ან დამთავრების შემდეგ იხდიდნენ. ამ წესს ზოგ ადგილებში „ღვთის ან ამინდის საღვთოს უწოდებდნენ“, ზოგან კი „გუთნის საღვთოდ“ არის

¹⁶⁵ Грузинская музыкальная культура, Сборник статей, глава, „Народная песня“, Москва, 1957, გვ. 42—43.

¹⁶⁶ დ. კ ა ნ ე ლ ი ძ ე. ქართული თეატრი ხალხური საწყისები თბილისი, 1943, გვ. 99.

¹⁶⁷ ე. ბ ა რ დ ა ე ე ლ ი ძ ე. ქართული (სეანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, 1955, გვ. 128.

¹⁶⁸ გ. ს ვ ა ნ ი ძ ე. ქართული ხალხური სიმღერები და მათთან დაკავშირებული თქმულებები, თბილისი, 1957, გვ. 141.

ცნობილი. ამ უკანასკნელის დროს ხალხი ევედრებოდა ცასა და ღრუბლს ღამშვიდებას, წლის სახნავე-ნათესის მშვიდობით აღებას, კარგი კირნახულის მოსვლას¹⁶⁹.

ა. ნახანაშვილის ცნობით, კახეთშიც გაზაფხულის ერთ-ერთ დღეს კარგი მოსავლისათვის საღეთო გუთანს ისდიდენ¹⁷⁰.

საღმრთოს წეს-ჩვეულებების შესრულების რამდენიმე დღით ადრე ეწყობოდა დიდებაზე დაეღა, რაც გულისხმობდა ფეხშიშველი ქალების შემოვლასა და საღეთოს შესაწირი სანოვაგის შეგროვებას. ხალხის რწმენით დიდებაზე, თუ არ წახვალ ბარაქა გაწყდება. დიდებაზე დაეღა კარგი მოსავლის მიზნით სრულდებოდა, რომელსაც თან ახლდა თანასოფლელობა პკრობა¹⁷¹.

უძველესი წეს-ჩვეულებების ტრადიციის მისხედით შემოადწერილი საღეთოს გადახდის და დიდებაზე დავლის დროს ერთ-ერთ აუცილებელ კომპონენტს გალობა და ცეკვა (ფერხული) წარმოადგენდა, რომელსაც „დიდება“ ეწოდება. „დიდება“, როგორც სარიტუალო გუნდური ქმედობა, აღმოსავლეთ საქართველოს მთასა და ბარში ფრიად გავრცელებული იყო.

კახეთში, ალავერდობის დღესასწაულზე, მლოცველები, „დამიხნებულები“ და „მონა ქალები“ ბოლო დრომდე ასრულებდნენ ტაძრის შემოვლის დროს სავალბებელ დიდებასა და იაენანას. საგლობელში მოისხენიება როგორც ზეარება დიდი დედა (ნანა), ღმერთი და გამგებელი, ისე ქრისტიანული წმიდანები, რომელთაც შესთხოვდნენ სეტყვა-გვაღვის აცდენას, უხვ მოსავალს, პირუტყვის სიმრავლეს და ადამიანთა კეთილდღეობას¹⁷².

ზენიგანსილული საფერხული წყობის საწესო-სარიტუალო საგლობლები, როგორც ეხედავთ ქართველი (კერძოდ კახელი) გლეხის სამეურნეო ცხოვრებას მნიშვნელოვანი მხარეების ანარეკლს წარმოადგენს. ასეთივე ანალოგიურ სურათს ეხედებით აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა მოსახლეობის ყოფაში, სადაც დღემდეა შემორჩენილი ძველი ქართული „მნობის“ შესატყვის დეთაებათა, ღვთისშეღობა და ბუნების ძალთა სადიდებელი გუნდური შესრულების უძველესი წესი ფერხისა. მათი ტექსტების ანალიზზე დაყრდნობით ე. ბარდაველიძის მიერ დადგენილია ქართველ ტომებში გავრცელებულ საფერხული სიმღერების უაღრესად უტილიტარული მნიშვნელობა. „რომლის მიზანსაც შეადგენდა ადამიანის პრაქტიკულ მოთხოვნილებას ბუნებასთან ბრძოლისა, რისთვისაც კულტურის დაბალ საფეხურზე მყოფი ადამიანისათვის საჭირო იყო დეთაებათა, გაღმერთებულ ნაყოფიერების ძალისა და ბუნების აღორძინების განდიდება“¹⁷³.

¹⁶⁹ ნ. თ. ფ. უ. რ. ი. ა., დიდებაზე დაეღა ბაზალეთში. ხელნაწერი ინახება ისტორიის რს-ტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივში. საინვენტარო № 4.

¹⁷⁰ А. Х а л а н о в, Обычаи грузинского крестьянства при пахании. Этнографическое обозрение, Москва, 1891, гл. 195.

¹⁷¹ ნ. თ. ფ. უ. რ. ი. ა., დასახლებული მასალები.

¹⁷² 1950—1953 წლებში კახეთში შეგროვილი ჩვენი მასალების მიხედვით უკრძნის წერის დროს კახეთის სოფლებში ნაწილ მღეროდნენ იაენანას, მთბრობლის სიტყვით „ყურქნას წურვა ნელი, მუხლი ახლევს სიმღერას და სიტყვებოც შეფერხებული აქვს მარგალიტის მარანში, ღვინო დგება ლალისფერის“ აღსანიშნავია, რომ აქარში არსებობს შრომის სიმღერა „ჩაღმა ჩაყრილო ეენახო“. სადაც იაენანას მელოდა არის გამოყენებული. (ი. 1952 წლის აქარის ექსპედიციის მასალები, ინახება ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივში).

¹⁷³ ე. ბ. ა. რ. ა. ე. ლ. ი. ძ. ე., აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების სასულიერო ტექსტები. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. თბილისი, ტ. 1, 1938.

ქართული უძველესი გუნდური შემოქმედება, სადაც ლექსი-ლოცვა, სიმღერა, ცეკვა შესატყვისი მცენება, და მათი თანმსლები წეს-ჩვეულებები, წარმოადგენს იძლევიან არა მხოლოდ ქართველი ხალხის საზოგადოებრივი ყოფის მხარეებსა და შრომითს შემოქმედებაზე, არამედ აგრეთვე მათ მსოფლმხედველობებზე, რწმენაზე, მითოლოგიაზე, დედამიწისა და ცის მნათობთა თაყვანისცემაზე ბუნების სსვადასხვა მოვლენებთან დაკავშირებით.

როგორც ცნობილია, ქართველი ხალხის უძველეს სარწმუნოებაში მთავარი მნიშვნელობა ცის მნათობებს ეჭირათ, ხოლო გაღმერთებულ მნათობთა შორის პირველი ადგილი მზესა და მთვარეს ეკუთვნოდა¹⁷⁴. ცნობილია ისიც, რომ ასტრალური კულტების განვითარება დაკავშირებული იყო ადრეული პერიოდის მიწათმოქმედების განვითარებასთან.

იმ შორეული ხანის მიწათმოქმედი მეურნის შემეცნებაში მზე მკენარეების ნაყოფიერების და სიცოცხლის უმთავრეს წყაროდ ესახებოდა. დედამზე მისთვის ამალორძინებელი ძალა იყო, მზეს შესთხოვდა იგი წყალობასა და შებწეობას¹⁷⁵.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში, მნათობთა თაყვანისცემა თავისებურად არის ასახული. ქართულ-კახური სიმღერა-ფერხულები: „მზეგ შინა“, „მეცას ვიყავ; ზეცა ვნახე“, „ზემურგლო“, „ლაზარე“, „იანანა“ და სხვ. ცნობილია და კერძოდ მის თაყვანისცემის ასარეკლს წარმოადგენენ ასტრალურ კულტთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული უძველესი აგარაული დღესასწაულები, როგორცაა მზეალითად: „ღათო ბერიკობა“, „ყეენობა“, სჯანური „მურყუანობა“; თუშური „ლაზარობა“; ფშავე-ხევსურული „ათენგენობა“; მთიულური „ლომისობა“; ქართლური „დიდგორობა“, „ეარდობა“, „ჯვარპატრიონგება“, „კალოუბნობა“ და სხვ.

მრავალი ხალხური დღეობა-დღესასწაულს თარიღები მზის გარშემო დედამიწის მობრუნებას ენათვებოდა, რომლებიც მეტ შემთხვევაში იმართებოდა სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოების დაწყების წინ ან დამთავრების შემდეგ. ბოლო დრომდე ამ დღესასწაულების გარკვეული რიტუალების ელემენტი იყო იქ შესრულებული ფერხულები ანუ ფერკისები.

ჩვენ დრომდე მოღწეული მთიელთა ფერკისას სიტყვიერი ტექსტები, ქართული უძველესი რელიგიის შესწავლის თვალსაზრისით, მიღდარ და მნიშვნელოვან მასალას მოიცავს. ეს ტექსტები „თავისი შინაარსის მიხედვით წარმოადგენენ ნახევრად-ისტორიულ, ნახევრად-ლუგენდარულ და მითოლოგიურ თხრობას ამ დღეობებზე რომლის სახელობის დღეობაზე ეს ფერხულები სრულდებოდა“¹⁷⁶.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ფერკისას ვრთ-ერთ სახეობას თუშური „ქობდელა“ წარმოადგენს („ქობდელას“ სასიმღერო მხარეებზე ჩვენ ზემოთ გქონდა საუბარი).

„ქობდელას“ სიტყვიერი ტექსტის ანალიზისა და რიგი გადმონაშთების შედარებითი კვლევა-ძიება სალუაქელზე ვ. ბარდაველიძეს დადგენილი აქვს,

¹⁷⁴ საქართველოს ისტორია, 1953, გვ. 84. ქართველი ხალხის რელიგიის საკითხებთან დაკავშირებით სამეცნიერო ლექსრატურაში ცნობილია ივ. ჯავახიშვილის, ს. ჯანაშიას, ნ. შარის, ვ. ბარდაველიძის, ვ. მელიქიშვილის ცალკეული წერილები და მონოგრაფიები.

¹⁷⁵ საქართველოს ისტორია, 1943, გვ. 81.

¹⁷⁶ В. Бардавелидзе. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тбилиси, 1957, გვ. 55.

რომ „ამ გადმონათულ საწესო საფერხულო სიმღერაში უპირველეს ყოვლისა ასახულია სათემო და სატომო ღვთაებათა კულტები, როგორც მოსავლის, ადამიანების და პირუტყვთა გამრავლების მფარველები“¹⁷⁷ (ხაზი ჩვენია: თ. მ.). ამავე დროს ტექსტის შინაარსიდან ირკვევა, რომ ღვთიშვილის კარზე ამოსული ალვის ხე და ხეზე ახვეული ვაზი-მალარი, რომელსაც მწიფე ყურძენი ასხია, ამ მცენარეების, როგორც „ცხოვრების და სიუხვის ხის“ სინკრეტულ კულტს განასახიერებენ¹⁷⁸.

როგორც ვ. ბარდაველიძე გადმოგვცემს: „მასალები ამ კულტის შესახებ მხოლოდ გარჩეული ტექსტებით არ განისაზღვრება. ქართულ ფოლკლორსა და ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში შემონახულია ხის თაყვანისცემის სხვადასხვა სიმბოლური გამოსახულების გადმონათვები, რომლებიც ვაზისა და მარანის კულტთან კავშირს ავლენენ. შემდეგ, ვ. ბარდაველიძის სიტყვით „მარანმა და მასში ამოსულმა ალვის ხემ (ცხოვრების ხემ) თავისი ასახვა პოვა ქართულ ხალხურ სიმღერებსა და მითოლოგიურ მოთხრობებში, დიდი დედის ნანას და მისი შვილების „ბატონებისა“ და „ბატონიშვილის“ ზეციური სამეფოს შესახებ“¹⁷⁹.

ნანასადმი მიძღვნილი ჰიმნის ვარიანტებში მოცემულია დიდი დედის ქვეყნის, ღმერთების ბაღისა და აუკავებელი წალკოტის იდეალური სურათი, სადაც „იაგუნდის მარანშია, ღვინო დგას და ლალი ქვიესა, შიგ ალვის ხე ამოსულა და ზედ შემომჭდარი ბულბული საამურად გალობდა“. ვ. ბარდაველიძის განმარტებით, ეს მითოლოგიური სიუჟეტი უნდა იყოს გაფორმებული ქართველი ხალხის რელიგიური განვითარების მაღალ საფეხურზე, დიდი დედის ნანას კულტის გავლენით¹⁸⁰.

ეთნოგრაფიული მასალების გამოყენებით და მთიელთა საფერხისო ტექსტების ანალიზზე დაყრდნობით, ვ. ბარდაველიძემ შეძლო აღედგინა ქართველ ტომების საზოგადოებრივი წყობილების ორი სხვადასხვა ფორმა და მათი შესაბამისი ასტრალურ ღვთაებათა პანთეონის ორი სხვადასხვა საფეხური პირველყოფილი, თემური წყობილების რღვევისა და ადრე კლასობრივი წყობილებისა¹⁸¹.

მოტანილი მასალა და დასკვნები, რომელსაც ვ. ბარდაველიძე იძლევა, ფრიად მნიშვნელოვანია ქართლ-კახური საფერხულო სიმღერების ასაკისა და მათი მუსიკალური განვითარების სტადიალობის თვალსაზრისითაც.

როგორც „ქობრედელასა“ და „იავნანა“-ს სიტყვიერი ტექსტები ავლენენ, სოლარული რელიგიის სხვადასხვა ფენას, ისე მათ მუსიკალურ სტრუქტურაში შეიმჩნევა თითოეული მათგანის განვითარების სხვადასხვა საფეხურები.

ლანარის სიმღერა, თავისი ნაკლები განვითარებული მუსიკალური სტრუქტურით, სადაც ჭერ კიდევ მელოდიური ხაზი არ არის ნათლად გამოკვეთილი და მას უფრო მელო-დეკლამაციის ხასიათი აქვს (თუმცა გარკვეული მელოდიურ-ინტონაციური საფუძვლით) და სტრუქტურულად მარტივი მუსიკალური აღნაგობისაა, საგალობელი იავნანა კი, მხატვრულად სრულყოფილი მუსიკალური

¹⁷⁷ ვ. ბარდაველიძე, იქვე, გვ. 55.

¹⁷⁸ იქვე, გვ. 65.

¹⁷⁹ იქვე.

¹⁸⁰ იქვე, გვ. 81.

¹⁸¹ იქვე.

ხერხებით, შედარებით განვითარებულ და ჩამოყალიბებულ ქმნილებას წარმოადგენს¹⁸².

ქართული ეთნოგრაფიული ყოფის, საწესო რიტუალებისა და მასთან დაკავშირებული ცეკვა-სიმღერების (საგალობლების) და ზოგი შრომის სიმღერების მიმოხილვამ საშუალება მოგვცა გამოგვევლინა მუსიკალურ-ინტონაციური ფორმების ის ტიპობრივი დანაშრეგები, რომლის პირველად სახეს ჩვენ ვხვდებით ადრეული პერიოდის სიმღერების განვითარების საფეხურზე.

სიმღერების ანალიზიდან ირკვევა, თუ რამდენად მძლავრად იმორჩილებდა განვითარების ეს პროცესები ასალ ტექსტებს, გართულებულს ახალი სიტყვებით და შინაარსით, რომლებიც ხალხის ეკონომიური და სოციალური განვითარების გარკვეული საფეხურების ზედნაშენს წარმოადგენენ. შრომის პროცესების წამოძახილება აღმოცენებული მარტივი რიტმო-ინტონაციური ფორმულა გარკვეულ სოციალურ-ისტორიულ პირობებში ღებულობდა, მუსიკალური გამოქსახელობის მხრივ, განვითარებულ, უფრო მაღალი ემოციური რიგის სიმღერა-საგალობლის სახეს.

ამგვარად, თუ ჩვენ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში და კერძოდ ქართლ-კახური სამეურნეო მნიშვნელობის უძველეს სიმღერა-ფერხულეებსა და შრომის სიმღერებში უხსოვარი დროიდან (ე. ი. უკლას. ანაზოგადობიდან) არსებულა მაგიური მნიშვნელობის ჰანგი, მელოდიური ინტონაციური ფორმის სახით, რომელიც მოსავლის, დოვლათიანობისა და ნაყოფიერების სიმბოლოს წარმოადგენდა, ჩვენ საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ნემდეგში, საზოგადოების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე იგი გაღმერთებული ნაყოფიერების ძალისა და ბუნების ამალორჩინებელი ღვთაებისადმი მიძღვნილი ჰიმნის საფუძველი უნდა გამხდარიყო.

უპქველია ეს ჰიმნი, რომლის ფრაგმენტებიც ყველაზე უკეთ იაენანას ცნობილ საგალობელშია შემონახული, შექმნილი უნდა იყოს ასტრალური კულტების აღმავლობის იმ საფეხურზე, როცა ქართველთა უძველესი რელიგიის ისტორიაში, მცენარეულისა და მზის თაყვანისცემის საფუძველზე აღმოცენებული დიდი ღვდის კულტი უარესად განვითარებული იყო¹⁸³.

იმისათვის, რომ შექმნილიყო ასეთი მაღალი დანიშნულების საკულტო რიტუალებისათვის განკუთვნილი ჰიმნი, რომელიც მზე-ღვთაების, თაყვანისცემისათვის განსაკუთრებული ცერემონიალის დროს უნდა შესრულებულიყო, მისი რუსიკალური მხარე, ალბათ, მოთხოვნილების იმ დონეზე იდგა, რომელიც მაშინდელი პერიოდის სასიმღერო პრაქტიკაში უკვე მიღწეულ საფეხურს წარმოადგენდა, და რომლის დასაბამიც უნდა ვიფიქროთ, დაკავშირებული იყო ქართველი ხალხის უძველესი ეროვნული სასიმღერო შემოქმედების ტრადიციებთან, და სამეურნეო ყოფასთან.

საწესო სიმღერა-ფერხულეების ეს უწინდელი, უკვე ეამგადასული სოციალურ-ეკონომიური ფორმაციებიდან მომდინარე გაღმონაშთები შემთხვევით არიან შემონახული, მაგრამ ჩვენამდის მოაღწიეს „გაქვავებული“ ფორმით არა ერთიანი და სრული სისტემის სახით, რომლის ნაწილებიც ოდესღაც ისინი იყვნენ, არამედ საერთო სისტემიდან მოწყვეტით, როგორც ცალკეული იზოლირე-

¹⁸² შდრ. შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, თბილისი, 1954, გვ. 112—118.

¹⁸³ ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბილისი, 1953, გვ. 127—131.

ზული მოვლენები. ასე მაგალითად: ნანა როგორც დედობრივი განაყოფიერების ერთიანი ქალური ღვთაება, როგორ „ცისა და ქვეყნის მეუფისა და ბუნების ამალორძინებელი ძალა“¹⁸⁴—სხვა მრავალ ფუნქციასთან ერთად სახადის გაჩენა და მისგან თავდაცვა მიეწერებოდა, ვინაიდან სახადი (ყვავილი, ქენტარუშა) საუკუნეების მანძილზე ხალხისათვის საიდუმლო, გაუგებარი, უკურნებელი სნეულება იყო, რომლის ეპიდემიური გავრცელება მოსახლეობას თავზარს სცემდა. ხალხმა გამოიმუშავა ცალკეული რიტუალები და წესები დიდი დედა ნანასა და მისი შვილების „ბატონების“ ანუ „ბატონიშვილების“ (რომელიც ამავე დროს სახადის საელწოალებასაც წარმოადგენდა) გულისმოსაგებად.

ქალღვთაება ნანას კულტის მნიშვნელობის შესუსტებასთან დაკავშირებით, ე. ი. ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, საგალობელმა იავნანამ (რომელიც ქალღვთაების ნანას საიდუმლოდ და სავედრებლად განკუთვნილ ფრაგმენტს წარმოადგენს), ჩვენს ახლო წარსულამდე თავი შემოინახა სახადისა და ამ სნეულებასთან დაკავშირებული რიტუალების გვერდით.

ამგვარად აღმოსავლეთ საქართველოში შემორჩენილი საწესო ხასიათის სიძღვრა-ფერხულები საერთო მელი-ინტონაციით ავრარული ხასიათის ნაწარმოებთა ძველი წარსულის გადმონაშთია, რომლებსაც დღეს გამოცდილი აქვთ სარიტუალო ფუნქცია, ხოლო მათი მუსიკალური ეარიანტები კვლავ განაგრძობენ არსებობას ჩვენი ქვეყნის ყოველი კუთხის მრავალ სიმღერაში. მათი ვარიანტების ასეთი სიუხვე კიდევ ერთხელ ამჟღავნებს ქართველი ხალხის მძლავრ შემოქმედებით მუსიკალურ ნიქს და მის უზრეველ ენერგას სულ ახალი და ახალი ხალხური მუსიკალური ძეგლების შექმნაში.

„ჩიტი და ფეტი“ ანუ „ორმოში ფეტვი ჩაყარე“: რომელიც კახეთის სოფლებში გავრცელებულ თოხნურ სიმღერას წარმოადგენს, შენარჩუნებული აქვს არქაული ინტონაციური წყობა, როგორც ჩანს, დაკავშირებულს მაგიურ-მუსიკალურ ფორმა-შელოცვასთან, მაგრამ ძველი ფუნქციის გამოცვლასთან დაკავშირებით, თავისი ყოფა-ცხოვრების პროცესში მათი ტექსტები გადაიზარდნენ პროზის სიმღერებად, კლასობრივი ჩაგვრის წინააღმდეგ ნათლად გამოვლენილი პროტესტით ამ უძველეს სიმღერაში „ბატონისა“ და „ყმის“ ხსენება უფრო ახალი

¹⁸⁴ იავნანას საგალობელთან ერთად დიდი დედის კულტის გადმონაშთებად შეიძლება ჩაეკუთვასა ი. ბაგრატიონის მოტანილი ერთ-ერთი საფერხულო ტექსტი, რომელიც მას კალმასობაში სანიმუშოდ მოკაეს:

„ყოველ წმინდა ღვთისმშობელმან ქვეყნის შენება ინება

ცასა უბოძა ღრუბელი, წვიმასა ჩამოღინება,

ღეღამიწასა ბალაო, ქვეყნიდან ამოღინება“ (კალმასობა, გვ. 272).

თუმცა აქ ქრისტიანული ღვთისმშობელი იველისნება და ღვთის თხრობაც შეიძლება ახალი ფორმაციისა იყოს. მაგრამ უნდა მოვიგონოთ, რომ წარმართული რელიგიის მიხედვით „დიდი დედა“ ყველა არსებისა და ღმერთების დედა-ღვთის მშობლად არის წარმოდგენილი (საქ. ისტორია, 1943, გვ. 84). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველები თავჯანს სუემდნენ აგრეთვე ღეღამიწას, როგორც ცნობილია ქართველ ტომებში მიწის ღვთაებას კულტის გადმონაშთები ახლოწარსულამდე მოქმედებდა. ასე მაგ: „მიწათანგებობი, ავჯილის დედა და სხე. რომელსაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ქართველი მეურნე. ცნობილია ისიც, რომ ფრიგიელების უძველესი რწმუნის მისეღვით ნანა—მიწის ღვთაებას წარმოადგენდა, აგრეთვე შემეტა პანთეონში ღეღამიწა უზენაესი ქალღვთაება იყო, რომელსაც საბოლოოდ განათიანდა ყველა ქალღვთაების ატრიბუტი. ნაყოფიერების ამ დღღვთაებას სემარტებმა შეარქვეს ასტარტა, ანუ იშტარი, ურარტუშიაც დიდ ღვთაებათა ჯგუფს განუკუთვნება „მიწის ღვთაებაი“, რომელთაც უბირისპირდებოდნენ ცის ღვთაებები: ხალღი, თეიშე-ბი და შივანი (მზის ღვთაება), იბ. გ. მელიქიშვილი, ურარტუ. გვ. 118—119.

მოვლენაა, ვიდრე თვით საფერხულ სიმღერა და მისი ინტონაციური საწყისი, მაგრამ, ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ამ სიმღერის შესრულება შრომის დროს ახალი მოვლენა იყოს, მისი ფუნქცია, როგორც დავინახეთ, ამ ნაწარმოებს შორეული წარსულიდან გააჩნია. ბოლო საზოგადოებრივი ყოფის და მისი სოციალურ-ეკონომიური პირობების შეცვლამ, მხოლოდ მის ტექსტობრივ შინაარსზე მოახდინა გავლენა.

სოციალური ფუნქციისა და შესრულების თვალსაზრისით ანალოგიურ, სურათს იძლევა საყოველთაოდ ცნობილი საფერხულ სიმღერა „შავლეგო“, რომელსაც ხშირად მოისმენთ კახეთის გაღმა მხარეს (ყუარლის რაიონში) თონის პერიოდში (იხ. მაგ. № 3).

ეს სიმღერა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ფართოდ არის გავრცელებული, რომლის სასიმღერო ლექსების ვარიანტების მრავალი ნიმუში ჩაწერილი აქვთ ქართველ ფოლკლორისტებს. ამ სიმღერის შედარებით კელი ნიმუში კახეთში აქვს ფიქსირებული ა. ბელანიშვილს. ქ. სიხარულიძე სიტყვით ამ ლექსს მე-70—80 წლებში ხშირად მღეროდნენ გარე კახეთში, იმღერება, ორპირული ფერხულის ხმაზე, ყოველი მუხლის შემდეგ შემოსძახებდნენ

„შავ-შავ ლეგო,
ღვო-ღვო, შავლეგო“¹⁵⁵

სიმღერის სტრუქტურა, პანგის ჩაყეტილი კუპლეტური ფორმა, შესრულების წესი, სამწილადი ზომა, საფერხულო რბილი სინკოპით, გვიმოწმებენ მის საფერხულო წყობას.

ქ. სიხარულიძის სწორი შეხედულებით „ფერხულში“ შესასრულებელი ამ საგმირო-პატრიოტულ სიმღერას სამგლოვიარო გოდების ხასიათი აქვს¹⁵⁶. სიმღერის ერთ-ერთი ვარიანტი დედის მოთქმამ მტრებთან ბრძოლაში დაღუპულ გმირ შეილზე:

შელეგ შენი შავი ჩოხა, შავლეგო,
დიდ მინდორში ფენიაო. შავლეგო,
შელეგ, შენი შავი ჩოხა, შავლეგო,
გულხადარას აყეიაო, შავლეგო¹⁵⁷.

მეკლევარის აზრით, შავლეგოს ამ სიმღერაში მართლაც შეიმჩნევა მისი ადრინდელი ფუნქციის კვალი, იგი წარმოშობით უდავოდ სამგლოვიარო წესებთან დაკავშირებული გოდება იყო. საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში მრავალჯგუფის დადასტურებულია საველე მუშაობის დრო, გარდაცვლილის მოგონება, ნატრისების შესრულება, განსაკუთრებით ეს შეიმჩნევა საქართველოს მთიანეთის რაიონებში, როგორც მაგ., ფშავ-ხევსურეთში, მთიულეთსა და მთის რაჭაში¹⁵⁸.

გიორგი ლეონიძის გამოკვლევის მიხედვით „შალვას“ ანუ „შავლეგოს“ სახით ქართველ ხალხს ჰყავთ საყვარელი გმირი, რომელიც ხალხის გადმოცემით, თურქებს ებრძოდა. საქართველოს მთასა და ბარში მასზე ლექსები შემონახუ-

¹⁵⁵ ხალხური სიტყვიერება, ნაწ. I, თაყაიშვილის რედაქციით, გვ. 114, იხ. აგრეთვე ქ. სიხარულიძე, ქართული ხალხური საგმირო საისტორიო სიტყვიერება, თბილისი, 1949, გვ. 82.

¹⁵⁶ ქს. სიხარულიძე, დასახელებული ნაშრომი.

¹⁵⁷ იქვე.

¹⁵⁸ თ. ონიანური, მიმოხილველი, ტ. II, 1951, ა. რეხვიაშვილი, შრომის სიმღერები მთის რაჭაში, „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, გვ. 26 და სხვა.

ლა, კერძოდ კახეთში გავრცელებულია შალვა-შავლეგო სიმღერა, რომელიც იმღერება ორპირულად ფერხულის ხმაზე:...

შალვა იყო კარგი ბიჭი
შავლეგო,
კარგი, გორად აჯებულ
შავლეგო¹⁸⁹.

გ. ლეონიძის ვარაუდით „შალვა-შავლეგოს“ თქმულების საფუძველი ნამდვილი ისტორიული ფაქტია. იგი დამოწმებულია საისტორიო ძეგლის „ქართლის ცხოვრებაში“ შავლეგო, საერთოდ, შეესაბამება ისტორიის მონაცემებს, განსაზღვრულ ისტორიულ ეპოქას და მიეყავართ ბრწყინვალე თამარის მეფობაში¹⁹⁰.

გ. ლეონიძე, „ქართლის ცხოვრების“ ტექსტში დაცული რეალების საფუძველზე, ადგენს, რომ შავლეგოს თქმულებაში ხალხის სსოვნას შეუნახავს XII - XIII სს. გმირი შალვა ახალციხელი და მისი ძმა ივანე, რომელთაც თავისი ქველი გმირობით ადიდეს თამარის მეფობა¹⁹¹. სიმღერების ვარიანტების მიხედვით თურქეთთან ბრძოლაში „შალვას ცხენი წამოეჭვა, ნაკვალევსა გუთნისასა“, და მტრის სმლისაგან განგმირულს ბრძოლის ველზე დაუსრულებია სიცოცხლე.

ხალხმა შავლეგოს სახელი შარავანდდით შემოსა და მისი საგმირო საქმეების ამსახველი ლექს-სიმღერები სადღესასწაულო რიტუალებში შეიტანა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ფერხულის შინაარსი ისტორიულ პირს ეხება, მის ტექსტში ვხვდებით საკულტო შინაარსის ტექსტების ფრაგმენტებსაც.

დ. არაყიშვილის მიერ კახეთში ჩაწერილ ერთ-ერთ ვარიანტში ორი სხვადასხვა ხასიათის ლექსი შემდეგნაირად არის შერწყმული:

შელეგ, შენი შავი ჩოხა, შავლეგო,
შეად შეგხამებია, შავლეგო,
ოი აეირია და ცხოველო, ცხოველო,
შენ სალოცაად მოველო, მოველო.

ასეთივე ანალოგიური ლექსის ფორმა აქვს ჩვენ მიერ ს. კონდოლში ჩაწერილ ვარიანტს.

შელეგ ბიჭო, შავი ჩოხა, შავლეგო,
შეად შეგხამებია, შავლეგო,

და შემდეგ მოსდევს ტექსტი, რომლის შინაარსი მითოლოგიურ ყორანს და მასზე ნადირობის ამბავს ეხება.

წავალ ყორანსა დაეიჭერ, შავლეგო,
თავსა შევაბამ ყელზედა შავლეგო,
შეკაბამე, და შეაქდებო, შავლეგო,
შეუყენებ სერზედაო, შავლეგო...

18: ქს. სიხარულიძე, დასახელებული ნაშრომი. გვ. 84.

190 გ. ლეონიძე, გამოკვლევები და წერილები, შალვა-შავლეგო, თბილისი, 1958, გვ. 412.

191 გ. ლეონიძე. იქვე. გვ. 414. შტრ. ქს. სიხარულიძის დასახელებულ ნაშრომს. გვ. 83.

როგორც ამ ტექსტიდან ჩანს, სიმღერას თავდაპირველად სხვა შინაარსის ლექსები ახლდა, რომელსაც უთუოდ წეს-მოქმედების ფუნქცია ეკისრა, ხოლო საზოგადოების განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, მითოლოგიური თუ ღვთაებრივი არსებანი შესცვალეს ისტორიულმა პირებმა და ხალხურმა გმირებმა, სიმღერებში კი მათი მუსიკალური გაფორმება ძველი დარჩა.

აღნიშნული სიმღერა-ფერსულის იმერული ვარიანტი, ოთხმოციან წლებში ჩაწერია ანდ. ბენაშვილს¹²². შავლეგო—ფერსულის სამი ვარიანტი ჩაწერილი აქვს დ. არაყიშვილს წინამძღვრიანთ კარში (ღუშეთის რაიონი)¹²³, სოფ. სარაფანში მოზღოველი ქართველებისაგან (ყოფ. თერგის ოლქი)¹²⁴ და არაგვის ხეობაში¹²⁵. ამ სტრიქონების ავტორს შემთხვევა ჰქონდა მოესმინა და ჩაეწერა სოფ. კონდოლში (კახეთი) შავლეგო, როგორც თონისური გუნდური სიმღერა¹²⁶.

სიმღერა გარდა იმ ნიმუშისა, რომელიც მოზღოველი ქართველებისაგან არის ჩაწერილი ყველაგან სრულდება სამხმად, სიმღერას ექვსი ტაქტიდან შემდგარი კუბლეტური ფორმა აქვს, რომელიც მრავალჯერ მეორდება. მისი მეტრული ზომა სამწილადია. სადაც გამოყენებულია მარტივი ქორეული რიტმი, ბანის პარტია ხშირ შემთხვევაში საორღანო პუნქტს წარმოადგენს, ზოგჯერ კი რიტმულად მიჰყვება მელიოდის (მაგალითად, დ. არაყიშვილი, ტ. I, გვ. 337 და ტ. V, გვ. 67). ყველა ნიმუში ამ ფერსულისა მიქსოლიდიურ ტონალობაშია მხილვად ერთი კახური ვარიანტი ლა-დორიულ ტონალობაშია, რომელიც შენდევ მოდულირებს ლა-ეოლიურსა და მიქსოლიდიურში.

როგორც წესი სიმღერა სრულდება მონაცვლეობით, გვხვდება ერთგუნდოვანი ორი დამწყებით, უმეტესად კი სრულდება ორი გუნდის შემადგენლობით, რომელთაც თავ-თავისი კორიფე ანუ სიმღერის წამყვანი ჰყავს. ამასთან დამახასიათებელია, როდესაც ერთი ჯგუფი ამთავრებს სიმღერის მუხლს (სტროფს), მის უკანასკნელ საკადანსო ბგერაზე იწყებს მეორე ჯგუფი. კადანსში მოცემულია კილის ტონიკა და მას ერთვის მეორე ჯგუფი კვინტით მაღლა. ამ შემთხვევაში თითქოს მელიოდიური ხაზი წყდება და ხდება მისი მოძრაობის განახლება შედარებით მაღალ რეგისტრში, უფრო სწორად რომ ვთქვათ პირველი ნაწილის ყოველი მუხლის დამაბოლოებელი ნაწილი შერწყმულია მეორე მუხლის დასაწყისთან. იმერეთსა და გურიაში ასეთი შესრულების წესს თავისი ტერმინი აქვს, რომელსაც „ორბუნი“ ეწოდება¹²⁷.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე შავლეგოს პანგში თავს იჩენს ძველი სარიტუალო საგალობლების მელიოდიური ინტონაცია, მხოლოდ არა მინორულ, არამედ მაჟორულ კილოში, მელიოდია ოდნავ შეცვლილია, სიტყვიერი ტექსტის მეტრული მახილის გადანაცვლებით, აქ უფრო მკვეთრად იგრძნობა საცეკვაო რიტმი, პანგს მეტი სილალის ელფერი ეძლევა.

შავლეგოს მუსიკალური ინტონაცია გვესმის ხვედურეთში ჩაწერილ ფერსულში¹²⁸ „გლესავ და გლესავ ნამგალო“-ში¹²⁹, მასთან ახლო დგას ფერსული

¹²² ანდ. ბენაშვილი, კრებული, ქართული ხმები, თბილისი, 1885, № 31, გვ. 48.

¹²³ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. I, გვ. 357.

¹²⁴ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. V, გვ. 64.

¹²⁵ იქვე, გვ. 132.

¹²⁶ კახეთის მივლინების მასალები.

¹²⁷ მ. ნიქოჯანი, ქართული ფოლკლორი, 1938, გვ. 109—110.

¹²⁸ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. V, გვ. 67.

¹²⁹ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. I, გვ. 30—38.

„ეხტანგ მეფე ღმერთს უყვარდა“²⁰⁰, „თამარ მეფე და ხონთქარი“ და სხვ.²⁰¹ რა აქვს საერთო ამ ჭგუფის მელოდიურ ინტონაციას ღმერთსა და ლაშა-რის სიმღერასთან, ლაზარესა და იავნანასთან. ეს არის სიმღერის ზომა, მეტრო-რიტმული აგებულება, საერთო ინტონაციური მხარე, ე. ი. გამომსახველობის ის ფორმები, რომლებიც ერთნაირად არის გამოყენებული ორივე ჭგუფის სიმღერებში. მხოლოდ მას ასხვავებს ტონალობა და სიტყვიერი შინაარსი (ისტორიული საგმირო ხასიათის ლექსები), როგორც ვხედავთ, იმავე უძველეს ჰანგს ჩამოსცილდა რა მათი ძველი ფუნქცია, განიცადა მოდიფიკირება, შეიცვალა თემატიკა და მიიღო საგუნდო სიმღერის ფორმა²⁰², რომელსაც დიდი წარმატებით შრომის პროცესის დროს ასრულებენ. კანთში ჩაწერილი ვარიანტი გართულე-ბულია მეტრო-რიტმულად, მელოდიურ ხაზში ჩნდება განვითარების ელემენტები (ტრიოლები, კვარტოლები), ჰარმონიაში გამოყენებულია მრავალაციური ხერხები და სხვ.

კანთში შეკრებილი მასალების მიხედვით, სიმღერა „მუმლი და მუხასა“, რომელიც ძველად საფერხულო სიმღერას წარმოადგენდა. ზემოაღწერილი სიმღერების მსგავსად, იგი თონხურ სიმღერად არის გამოყენებული (იხ. მაგ. № 4). აღსანიშნავია, რომ აკაკი წერეთელს პოემა „ბატარა კახში“ მოცემული აქვს კოლექტიურ შრომასთან დაკავშირებული სიმღერები, რომელთა შორის „მუმლი მუხასა“ შესრულებაზედაც მოგვითხრობს. ამ პოემის ტექსტის მიხედვით „მუმლი მუხასა“ შრომის სიმღერაშიაც გამოიყენება:

აბა დავიწყით ისე მესური...
 „მუმლი და მუხასა“...
 „მუმლი და მუხასა, მესურს რომ ეამობთ,
 არ ვმღერთ უაზრო და უადგილოდ,
 არ იმაში სიბრძნე ხაღბისა,
 ვადმონაცემი საშვილშვილოდ“²⁰³.

ჩვენ მიერ ჩაწერილი „მუმლი მუხასა“ მუსიკალური სტრუქტურა ანალოგიურია ძველი საფერხულო ორხმიანი სიმღერისა, რომელიც შემდეგ სამხმიანობაშია გადაზრდილი.

შედარებით მარტივი სახის სიმღერაა დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი მუმლი და მუხასა და წარმოადგენს ორპირულ, ორხმიან ნაგებობას²⁰⁴ ფრიგიულ კოლოში. მელოდიის დიაპაზონი კვარტის ფარგლებშია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ შესავალ ნაწილში შემთხვევით ბგერას ფადიეზს. მელოდიისათვის დამახასიათებელია მკაცრი დიატონური ბგერები ყოველგვარი სამკაულების გარეშე. ასეთივე ნიმუშს წარმოადგენს ზ. ჩხიკვაძის ჩაწერილი „მუმლი მუხასა“, რომლის მუსიკალური აღნაგობა ხუთტაქტიან კუპლეტურ ფორმას წარმოადგენს²⁰⁵. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი ჩაწერილი მუმლი და მუხასა. გართუ-

²⁰⁰ ზ. ჩხიკვაძე, სალამური, გვ. 14.

²⁰¹ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. I, გვ. 99.

²⁰² თ. მამალაძე, საფერხულო სიმღერები (ხელნაწერი. ინახება ვინოგრადის განყოფილების არქივში).

²⁰³ აკ. წერეთელი, თხზულებანი, თბილისი, 1940, ტ. III, გვ. 482.

²⁰⁴ Д. Аракишвили, Труды МЭК, ტ. V, გვ. 114.

²⁰⁵ ზ. ჩხიკვაძე, სალამური, № 18.

ლებულია შესავლით და პარმონიული გადახრებით, მისი შესრულების ფორმა (ანტიფონი), მოკლე მელოდიური ფრაზები, ფერხულის სინკოპური რიტმი და სხვა მომენტები, უძველესი სიმღერის დამახასიათებელ ელემენტებს შეადგენს.

გადახედვით რა სახით არის წარმოდგენილი ამ სიმღერაში ორხმიანობა. თვალი გვაუბრუნებს მის მეტრო-რიტმის მონაწილეობას სიმღერის, მელოდიის საერთო აგებულებაში.

სიმღერა იწყება შესავლით (პირველი ტაქტი), რომელსაც პირველი სოლისტი ასრულებს. ამ პატარა ნაკვეთში მოცემულია სიმღერის საერთო ხასიათი --- მისი ინტონაციური სფერო, როგორც სიმღერის მელოდიის მთავარი ბირთვი. შემდეგ იწყება სამწილად ზომაში მკვეთრად ჩამოყალიბებული ორპირული სიმღერა. სიმღერაში მონაწილეობს ორი სოლისტი, თითოეული მათგანი ერთსა და იმავე მელოდიას და ლექსის რეფრენს მღერის გუნდის ფონზე, მხოლოდ იმ განსხვავებით. რომ პირველი დამწყები თავის მელოდიურ მონაკვეთს მოკლე გრძლიობის ბეგრებით ამკობს. ბანი წარმოადგენს Basso ostinato ს (რე, სი-ბემოლი დო, რე სი-ბემოლი დო), აქ ბანს უმთავრესად პარმონიული ვუნქცია აქისრია. წყობა ამ სიმღერისა ფრიგიულია, რომელსაც ეტყობა გადართა ეოლიურ წყობაში (მე-9 და 17 ტაქტები).

ორხმიანობა აქ წარმოდგენილია განვითარებული სახით, ე. ი არა ერთი მთქმელი, არამედ ორი მთქმელის ბანის ფონზე რიგრიგობით ასრულებს ერთსა და იმავე მელოდიურ მონახაზს, გაბმული ბანის ფონზე იმავე რეგისტრში, ყოველგვარი მოდულაციის და მეტრო-რიტმული შეცვლის გარეშე. ზომა 3/4 აკუსტებით ეთანხმება მუშაობის. (თონის) ტემპს, მუშაობის ექსტაზში მყოფი მომღერლები ტემპს უჩქარებენ თანდათან და თონის სისწრაფესთან ერთად სიმღერა ჩქარ ტემპში სრულდება, სანამ მუშები არ დაიღლებიან ან სვეს არ გაიტანენ.

„მუშლი მუხას“ ლექსის შინაარსი, როგორც აღნიშნული გვაქვს, მკვლევართა აზრით, წარმოადგენს ხეთა თაყვანისცემის ნაშთს „რომელიც ენათესავენა სხვადასხვა ტომთა ანალოგიურ საკულტო წესებს, იგი უკავშირდება ღრუბელთა ბატონს და აჩენს იმ რეალებს, რომელნიც ამტკიცებენ, რომ ეს ნაყოფიერების ჰიმნი სამეურნეო ხასიათის მაგიურ წესთა ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი ყოფილა, ლექსში შემონახულია არა მხოლოდ მცენარეთა კულტის ძველი სახე, როცა ხე სალოცავს წარმოადგენდა, არამედ ხალხის მფარველადაც იყო მიჩნეული“²⁶⁶, შემდეგ ეს ტექსტები, როგორც ჩანს, საგრძნობლად შეიცვალა და მასში ხალხს პატრიოტული გრძნობები ჩაუქსოვია.

პატრიოტული ხასიათის სიმღერა „მუშლი მუხასას“ სასიმღერო, ასახიერებს ქართველი ხალხის უკუდავებას, რომელიც საუკუნეების მანძილზე სამშობლოს დამოუკიდებლობისათვის იბრძოდა. ეს მარტივი და ამავე დროს მკაცრი და ვაჟაკური მელოდია თავისი სიტყვიერი შინაარსით, ხალხის მოუდრეკელი სულის სიმბოლოდ გვესახება და განახავს მუსიკის ღრმა პატრიოტულ ხასიათს.

ღროთა ვითარებაში ამ სიმღერამ დაკარგა საწესო ფუნქცია, მაგრამ სამაგიეროდ ხალხმა მას მიანიჭა აქტუალური და თავისი ეპოქისათვის შესაფერისი შინაარსი, რომელიც წინანდებურად ხელს უწყობდა კოლექტივის ერთიანობის განმტკიცებას და ამხნევებდა მათ დაძაბული შრომის პირობებში.

²⁶⁶ ვ კ ო ტ ე ტ ი შ ვ ი ლ ი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 380—389.

ქართლ-კახეთში ტრადიციულად შემორჩენილი საფერხულო სიმღერებზე დაყრდნობით, უწინარეს ყოვლისა, ჩვენ შევეძლიათ გამოგვეყო და განგვეზოგადებინა წინა ქრისტიანული მუსიკალური კულტურის გადმონაშთები მათი უძველესი ფენის დამახასიათებელი ნიშნები, რომელთა მიხედვითაც შეგვიძლია ვიჭონიოთ წარმოდგენა განსაკუთრებული წრის სამიწათმოქმედო სიმღერებზე და, კერძოდ მათ ინტონაციურ საფუძველზე. ამ უკანასკნელის დადგენა, თუნდაც ზოგად ხაზებში, განსაკუთრებით საყურადღებოა, რამდენადაც მხოლოდ ამგვარი ინტონაციური საფუძვლის შეცნობა გვაძლევს შესაძლებლობას გავერკვიოთ მომდევნო მრავალფეროვან სასიმღერო ფორმებში და თვალი გავადევნოთ მრავალსაუკუნოვანი შრომის პრაქტიკაზე აღმოცენებულ თვითმყოფი მელოდიის მქონე განსაზღვრულ სამიწათმოქმედო სიმღერათა წრის განვითარების რთულ გზას.

ქართლ-კახურ სიმღერებში შემონახულია მელოდია—ინტონაციური პლასტები ასლებური ფორმით და შინაარსით დღესაც ცოცხალი და ქმედა. მან შემოინახა თავისი ტრადიციულობა და მხატვრული ღირსებები.

დავიწყებთ ამ უანრის სიმღერების გაანალიზებას ნ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ სიღნაღში ჩაწერილი მარტივი მუშურით (იხ. მაგ. № 5)²⁰⁷. ამ სიმღერის შესახებ ჩამწერი აღნიშნავს: მუშური სიმღერების მელოდია უკიდურესად ერთფეროვანია, სიმღერა ყურძნის წურვის იქნება თუ მკისა. არაფრით განირჩევა სხვა შრომის სიმღერებისაგან²⁰⁸. მოტანილი დებულების საწინააღმდეგოდ თვით ის მრავალფეროვანი და მალაღმხატვრული „მუშური“ სიმღერები შეტყუვლებენ, რომლებიც ჩვენ ხელთ გვაქვს განსახილველად.

მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ჩაწერილი მუშური სიმღერა ორხმიანი აღნაგობისაა. მელოდიის პარტიას ასრულებს ერთი მომღერალი (მოძახილი), ბანის პარტიას კი გუნდი, რომელიც მხოლოდ ორ ბგერას გამოსცემს — სიმღერის კილოს სუბდომინანტსა და ტონიკას. იგი ოსტინატური ბანის ფორმულას იძლევა (დო-რე-რე, დო-რე-რე), სიმღერის დიაპაზონი ოქტავის ფარგლებშია (ოთხი ტაქტი), შემდეგ კი ერთი საფეხურით—ნონათი ფართოვდება. პირველი ოთხი ტაქტი თითქოს დო-მიქსოლიდიურ კილოშია და სეკუნდის ამაღლებით გადადის ეოლიურ კილოში, რომელსაც მეორე საფეხური — რე იძლევა (მე-4 და ბოლო ტაქტი).

სიმღერა კუბლეტურია, მელოდიური ხაზი ოთხი ტაქტის მანძილზე ვითარდება, რომელიც შემდეგ პერიოდულად მეორდება, უკანასკნელი მუხლი კი შემოკლებულია კადანსით.

სიმღერის მეტრო-რიტმის ორწილადი აგებულება 2/4 (ქორეული) შეპირობებულია მოძრაობის პერიოდულობასთან, სიმღერა ამ შემთხვევაში დამხმარე ძალას წარმოადგენდა მუშაობის აუცილებელი თანაზომიერების დასაცავად.

ამ სიმღერის მელოდია დანაწევრებულია ოთხ მუსიკალურ ტრაზად. თუ შათ გრძლიობას შევადარებთ, ჩვენ შევამჩნევთ, რომ იგი იყოფა ოთხ-ოთხ ტაქტად და ყოველი მათგანი ერთნაირად სიმეტრიულია. როგორც ცნობილია ერთი და იმავე მუსიკალური აღნაგობის ასეთი განმეორება იძლევა პერიოდულ დანაწევრებას, რომელიც ჩვეულებრივ დამახასიათებელია ყველა

²⁰⁷ М. М. Ипполитов-Иванов, Грузинская народная песня и ее современное состояние, журнал „Артист“, 1895, № 45, გვ. 12.

²⁰⁸ იქვე.

მუსიკალური ნაწარმოებისათვის, რომელიც დაკავშირებულია მოძრაობებთან (სიარული, ცეკვა, მუშაობა და სხვ.) — მობრუნული ხასიათის მუსიკისათვის, რაც წარმოადგენს ყველაზე მარტივ, სმენისათვის უფრო ადვილ შესაგრძნობ მუსიკალური ნაწარმოების დანაწევრების პრინციპს²⁰⁹.

მელოდიური ხაზის მოძრაობა ტალღისებურია, იწყება მაღალ ფარდებში და გამისებური მოძრაობით ეშვება დაბლა ტონიკამდე. ტერციაზე ნახტომით იგი აღწევს უმაღლეს ბეგრას და ბოლოს უბრუნდება ყოფილ მდგომარეობას და ჩაღის ტონიკამდე. ამ სიმღერის რიტმული მონახაზი მარტივ ქორეულ ფიგურას წარმოადგენს, რბილი სინკოპა| | რომელიც მოღის ფრაზის დასაწყისში. ის ამავე დროს დამახასიათებელია ქართლ-კახური საფერხულო სიმღერებისათვის. ამ სიმღერას სამწუნაროდ პოეტური ტექსტი არ ახლავს, ამიტომ მათ ურთიერთობაზე მსჯელობას მოკლებული ვარ.

მუშურის ერთ-ერთი საყურადღებო ნიმუშს წარმოადგენს სოფელ რუის-პირში ჩაწერილი „მუშური სიმღერა“, რომელსაც სამუშაოს დაწყებისას მღერიან (იხ. მაგ. № 6). სიმღერა მიიყავს ორ სოლისტს, რომლებიც მოძახილის პარტიას რიგრიგობით ასრულებენ ბანის ფონზე. თითოეულ მათგანს თავისი მელოდიური ქარგა გააჩნია, ორივე სოლისტი ცდილობს თავისებურად „გამართოს“ სიმღერა, თავისებურად შეამკოს მელოდიური ქსოვილი.

დამახასიათებელია, რომ ერთი სოლისტის მიერ, მეორისადმი სიმღერის ჩამორთმევა ხდება მუხლის ანუ ფრაზის დამთავრებისას, რის შემდეგ თვითონ ავითარებს მელოდიურ ხაზს. აღსანიშნავია, აგრეთვე, სიმღერაში ყოველი მუხლის დამაბოლოებელ ტაქტს მისამღერში ვხვდებით პირველისა და მეორეს დაწყებათა უნისონურ შესრულებას, რაც იშვიათობას წარმოადგენს ქართული სიმღერებისათვის.

პირველი სოლისტის მელოდია (1-ი და მე-2 ტაქტები) იწყება უმაღლესი ბეგრიდან (მი-ტონიკა) და გამისებური მოძრაობით ჩამოღის დიდი სექსტით ქვევით. სიმღერა მეტრო-რიტმულად გართულებულია, ხშირია მოკლე გრძლიობის ბეგრები, მაგრამ შინაგანი რიტმი სავსებით ეთანხმება თონხნის ან ბარვის თანაზომიერ მოძრაობას. აქ ადგილი აქვს ტონალურ ცვლებადობას—მი-ეოლიურს ცვლის რე-მიქსოლიდიური და სხვა. ეს მონაცემები იმის მაჩვენებელია, თუ როგორ ფართოედებოდა ტონალური სფერო ძველ სიმღერებში. როგორც ვიცით, უძველეს სიმღერებში, უმთავრესად, გაბატონებული იყო მინორული ტონალობა, რომელთა განვითარების შემდეგ სტადიაზე მას ცვლის მაჟორული ტონალობა.

მუშურის ეს ნიმუში სიმღერის ფაქტურის ძველი და ახალი ელემენტების შერწყმის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს. მიუხედავად ამ სიმღერის ორხმიანობისა, მელოდიური ხაზის სირთულისა და ტონალური სფეროს გაფართოებისა, მასში არის მოცემული უნისონური ხმოვანების უძველესი შესრულების ფორმა, რაც ამ სიმღერის ასაკის მაჩვენებელია.

ყვარელში ფიქსირებული მუშურის ვარიანტი (იხ. მაგ. № 7) მკვეთრად იყოფა ორ ნაწილად. პირველი ნაწილი თავისი აგებულებით გრძელი სიმღერის (სუფრულის) ტიპს განეკუთვნება. მოკლე მოტივებისაგან შემდგარი მელოდია განაწილებულია ორ დამწყებს შორის, სადაც მელოდიის რეჩიტატიული მხარე მეტად სქარბობს მღერად ნაწილს და დეკლამაციურ ხასიათს ატარებს. მეორე

²⁰⁹ Н. Кулаковский, Строение куплетной песни. Москва, 1939.

ნაწილი კი წარმოადგენს სამწილადი კუბლეტური ფორმის სიმღერას, სადაც „მუშლი მუხას“ მელოდია არის გამოყენებული, რაც ჩვეულებრივი მოვლენაა მუშური სიმღერებისათვის. აქ თვალნათლივ ჩანს მუშაობის პროცესის ორი მხარე — პირველი, როგორც შესავალი ნაწილი, რომელიც მუშაობის დაწყებას მომზადებას წარმოადგენს, სადაც ორი სოლისტი მონაცვლეობით ასრულებს რეჩიტატივეური ხასიათის მელოდიას, რომელიც აღმავალი ინტონაციის ფორმულის სახით არის წარმოდგენილი. კილო სიმღერისა დო-ეოლიურია. ხოლო მეორე დამწყების პარტიაში (მე-6—7 ტაქტები) კილო მერყეობს. ხდება გადახრა დო-მიქსოლიდიურში. საყურადღებოა, რომ ცეზურები, ე. ი. სიმღერის მუხლები ემთხვევა ტონიკას, რომელიც უნისონში ეღერს. პირველს მოსდევს დიაბოლოვებელი ოთხი ტაქტი, სადაც ორივე სოლისტი ამ ნაწილს გუნდთან ერთად ამთავრებს (კადანსი, ტონიკა, კვარტა). ხდება გადასვლა მეორე ნაწილზე, სიმღერა მოდულირებს სი-ეოლიურში, ჩნდება „მუშლი მუხას“ მელოდია, რომელიც ორხმიანი ანტიფონური ფორმით სრულდება. ჩვენ ამაზე აღარ შეგჩერდებით, რადგან საფერხულო სიმღერების შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი, მხოლოდ უნდა ითქვას, რომ თუ ჩვენს პირველ ნიმუშში მელოდია შედარებით განვითარებულია, ამ ნიმუშში იგი შეკვეცილი და ლაკონიურია, მხოლოდ ინტონაციური მხარე დამახასიათებელი ნახტომით ტერციაზე, დაღმავალი ტრიოლა და კადანსი კვარტაზე უფრო ძველ სიმღერათა რიგში აყენებს მას.

ახალსოფლის (ყვარლის რაიონი) „მუშური“ (იხ. მაგ. № 8), რომელსაც ეუ-რძნის წურვის დროს, ნაეში (საწნახელში) ასრულებდნენ, ორხმიანი სიმღერაა. მისი მუსიკალური სტრუქტურა ზემოთ მოტანილი სიმღერის ანალოგიას წარმოადგენს. ჩვეულებრივ, სიმღერაში მონაწილეობს ორი სოლისტი, რომლებმაც მონაცვლეობით მღერიან გუნდის ფონზე, სიმღერის მელოდია, რომელსაც კერძომოძახილი ანუ საშუალო ხმა იწყებს ავაჯით, წარმოადგენს მელოდიზირებულ რეჩიტატივს, მას თითქოს უფრო შელოცვის ხასიათი აქვს. ხუთი ტაქტის შემდეგ მელოდია გადააქვს მეორე სოლისტს (მე-6, 7, 8 ტაქტები) კ ა დ ა ნ ს ი დ ა ნ — ს ო ლ ს ე ქ ს ტ ი თ აკეთებს ნახტომს, იგი თავის პარტიას იწყებს სეკუნდით მაღლა, სამი ტაქტის შემდეგ მას ენაცვლება ისევ პირველი სოლისტი (მე-9, 10, 11 ტაქტები), მეორე სოლისტს მიჰყავს მე-12—17 ტაქტები, დაბოლოს პირველი დამწყები ამთავრებს სიმღერას. მელოდიის ხასიათი არ იცვლება ბოლომდე, გაკვირვებული ბანის ფონზე იშლება რეჩიტატივეური ხასიათის ორი სოლისტის დიალოგი: თითოეული პარტიის სიტყვიერი ტექსტები გამოიხატება ცალკეული შეძახილებით, რომელთა ინტონაციური მხარე ფრიგიული წყობის კვინტიდან ტონიკისაკენ სწორხაზოვანი მიმართულების მუსიკალურ აგებულებას წარმოადგენს (სიმღერის პირველ 8 ტაქტში). შემდეგი წინადადების დიაპაზონი ფართოვდება სექსტა-სეპტიმით, მაგრამ მელოდიის ხასიათი არ იცვლება. სიმღერაში გამოყენებული ტექსტის შინაარსი — „ვაგჰყულით ფიანდაზები პარალო, პარიარალო, და ღვინო დაგვიდგებაო პარალო“ და სხვ. უძველესი ვედრების გამოძახილის შთაბეჭდილებას ქმნის, ამავე დროს სიმღერის მეტრო-რიტმული მხარე ხელს უწყობს ფეხით კყლეტის პროცესს.

გადავივართ სამხმინანობაზე — გარდამავალი საფეხურის სიმღერებზე. ამ კატეგორიის „მუშური“ სიმღერების განაწილებას ვიწყებთ ანდ. ბენაშვილის მიერ ჩაწერილი ნიმუშებით. პირველი მათგანია: „მუშური“ (მკისა ან ბარვის დროს, იხ. მაგ. № 9) და მეორე — „არალალო“ (მაგ. № 10). რომლებსაც სა-

მუშაოდან დაბრუნებისას მღერია²¹⁰. ორივე სიმღერა სტრუქტურულად ანალოგიურია და საგუნდო შემოქმედების შედარებით ძველი ფორმაციის ნიშნების მქონეა. აქ გვაქვს ანტიფონური ხასიათის შესრულება საკუპლეტო ფორმა, ძალზე მარტივი მელოდიური ქარგა, ნაკლებ განვითარებული პარმონიული ენა, რაც მხოლოდ ერთი ტონალობით განისაზღვრება.

„მუშური“, მკისა ანუ ბარვის დროს, სტროფული სიმღერაა, რომელიც ჩამოკვეთილია ორ-ორტაქტიან ფრაზად. პირველი სოლისტის აღმავალი მიმართულების მელოდიური ხაზი განვითარებულია, მას ბანის ფონზე უპასუხებს მეორე სოლისტი. რომელიც ფაქტიურად მთავარი მოძახილის იმიტაციას წარმოადგენს. ეს ხდება ბგერების გაანაგრძლებების (მერყელების მაგივრად მეოთხედებია) და ოდნავი მელოდიის შეკვეცის გზით. სიმღერის უკანასკნელ ტაქტებში ყველა სმა ერთდება უნისონში. სიმღერის მელოდიის დიაპაზონი კვარტა-კვინტის ფარგლებშია მოქცეული, იგი ერთტონალურია (ლა ფრიგიული კილო), ბანის პარტია ასრულებს კილოს სუბდომინანტას, დომინანტას და ტონიკას, რომლებსაც პარმონიული ფუნქციის როლი აქვს დაკისრებული (მე-6, 7 საფეხურები). ბანის მელოდიის მონახაზი — ფა, სოლ, ლა, ბასო-ოსტინატოს ფორმულას იძლევა: „ამგვარ შემთხვევაში ბანი იღებს მელოდიური ნაკვეთის ფორმას, რომელსაც საკადანსო მნიშვნელობა აქვს, რომელსაც ვხვდებით საქართველოს რიგ რაიონების საცეცვაო და შრომის სიმღერებში“²¹¹.

სიმღერაში დაცულია ზუსტი კვადრატულობა, კუპლეტური ფორმა ორტაქტიან ფრაზაშია ჩამოყალიბებული, მთელი სიმღერა წარმართულია მუშაობის ზუსტ ტემპში. სიმღერაში გამოყენებული სიტყვიერი ტექსტი სავესებით ასახავს იმ შრომის პროცესს, სადაც სრულდებოდა ეს სიმღერა.

„გაელესოთ ძებო ნამგალი,
პური შეგეკმნია სამკალი, არალალო და არალო (ორჯერ),
პოიპუნ დავაგუგუნოთ და მერე „პარი პარაღე“ არალალო
და არალო.

ვერა ხედავთ ჩემ მეთაურს,
როგორა ბტის გული უხურს, არალალო და არალო.

ლექსის რეამარცვლოვანი სტროფი სიმღერის მეტრს—C შეეფარდება. სიმღერის მელოდია იწყება ტონიკით, რომელიც მალე მიემართება ტერციასზე და ბრუნდება უკან ნახტომით ისევე ტერციით ტონიკაზე, შემდეგ ისევ აღის კვარტაზე და სეკუნდური ტალღისებური მოძრაობით ჩამოდის ბგერა ლა-ზე, მეორე ფრაზა კვარტაზე ნახტომით იწყება, ამგვარად წინადადებაში ნახტომი კვარტაზე ორჯერ მეორდება.

კვარტაზეა აქცენტის შეჩერება, დაბოლოს ისევ ტონიკის დამყარება. შ. ასლანიშვილის დაკვირვებით „ინტერვალთა კვარტა ფართოდ გამოიყენება ხალხური სიმღერის იმ მუსიკალურ ნაგებობაში, სადაც ყველაზე მეტად შემოენახათ ძველი ფორმები. მაგალითად, დამწყების პარტია ქართულ ხალხურ სიმღერაში

²¹⁰ ანდ. ბენაშვილი, ქართული ხმები, 1895.

²¹¹ შ. ასლანიშვილი, ქართლ-კახეთის ქართული საგუნდო სიმღერების პარმონია, თბილისი, 1950, გვ. 13.

ძალიან ხშირად კვარტახე იგება²¹². როგორც ხედავთ საანალიზო სიმღერაში კვარტას მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი.

ა. ბენაშვილის მიერ ჩაწერილი „არალალო“, რომელსაც სამუშაოდან დაბრუნების დროს მღერაინ, თავისი სტრუქტურით პირველის ანალოგიურია. სიმღერა მიჰყავს ორ სოლისტს გაბმული ბანის ფონზე. მელოდია ორი ტაქტის ფარგლებს არ სცილდება, ხოლო მისი დიაპაზონი პირველთან შედარებით გაზრდილია (ოქტავა), იწყებს პირველი ხმა — მაღალი, მას მესამე ტაქტზე ჩამოართმევს მეორე სოლისტი. დამახასიათებელია, რომ სიმღერის ფრაზის კადანსზე ჩაერთვის მეორე დამწყების პირველი ბგერა (ეს ფრიალ დამახასიათებელია საფერსულო და საწესო სიმღერებისათვის). სიმღერის ბოლოს სამივე ხმა, ე. ი. პირველი სოლისტი, მეორე სოლისტი და ბანი ერთად ამთავრებს სიმღერის კუპლეტს.

რაც შეეხება ამ სიმღერის მელოდიურ ქარგას, პირველ სიმღერასთან შედარებით, სხვაგვარად წარმოგვიდგება. მელოდია ვითარდება დაღმავალი მიმართულებით და საბოლოოდ ეშვება ტონიკაზე. მელოდიის დაღმავალი სვლა, მოკლე-მოკლე მოტივებისაგან შემდგარი ფრაზა, სიტყვიერი ტექსტის განაწილება მოძახილსა და გუნდს შორის, გამოკვეთილი რიტმი და სხვა ელემენტები ანათესავენ მათ სუფრულ სიმღერებთან.

ამ სიმღერას პოეტური ლექსი არ გააჩნია. სიმღერის რეფრენი „არალალო არალე“ ამართლებს სიმღერის დასათაურებას.

საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს მ. ჩიჩინაშვილის ჩაწერილი სიმღერა „მუშური შეჯიბრი“ (იხ. მაგ. № 11). აღნიშნულ სიმღერას ასეთი დასათაურებაც რომ არ ჰქონდეს, ამაზე მისი მუსიკალური არქიტექტონიკაც მეტყველებს, სახელდობრ ორი მომღერლის ორ ხმათა შორის დიალოგის ფორმით პაექრობას. სიმღერაში ასახულია შეჯიბრი ორ მომღერალ-მეოხნელ შორის როგორც მუსიკალური, ისე სიმღერაში. აღსანიშნავია, რომ ამ სიმღერაში სრულიად არ მონაწილეობს ბანი, რომელიც მხოლოდ სიმღერის დასკვნით ტაქტებში უერთდება ორ სოლისტს (ორი ტაქტის მანძილზე). სიმღერას იწყებს მოძახილი, რომელიც ღუთი ტაქტის მანძილზე ავითარებს მელოდიურ ხაზს. სიმღერის დამწყები მოძახილია, რომლის მიზანსაც შეადგენს შექმნას მომუშავეთა შორის საერთო სამუშაოს განწყობა. იგივე გადმოგვცემს სიმღერის ტექსტობრივ შინაარსს. ამ ნაწარმოებში მოძახილი ასრულებს პირველ სტროფს, შემდეგ მის დასკვნით ნაწილში მას აჰყვება პირველი ხმა, რომელიც სიმღერის რეფრენს წარმოადგენს. საბოლოო საკადანსო მერვე ტაქტი ფა-მიქსოლიდიურ კილოს განამტკიცებს, შემდეგ იმართება მოძახილისა და პირველი ხმის დიალოგი. დაძახული და მკვეთრი, მტრო-რიტმულად ორგანიზებული მელოდიური ქარგა მუშაობასთან დაკავშირებულ მოძრაობას ექვემდებარება.

როგორც აღვნიშნეთ, გუნდი, ორთა შეჯიბრის დროს, სიმღერის მთელ მანძილზე არ მონაწილეობს, მხოლოდ სიმღერის დასასრულ დასკვნით ტაქტებში დებულობს მონაწილეობას. ბანის პარტია ძალზე შეზღუდულია და სიმღერის კილოს ტონიკით ამოიწურება, ამავე დროს იგი გვაუწყებს როგორც სიმღერის, ისე პაექრობის დასასრულს.

²¹² შ. ას. ლანიშვილი, ნაწყვეები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, თბილისი, 1951, გვ. 40.

სიმღერის მელოდია ორგანიზაციულ, განვითარებულ და გამოკვეთილ, ნათლად ჩამოყალიბებულ ნაგებობას წარმოადგენს. მართალია სიმღერა ორნამენტული, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, იგი როგორც მელოდიურად, ისე მეტრო-რიტმული განვითარების თვალსაზრისით მალე დგას მ. იპოლიტოვ-ივანოვის ჩაწერილ მუშურებზე. რაც მთავარია; ორი დამწევი ბოლოს ერთად მღერის ბანის თანსლებით და სამხმინაობას წარმოქმნის. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში განსილული სიმღერის ორნამენტობა არ უნდა იყოს სიმღერის სიმარტივის გამომსახველი. ორთა შემღერება სახეებით ბუნებრივ საშუალებას წარმოადგენს მუშაობის იპოპოსის ამაღლებისათვის და მოძრაობის თანაზომიერების დასაცავად.

ჩაქ. ჩხიკვაძის ჩაწერილ „მუშურში“²¹³(იხ. მაგ. № 12) ზემოაღწერილი მუშურის სტრუქტურა მეორდება — სიმღერაში მონაწილეობს ორი სოლისტი, რომლებიც რიგრიგობით ასრულებენ დამწევის პარტიას გუნდის ფონზე, ხოლო ამ შემთხვევაში ანტიფონური შესრულება ვრცელდება სიტყვიერ ტექსტზე და არა მუსიკალურზე, ე. ი. პირველი სოლისტის ნამღერი ლექსის ნაკვეთს (ერთ ტაქტს) — „ნაწყალსა კაცსა ვის მისცემს“ (ორი ტაქტი), ზუსტად იმეორებს მეორე სოლისტი. ამ ტაქტის დამთავრების შემდეგ პირველი იწყებს ახალ ტაქტს — „აღების ღამის ღვინოსა“, რომელსაც ისევ მეორე სოლისტი გაიმეორებს და ა. შ. სიმღერის ლექსი ოთხი პეჯარისაგან შედგება. ორი წინადადებაა და ამის მიხედვით დაყოფილია სიმღერის მელოდია. სიმღერას ახლავს მისამღერი, სიმღერის ეს პატარა ნაკვეთი წარმოადგენს ამ ნაწარმოების ბოლო ნაწილს, ამ მისამღერის ორივე სოლისტი გუნდთან ერთად ამთავრებს სიმღერის კუპლეტს. მოძახილის მელოდია, რომელსაც პირველი სოლისტი ორი ტაქტის მანძილზე მღერის, ორ ფრაზას შეიცავს. მელოდია იწყება მაღალი ბგერით და დაღმავალა საზით ოქტავამდე ჩადის. უკანასკნელი ბგერა ვარდება, ბგერა ლა-დან ნახტომით კვინტაზე. რე კილოს მეშვიდე საფეხურია, ამიტომ მელოდია არ იძლევა დასრულებულ სახეს, თითქოს ცეზურის შთაბეჭდილებას ქმნის ბოლო მეოთხედი ბგერები. (ლა-რე) მაგრამ იგი მაინც მოითხოვს გადაწყვეტას, მელოდიას აგრძელებს მეორე სოლისტი, იგი იწყებს ტერციით მაღლა, აღმავალი საზით მიემართება ზევით, რომლის მანძილი კვინტაა (ფა-დო) და გამისებური სვლით უბრუნდება დასაწყის ბგერა ფა-ს. თავისი ხასიათით ეს მელოდიური ნაკვეთი პირველი სოლისტის პასუხს წარმოადგენს, ამ ოთხტაქტიან ფრაზაში პირველი და მეორე სოლისტის პარტიები დიალოგის ფორმას ატარებენ.

მეხუთე ტაქტიდან პირველი სოლისტი იწყებს ლექსის ახალ ტაქტს, მხოლოდ მელოდიის პირველი ბგერა, პირველ ტაქტთან შედარებით სეკუნდით მაღლა უდერს. თუ წინა ოთხი ტაქტი კილოს მხრივ არ იყო სახეებით ნათელი, აქ უკვე იგრძნობა, რომ ხმა „ჩაქდა“ გარკვეულ კილოში. სიმღერაში მტკიცდება მი-ეოლიური ტონალობა, მეორე წინადადებაში პირველი დამწევის მელოდია შედარებით გაშლილია, მეორე კი ზუსტად მეორდება. მისამღერი „ვარალალი არალალი“ აგებულია ორივე სოლისტის მელოდიის მასალაზე, ორივე სოლისტი გუნდთან ერთად ამთავრებს სიმღერის კუპლეტს. სიმღერის რიტმულ ფიგურასს... რომელიც გვხვდება ძლიერი ტაქტის დროს (1, მე-3, 5, 8, 10 ტაქტები), ემთხვევა მძაფრი რიტმული მახვილი, რაც ხაზს უსვამს მუშაობის მოძრაობის რიტმს.

²¹³ ზ. ჩხიკვაძე. კრებული, სალამური, თბილისი, 1896, გვ. 16.

ზაქ. ჩხიკვაძის ჩაწერილი მუშურის მეორე ნიმუში (იხ. მაგ. № 13) „სიმინდსა თოხნა დაუწყით“²¹⁴. წინა სიმღერებთან შედარებით სტრუქტურის მსრივ, პრინციპულ განსხვავებას ვერ ვხედავთ. სიმღერის მელოდია, რომელიც იწყება კილოს მყარი ბგერით (ფა-მიქსოლიდიურის ტონიკა) მკაფიო და ლაკონურია. ზომა 2/4-ია, სიმღერისათვის დამახასიათებელი რიტმული ფიგურა „ქ.ქ.“, რომლის მახვილს ყოველი ტაქტის დასაწყისში ვხვდებით (ქორეული აღსაგება), ეთანხმება მუშაობის მოტორულ მოძრაობას—თოსნას. პირველი მთქმელი გუნდის (ბანის) ფონზე მელოდიას ავითარებს ოთხი ტაქტის ფარგლებში. ამავე მუსიკალურ ფრაზას მესუფე ტაქტიდან იმეორებს მეორე მთქმელი მკითვ ცვლებით. შემდეგ მუხლს იწყებს ისევე პირველი სოლისტი (მე-9 ტაქტი). ხოლო მისი მელოდიური ქარგა უკვე ახალ მასალაზეა აგებული. თუმცა იგი ხმოვანებს როგორც პირველი, იგი ამ ფრაზის ორგანულ გაგრძელებას წარმოადგენს. მელოდია გაშლილია, იგი მოიცავს ექვს ტაქტს, აქ მელოდიის დიაპაზონიც შედარებით გაზრდილია (სექტიმა). მეორე მთქმელის პასუხი (მე-15 ტაქტი) მისი პირველი ფრაზის ვარიაციას წარმოადგენს. სიმღერის მისამღერის უკანასკნელ 13 ტაქტში მონაწილეობს პირველი მთქმელი, მეორე მთქმელი და ბანი, რაც სამსმინანობას წარმოქმნის.

გრ. კოკელაძის მიერ ჩაწერილი თოხნური (მაგ. № 14) ზაქარია ჩხიკვაძის ჩაწერილი თოხნურის ვარიანტია, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თუ პირველ ვარიანტში სიმღერის მელოდია განაწილებულია ორ სოლისტს შორის, მეორე ვარიანტში მთელი სიმღერის მელოდია მიჰყავს ერთ სოლისტს — მოძახილს. რვა ტაქტის შემდეგ მისამღერში მას უერთდება ბანი და პირველი ხმა. პირველი ხმის პარტიაში შეიმჩნევა უკვე ხმის მელოდირება, იგი ბანის მთლიან დამოკიდებულებაში არ იმყოფება და არ წარმოადგენს ბანის ზედნაშენს — დამატებას, როგორც ამას ვხვდებით წინა სიმღერებში. მისამღერში ვხვდებით აგრეთვე მეტრო-რიტმულ გართულებასაც, ზომა 4/4—3/4-ით აღინიშნება. სიმღერა სოლ-მიქსოლიდიურ წყობაშია. აღსანიშნავია, რომ კოკელაძის მიერ ფიქსირებული თოხნური 50 წლის შემდეგ არის ჩაწერილი, ამიტომაც ვხედავთ ასეთ განსხვავებას. სიმღერამ დაკარგა ანტიფონური ფორმა, მელოდიამ მიიღო უფრო განვითარებული სახე, პირველი ხმა შესამჩნევად მელოდირებულია და სხვა. როგორც ვხედავთ ამ მაგალითებით შესაძლებელი ხდება ერთი და იმავე სიმღერის, მისი მელოდიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპის დადგენა.

განვითარების შემდგომი ეტაპის თვალსაზრისით საინტერესო ნიმუშებს წარმოადგენს დ. არაყიშვილის მიერ კახეთში ჩაწერილი ოთხი მუშური სიმღერა, პირველი მათგანი ჩაწერილია თელავში, დანარჩენი სამი კი — ქიზიყში (იხ. მაგ. № 15, 16, 17, 18).

კახური მუშურის პირველი ნიმუში, რომელიც დ. არაყიშვილს თელავში იაუწყერია²¹⁵ უანის მკის დროს სრულდებოდა (იხ. მაგ. № 15). ზემოაღნიშნული ცნობის მიხედვით, როცა ხალხი მკად გავიდოდა, მუშაობის დაწყებამდე თავკაცები ჭერ დაილოცებოდნენ, შემდეგ შეუდგებოდნენ მუშაობას. პირველად დინჯი „მუშური“ უნდა წამოეწყით, და როცა მუშაობის ექსტაზში შევიდოდნენ, შემდეგ მოკლე-მოკლე სტროფიანი სიმღერების თანსლებით მკილ-

²¹⁴ ზ. ჩხიკვაძე, კრებული სალამური, გვ. 26. იგივე ვადაბეჭდილია კრებულში ქართული ხალხური სიმღერა გრ. ჩხიკვაძის რედაქციით, თბილისი, 1960, გვ. 252.

²¹⁵ Д. Аракишвили, Труды МЭК, т. I, № 6, გვ. 53.

ნენ ყანას, როგორც ვიცი, ასეთ სიმღერებს ეწოდებოდა „ჰერი-ეგა“, „ჰერიო“ „ეკა-ოკა“ და სხვ. საანალიზო სიმღერის მისამღერში ჩართულია „ქეგი-ოვას“ შედახილები. როგორც ჩანს, ეს სიმღერა შრომის გარკვეულ პერიოდში სრულდებოდა, იგი მკის ერთ-ერთ მომენტს ასახავს, კერძოდ მუშაობის პირველ ეტაპს, რომელიც ჯერ ნელა მიმდინარეობდა და მუშურიც მასთან შეფარდებით სრულდებოდა.

„მუშურის“ ეს ნიმუშიც ტრადიციულ სახეს ატარებს, სიმღერა ორნაწილიანია და ორი პერიოდისაგან შედგება, ორივეს ტაქტების თანაბარი რაოდენობა აქვთ (11 ტაქტი) და მათი საკადანსო ფორმულაც ერთნაირია.

სიმღერაში ორი სოლისტი მონაწილეობს, მელოდიური ხაზის შექმნაში უპირატესობა ეკუთვნის მოძახილს. მოძახილის მელოდიისთან შედარებით, პირველი ხმის მელოდია ნაკლებ კონტრასტულია და მსგავს რიტმულ ნაგებობას წარმოადგენს, მაგრამ მისი მოძრაობა არ არის შეზღუდული და დროდადრო დამოუკიდებელ ხასიათსაც იძენს. კადანსები. სიმღერის მეორე ნახევარში, ორივე ხმა ერთმანეთს შეერწყმის ერთგვაროვან რიტმულ ნახაზში ბანთან ერთად. სიმღერის, როგორც მელოდიური, ისე პარმონიული მხარე თვალსაჩინოდ განვითარებული ჩანს. მელოდიის დიაპაზონი ოქტავამდეა გაზრდილი, ტონალური ქსოვილი საგრძნობლად გაფართოებულია, აქ უკვე ვხვდებით რთულ მოდულაციურ გადახრებს.

პირველ ოთხ ტაქტში სიმღერა (მოძახილის პარტია) ფა-დორიულშია. შემდეგ მის მელოდიურ ქსოვილში ხდება ფა-მიქსოლიდიურში გადახრა, პირველი პერიოდის დამთავრებისას (მე-9 ტაქტი) ფა-დორიულის მესამე საფეხური ჩნდება (ლა-ბემოლი), რაც ფრიგიულ კადანსზე უნდა მიგვითითებდეს. როგორც შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს, განვითარებული მოდულაციური გეგმის მქონე გვიანდელი ეპოქის სიმღერებში მესამე საფეხური თავს იჩენს მხოლოდ კადანსში²¹⁶. კადანსის შემდგომი ორი ტაქტი წარმოადგენს მის გაფართოება-გაგრძელებას, სადაც ისევ მოდულაცია ჩნდება და გადადის ფა-მიქსოლიდიურში. სიმღერის დასასრულ ნაწილში, ასეთივე სახის კადანსს ვხვდებით მხოლოდ მის საბოლოო აკორდში ბგერა სოლ- (უნისონში), რაც შეგვიძლია ვიგულისხმოთ როგორც ტონიკის (ფა-დორიულის) მეორე საფეხური, ისე სოლ ფრიგიულადაც.

აღნიშნულ სიმღერაში საინტერესო გარემოება მეღვენდება, თუ წინა მაგალითებში ვხვდებით პირველი ხმის (როგორც მაღალი ბანის) და ბანის გაორმაგება, როგორც სამხმანობის განვითარების ადრინდელი სახეობა, ამ შემთხვევაში ჩვენ ვხვდებით ბანისა და შუა ხმის—მოძახილის უნისონურ მოძრაობას (მე-8, 9, 10, 11 ტაქტები და ბოლო სამი ტაქტი), რაც პირვანდელი ანდა კომპლექსური მრავალხმანობის უძველესი ფორმის ფრაგმენტსაც უნდა წარმოადგენდეს. ეს ნიმუში გამონაკლისი არ არის, ასეთ მაგალითებს ჩვენ შემდეგშიაც შევხვდებით.

„მუშური“ თონის დროს, დ. არაყიშვილის მიერ სოფ. ვაქირში ჩაწერილი, ზომიერი ტემპით სრულობა (Moderato) ²¹⁷. სიმღერაში მონაწილეობს ორი სოლისტი, მთქმელი და მოძახილი. ბანის პარტიას ასრულებს გუნდი, რომელიც მხოლოდ ერთი გაბმული ბგერით განისაზღვრება. განუწყვეტელი საორღანო

²¹⁶ შ. ასლანიშვილი, ქართლ-კახური ქართული საგუნდო-სიმღერების პარმონია,

²¹⁷ Д. Аракишвили: Труды МЭК, т. V. № 3, гл. 113.

პუნქტი წარმოადგენს კილოს მე-7 საფეხურს (დომინანტა), რომელიც ბოლო ტაქტში გადადის სოლ-ელიფურის ტონიკაზე. სიმღერა მთლიანად აგებულია კილოს დომინანტზე. რომლის გადაწყვეტა მხოლოდ სიმღერის დასაბოლოებელ ტაქტში ხდება (იხ. მაგ. № 16).

მელოდიურ წინადადებას იწყებს პირველი ხმა. მთქმელი, რომელიც ოთხი ტაქტით იფარგლება, მას უპასუხებს მეორე ხმა — მოძახილი, თითოეული ხმის მელოდია, სიმეტრიულად თანასწორ ოთხ-ოთხ ტაქტიან წინადადებაშია მოცემული. ამავე დროს თითოეულ მათგანს თავისი მელოდიური მონახაზი ახასიათებს. პირველი ხმა იწყებს უმაღლესი ბგერით (მი) და ჩამოდის სექტიმაზე (ფა). საყურადღებოა, რომ მეორე წინადადება იწყება ნახტომით სექტიმაზე. მეორე ხმა კი იწყებს კვინტიდან (სი-ბემოლი). მელოდიას ავითარებს აღმავალი მიმართულებით და, ისევ ტალღისებური სვლით უბრუნდება ფა-ს, პირველი სოლისტის მელოდიური ხაზის სექტიმას მოიცავს. მეორე ხმა — მოძახილი კვინტის დიაპაზონით იფარგლება. აქ თანაზომიერი წინადადებები დიალოგის ფორმით არის მოცემული დაბოლოს. დასასრულ ნაწილში პირველი და მეორე ხმები გუნდთან ერთად ამთავრებენ თავიანთ პარტიებს. სიმღერაში ვხვდებით მთავარი მელოდიის ინტონირებებს. მის ვარიაციას. ვხვდებით აქ კვადრატულობას. სიმეტრიულობას და რიტმულ ჩამოკვეთილობას. მელოდია მღერადა. მაგრამ არა გაჭიმული და ბოლო ნაწილი (კოდა) მისამღერი სახით არის მოცემული. სიმღერა ერთტონალურია სოლ-ელიფური, რომლის ტონიკა მოცემულია სიმღერის უკანასკნელ ტაქტში კადანსის სახით.

სულ სხვაგვარად არის წარმოდგენილი სოფ. ვაქრასა და მატანში ჩაწერილი სიმღერები. რომელთაც გზაში. შინ დაბრუნების დროს ასრულებდნენ¹⁸. ვაქირული მუშური გამოირჩევა თავისუფალი რიტმით და მელოდიურ-პარამონიული ფერადონებით, ამ სიმღერაში გამოკვეთილად ჩანს რეჩიტატივეური მხარე. სიმღერა ორნაწილიანია: I) (Adagio) (ნელი, დინჯი). II) (Allegro non troppo) ჩქარა, მაგრამ არა სწრაფად, იგი ნაბიჯის ანუ მარშის ტემპშია მოცემული. სიმღერაში ბანი შედარებით განვითარებული და მოძრავი (Basso ostinato) სიმღერა ერთტონალურია (ფა-მიქსოლიდიური). ხოლო კადანსში მოდულაცია ხდება ფრიგიულ კილოში (მე-3 საფეხური).

დ. არაყიშვილის მიერ სოფ. მატანში ჩაწერილი მუშური სანიმუშო მაგალითს წარმოადგენს, სადაც თვალსაჩინოდ შეიმჩნევა პარამონიული წყობის გართულება, რომლის მოდულაციური გეგმა ამ სიმღერაში განიცდის გარკვეულ განვითარებას¹⁹. სიმღერის შესავალი (ოთხი ტაქტი) ქორეულ ნაგებობას წარმოადგენს, მისი დიაპაზონი კვინტაა, მეხუთე ტაქტიდან მას უერთდება გუნდი და მეცხრე ტაქტამდე ავითარებს თავის პარტიას. მეცხრე ტაქტიდან სიმღერის წამყვანი როლი პირველ ხმაზე გადადის, მაგრამ მისი მელოდია მოძახილთან შედარებით ძალზე ღარიბია (დიაპაზონი კვარტაა), იგი უფრო პარამონიულ მხარეს აძლიერებს და დამოუკიდებელი მნიშვნელობა მას. როგორც მელოდიური საწყისი. არ ენიჭება. უპირატესობა მელოდიის წარმოქმნისა აქ ჭერ კიდევ მოძახილს ეკუთვნის. ამ სიმღერაში ხმების მონაცვლეობა და მელოდიური ხაზის სხვადასხვა ხასიათიც იქცევა მსმენელის ყურადღებას. სიმღერის პირველ ფაზაში, რომელსაც მოძახილი ასრულებს (პირველი რვა ტაქტი) ტონალობა ორჯერ

¹⁸ Д. Арақишвили, Труды МЭК, т. V, № 2, გვ. 113.

¹⁹ იქვე, გვ. 109.

იცვლება: პირველი ოთხი ფაქტი წარმოადგენს ლა-მიქსოლიდიურ კილოს, ამიტომ სწორია შ. ასლანიშვილის შენიშვნა, რომ გასაღებში შეცდომით არის გამოტანილი სამი დიეზი²⁰, შემდეგი წინადადების დასაწყისში დიეზები უქმდება და კადანსში ჩნდება სი-ბემოლი, რომელიც ისევ ლა-სკენ მიისწრაფვის (ლა-ფრიგიული), მოძახილის პარტიასთან შედარებით, მოძახუხე ხმა (იგულისხმება პირველი მაღალი ხმა) იწყებს ნახევარი ტონით მაღლა, ხოლო პირველი კადანსიდან ნახტომს აკეთებს კეინტაზე. კადანსი სიმღერას ორნაწილად ჰყოფს.

როგორც აღვნიშნეთ, პირველი ხმის მელოდია არ არის გაშლილი. იგი ტერციის ფარგლებში ტრიალებს სოლ-ფა-მი, მოძახილის შემდეგი წინადადება პირველი წინადადების მეორე ნახევრის ზუსტი განმეორებაა (მე-5, 6, 7, 8 = 15; 16, 17 ტაქტები), და მისი კადანსი სოლ, სი-ბემოლი, ლა უკვე ფრიგიული წყობის შემავალ ბგერებს წარმოადგენს. როგორც ვხედავთ ჰარმონიული მხარე ამ სიმღერის საგრძნობლად გაფართოებულია, მის წყობაში ვხედავთ მიქსოლიდიურ ლა-სა, ეოლიურ ლა-სა და ფრიგიულ ლა-ს ნიშნებს.

ეს ორი უკანასკნელი სიმღერა (იხ. მაგ. №№ 17 და 18) არა უშუალოდ შრომის პროცესის დროს, არამედ გზაში საშუალოდან დაბრუნებისას სრულდება. თონის ან მკის სიმღერებთან შედარებით, რომლის დროსაც ფიზიკურადა დაძაბულ მდგომარეობაში მყოფი, მომღერლები განსაზღვრულ რიტმულ მდგომარეობას უნდა დამორჩილებოდნენ. ნაკლები შესაძლებლობა ჰქონდათ სიმღერის მელოდია შეემკოთ ორნამენტურობით ან ჰარმონიული ფერადოვნებით. ამ სიმღერაში მუსიკალური გამომსახველობითი საშუალებების უფრო თავისუფალი გამოყენება, განპირობებულია მათი შესრულების მდგომარეობით, ეს არის გზა ან შესვენება.

ჩვენს კოლექციაში გვაქვს საინტერესო ნიმუში სამხმიანი მუშურისა, სადაც კარგად არის შემონახული სმათა განლაგების ძველი ტრადიცია. მაგალითისათვის მოვიყვან კომპოზ. შ. მშველიძის მიერ სოფ. თიანეთში ჩაწერილ „მუშურს“ (იხ. მაგ. № 19). ეს სიმღერა განვითარების შედარებით გვიანდელ კატეგორიას მიეკუთვნება. ამას გვიდასტურებს სიმღერის ცვალებადი ზომა (5/4, 4/4, 3/4, 6/4): რიტმულად გართულებული მელოდიური ქარგა (ტრიოლები) და მდიდარი ჰარმონიული ენა. სიმღერა მიჰყავს პირველ ხმას, მელოდიის ქსოვილის განვითარება ამ სიმღერაში მხოლოდ მას ეკუთვნის, რაც შეეხება მოძახილს, თუ მას წინა სიმღერების მელოდიის შექმნაში წამყვანი როლი ეკუთვნოდა. ამ შემთხვევაში იგი სავესებით ინიციატივას მოკლებულია და თითქმის მთელი სიმღერის მანძილზე ბანს პარალელურად უნისონში უღერს. ბანისა და შუა ხმის ასეთი გაორმაგების გამო სიმღერა ორხმოვანების სახეს ღებულობს. სიმღერის პირველი ფაზა ლა-მიქსოლიდიურ ტონალობაშია, შემდეგ გადადის სი-მიქსოლიდიურში, რომელიც სი-ფრიგიულით მთავრდება და მოდულირებს დო-დიეზ ეოლიურში. აქედან დო დიეზი და სი-ეოლიური ერთმანეთს სცვლიან და საბოლოოდ სიმღერა მთავრდება მიქსოლიდიურ კილოში.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს კომპოზ. მშველიძის მიერ სოფ. ანმეტაში ჩაწერილი „მუშური“ (იხ. მაგ. № 20). ეს სიმღერა, მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებების მხრივ, თიანეთური მუშურის საერთო ნიშანს ატარებს. მას ახასიათებს რიტმული ორგანიზებულობა, ინტონაციურად მდიდარი მელო-

²⁰ შ. ასლანიშვილი, ქართლ-კახეთის ქართული საჯნლო სიმღერების პარმონია, გვ. 26.

დია, საკმაოდ კრისტალიზებული ჰარმონიული მხარე და მოდულაციური გეგმის სიმდიდრე. სიმღერაში მელოდია პირველ ხმას მიჰყავს, ხოლო მეორე ხმა ზოგჯერ აორმაგებს ბანს და დანარჩენ შემთხვევაში კვინტურ ან ტერციულ დამოკიდებულებაშია მასთან. ბანის გაორმაგებას ვხვდებით პირველ ხმაშიაც. ამ სიმღერაში ყოველ ხმას თავისი ფუნქცია აკისრია და ერთმანეთის ურთიერთდამოკიდებულების დროს იქმნება პოლიფონია. ეს სიმღერა საინტერესოა იმიტომაც, რომ აქ ვხვდებით ხმების, როგორც კომპლექსურ მოძრაობას (1-ლ, მე-9. 12 და 19 ბოლო ორი ტაქტები), ისე ჰარმონიული ბანის საფუძველზე აგებულ სამხშიანობას. სიმღერის პირველივე ორ ტაქტში მოცემულია სი-ფრიგატული კილო, რომელიც შემდეგ ორ ტაქტში მივიდრდება. მეხუთე ტაქტიდან კილოთა ცვალებადობას აქვს ადგილი უმთავრესად სი-მიქსოლიდიური. სი-ეოლიდიური) სიმღერა მთავრდება ლა-მიქსოლიდიურში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „მუსური“ სიმღერის ერთერთ სახეობას ოდური წარმოადგენს, რომელიც კახეთის სოფლებშია გავრცელებული. აღნიშნული სიმღერის ჩაწერა ჩვენ მოგვიხდა ყვარელში, ართანასა და კონდოლში.

ოდურს ჩვეულებრივ კახელი გლეხები მღეროდნენ შესვენების დროს და გზაში სამუშაოდან დაბრუნებისას. ისევე, როგორც ზემოთ აღვნიშნული მეშურა, მათა შესრულება დაკავშირებული იყო კოლექტიურ შრომასთან. იქნებოდა ეს თოხნა, ბარეა, მკა თუ სხვა მისთანანი, ამის გარეშე ძველად მას არ შესატყულებდნენ.

კახურ მუსურ სიმღერებში ოდური მეტად ორიგინალურ ნიმუშს წარმოადგენს. სტრუქტურის მხრივ იგი ახლო დგას კუბლეტურ ვარიაციულ ფორმასთან. მასში კარგად არის შეხამებული მღერადი და რეჩიტატიული ელემენტები, სიმღერისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე ტონალური მრავალფეროვნება, მეტრო-რიტმის სირთულე, ზომის ხშირი ცვალებადობა. მაგალითისათვის განვიხილოთ ყვარელში ჩაწერილი ოდური²²¹ (იხ. მაგ. № 21), პირველი სამი ტაქტი დამწყების პარტიას ეკუთვნის, რომლის მელოდია იწყება სიმღერის კილოს კვინტიდან. აღის სეკუნდით მაღლა და ტალღისებური დაღმავალი მიმართულებით მიისწრაფვის ტონიკისაკენ. ამ ნაკვეთის ბეგრათა რიგი, რომელიც ჰექსტონ ფარგლებში მოძრაობს, დო-დიეზ-ეოლიურ წყობას ავლენს. საკადანსო საქციეის მელოდიური ფორმელა წარმოადგენს ტრიქორდს კვარტაში (სოლ-დიეზი. მი, რე-დიეზი) და მესამე ტაქტში შეჭრილი კადანსის ტონიკა დო-დიეზია მოცემული. ამავე ტაქტის მეორე ნახევრიდან ნახტომით კვარტაზე (ფა-დიეზი ორჯერ მეორდება) მელოდიას იწყებს პირველი ხმა. ეს ტაქტი ერთდროულად წარმოადგენს წინა ფრაზის დაბოლოებას და შემდეგი ფრაზის დასაწყისსაც. მეოთხე ტაქტში პირველ ხმას უერთდება ბანი ბეგრად დო-დიეზი, პირველი ხმის პარტიას მელოდიურ ნაკვობაში (რომელიც ტეტრაქორდს წარმოადგენს) ჩნდება მა-დიეზი, ისე რომ დო-დიეზ-ეოლიური მოდულირებს დო-დიეზ-მიქსოლიდიურში. შემდეგი ტაქტები (მე-6, 7) პირველი დამწყების, ე. ი. მოძახილის ვარიანტს წარმოადგენს, რომელიც ამავე დროს შეიძლება შემდეგი წინადადების შემავრთვებელ ნაწილადაც ვიგულისხმოთ. სიმღერაში მელო-ინტონაციური ფორმულების განმეორება ხდება, ასე მაგალითად, პირველი სამი ტაქტი, რომელსაც სოლოდ ასრულებს დამწყები ანუ მოძახილი, მეორდება (მე-8, 9. 10 ტაქტებში) მხოლოდ

²²¹ კახეთის მიკლინების მასალები.

სამშვიანობის სახით. რომელიც ტერციულ ნაგებობას წარმოადგენს. ასევე 3-7, 8. 31 ტაქტების განმეორებას ვხვდებით, სიმღერის დასკვნით ტაქტებში. სიმღერის შუა ნაწილი კი (მე-10, 15, 11, 12, 13, 14, ტაქტები) პირველი წინადადების დამუშავება ხდება. ჩვენ აქ ვხედავთ კუპლეტის თავისებურ ფორმას. ფრაზის ვარიაციული დამუშავების განმეორებას, რომლის სქემაც შეიძლება შემდეგნაირად წარმოვიდგინოთ:

II — II — C
 a₁ — c₁
 c₂ — a₂ — c₂

სიმღერის მოდულაციური გეგმა წარმოადგენს დო-დიეზ-ეოლიურს. დო-დიეზ-მიქსოლიდიურის და დო-დიეზ-ფრიგიული წყობების თანამიმდევრობა. აქ დო-დიეზი ლებულობს სხვადასხვა ტონალობის ელფერს. უკანასკნელ დასკვნით ტაქტში ბგერა რე-დიეზი, რომელიც დო-დიეზი-მიქსოლიდიურის მეორე საფეხურია - ნახევარ კადანს წარმოქმნის.

როგორც ვიცი, ნახევარ კადანსებს მიქსოლიდიურ კლოს მეორე საფეხურზე ხშირად ვხვდებით ძველ საწესო სიმღერებში (ჩვარის წინასა, მყარული და სხვა).

ჩვენი ნაწერილი „ოდურის“ მეორე ნიშნში სოფ. ართანაშია ფიქსირებული (იხ. მაგ. 22). რომლის მელოდური ქარგა მღერადია და საკმაოდ განვითარებული დამწყების როლი ამჟღავნებს პირველ ხმას აკისრია, სიმღერა იწყება შესავალი, რომელიც იმპროვიზაციული ხასიათისაა და თავისი მეტრო-რიტმით რთულ ნაგებობას წარმოადგენს. შესავალში მელოდია ნებისმიერად ვითარდება სეპტიმის ფარგლებში (Ad libitum), რომელიც იწყება ბგერათა რიგის მეექვსე საფეხურიდან. ადის სეკუნდის ზემოთ (სოლ) ეს ბგერა ორჯერ მეორდება და სეკუნდური მობრუნებით ეშვება დაბლა ტონიკაზე. მას უერთდება გუნდი (ბანი). რომელიც ჰმავე ბგერას აორმაგებს (უნისონი). ჩვენ შეგვეძლო გვევარაუდა, რომ შესავალი ლა-ეოლიურ წყობაშია, მაგრამ საკადანსო საქციეში გამკვლევი ბგერა სი-ბემოლი (სი-ბემოლი. დო. სი-ბემოლი-ლა) ლა ფრიგიული წყობის კორიტიტს ანიჭებს. ბანის ფონზე იშლება ახალი მუსიკალური ფრაზა. მისი მელოდური ქარგა ოროველას მსგავსად ვარიაციულ სახეს ლებულობს (სიმღერის მელიონტონაციური მხარე ოროველასა და ივენანას ინტონაციებთან დგას ახლოს). მისი ბგერათა რიგი ლა-დორიულ წყობაშია (მესამე ტაქტი). მეოთხე ტაქტში მელოდია ისევ მოდულირებას განიცდის ლა-ეოლიურ წყობაში. მესხეთე და მეექვსე ტაქტებში მეორე ხმა (ე. ი. მოძახილი) აგრძელებს მელოდიას. მეშვიდე ტაქტდან სამივე ხმა ლებულობს მონაწილეობას. სიმღერის წყობა კვლავ ლა-დორიულს უბრუნდება, მერვე ტაქტში მთავრდება სიმღერის პირველი ნაწილი. რომლის საკადანსო ფორმულაში ვხვდებით ბანისა და მოძახილის უნისონის შესრულებას. თავს იჩენს ახალი მოდულაცია, ბგერა ლა-, ე. ი. პირველი საფეხური გადაიქცევა მეშვიდე საფეხურად, ბგერა სი- იქცევა პირველ საფეხურად, რაც სი-ფრიგიულ წყობას იძლევა საკადანსო უკანასკნელ ბგერას მეორე საფეხური წარმოადგენს (დო), რომელიც ნახევარი კადანის დანიშნულებას ასრულებს. ბანისა და მოძახილის უნისონურ შესრულებას, რომელსაც ვხვდებით საკადანსო ნაწილში მუშური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებაა. სიმღერის მეორე ნაწილი პირველის განმეორებაა. მე-9, 10, 11, 12 ტაქ-

ტეზ. რომლებიც პირვანდელი თემა-მოტივების დამუშავებას წარმოადგენს. უკანასკნელი ოთხი ტაქტი — დასკვნითი ნაწილი პირველი კუპლეტის; ე. ი. მე-5, 6, 7, 8 ტაქტების მსგავსად მთავრდება, მხოლოდ კადანსის უკანასკნელი ბგერა დო-დიეზი ლა-მიქსოლიდიურის მესამე საფეხურია. რაჟ შეიძლება ფრიგიულ კადანსად ვიგულისხმოთ. დამახასიათებელია აგრეთვე, რომ ოდურს საფუძვლად უდევს ორი ან სამი მელო-ინტონაციური მიმოქცევა, რომელიც სიმღერაში დამუშავების ან ვარიაციის სახით მეორდება. მუსიკალურ გამომსახველობის ასეთი ხერხი, როგორც ცნობილია ქართული სიმღერის, კერძოდ როგორც სუფრულში, ისე ორთველასა და ურმულში ჩვეულებრივ მოვლენებს წარმოადგენენ.

როგორც დაინახეთ, ოდურ სიმღერას, თავისი მელო-ინტონაციის საკადანსო ღორმულეებისა და ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების მხრივ და მათი კუპლეტური ვარიაციული ფორმის მხრივ ძველ სიმღერებთან არის ახლოს. ხოლო მისი ტონალური მრავალფეროვნება ზომის ხშირი ცვალებადობა, მეტრო-რიტმის სრულზე კი მისი განვითარების მაღალი საფეხურის მაჩვენებელია. სიმღერა ძველია და საერთო კულტურის განვითარებასთან პარალელურად მან განვითარების გარკვეული სტადიები განვლო, რომელმაც თავისი დანიშნულებისა და ფუნქციის უცვლადების გამო (იგი მუდამ შრომასთან იყო დაკავშირებული) ჩვენ დრომდე ხალხის სასიმღერო პრაქტიკაში შემოინახა თავი.

ამ სიმღერის სიძველზე სახელწოდება ოდურიც უნდა მიუთითებდეს. ტერმინი ოდური-ოდის საკითხთან დაკავშირებით საყურადღებოდ მიგვაჩნია ეუკოლ ბერიძის დაბეჭდილი წერილი: „ოდის, ოდისი და ოდია“²². წერილში მკვლევარი განიხილავს „ოდის“-ს ეტიმოლოგიას. მისი აზრით, სიტყვა „ოდისი“—მეგრული ნათესაობითი ბრუნვაა: ოდის-ში, ე. ი. ოდის კუთვნილი რამ არის. მაგ. ქვეყანა. ე. ი. ოდისი. ოდის ქვეყანაა, აქ გამოყენებულია როგორც ადგილის სახელწოდება: ჩხოუ-ში, ქუთე-ში, ჭიხაი-ში, კულა-ში და სხვ. შემდეგ მკვლევარს აინტერესებს „ეინ არის ეს ოდი“, რომელმაც მთელ კუთხეს, მთელ ქვეყანას მისცა სახელწოდება? მისივე სიტყვით „ოდის“ ქვეყნის პატრონია. მის მიწა-წყალზე დასახლებულთა ღვთაებაა. რომლისგანაც თვით ქვეყანამ მიიღო სახელწოდება; ამას ახახუთებს იმით, რომ „ქათნა“ ღვთაება იყო ათენი—ქალაქი. „აპოლონი“ ღვთაება აპოლონია, ქალაქები თრაკიასა და მაკედონიაში. „პერაკლეს“ ღვთაებაა!. პერაკლია—ქალაქი თესალიაში. აი—ღვთაებაა, კოლხეთის პატრონია. აი—კოლხეთის ქალაქი და სხვ. ამის მიხედვით მკვლევარი ამტკიცებს, რომ ოდი—ღვთაებაა. ოდისი—ოდის ქვეყანაა. ოდისარი—ოდისის მცხოვრებელი.

რა ღვთაება უნდა ყოფილიყო ოდი? ავტორი ასკვნის, რომ ოდი მიწის ღვთაებაა, იგი მოსავლისა და წირინახულის ღმერთია, ოდი მცხოვრების მიმნიჭებელია. ოდი მთავარი ღვთაება და განმგებელია ქვეყნისა, ოდისაგან არის დამოკიდებული, როგორც მოუსავლობა, ისე მოსავლიანობა, მას შეუძლია მოუვლინოს ქვეყანას გეაღვა, სეტყვა, სენი და ამავე დროს წყალბაძე. ოდისაგან არის წარმოებული სიტყვა დაოდვა, მოოდვილი: საბას განმარტებით ოდი წვიმა—ზზიანი ნაწყენობაა. ოდი უხსოვარი დროიდან ცნობილია ჩვენში, როგორც ყანის მომსერელი. მომსაობი და გამანადგურებელი სენი. ავტორის სიტყვით, იმისათვის რომ ოდი მოვიდეს და სიკეთე მოჰქინოს, როდესაც მოსახლეობის

²² ე. ე. ბერიძე, „ოდის, ოდისი და ოდია“, ეურნალი „მნათობი“, 1959, № 12, 32-108.

კეთილდღეობას ფუძე ეყრება, სახელდობრ ხენისა, თესვისა და თოხნის დროს, საჭირო იყო მისთვის განსაკუთრებული ვედრებით მიმართვა, და სწორედ ამ საფუძველზეა აღმოცენებული შრომის სიმღერა „ოდოია“ სამეგრელოში და „ოდური“ კახეთში. ასე აქვს ეუკოლ ბერიძეს ახსნილი ტერმინი „ოდი“ და მისგან წარმოებული სიტყვების გავრცელება და მნიშვნელობა ჩვენში.

შევაჯამოთ თუ რა მუსიკალურ-სტილისტური თავისებურება ახასიათებს ზემოთ განხილულ ორსმიან და ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გარდამავალი მუსურის სიმღერების ნიმუშებს.

მუსურ სიმღერებს ვხვდებით, როგორ მარტივი სახის სტრუქტურით. ასევე რთული ფორმითაც. აღრინდელი ფორმაციის სიმღერები ვითარდება ტეტრაქორდში, უნისონში, ტრიქორდი-კვინტაში, რომლებიც შემდეგში, ხალხის კულტურის აღმავლობასთან ერთად მრავალხმიანობით გართულდა.

როგორც ვიცი საგუნდო სიმღერას ერთხმიანობის საწყისი პუნქტია. შემდეგ ეტაპზე დამწყების მიერ შესრულებული მელოდიის უკანასკნელ ბგერაზე აპყვებოდა გუნდი და იმეორებდა იმავე მელოდიას. ზოგჯერ კი, დამწყები ასრულებდა მელოდიის ნაწილს, გუნდი კი, განაგრძობდა სიმღერას. ეს ხმათა მონაცვლეობა (რეგისტრული) შემდეგ უკვე გადაიზარდა მრავალხმიანობაში. მრავალხმიანობიდან განვითარდა რთული პოლიფონიური ფორმები.

განხილულ სიმღერებში ვხვდებით ორხმიანობას და განვითარებული ორხმიანობიდან უკვე სამხმიანობაში გარდამავალ საფეხურს, სადაც აშკარად შეიმჩნევა ძველი ფორმაციის სტრუქტურაში ახალი ელემენტების შერწყმა. ზემოთ მოტანილი მაგალითებიდან დავინახეთ, რომ ერთსა და იმავე სიმღერას ჩვენ ვხვდებით ერთ ტონალურს, მარტივი ფორმისას, მაღალი ხმისა და ბანის უნისონური შესრულების მომენტს, უმეტეს შემთხვევაში სიმღერის დამთავრებისას. ამ სიმღერებში ორხმიანობა ყველა შემთხვევაში ერთნაირად არის მოცემული, რომელსაც ორი სახისას ვხვდებით: ა) როდესაც სიმღერაში მონაწილეობს ორი ხმა, პირველი ასრულებს მელოდიას და გადმოგვცემს სიტყვიერ ტექსტს ბანის თანხლებით, ე. ი. მეორე ხმის პარტია ეკუთვნის ბანს, ბ) როდესაც სიმღერაში მონაწილეობს ორი მთქმელი, რომლებიც რიგრიგობით მღერაინ ან დიალოგის ფორმით, ან ზუსტად იმეორებენ პირველი მთქმელის მელოდიას და სიტყვებს ბანის (გუნდის) ფონზე. თუმცა, აქ მოცემულია სამი მონაწილე ხმა, მაგრამ ფაქტიურად ერთდროულად ხმოვანებს მხოლოდ ორი (მთქმელი და ბანი). ზევითა ხმა ქმნის მელოდიურ ხაზს, ხოლო ქვევითა ოსტინატურ ბანს ან ბურღონულ (საორღანო) ბანს, რომელსაც მხოლოდ პარმონიული ფუნქცია აკისრია.

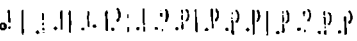
ორხმიანი მუსურებისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე მოძახილის პარტიის, როგორც განვითარებული მელოდიური მღერადობა, ისე მკაფიო, რიტმულად ჩამოკვეთილი კუპლეტური ხასიათის მელოდიური ნაგებობა, რაც მათი და უძველესი საფერხულო სიმღერების მრავალ საერთოზე მიგვიბრუნებს. თუ ჩვენ მოვიგონებთ შრომის სხვა სახის სიმღერებს, როგორიცაა მაგალითად გუთნური, ურმული, კალოური. იქ უმთავრესად პრიველირებს რეჩიტატივურ მხარე, მუსურში კი თვალსაჩინოდ გამოირჩევა ჩამოყალიბებული, მკვეთრი მელოდიური ქარგა, რომელიც აგებულია მოკლე-მოკლე მოტივებზე, ორი ან სამტაქტიანი წინადადებების სახით. ამ ჯგუფის სიმღერებს ახასიათებს დინჯი ტემპი, სიმღერების მეტრო-რიტმი, მეტად მოქნილი და ზოგჯერ ცვალებადიც

გვხვდება. პარმონია ორსმიან მუშურში ძირითადად ერთტონალურ ფარგლებში ვითარდება, იშვიათად ვხვდებით მეორე ტონალობაში გადახრას. რომელიც შემდეგში ისევ უბრუნდება თავის პირველ ტონალობას. ბანი (გუნდი) ქმნის პარმონიულ ფონს. იგი იძლევა ან ოსტატურ ფორმას, ან ბურდონულ ბანს. ორსმიან სიმღერებში უპირატესად გვხვდება მინორული, ეოლიური, ფრიგიული და მიქსოლიდიური კილო. ეს უკანასკნელი უფრო განვითარებული სიმღერებისთვისაა დამახასიათებელი. ეს კილო სიმღერებს შედარებით მხნე და ენერგიულ ხასიათს ანიჭებს.

ორსმიანობიდან — სამსმიანობაში გარდამავალ სიმღერებში უმთავრესად შემდეგი პრინციპია დატული. მთელი სიმღერა ვითარდება ორი მთქმელის დიალოგის საფუძველზე. მოკლე მელიოდიური აგებულების სახით, რომელიც მოღებულია ყოველგვარ სამკაულ ბგერებს, რომელთაც ახასიათებთ ჩამოკეტილი მეტრო-რიტმი და ტაქტური სიმეტრიულობა. ორი მთქმელი, რომელიც ერთმანეთს ენაცვლება მოძახილის თქმაში, ერთია დამწყები, მეორე მთქმელი ან ზუსტად იმეორებს პირველის მელიოდიურ წინადადებას, ან დიალოგის სახით განაგრძობს მელიოდიური ხაზის განვითარებას; ზოგჯერ კი, მის ოდნავ ვარიაცობას იძლევა შემჭიდროებული ან გაფართოებული სახით (ა. ბენაშვილის და ზაქ. ჩხიკვაძის ჩანაწერები). ხშირია ანტიფონური შესრულება: სიმღერის ბოლოს კი. როგორც წესი ორივე მთქმელის მელიოდია და ბანის პარტია (გუნდი) ერთდებიან, რაც სამსმიანობას წარმოქმნის, უმთავრესად ეს ხდება სიმღერის დასკვნით ნაწილში, მისამღერებში.

ამ კატეგორიის სიმღერების მეტრო-რიტმული ანალიზი შემდეგ სურათს იძლევა: ძირითადად მათთვის დამახასიათებელია ნაკლებ ცვალებადი ტემპი. შედარებით ხშირად გვხვდება *Andante, Moderato, Allegro non troppo*, არის შემთხვევები, როცა ჩამწერი აღნიშნავს, რომ „სიმღერა თანდათან ჩქარდება“, მაგრამ როგორც წესი „მუშური“ სრულდება აუჩქარებელ დიჩ ტემპში.

მუშური სიმღერების მეტრი ჩვეულებრივ გვხვდება ორწილადი ან სამწილადი, უკანასკნელ წლებში ჩაწერილი მუშური, შედარებით. გართულებულ მეტრო-რიტმულ ნაგებობას ვხვდებით. მოტივები თავისი ზომით ემთხვევა ორ ტაქტს ან სამ ტაქტს და წარმოადგენენ ქორეულს დაქტელს. ან ამფობრაქს. მოტივის ძირითადი სახეობა ქორეულ აღნაგობას წარმოადგენს. მუსიკალური და ლექსის მეტრი მკიდრო ურთიერთობაში იმყოფებიან. უმეტეს შემთხვევაში მუსიკალურ მეტრს აქვს წამყვანის როლი. რიტმულ ფიგურებს მუშურებში ვხვდებით ორწილადს, ოთხწილადს და სამწილადს. ორწილადი ზომის ტაქტებში ვხვდებით შემდეგ ძირითად რიტმულ ფორმულებს:



სიმღერის ყველაზე გრძელი ბგერაა (ა) ბოლო მძივ ტაქტში (ზ. ჩხიკვაძის — „გავლესოთ ძმებო ნამგალი“, „საწყალსა კაცსა ვინ მისცემს“: „სიმინდსა თონა დაუწყოთ“ და სხვ.), მეოთხედ ნოტებს კი ვხვდებით მსუბუქ ტაქტებში.

სამწილადი ზომის მუშურ სიმღერებს ახასიათებს ისეთივე მეტრო-რიტმული სტრუქტურა. რაც საფერხულ სიმღერებს, სადაც ვხვდებით შემდეგ ძირითად რიტმულ ფიგურებს $3/4$ $\text{♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} |$ რიტმული ფიგურა ♩ . „მუშურში“ შედარებით ხშირია დასკვნითი ნაწილი. მუშურში ვხვდებით აგრეთვე შემდეგი სახის რიტმულ ფიგურას: $\text{♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} | \text{♩} |$. რომელსაც აქვს მძაფრი რიტმული მახვილი, იგი მეტ შემთხვევაში ემთხვევა მეტრის მახვილს. ლექსის პარცვლის უმცირეს გრძობას წარმოადგენს: ა) ორწილადი მეტრისათვის $\text{♩} | \text{♩} |$.

ბ) სამწილადი მეტრისათვის $\text{♩} | \text{♩} | \text{♩} |$.

მუშური სიმღერების მეტრო-რიტმული ნაგებობა არა მხოლოდ უქმნის ამ ეანრს თავისებურ ხასიათს, არამედ განსაზღვრავს კიდევ ამ ეანრის სახეობის მუსიკალურ ნაწარმოებს, რომელიც შეპირობებულია ადამიანის დაძაბულ შრომასთან, მოძრაობებთან. ეს სიმღერები გაერთიანებული არიან მუსიკალური გამომსახველობის ტიპიურა საშუალებებით და შინაარსით, რომლებიც გარკვეული შრომის პროცესით არიან ნაკარნახევი.

სამხმიანი „მუშური“ თავისი სტრუქტურის მიხედვით შეიძლება დაყოთ სამ ჯგუფად.

ა) როდესაც სიმღერაში სამი ხმა ღებულობს მონაწილეობას, მელოდია მიჰყავს საშუალო ხმას — მოძახილს, ბანი და კიდური ხმა კი, პარალელურად ხმოვანებს (ე. ი. ჩნდება მაღალი ბანი). ამ შემთხვევაში პირველს და მესამე ხმას მხოლოდ პარმონიული ფუნქცია აკისრიათ.

ბ) მეორე სახის სამხმიან სიმღერებში სამივე ხმა მონაწილეობს. მაგრამ არაოდეს ერთდროულად არ ხმოვანებენ. ამ სახის სიმღერაში მელოდიას ქმნის ორი ზემო ხმა, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლებიან, ბანის ფუნქცია კი მესამე (ქვევითა) ხმას ეკისრება. აქ ფაქტურად მელოდიური ხაზი პირველს ან მეორე ხმას მიჰყავს (რომელსაც ჩვეულებრივ თითო-თითო მომღერალი ასრულებს ბანის (გუნდის) ფონზე. აქ საქმე გვაქვს ფარულ სამხმიანობასთან. იგი რეგისტრული თვალსაზრისით სამხმიანია, თუმცა სიმღერაში ერთდროულად ორი ხმა ეღერს.

გ) მესამე ჯგუფის სიმღერებში სამხმიანობა წარმოდგენილია განვითარებული ფორმით, სადაც თავიდან ბოლომდე ყველა ხმას გააჩნია თავისი მელოდიური ხაზი და სრულფუნქციანი მონაწილევა სიმღერის საერთო კომპოზიციის. თითოეული მათგანი სხვა ხმების მელოდიას ერწყმის ან პოლიფონური, ან კონტრაპუნქტული ხერხებით. აქ თითოეული ხმის მელოდიური მოძრაობა დამოუკიდებელია და თავისი განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია.

სამხმიან სიმღერებს ფორმის მხრივ ვხვდებით შედარებით მარტივსაც და რთულსაც (ოდური „მუშური“). მათ ახასიათებთ მეტრის ცვალებადობა და ცოცხალი მოძრავე რიტმი.

ძველი ფორმაციის სიმღერებში მოძახილი (ე. ი. საშუალო ხმა — II ხმა) არის წამყვანი და სიმღერის პოეტური ტექსტის გადმოცემი, შედარებით ახალ-

²²³ მეტრო-რიტმული სქემისათვის ვისარგებლეთ ბ. გელისაშვილის შრომით. „ქართული ხალხური სიმღერის რიტმი“. ხელნაწერი ინახება ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივში.

ფორმაციის სიმღერებში კი I ხმას ეძლევა უპირატესობა, თუ სამხმიანობის ადრეულ საფეხურზე იგი ბანის პარალელურად მოძრაობდა, ე. ი. ბანს აორმაგებდა. მელოდიური ხაზის განვითარებაში იგი ჯერ კიდევ პასიურ მდგომარეობაშია, შემდეგ კი პირველი ხმის ფუნქცია ისრდება და დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზის განვითარების უნარიანობას იძენს. პირველ ხმას (მაღალ ხმას) კახეთში „მთქმელს“ უწოდებენ.

სამხმიანი „მუშური“ სიმღერები, რომლებიც განვითარების მაღალ საფეხურზე დგანან. გამოირჩევიან თავისუფალი მეტრო-რიტმით, პარმონიულად—მელოდიური მრავალფეროვნებით. თითოეული ხმა ავითარებს დამოუკიდებელ მელოდიურ ხაზს და აფერადონენებს თავის პარტიას მრავალნაირი ორნამენტით: იგი ამით თავისებურ დამახასიათებელ პოლიფონიას ქმნის, ზოგჯერ ერთი ხმა მეორეს მოსდევს კონტრაპუნქტით. ხშირად ზედა ხმებს ორგვარი ფუნქცია აკისრიათ, როგორც პარმონიული, ისე მელოდიურ სიმღერაში ხმების გამოყოფის ტექნიკასა და მათ ურთიერთდამოკიდებულებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებათ.

სამხმიან „მუშურს“ უმეტესად ახასიათებთ მოდულაციები სხვა ტრანლოგებში სხვადასხვა სახის კადანსებით. თუ ერთხმიანი სიმღერებისათვის დამახასიათებელია თავისუფალი რიტმი და მეტრი, რადგან აქ იმპროვიზირება სწევტს საკითხს, სამხმიან მუშურში (გრძელი სიმღერების მაგვარად) რეჟიტატივერი მხარე აერთიანებს მელოდიას. მეტრო-რიტმი. არც აქაა შეზღუდული. სიმღერაში წათლად შეიმჩნევა ცეზურები, რომლებიც ყოფენ წინადადებებად. ფრაზებად, კუპლეტებად და სხვა. პრინციპში, სამხმიანი მუშური ღრმა ორგანულ კავშირში არის ორხმიან სიმღერებთან და იძლევა ამ ეანრის სიმღერების განვითარებულ სახეს. როგორც პარმონიის. ისე მელოდიის მხარე ხმათა მონაწილეობისა, მათ ურთიერთდამოკიდებულების და გამომსახველობის სერხების თვალსაზრისით.

„მუშურის“ მელოდიური აღნაგობის ანალიზი იძლევა სამ ტიპიურ ფორმას. ყველაზე მარტივ ფორმას წარმოადგენს მოკლე მოტივი, ერთი მომღერლის მიერ გაბმული ბანის ფონზე მუდმივი განმეორებით შესრულება. შემდეგ საფეხურზე კი, შეიძლება ორი სოლისტის რეგრეობით შესრულება გაბმული ბანის ფონზე. ზოგჯერ ბანის ბგერები კომპლექსურად მისდევს მელოდიურ ხაზს.

მეორე ტიპის მუშურში, ერთ მელოდიურ მონახაზს იყოფს პირველი და მეორე სოლისტი. ერთი იწყებს, მეორე განაგრძობს. ამ შემთხვევაში მხოლოდ რეგისტრულ სწვაობასთან გვაქვს საქმე.

მესამე ტიპი მუშურში: ცალკეულ სოლისტს თავისი განსაკუთრებული მელოდიური ხაზი აქვს და ხმათა დამოკიდებულება ერთმანეთს შორის პოლიფონიას ქმნიან. ბანის პარტიაში სამგვარ გამოხატულებას ვხვდავთ. რომლებიც იძლევიან ბურღონულ საორღანო პუნქტს. ბასო ოსტინატურს და კომპლექსურს.

„წმუშურ“ სიმღერებს ძირითადად შემორჩენილი აქვთ ტრადიციული ტექსტები. მაგრამ ვხვდებით იმპროვიზაციებსაც დროსა და გარემოს მიხედვით, ლექსი არ შეიძლება არ ყოფილიყო ცვალებადი, პირიქით იგი დამოუკიდებელია. კონსერვატულა უპირველეს ყოვლისა უძველესი წარმონის სიმღერის მუსიკალური ელემენტი და მისი მელოდიური მხარე, საუკუნეების მანძილზე ურღვევი ტრადიცია, ხალხს აიძულებდა შემოენახა სიმღერის მთავარი ბირთვი, შემოენახა მელოდიის საერთო პროფილი, მაგრამ დასაშვებია ყოფილიყო თავისუფალი ეარაცია. მუშურში, რიტმი არა მხოლოდ მუსიკალური ქარგის სა-

ზომია, არამედ იგი უპირველეს ყოვლისა ცოცხალი თანდათან მზარდი მუსიკალური სახის აქტიური ორგანიზატორია. ამ ჟანრის სიმღერებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მოტივურ-თემატურ კავშირს: ინტონაციურ-მელოდიურ ბირთვს. თემატური ბირთვი მრავალფეროვნად ვითარდება მუშურში, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს მის ნაწილებს, აორგანიზებს მის ფორმას. მუსიკალური აზრი მრავალფეროვნად შეიძლება განვითარდეს; რომელიც ლოგიკურ სრულყოფამდე აღწევს. ამ სიმღერებში შესულია უძველესი წარმოშობის სასიმღერო ინტონაციები, რომლის საფუძველზედაც განვითარდა სხვა ჟანრის ხალხური სასიმღერო შემოქმედება, ასე მაგალითად: საყოფაცხოვრებო, ლირიკული, სუფრული და საწესო სიმღერები.

მკის სიმღერები

„მუშურის“ გარდა კახური შრომის სიმღერების უძველეს რიცხვს მიეკუთვნება მძიმე სამუშაოებთან თანხლებული სიმღერები, რომლებიც ძირითადად მისამღერებისაგან, სიგნალებისაგან და შექახილებისაგან შედგება. ასეთებია მაგალითად, სამკალი სიმღერები: „პერიო“, „ჰეგი-ოვა“, „ჰოპუნა“, „ეარალალო“, „ნამგალო“ და სხვა.

სამეურნეო საქმიანობასთან დაკავშირებული ხალხური წეს-ჩვეულებებისა და ფოლკლორული მასალების განსაკუთრებული სიმდიდრით და ფერადოვნებით მკის—მოსაელის ალების პერიოდი გამოირჩევა.

ადრეულ ცნობას მკის სიმღერის შესახებ ვხვდებით იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“, სადაც ერთ-ერთ თავში ავტორს მოჰყავს მკის ლექსი — სიმღერა:

იერუსალიმს მიმავალი ეუბნება ბერი ბერსა.
ჩემი სულის ცხონებამა, არას ერუვის გჯრი გერსა,
ქალო, აღი მავა ხესა, ჩამოუარე ბროწეული,
ერთი მეცა ჩამომიგდე, შენვან უფრო მოწეული.
„ჰე, ოჰ ჩასართავად“²²⁴.

აღნიშნული სიმღერა თავისი შინაარსით ახლო დგას თანამედროვე მკის სიმღერებთან, სადაც უმეტეს შემთხვევაში სატირულ-იუმორისტული და სატირფილო მოტივები სჭარბობს, რაც მთავარია აქ ავტორი იძლევა მკის სიმღერისათვის დამახასიათებელ შექახილებს, რითაც იგი ყურადღებას ამახვილებს ამ სახის მუშაობის სპეციფიკურ მხარეზედაც.

ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანი, რომელსაც მოუხდა ზაფხულის პერიოდში ყარახაჩიდან საქართველოში დაბრუნება, მოგვითხრობს ამ მოგზაურობის ერთ-ერთ ეპიზოდზე: „დილაზე ადრე წამოველ ჩემ მხრის, ჩემი ბარის სოფლისაყენ, სადაც გახშირებული იყო ყანების მკა და ქართველი გლეხებისაგან სიხარული დიდი მკის სიმღერებით“²²⁵.

დ. მაჩაბელი ზოგიერთ ძველ სიმღერათა შორის ასახელებს „მუშურსა“ და „ჰოპუნას“, რომელნიც ჩვეულებრივ მკის ღროს სრულდებოდნენ²²⁶.

²²⁴ ი. ბატონიშვილი, კალმასობა, ტ. I, 1936, გვ. 295.

²²⁵ ალ. ჯამბაკურ-ორბელიანი, ივერიანელთა გლობა, სიმღერა და ლილია, „ცისკარი“, 1861, № 1, გვ. 157.

²²⁶ დ. მაჩაბელი, ქართულთა ზნეობა, „ცისკარი“, 1864, გვ. 55.

სოფრომ მგალობლიშვილის მოგონებით: „ყველა სამუშაოზე ხალისიანი. საამური თვით მუშებისათვის და აგრეთვე გარე მსაყურებლებისათვის იყო მკა. გამოჩენილ მომკვლევს ხმა ჰქონდათ გავარდნილი „მამითადში — მკის დროს ხშირად ასი და მეტიც ნამგლიანი კაცი მოიყრიდა თავსა. გაიყოფოდნენ დას-დასად და მოველებოდნენ ყანასა „მტერივითა“. ყველა დასს თავისი მეთაური ჰყავდა, გამოცდილი და დახელოვნებული მომკალი... რამდენ სვეს გაიტანდნენ, მათ ჯამებით ღვინით უმასპინძლებოდნენ... ღვინისაგან შეხურებულინი კვლავ ცეცხლივით მოველებოდნენ ყანასა. იყო დაუსრულებელი ერთკამული, ნამგლების ტრიალ-ვღრიალი, „პოოჰუნას“ გუგუნე, ერთი დასისგან მეორისადმი ოზუნჯური ლექსების და ხანდისხან უწმარული შაირების სროლა. გამოცდილ მომკალს ისე გაჰქონდა ყანა, ისე აწყობდა ხელურს ხელეურზე, თითქოს მანქანით სცელავსო. ჩამორჩენილებს შესჰყვილებდა „პაი, თქვე ლაჩრებო, თქვენა“-ო შეუუერთსებდა შაირით და ჩამოუბრუნდებოდა რომ ჩამორჩენილებთან სწორედ გაეტანათ სევა“²⁷.

ამ ალალ-მართალ აღწერილობაში, ცოცხალი ფერებით არის მოცემული მკის პროცესი და მასთან დაკავშირებული მძიმე შრომა, რომელსაც მუდამ ხალისათა და სიხარულით ეწვოდა ქართველი მეურნე.

გ. ნადირაძის ცნობითაც „მკა ყველაზე ძნელი სამუშაო იყო, რადგან ჩვეულებრივ პაპანაქება სიცხეში უხდებოდათ ყოფნა, ამიტომ მუშაობაში ხალისის შესატანად გლეხები ხშირად დაფა-ზურნითაც მიდიოდნენ მინდორში“²⁸.

კახეთში ყანის მკის პროცესს რამდენიმე სიმღერა ახლავს, რომლებიც ამ პროცესის ცალკეულ სახეობებს შეესატყვისებიათ. თუ როგორი თანამიმდევრობით უნდა შესრულებულიყო სამკალში ეს სიმღერები ამის შესახებ ადგილობრივმა კოლმეურნეებმა სიმღერების შესრულებასთან ერთად, მკის მთელი მუშაობის პროცესიც ადგილდგინეს. კახელი ინფორმატორების გადმოცემით „ზაფხულში, როცა სასწრაფო მუშაობის დრო დგებოდა, მუშა ხალხი შევიკრიფებოდით. ერთმანეთს ვეხმარებოდით. ეს მეტწილად მკის დროს გვესაპირობოდა. რადგან ავდრისა გვეშინოდა, წვიმას ან სეტყვას პურის თავთავი არ დაეწვინა. რის შემდეგ მკა — მოსავლის აღება ჰქონდა. ასეთ დახმარებას ჩვენში „ნაცვალგარდას“ ვეძახდით.

ყანის სამკალში დილადრიანად ათიდან-ოცამდე და ზოგჯერ მეტიც მოვიყრიდით თავსა. მისვლისთანავე ჯერ პურს გავტეხავდით, თითო ჯამ ღვინოს დავლევდით. დავილოცებოდით, საუკეთესო მომკვლევს მეთაურებად ავირჩევდით და შემდეგ მწკრივებად გავიშლებოდით ველზე. თითოეულ მწკრივს თავისი მესვეური მიუძღოდა წინ. მესვეურს მომკალნი მიჰყვებოდნენ, თითოეულ მომკალს შეძნეური ჰყავდა მიჩენილი, რომელთაც ძნის შეკვა ევალებოდათ. ყანაში რომ გავივლიდით ჯერ დავგლეჯდით ულოსა და ისე შევეუდგებოდით მუშაობას. პირველად ნამგლებს დავლესავდით და „ნამგლურს“ ანუ „ნამგალოს“ ვიმღერებდით. როცა მუშაობას შევეუდგებოდით მოკლე „მუშურს“ დავიძახებდით. შემდეგ „ჰარალალოს“, ამ სიმღერას ორი კაცი მღეროდა, დანარჩენი კი მოუბანებდა, ამას მოჰყვებოდა უფრო ჩქარი სიმღერები ჯერ „პერიოს“ შევასრულებდით და, როცა მუშაობა გახურდებოდა, ერთმანეთს გავეჭიბრებოდით, მაშინ კი ჰეგი-ოვას შევიძახებდით. როგორც მუშაობაში, ისე სიმღერის დროს ერთ-ერთი იყო მეთაური („წინამთქმელი“).

²⁷ ს. ო. მგალობლიშვილი, მოგონებანი, თბილისი, 1930, გვ. 8-9.

²⁸ გ. ნადირაძე, ნიკო სულხანიშვილი, 1937, გვ. 19.

ეს მეთაური დაახვევდა თავთაის კონას და ქამარში გაიმაგრებდა. დაილუნებოდა, ზურგზე დაიყრიდა მიწას და სანამ ნაპირზე არ გავიღოდა, სვეს არ გარტანდა წელში არ გაიმართებოდა, ამით მეთაური გამძლეობასა და ამტანლობის მაგალითს უჩვენებდა მუშებს²²⁸.

კახეთში (სოფ. რუისპირში) ველზე მუშაობის დროს ჩვენ შემთხვევა მოგვცა უშუალოდ დაკვირვება გვეწარმოებინა მკაში მუშაობის პროცესისათვის და იქ შესრულებულ სიმღერებზე (ზოგიერთი ამ მისამღერის ნიმუშის ჩაწერა მოვახერხეთ).

სოფლის განაპირას, პურის ყანებში. ხალხი ტრიალებდა. გამკოლმა ერთ-ერთ ჯგუფთან მოგვიყვანა და ჩვენი მისვლის მიზანი აუხსნა. ყანას 10-12 კაცი მკიდა. პირველდაწყებისას მუშაობა ნელი ტემპით მიმდინარეობდა. მუშები ორმწკრივად იყვნენ განლაგებულნი. ერთ-ერთმა მათგანმა სიმღერა წამოიწყო. იგი თითქოს ჭერ ხმას ავარჯიშებდა და სიმღერისათვის საკირო წყობას ეძებდა. მელოდიურ ძაფებს აბამდა, მას მეორე მომღერალი წაეშველა და მეორე ფრაზა: იმან ჩამოანაკეთა პანგის ოდნავი შეცვლით. ამ ორთა შორის პატარა მუსიკალური დიალოგი გაიმართა. მოკლე ლექსის ჩართვით. შემდეგ პირველმა დამწყებმა სიმღერა სწრაფად გადაიყვანა ხელეურზე (ხელაური ოთხხატი ნამგლის გასმა). რომელსაც მეძნური ძნად კრავს) ნამგლის მოძრაობა სიმღერის რიტმს შეუფარდა. მას გუნდიც აყვავა. სიმღერის კუბლეტი, დახვეწილი მელოდიით. ორმოცი ნაპიჯის მანძილზე ვანუწყევტივ მეორდებოდა, რომლის მანამღერში სიტყვებს პერიო, პერიოს იყენებდნენ. მოძახილს ორივე მეთაური რეკორდობით ამზობდა. სიმღერის რეფრენის განმეორებისას. დამწყებს გუნდი ეგროდებოდა მას (მანის პარტია); მუშაობის ექსტაზში შეისულმა ერთ-ერთმა მომღერალმა სიმღერა მძაფრ და ექსპრესიულ რიტმულ წამოძახილებზე გადაიტანა. ჰოპ. ჰოპ! პა, პა, პერ, ჰეი! ისო, ისო! იმოყ. იმოყ! და მას მეტოქე უპასუხებდა იმავე შეძახილებით ე. ი. მეორე მეთაური, ამ შეძახილებით ისინი აქუნებდნენ ერთმანეთს, ვინ მეტხანს გაუძლებდა ერთად სიძულვასა და მუშაობას.

თითოეულ მათგანს თავისი ჭკუფის ამხანაგები ოხუნჯობითა და კიკინით ამხევებდნენ. რასაც საერთო განწყობილებაში მეტი მხარელება და სიკოცხლე შეჰქონდა. ზოგჯერ ამ მოძახილებს შორის მომღერალი მკელი ლექსის ტაქსს ჩაურთავდა, იგი ერთ მუსიკალურ ბგერაზე სხაპასხუებით ავარჯიო წარმოასთქვამდა სიტყვებს, მას მეორე მეტოქე უპასუხებდა ლექსის მეორე ტაქსს. ამას მოსდევდა ისევე შეძახილები და ასე ბოლომდე.

როდესაც მომკვლებმა საკმაო რაოდენობის თავთაე მოიპოვეს. ერთ-ერთმა მათგანი სწრაფად მოტრიალდა და მის მომდევნო მეძნურს გაამანევებელი პატარა. ოთხტაქტიანი სიმღერა მიუმღერა:

აჩალალო, მეძნურო,
მეძნურო არ ჩამოაქ.

ყველა მკელი მუშა სიმღერის რიტმს ემორჩილება. წინააღმდეგ შემთხვევაში მას მომყოლი ამხანაგის ნამგალი შეიძლება მოხედეს. მათ შორის გარკვეული მანძილია, ამ მანძილს არ უნდა აცდნენ, თორემ ერთანეთს დაჰრჩიან.

²²⁸ კახეთში მივიღებთ მისალები.

მუშებმა სვე რომ გაიტანეს, წელში გაიპართნენ და დინჯად მკის ოღფრი წამოიწყეს. სიმღერას მხოლოდ მოძახილი იწყებდა, რომლის პოეტური ლექსის შინაარსი ასეთია.

მოდით მოგროვდით მუშანო
 მუშანო მასპინძლისანო,
 მასპინძელს ვასიამოვნოთ
 მთები დაუღვათ ძნისაო.

I მიქცევა.

ქა-ლო შკ-ნი ევ მი-ყუახ-და ე - ზო, ე-ზო სი-ა-სუ-ლო

I მიქცევა II მიქცევა

განი. სუ. პა და თუ და სუ - სუ

I მიქცევა I მიქცევა I მიქცევა

პაყ, პა! II მიქცევა II მიქცევა II მიქცევა

პი-სა ცი-ლი მხი-ა - სუ-ლო

პაყ, პა!

პაყ, პა

I მიქცევა I მიქცევა I მიქცევა

პიპოყ! II მიქცევა II მიქცევა II მიქცევა

პიპოყ!

პიპოყ!

პა!

პა!

1

ამს მოჰყვა მეორე ტაევი.

პე, პე, პე ა - ხა - ლო ქე ძნე სე - ხო

პე ძნე სე - ხო პა - ხა - ლო სე - ხო

2

ვაქაყის ირ გამოადგება
 სოფელს შვენება თავისა,
 მას უნდა ხმალი უჭრიდეს.
 იმედი ჰქონდეს მკლავისა.

დასვენების შემდეგ სიმღერა ისევ მეთაურმა წამოიწყო.

არაღლო, თარაღო,
არაღლო არა, არაღო,
დიღს ნიაღო და.....

ამ ტექსტის შემდეგ სატრფიალო ლექსები მოაყოლა. სამკაღში სხვა სიმღერებზე იქნა შესრულებული, როგორც მაგალითად: მაყრული, მგზავრული და სხვა. სანამ სადილობამ არ მოატანა სიმღერები არ შეწყვეტილა. მომღერლებს ჯადმოცემით — „მკაში ძველად მეტი სიმღერების თქმა იცოდნენ. ყველას თავისი სიმღერა ჰქონდა—მეთაურს თავისი, მესვეურის სხვა-ცალკე სიმღერა იყო. მეძნურისა კიდევ სხვა. მღეროდნენ აგრეთვე მხეხელურის სიმღერასაც — მხეხელურე პატარა ბიჭები იყვნენ, რომელნიც თავთავებს კრფდნენ. ამით იცოდნენ თავისთვის სიმღერის თქმა. მხოლოდ უფროსებს არ გაირევდნენ. ძნის დამდეგელმაც იცოდა დაძახილი, მხოლოდ სამუშაო ისეთი ჰქონდა, რომ დიდხანს ეგრემღერებდა, სულ უნდა ეტრიალა“.

მათივე სიტყვით „მკას რომ მორჩებოდნენ, ნამგლების ქასტუბო ფერხელს დაბამდნენ, შემდეგ პურის თავთავებიდან ჯვარს შეკრავდნენ, ოჯახში დიასახლისს მოუტანდნენ, მიმტანს (რომელიც ან მესვეური, ან თამადა იყო) ქათამს ან მამალს აჩუქებდნენ და თან კარგ ვახშამსაც გაუმართავდა მასპინძელი“.

მკასთან დაკავშირებული სიმღერები და წეს-ჩვეულებები, რომელნიც ამ პროცესის ცალკეულ ეპიზოდებს გამოგეგემენ (მესვეურის არჩევა, ნამგლების ლესვა, მკა, დასვენება, დამთავრება. მზა და სხვა) მოცემულია მთლიან კომპლექსში და ბრწყინვალედ გვესურათებს შრომის ყველაზე უფრო ცოცხალ და ერთგვარ მხიარულ სანახაობას, თვითონ მკის პროცესს და იქ შესრულებულ სიმღერა-შეძახილებს ენამახვილი ლექსებით, ყიფინით და ნამგლების ელარუნით. რომლებიც სრულიად საწინააღმდეგოა თავისი ხასიათით და განწყობით ნაღვლიან და ღირიულ ორთველასთან და ურმულთან.

კახური მკის სიმღერის ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს შ. მშველიძის მიერ ჩაწერილი „სიმღერა მკის დროს“ (იხ. მაგ. № 1). სიმღერა სამი ნაწილისაგან შედგება. პირველია ფართო სუნთქვის მელოდიური რეჩიტატივი, რომელსაც ორი მთქმელი მონაცვლეობით ასრულებს. აქ გუნდი (ბანი) არ მონაწილეობს. მელოდიური ხაზის განვითარებაში ორივე ხმას ერთნაირი ადგილი უჭირავთ. ამ ორ ხმათა შორის არც რეგისტრული განსხვავება შეიმჩნევა. მელოდია მოქნილი და გამომეტყველია, რომელსაც იმპროვიზაციული ხასიათი აქვს და უფრო მიწოდების მუშაობის დაწყების შეხმაურების ფუნქცია აკისრია. კახეთში სიმღერის ამ ნაწილს „შემოდახილს“ უწოდებენ, ზოგჯერ „გადაძახილ“—საც. სიმღერა იწყება მაღალ ტენიტურაში (სი₂-ბემოლი). სიმღერის ბეგრების მრავალჯერ გამეორებით ეშვება საყრდენ წერტილზე, რომელიც წყობის ტონიკად უნდა გიგულისხმობთ (რე), პირველი დამწყების მუსიკალური წინადადება სამ ტაქტს შეადგენს. შემდეგ წინადადებას იწყებს მეორე დამწყები სეკუნდით დაბლა (ლა), რომლის მელოდია პირველის ვარიაციას წარმოადგენს. ამით მთავრდება სიმღერის პირველი ფაზა, რომელიც რე-ეოლიურ წყობაში იმყოფებოდა მე-7 ტაქტიდან იწყება ახალი ფაზა. აქ 1 და მე-2 დამწყების წინადადებები მოკლდება. მათი დიალოგი უკვე ორ და ერთფრაზად არის დაყოფილი. პირველის პარტია

— ორ ტაქტს შეადგენს, მას უპასუხებს მეორე — (ერთი ტაქტი) და ასე მიმდინარეობს სიმღერის მონაკვეთი რვა ტაქტის მანძილზე, — სანამ სიმღერა არ გადავა შეძახილებზე. ამ ნაწილში სიმღერა ჩქარდება (accel.), სიმღერის მელოდიური მხარე პირველი ნაწილის მასალაზეა აგებული. სიმღერა აქ უფრო დაძაბული ხდება. პირველი დამწყების მელოდია შედარებით ინტენსიურია. სიმღერა მესამე ნაწილში გადადის რიტმულ ბგერებზე: ჰაი, ჰაი. ზო. ჰე! რომელსაც რიგრიგობით იმეორებს ორივე მომღერალი. შეძახილების ინტონაციური მხარე გარკვეულ ბგერებზე არის აგებული, რომლებიც ორივე მეთაურთა რეიტატიუზურ ნაწილს, დასაწყის ბგერებს წარმოადგენს. მათი მკვეთრი შეძახილები, მკლავის სიმარდესთან ერთად მკაცრ მთლიანობაშია მოცემული. რომელიც ამავე დროს მთელი კოლექტივის მოქმედების შემაერთებელ საფუძველსაც წარმოადგენს.

შეძახილებთან ერთად მუშაობა უფრო დაძაბული და ინტენსიური ხდება. რუმბო, გაცხოველებული რიტმის გავლენით, დიდი სისწრაფით მიიწევს წინ.

კანური ჰერიო-ჰეგი-ოგას დამახასიათებელი ნიმუშია. აგრეთვე გრ. კოკელაძის ჩაწერილი სიმღერა. ამ ჩანაწერში ორი სახის სიმღერაა შეტყუებული ჰერიო და ჰეგი-ოგა. ჰერიო, სტროფულ ნაგებობას წარმოადგენს. რომლის მთელი ფორმა და შინაარსი წარმოადგენს პროცესით არის განპირობებული. ლექსი რომელიც გამოყენებულია ამ სიმღერაში ცხრამარცვლოვანი სტროფისაგან შედგება. მაგრამ ამ შემთხვევაში რეფრენის მნიშვნელობაც აქვს, რომელიც უცვლელად მეორდება (იხ. მაგ. № 2).

ჰერიო. ჰერიო. ბიკებო,
 ბიკებო. ბიკებო, ბიკებო.
 ჰერიო, ჰერიო მოუსვით.
 მოუსვით. ბიკებო მოუსვით.
 ჰერიო. ჰერიო ნამგალი.
 ნამგალი. ბიკებო ნამგალი,
 ჰერიო. ჰერიო. — გვიღებთ
 ბოლომდე. ბიკებო ბოლომდე,
 ჰერიო, ჰერიო, ჰერიო
 და ასე შემდეგ

ლექსის სტროფი და მისამღერი აზრობლივად დაკავშირებულ ფრაზას წარმოადგენს, რომელიც ამავე დროს მუსიკალურ მეტრო-რიტმითაც არის გაერთიანებული, სიმღერა სამხმინია, ხმათა განლაგებას ტერციული წყობა ახასიათებს. სიმღერის მელოდია ორტაქტიან ფრაზაშია ჩამოკვეთილი, რომელიც მელოდის ტეხილ ხაზს წარმოადგენს. იწყებს მოძახილი. მისი მელოდიური ფრაზა სწრაფად გადადის გუნდის სამხმიან ქლერადობაში. ამ სტროფის რეაქტორ გამოვლით შემდეგ იწყება მეორე ნაწილი, რომელიც ჩვეულებრივ „შეძახილს“ წარმოადგენს. გაშლილი ფართო სუნთქვის მელოდია ორი მოქმედი იზიარებს, რომელსაც შემდეგ მოჰყვება სიმღერის შუა ნაწილი — რიტმული ბგერები — შეძახილები. მას, ისევე შემოძახილი მოჰყვება, დაბოლოს ისევე უბრუნდება რიტ-

მულ ბევრებს, და ასე ბოლომდე. ამ სიმღერაში ორჯერ ჩაერთვის „შეძახილი“ — რომელიც მაჟორულ ტონლობაში ეღერს და მთავრდება რე-ლორიულში.

სიმღერა თავისი არქიტექტონიკის მიხედვით უფრო გვიანდელი წარმოშობის უნდა იყოს.

მ. მშველიძის მიერ ჩაწერილი მეორე ნიმუში (იხ. მაგ. № 2), რომელსაც მკის დროს ასრულებენ, აქვს მკაფიო სტრუქტურული კვადრატულობა. გაშვორებითობა, მტკიცე რიტმი და გამოკვეთილი, აღვილად ასათვისებელი მელოდიური საწყისი. გუხდის შემადგენლობაში სამი სმა მონაწილეობს. პირველს აკისრია მელოდიის. ფუნქცია, ხოლო მეორე ხმა და გუნდი პარამონიულ საფუძველს წარმოადგენენ. სიმღერა ერთტონალურია (სი-მიქსოლიდიური) სიმღერის დიაპაზონი სექსტაა, საცხებით დასრულებული და გამოკვეთილი მელოდია. რომლის პირველ ნახევარს ასრულებს მოძახილი, მეორე ნახევარს ე. ი. მეორე ფრაზას უპასუხებს გუნდი, რაც მთლიან მელოდიურ ხაზს იძლევა. გუნდი ამავე დროს რეფერენს როლსაც ასრულებს.

სიმღერაში გამოყენებული ლექსი სახუმარო ხასიათისაა:

პერი, პერი. პერი ევა
მუბანელმა გოგომ მიიხრა,
მუხანამდე გადმოიყო
ღინოს გასმე და პურს გაჰმე,
მერე პური მომიკეო.

მკის სიმღერის ერთ-ერთი ვარიანტია მაგ. № 4.

მკის სიმღერები გაერთიანებული არიან გარკვეული შინაარსით და მუსიკალური გამომსახველობის ტიპური საშუალებებით. მშრომელთა რიტმული შეძახილები მორთული მოძრაობით არის განსაზღვრული, რომელსაც დროდადრო ჩაერთვის იმპროვიზაციული ადგილები. ასეთი იმპროვიზაცია განპირობებულია მომუშავეის მდგომარეობით, იგი წელში სწორდება, ახალი ნაბიჯისათვის ემზადება და ამ შუალედის დროს მღერის მოკლე მუსიკალურ ფრაზას, რომელიც ზოგჯერ მუშაობის მოწოდებასთან არის დაკავშირებული. მეორე სახის მკის სიმღერა, როგორცაა მაგ., პერიო. წარმოადგენს არა რთულ კუპლეტურ სიმღერას, მახვილი რიტმით და გამოკვეთილი მელოდიით, რომელსაც აქვს მოკლე რეფერენი. სიმღერის კუპლეტი ან სტროფი ჩვეულებრივ მრავალჯერ მეორდება. დამოკიდებულია მუშაობის ხანგრძლიობაზე.

ყველა ეს სიმღერა, რომლებიც შრომის მძიმე პირობებში სრულდება განსაკუთრებულ მხნე განწყობას ქმნის კოლექტივთა შორის.

მთიბლური სიმღერები ბარში ნაკლებად გვხვდება, ამ სახის მუშური სიმღერის ნიმუშის ჩაწერა ჩვენ მოვიხსნა სოფ. ყვარელში. სიმღერა ფრიალ საინტერესოა თავისი ინტონაციით. აღმავალი მიმართულების მელოდია წყობის მეორე საფეხურიდან ადის (კვარტამდე), შემდეგ აკეთებს ნახტომს ტერციაზე ქვემოთ, აქედან ნახტომი ადის კვინტაზე (ფერმატო) და ზიგზაგური სვლით ჩამოდის წყობის ტონიკამდე მელოდია გაშლილი და მღერადია. სიმღერაში ხშირია ზომის ცვლებადობა და მისი პარამონიული მხარეც საკმაოდ განვითარებული ჩანს. სიმღერა, ძირითადად ორხმიანია. სიმღერის პოეტური ტექსტი ქალების სათიბში მუშაობას ეხება (იხ. მაგ. № 5).

ქალს თევა გითიბნიაო,
უმზეოდ გაგიფენიაო,
— აილე თორემ დაჰნამავს,
ცაზე ღრუბელი ფენიაო.

აქედან ჩანს, რომ სათიბში ქალებიც გადიოდნენ სამუშაოდ, მაშინ, როდესაც ქართლ-კახეთში მკა, მიწის თოხნა, ბარვა, მოხვნა, მამაკაცებს ევალეობდათ.

მიუხედავად სიმღერის მელოდიის იმპროვიზაციული ხასიათისა, რომელსაც ორიგინალური წყობა გააჩნია, აქვს განმეორების მომენტები და მკვეთრად გამოყოფილი ცეზურები (მე-2. 4, 6, 8, 10, 12, 14 ტაქტები) სიმღერა ორი ნაწილისაგან შედგება, პირველ ნაწილში ერთი ინტონაციური ბირთვი მუშავდება. რომელიც საკმაოდ განვითარებულ მელოდიურ ქარგას იძლევა. მეორე ნაწილი კი მოკლე-მოკლე მოტივებისაგან შემდგარი ფრაზებია. სიმღერის მელოდია მიჰყავს ერთ სოლისტს ბანის ფონზე, რომელიც კილოს მე-6, 7 და I საფეხურებს უჩვენებს, სიმღერას სამი ხმა ერთად ამთავრებს.

სიმღერაში ერთმანეთს სცვლიან და-ეოლიური, დო დიეზ-ფრიგიული, და შთაერდება დო დიეზ-ეოლიურით.

ამით ვამთავრებთ კახური მუსიკალური ფოლკლორის მნიშვნელოვანი ქანრის შრომის სიმღერებზე დაკვირვებას და მათ დახასიათებას, საჭიროა დავუმატოთ, რომ ნაშრომში მოტანილი ნიმუშებით არ ამოიწურება ყველა ის სიმღერა, რომლებიც ძველად დაკავშირებული იყო მეურნეობის სხვადასხვა დარგთან, რიგი მათგანი დავიწყებას არის მიცემული და მათი აღდგენა დღეს უკვე შეუძლებელი ხდება. ზოგიერთი სიმღერის, ამ ქანრის, წარსულში არსებობის შესახებ ჩვენ ვგებულობთ ლიტერატურული წყაროებისა და ხალხში შემორჩენილი პოეტური ტექსტების მეშვეობით. ასეთებია მაგალითად: ნაოსნობასთან, საფეიქრო და ქალის საქმიანობასთან დაკავშირებული სიმღერები, რომლებიც შინა მრეწველობის ამ დარგების გაუქმებასთან ერთად გაქრნენ.

ჩვენი მთავარი ამოცანა მდგომარეობდა იმაში, რომ ეთნოგრაფიული და ისტორიული მასალების გამოყენებით და მუსიკალური ნიმუშების ანალიზის საფუძველზე დაგვედგინა არა მხოლოდ ცალკეული სიმღერების სპეციფიკური მხარეები, მუსიკალური სტრუქტურა და სტილისტიკური თავისებურებანი, არამედ, მათი განვითარების ეტაპები და მხატვრული მიღწევები. ანალიზი ავლენს კოლექტიურ შრომასთან დაკავშირებული შრომის სიმღერების ბუნებას, მათი აღმოცენების რეალურ საფუძველს და პრაქტიკულ მნიშვნელობას.

სიმღერები, რომლებიც აღმოცენებული არიან სხვადასხვა ფორმის შრომის პირობებში, ჩვენ შევძელით მათი ცალკეულ ციკლებად გამოყოფა, იმის მიხედვით, თუ როგორ ჩგუფდება დარგობლივად განსხვავებული, მაგრამ ერთისა და იმავე სახეობის სამუშაოები, მაგალითად ხვნა, ლეწვა და ურმით სამუშაო, შრომის ამ სახეობამ წარმოშვა ერთი ტიპის სიმღერები: გუთნის ოროველა, კალოს ოროველა და ურმული. მეორე ჩგუფვის სიმღერები დაკავშირებულია ისეთ

შრომის პროცესებთან, რომლებიც მოითხოვენ მატორულ-რიტმულ მოძრაობას. როგორც მაგალითად მკა, ცელვა, თონა, ხორბლის განიავება, ამ ჩგუფის სიმღერებს ეკუთვნის პერიო, პერი-ეგა, არალალო, ნამგალო და სხვა. ბოლოს გამოვყავით ის სიმღერები რომლებიც, თავისი რთული მეტრო-რიტმული ნახაზით ბევრად აღემატება ამა თუ იმ მუშაობასთან დაკავშირებულ მარტივ მოძრაობებს და ისიც არა ყოველთვის თანაზომიერს. ისეთი სიმღერები როგორცაა, მაგალითად მუშური-თონხური და ოღური. რომლებიც სრულდება უმთავრესად ვენახის თონხის ან ბარკის, ან კონვის დროს. აქ სიმღერის რიტმი ყოველთვის არ ეთანხმება მოძრაობის რიტმს, მაგრამ მუშაობის პროცესის დროს ეს სიმღერები მიუხედავად თავისი სირთულისა, დიდი წარმატებით სარგებლობენ.

თითოეული ციკლის სიმღერებს ტრადიციულად გამოუმუშავებული, ინტონაციურად მეტრო-რიტმულად ჩამოყალიბებული სტრუქტურა გააჩნია, სადაც ვხვდებით როგორც მარტივ, ისე რთულ ფორმებს. ინდივიდუალური, თუ კოლექტიური ხასიათის შრომის პროცესების შესაბამისად არსებობს როგორც ინდივიდუალური (ერთხმიანი), ისე კოლექტიური ე. ი. გუნდური შესრულებით, ორხმიანი ან სამხმიანი სიმღერები. მათ ძირითად დამახასიათებელ მსარეს წარმოადგენს იმპროვიზაციულ-ვარიაციული ფორმა (ტენდენცია ნაწილების პარალელაზმისა), სადაც თავისებური დეკლამაციური რეჟიტაცია და მღერადი მელოდია მოხდენილად არის შენამებული, რომელიც სრულდება თავისუფლად და დინჯად, გადაბმული ბგერებით.

შრომის სიმღერების მელოდიური აგებულების ანალიზი იძლევა რამდენიმე ტიპურ ფორმულას. ყველაზე მარტივ ტიპს წარმოადგენს მოკლე ორ-სამტაქტიანი მოტივისაგან შემდგარი რეჟიტატიული წყობის მელოდია, მკაცრი დიატონური (სეკუნდური), უფრო ხშირად, დაღმავალი და აღმავალი ინტონაციით, სადაც სპარბობს ვიწრო ბგერათა რიგი (პენტატონიკა, ან ტრიქორდი კვარტში ან. კვინტაში). ძირითადად მას ახასიათებს იმპროვიზაციულობა. დეკლამაციურ-რეჟიტატიული აღნაგობა, რომელიც სევდიან, მწუხარე და ზოგჯერ ტირილის ინტონაციებზეა აგებული. დადგენილია, რომ მელოდიური სტრუქტურა უკეთ არის შემორჩენილი ოროველას ჩგუფის სიმღერებში. ამ მელოდიის პრიმიტიულ და არქაულ პარალელებს უმეტესად ვხვდებით აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის (ხევსურეთი, ფშავი, თუშეთი) სასიმღერო შემოქმედებაში. ოროველების მელოდიური ქსოვილის გამომსახველობითი ხერხები — ინტონაციური მახვილები საყრდენ წერილებზე (კვარტა, კვინტა, ტონიკა). დაღმავალი მიმართულების საკლანსო საქცევები, საფეხურებრივი დაქანება მყარ ბგერისკენ და კლანსების მელოდიურ საქცევებში ტონიკისაკენ მიდრეკილება. სიმღერის დასაწყისი ანუ შესავალი ნოტი გრძელი ბგერის სახით, რომლითაც მზადდება კილოს პრიმა, იძლევა პარმონიისა და მრავალხმიანობის განვითარების მოსამზადებელ საფეხურს. და მართლაც უმარტივეს ორხმიან ოროველებში ხდება პრიმის გაორმაგება, ემატება ბანი უნისონით. ეს უძველესი ფორმულაა ბანის (გუნდის) ფუნქციისა, ე. ი. პარმონიული მხარის გამოვლენა, რომელიც ოროველების მელოდიური საწყისებიდან გამომდინარეობს.

მეორე სახეობის მელოდიური განვითარება ხდება თემა-მოტივების საფუძველზე, რომლის ძირითადი მუსიკალური ბირთვი იძლევა განმეორებებს დაქმნის ვარიანტულობას. აქ პრიველირებს იმპროვიზაციულ-ვარიაციული ფორმა. (ტენდენცია ნაწილების პარალელიზმისა), სადაც თავისუფალი დეკლამაციუ-

რი რეჩიტატივი და მღერადი მელოდია მოხდენილადაა შეხამებული, რომელიც სრულდება ნეისინიერად (*Ad libit.*) და დინჯად (*Andante, Moderato*) გადაბმული ბგერებით მელოდიის ასეთ მონახაზს ვსვდებით როგორც ლირიკული ხასიათის ერთხმიან სიმღერებში (ურმელი), ისე სტრუქტურულად განვითარებულ. კილო-პარმონიულად გამდიდრებულ და მეტრო-რიტმულად გართულეულ გუნდურ სიმღერებში.

ზრომის სიმღერებში დადგენილია ჰანგი, ინტონაციურ-მელოდიური ფორმულის სახით, რომელიც უსსოვარი დროიდან ქართველი ხალხის რწმენის მიხედვით მოსავლიანობის, დოვლათიანობისა და ნაყოფიერების სიმბოლოდ იყო წარმოდგენილი. ეს ჰანგი თავისი დასრულებული და მკვეთრად ჩამოყალიბებული მელოდიით საესებით განსხვავდება იმპროვიზირებულ-რეჩიტატიურ ხასიათის სიმღერებისაგან, სასელდობრ იგი მკაფიოდ შთამბეჭდავი. ადვილად დასამახსოვრებელი, აღმავალი მიმართულების მელოდიას წარმოადგენს, რომელსაც სამწიკლადი ზომა, კუბლეტური ფორმა და ფერხულისათვის და მახასიათებელი ნაბიჯის სინკოპური რიტმი ახასიათებს. ეს მელოდია-ფორმულა გამოყენებულია აგრეთვე აგრარული ლეთაებებისადმი მიძღვნილ სიმღერა-საგალოლებში (იავ-ნანა, დიდება, გონჯა, მზე შინა და სხვ.) და მუშურ სიმღერებში, რომელსაც თოხნის დროს მღერიან. ასეთებია: მუშლი მუხასა, შავლეგო, ჩიტი და ფეტვი, გლეხა და გლეხა ნამგალო, და სხვ. ამ მელოდია-ფორმულამ (გაქვევებული შელოცვის სახით), ახლო წარსულამდე საქესო და საფერხულო სიმღერებში შემოინახა თავი, რომელიც ქართველი ხალხის უძველესი ეროვნული სასიმღერო შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშებია.

თავისებურ სტრუქტურას იძლევა სიმღერების ციკლი, რომელიც მატორულ-რიტმულ მოძრაობებთან დაკავშირებული სამუშაოების თანმსლები არიან. ასეთებია მაგალითად: პერიო, ეგი-ოგა, არალალო, ნამგალო და სხვ. მათთვის დამახასიათებელია რიტმული შექაზილები, რომელიც მატორული მოძრაობებით არიან განპირობებულნი. ამ შექაზილებს დროდადრო ჩაერთვის იმპროვიზაციული ადგილები (ააქომდინარე ძველი ტრადიციული სიმღერებიდან). იგი სრულდება მომუშავის პატარა შესასვენებელ-პაუზის დროს. ამ შუალედის შესავსებად მუშა მღერის მოკლე მუსიკალურ ფრაზას, რომელიც ზოგჯერ მუშაობის მოწოდებასთან ან მუშაობის გაგრძელებასთან არის დაკავშირებული. პერიო და პერიოგა წარმოადგენენ მარტივ კუბლეტურ სიმღერას მახვილი რიტმით და გამოკვეთილი მელოდიით, რომელსაც მოკლე რეფრენი აქვთ, სიმღერის კუბლეთი ან სტროფი ჩვეულებრივ მრავალჯერ მეორდება, ეს დამოკიდებულია მუშაობის ხანგრძლივობაზე.

კილო-ტონალური სტრუქტურა კახური ზრომის სიმოერებში აგებულია დიატონურ თანრიგზე: დორიულ, ფრიგიულ, მიქსოლიდიურ და ეოლიურ კილოებში. კილოების განსაზღვრა შეიძლება მელოდიის მოძრაობა-განვითარებასთან ერთად კილოს საყრდენი ტონების მიხედვით, რომლებიც წარმოადგენენ ტონალური ჰარმონიის ფუძეს (I, IV, V). ძველი სიმღერებისათვის დამახასიათებელია პარალელური კვარტები და კვინტები. როგორც ცნობილია, მრავალხმიანობის განვითარების საწყის სადებურებს საფუძვლად ედება კვარტა, კვინტა, ხოლო რეგისტრულ ხმათა მონაცვლეობის შედეგად იგი გადაიზრდება მრავალხმიანობაში. მრავალხმიანობიდან განვითარდა რთული პოლიფონიური ფორმები. მელოდიის განვითარებასთან ერთად ჩნდება მოდულაციური გადახრები სხვადასხვა კილოებში, ზოგჯერ ფრაზიდან ფრაზამდე გავლით, ზოგჯერ კი მთელი მუ-

სიკალურა პერიოდის ბოლომდე რამდენჯერმე იცელის სახეს. მოდულაციურ სვლებს მრავალხმიანი შრომის სიმღერებში აქვთ თავიანთი კანონზომიერებანი.

შრომის სიმღერებში პოეტური სიტყვა განუყრელ კავშირში იმყოფება მუსიკალურ კომპოზიციასთან. ლექსი ყოველთვის ექვემდებარება მუსიკის მეტრულ სტრუქტურას, მის რიტმს. ამავე დროს საუკუნეებიდან მომდინარე ცოცხალი, თავისუფალი იმპროვიზაცია დამახასიათებელია, სიტყვიერი ტექსტისათვისაც, მაგრამ შრომის სიმღერებში ვხვდებით ხალხის მიერ შეჩინულ ტრადიციულ ლექსებსაც. რომლებიც დაკავშირებული არიან გარკვეულ სიმღერებთან, მაგალითად: „აღზევანს წავალ მარილზე“ არ გამოიყენება სხვა დროს თუ არა ურმულში, ან „გადი გამოდი გუთანო“ არ შესრულდება „მგსავრულში“, ასევე „ნამგლურს“ არ იტყვიან სხვა დროს თუ არა მკაში (თა ა. შ).

ლექსის ზომა ძირითადად რვა მარცვლოვანია (შაირი). ქორეული გვხვდება აგრეთვე იამბური და შერეული აგებულების მეტრები, რაც დამოკიდებულია მუსიკის რიტმის აქცენტზე. ხშირად მოძახილის პარტიის ფრაზაში ვხვდებით გაბმულ სმოვან ბგერებს ა-ა-ა-, ო-ო-ო, ხან შორისდებული ფორმის ჩამატებულ მარცვლებს და, ვა-რა-ლო, არი-არა-ლე და სხვ.

შრომის სიმღერები გარდა მათი პრაქტიკული მნიშვნელობისა წარმოადგენენ მაღალმხატვრულ და სრულყოფილ მუსიკალურ ნაწარმოებებს, რომლებიც საყურადღებოა არიან თავისი სტრუქტურით და მუსიკალური შინაარსის მრავალფეროვნებით. გუთნური და ჯერული ოროველებს სასიმღერო რწმინტაციის ეპიური ხასიათის პანგები, ღრმა ლირიკით აღსავსე ურმულები, მუშურთა და ოღურის დინჯი და ვაყკაცური მელოდიები, პერიოსა და პეგიოგას ფიცხი შეძახილები მკვერტყველურად ამელაენებენ ხალხური მრავალსაუკუნოვანი ეოკალური ხელოვნების კულტურასა და, მაღალ ოსტატურ შემსრულებლობითი ტრადიციების სიმტკიცეს.

განხილული კახური შრომის სიმღერების ნიმუშები თავის მელოდიურ ინტონაციურ-ჰარმონიულ, მეტრო-რიტმულ და მუსიკალური ლექსიკის ნიშანდობლივი მხარეებით, სადაც ასახულია ქართული მრავალხმიანობის განვითარების გზები—არქაული ანტიფონური ერთხმიანი შესრულებიდან სამხმიან—პოლიფონიური განვითარების ფორმამდე „ქართლის მუსიკალური კულტურის“ წრეს მიეკუთვნება, რომელთაც აქვთ ბევრი საკუთარი ნიშანი და თავისებურება.

შრომის თვის კაცურ საღიურ სიმღერებში

როგორც სსრ კავშირის მრავალი ერის ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში, ასევე ქართული ხალხური სიმღერების განვითარებაში დღეს ერთმანეთისაგან განსხვავებული ორი ფენა შეიმჩნევა, ერთია ოქტომბრის რევოლუციამდელი, ხოლო მეორე საბჭოთა პერიოდში შექმნილი ახალი ფოლკლორული ნაწარმოებები.

წინა თავებში ჩვენ ავწერეთ და განვიხილეთ იმ ენარის სიმღერები, რომლებიც უხსოვარი დროიდან თან ახლდა კახელი მეურნის შრომით მოღვაწობას. როგორც მრავალფეროვანმა მასალამ დაგვანახა, შრომის სიმღერებში თავის გამოსახულება ჰპოვეს ხალხის ცხოვრების ყველაზე უფრო არსებითმა მოვლენებმა, ისტორიულმა წარსულმა, ზნე-ჩვეულებებმა და სოციალურ-ეკონომიურმა მხარეებმა, რაც რევოლუციურ პერიოდამდე კახელი გლეხკაცის ყოფისათვის იყო დამახასიათებელი. სიმღერების შესწავლისას, კიდევ ერთხელ ვერწმუნდებით თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდათ, მათ საზოგადოების განვითარების ადრეული საფეხურებიდანვე, კოლექტიური შრომის ორგანიზაციაში, როგორც ადამიანთა გაერთიანებისა და შემქმნელობის საშუალებას. ამავე დროს რევოლუციამდელი შრომის სიმღერების ნიმუშების განხილვისას შევძელით დავგვიგინა თითოეული სახეობის მუსიკალური თავისებურება და ტიპიურობა, გავეყვარებამ ამ სიმღერების საზოგადოებრივ-ისტორიული და კულტურული მნიშვნელობა. მათი როლი ხალხური ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში.

წინამდებარე თავი ეძღვნება თანამედროვე პერიოდის იმ სიმღერებს, რომლებიც თავისი თემატიკით უკავშირდებიან ძველ სიმღერებს — ეს არის შრომის თემა, ადამიანის სამეურნეო ყოფის თემა, რაც ყოველთვის ხალხური მხატვრული შემოქმედების წყაროს წარმოადგენს.

1917 წლის სოციალისტური რევოლუცია აღინიშნება საბჭოთა კავშირში შემავალი ყველა ხალხების კულტურის ისტორიის ახალი ერის დაწყებით. ოდესღაც დაბეჩავებული, უფლება აყრილი, სოციალურ-ეკონომიური და კულტურულ ჩამორჩენილობის ბორკილებში მყოფი პატარა ერები, მან სოციალისტური აღმავლობის, მეურნეობის განვითარებისა და აყვავების გზაზე დააყენა.

რევოლუციამ აამოძრავა ხალხის ფართო მასები, ჩააბა იგი მრავალმხრივ შემოქმედებით შრომაში და გახადა საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტიური მონაწილე. ვ. ი. ლენინი წერდა, — „ჩვენი რევოლუცია ყველა წინანდელი რევოლუციისაგან იმით განსხვავდებოდა, რომ მან მასებში აღძრა მშენებლობისა და შემოქმედების წყურვილი“²²⁰. ეს სიტყვები შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ჩვენი ხალხის პოეზიასა და მუსიკალურ შემოქმედებას, რომლებმაც შეძლეს აესახათ ხალ-

²²⁰ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, 1952, ტ. 27, გვ. 207.

ხის აზროვნებისა და შემოქმედების უდიდესი ძვრები. მხოლოდ დიდი ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ხალხურმა შემოქმედებამ მიიღო მაღალი შეფასება და აღიარება. საბჭოთა ხელისუფლების პირველსავე წლებში საფუძველი ეყრება ხალხური შემოქმედების მრავალფეროვანი სახეობების შესწავლას, პირველ რიგში — პოეტურ-მუსიკალურს, რომელნიც, როგორც საეციფიკური და დამახასიათებელი, როგორც თითოეული ეროვნებისათვის ფსიქოლოგიური თავისებურების გამომსახველი ლებულობს ნაციონალური კულტურისათვის დიდ მნიშვნელობას.

დიდმა ოქტომბრის რევოლუციამ, საბჭოთა წეს-წყობილებამ ძირფესვიანად შეცვალა საქართველოში ძველი სოფლის ყოფა და მისი ცხოვრების პირობები. იწყება თანამედროვე სოფლის მეურნეობის დიდი აღმავლობა.

ამ ორმოცდახუთი წლის მანძილზე საქართველო ჩამორჩენილი აგრარული ქვეყნიდან მოწინავე ინდუსტრიულურ განვითარებულ ქვეყნად იქცა. სოციალისტურმა წყობილებამ მიწა-წყალი მშრომელ გლეხობას გადასცა. კოლმეურნე გლეხი ახალი სოფლის მშენებელი გახდა, რომელიც ხალისიანად ეწევა საკოლმეურნეო ცხოვრებას და შრომას. ახალმა ეპოქამ თავისი გავლენა იქონია ადამიანთა ფსიქოლოგიაზე, მათ ურთიერთობაზე, აღარ არსებობს ადამიანის მიერ ადამიანის ექსპლოატაცია და ჩაგვრა, შეიცვალა აგრეთვე ურთიერთდამოკიდებულებაც.

ჩვენს ქვეყანაში, საბჭოთა წყობილებამ ხელი შეუწყო ხალხური შემოქმედების ახალი გზით განვითარებას და სიმღერების საეციფიკური ფორმების შექმნას. ახალი ცხოვრების მომღერალი ადამიანის განცდები განსხვავებულად ძველისაგან. ამის გამო თანამედროვე სიმღერების წარმოშობაში არეც სხვაა. თანამედროვე მუსიკალური ფოლკლორი გამოირჩევა თავისი საბჭოური თემატიკით და მისი შესატყვისი სტრუქტურით.

თუ ძველი სიმღერები საუკუნეების მანძილზე იხვეწებოდა და გარკვეულ ფორმას ლებულობდა, ბევრი მათგანი (სამეურნეო, კალენდარული, საწესო და სხვ.) ჩვენს სინამდვილეში უკვე კვდება და აღარ ვითარდება, ჩნდება ახალი ფენა სიმღერებისა, რომლებიც ამა თუ იმ შემთხვევასთან და მოვლენასთან დაკავშირებით ჩვენ თვალწინ სწრაფად იქმნებიან.

დიდი ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში როგორც სასიმღერო, ისე ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებში შეიქცა ახალი ინტონაციური ტალღა, ხდება შერწყმა-შეჯვარება ძველი სიმღერების ინტონაციებთან. ამ შემთხვევაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სოფლად თვითმოქმედი გუნდების არსებობას, რომლებსაც გარკვეული წვლილი მიუძღვით ახალი ფოლკლორული ხელოვნების განვითარებაში. ხშირად ცნობილი ხდება ვინ შეთხზა ესა თუ ის სიმღერა ან რომელ წრეში დამუშავდა იგი. ჩვენს საბჭოთა ეპოქაში, სოციალიზმის ეპოქაში ხალხური მომღერლის ანონიმურობა წარსულს ჩაბარდა.

კომუნისტური პარტია და საბჭოთა სახელმწიფო ზრუნვას იმაზე, რომ ჩვენი სამშობლო იცნობდეს თავის ხალხურ პოეტებს, მხატვრებს, მომღერლებს, იცნობდნენ მათ ცხოვრებას, მოღვაწეობას და შემოქმედებას. მ. გორკის სიტყვით: *Нигде в прошлом, даже в эпоху величайших напряжений, энергии, как например, в эпоху Возрождения, количество талантов не росло с такой быстротой и в таком обилии, как растет это у нас за время после Октября*²²¹.

²²¹ ციტირებულია—Русские классики о народности. ჟურ. „Советская музыка“, № 12, 1952.

მართლაცდა უნდა ითქვას, რომ განთავისუფლებული ხალხის სიტყვისა და მუსიკის ნიჭიერმა ხალხურმა ოსტატებმა, რომელთა რიცხვიც საგრძნობლად გააზარდა. ალალ-მართლად და მღელვარედ გამოსთქვეს თავიანთი განწყობა, ვრძნობები, აზრები და მისწრაფებანი, როგორც სოციალიზმის მშენებლობის თანასწორუფლებიანმა მონაწილეებმა. ისინი კომუნისტური პარტიისა და მთელი ჩვენი საზოგადოებრიობის ზრუნვით გარემოსილი არიან. საწარმოებსა და დაწესებულებებში, ქარხანა-ფაბრიკებში, კოლმეურნეობებსა და საბჭოთა მეურნეობებში ყალიბდება მრავალი საგუნდო წრეები, ანსამბლები, სადაც ვაერთიანებული არიან ვოკალურ-ინსტრუმენტალური და მოცეკვავეთა ჯგუფები. ამ საგუნდო კოლექტივების სელმძღვანელები ხშირად ხალხური ლოტბარ-კომპოზიტორებია. ხალხური კომპოზიტორები, რომელთაგანაც ბევრს არა აქვთ მუსიკალური განათლება მიღებული, ჩვეულებრივ სიმღერას თხზავენ ძველი ნაყნობის სიმღერების ინტონაციებზე. ზოგჯერ ახდენენ ძველი სიმღერის დადასახლებას ლექსის ახალი შინაარსის შესაბამისად, რითაც ვფიქრობ აიხსნება ზოგჯერ თანამედროვე სიმღერების სტილის თავისებურება. ნაწილი თანამედროვე სიმღერებისა იქმნება საგუნდო კოლექტივებში, ნაწილი ინდივიდუალურ შემოქმედებას წარმოადგენს. ეს სიმღერები მოწონების შემთხვევაში, პოპულარული ხდება და ვრცელდება ხალხში.

საბჭოთა პერიოდის ხალხური სასიმღერო კულტურა ღრმა, მრავალ მომცველი რთული პროცესის შედეგად იქმნება. რევოლუციური სულსკვეთება. ზრწყინეაღუ მომავლის იმედი, შრომის სიხარული — აი ის შემოქმედებითი წყარო, რითაც იკვებება ხალხური მომღერალი.

როგორც ცნობილია, თანამედროვე საბჭოური ხალხური მუსიკალური შექმედება მკიდრო კავშირშია ცხრაასიანი წლების სიმღერებთან. „პირველი რევოლუციის წლებში ფართოდ იყო გავრცელებული საბრძოლო ხასიათის სიმღერები, რომლებიც თან ახლდა ფაბრიკა-ქარხნების მუშათა, მოსწავლე ახალგაზრდობისა და ინტელიგენციის მიერ მეფური თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ მოწყობილ მიტინგებსა და ქუჩებში გამართულ დემონსტრაციებს. ეს სიმღერებია „მარსელიეზა“, „ვარშაველა“, „ჩვენ ვართ მკედლები“, „თქვენ ბედით ბრძოლავი“ და სხვა²³². ამ უცხო წარმოშობის რევოლუციური სიმღერების გვერდით სრულდებოდა აგრეთვე ქართველი რევოლუციონერი პოეტების ირ. ეკლექციის და ე. კეიშილის ლექსებზე შექმნილი სიმღერები: „მეგობარნო წინ. წინ გასწით“. „დღეს პირველი მაისია“, „ძმებო დროშა გაიშალა“ და სხვა, რომლებიც თავისი მუსიკალური ენით უკვე ქართულ ეროვნულ ნიადაგზეა აღმოცენებული²³³. ამ რევოლუციური ტექსტების მუსიკალური გაფორმებისათვის საღხმა ძველი ხალხური სიმღერების პანგები გამოიყენა, როგორიცაა მაგალითად პატრიოტული სიმღერა „ვინა თქვა საქართველოზე“.

ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მძვინვარე დღეებში ხალხმა თავდაპირველად ეს ძველი სიმღერები გამოიყენა, ზოლო საბჭოთა წყობილების საბოლოო გამტკიცებისა და ქვეყნის ცხოვრების წინსვლასთან ერთად ვითარდება ქართული (ხალხური) საბჭოთა სასიმღერო შემოქმედება²³⁴.

შემდეგი პერიოდის სიმღერების მუსიკალურ-სტილისტური ნიშნები, რომლებიც ჯერ კიდევ ოცან წლებში განისაზღვრება. ავითარებენ ძველი სიმღერების

²³² გრ. ნ ხ ი კ ვ ა ძ ე, თანამედროვე ქართული მუსიკალური ფოლკლორი, 1961, გვ. 6.

²³³ ი ქ ვ ე.

²³⁴ ი ქ ვ ე, გვ. 7.

ტრადიციებს. ამასთან დაკავშირებით საყოფადღებო მოსაზრება აქვს გამოთქმული გრ. ჩხიკვაძეს. რევოლუციონერ ტექსტებზე შექმნილ სიმღერებთან დაკავშირებით იგი წერს, რომ „სიმღერების განვითარება ხდება სხვადასხვა ვხით.. ერთ შემთხვევაში გამოიყენება არსებული ძველი გლეხური სიმღერები სხვა ტექსტებით. მეორეში კი — ამ სიმღერების ინტონაციურ მასალაზე აგებენ ახალ იმპროვიზაციებს. ხალხური სიმღერების ასეთ გამოყენებასთან ერთად ადგილი აქვს ევროპული ყაიდის სიმღერების ან მათი ცალკეული ინტონაციების გავლენას (საბურთო მუსიკა, რუსული მეშხანური რომანსი და სხვა)²⁵⁵... იგივე მკვლევარი თანამედროვე სასიმღერო შემოქმედების ანალიზის დროს ხელავეს ნაწილობრივ იმავე ვითარებას, რასაც წინა სიმღერებში ეხვდებით. მისი აზრით „პირველად ამ სიმღერების (საპქოთა პერიოდის სიმღერებზეა ლაპარაკი — თ. მ.). მუსიკალური ტექსტი აგებული იყო არა ახალ რიტმო-ინტონაციებზე, არამედ ძველი. ნაცნობი ხალხური კლოების საფუძველზე“²⁵⁶.

ამ დებულებებთან ერთად ანგარიშგასაწევია აგრეთვე შემდეგი გარემოებაც. სოციალისტური კულტურის განვითარება, რომელიც ყოველწლიურად მეტად აასლოებს სსრ კავშირში ყველა შემავალი ხალხების მუსიკას, რადიოს, კონცერტების, ოლიმპიადების, დეკადების და სხვათა მეშვეობით, მოქმედა რესპუბლიკებისათვის ადგილი მისაწვდომი სდება უცხო ეროვნების ხალხური შედევრების გატარება. ამავე დროს ქალაქისა და სოფლის ურთიერთშორის დაასლოებამ გავლენა იქონია თანამედროვე სიმღერის წარმოქმნა-განვითარებაზე და სიმღერებში ახალი ფორმისა და ინტონაციების გაჩენაზე.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ კახელი მშრომელის თავისუფალმა შემოქმედებამ თავისი გამოხატულება პოვა მთელ რიგ ახლად შექმნილ სიმღერებში. მრავალფეროვანი და მდიდარი სიმღერები, თუ სამოქალაქო ომისდროინდელი სიმღერები, როგორცაა მაგალითად „ახალი დროება დადგა“, „გაუმარჯოს შვიდ ნომებრს“, „მედივიართ სიმართლის გზაზე“, „დიდიხანია დავმარხეთ“, და აგრეთვე სიმღერები შექმნილი დიდი სამამულო ომის პერიოდში — „გამარჯვებას მოგილოცავ მამულო“, „გამარჯვება დღეს ი მაისს“ და სხვ., გამსჭვალულია პატრიოტული და სამოქალაქო მოტივებით და ძირითადად საგმირო-პეროიკული ხასიათისა არიან, მაშინ როდესაც მშვიდობიანი სოციალისტური მშენებლობის თემები მეტ ნაწილად განსახიერებულნი არიან ლირიკულ და ლირიკულ-ეპიკური ხასიათის სიმღერებში.

სასიმღერო ენარებიდან, სოფლად, კოლმეურნე ახალგაზრდობაში, დიდის პოპულარობით სარგებლობს შაირი. შესრულების ასეთი ფორმის (კუბლეტი, შაირი), ეგზომ ხშირი გამოყენება შეიძლება აიხსნას იმით, რომ ხალხური სიმღერის ეს ფორმა თავისი ლაკონიურობით, მოძრავი ხასიათით, ცოცხლად და სწრაფად ეხმაურება ყოველგვარ ახალ მოვლენას. სიმღერებში, მშრომელი კოლმეურნე უმღერის ახალ ლალ ცხოვრებას, უხვი მოსავლის მომყვან შრომის გმირს, პატრიოტიზმს, პარტიას, მშვიდობას და მეგობრობას.

თანამედროვე ხალხურ სიმღერებში მთავარ თემას წარმოადგენს ახალი სოფლის ყოფა, საკოლმეურნეო ცხოვრება. შრომის პირობების გაუმჯობესება. შრომის სიხარული, ახალი სამეურნეო იარაღები და სხვა მრავალი სიახლე, და-

²⁵⁵ Гр. Ч х и к в а д з е, Гурныйские революционные песни. „Советский фольклор“ № 02—3, 1935, стр. 94.

²⁵⁶ გრ. ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე, თანამედროვე ქართული მუსიკალური ფილკორი. თბილისი, 1961, გვ. 7.

კავშირებული კოლმეურნე გლეხის საქმიანობასთან. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ძველი შრომის სიმღერები გამოიყენება იქ სადაც შემორჩენილია ძველი შრომის ფორმა, სრულდება დროისა და შესაძლებლობის მიხედვით, ზოგჯერ ახალი პოეტური ტექსტის გამოყენებით. ისინი თანდათან სცილდებიან შრომის პროცესებს და მისი ინტონაციები გადადის სხვა ენარებში. მეურნეობის განვითარებასთან ახალი სრულყოფილი და გაუმჯობესებული მანქანა-იარაღების შემოღებასთან დაკავშირებით სიმღერებს თანდათან ეკარგებათ ის მნიშვნელობა, რომელიც მათ ჰქონდათ ძველი სოფლის სამეურნეო ყოფაში. დღეს მამაპაპური გუთანი შესცვალა ტრაქტორმა. შეიცვალა შრომის ძველებური წესი. იქ სადაც 8—10 უღელი ხარკამეჩი ძლივს ართმევდა თავს მიწის გადაბრუნებას. ახლა ტრაქტორი დაკვლევენებს მინდორ-ველებს. კომბაინებმა შესცვალეს ცელი და ნამგალი. ადამიანს გაუადვილა შრომა და გაუორკეცდა შრომის ნაყოფიერება. კლესს აღარ სჭირდება უკან მისდობს ძველებურ გუთანს იგი აღარ დაჰლიძინებს გულმოსკენილი თავის ნიშა ხარს, ტექნიკურად სრულყოფილმა მანქანა-იარაღებმა გამოიწვიეს თავისებური ხმაური, რამაც შეზღუდა მინდვრებზე გამამხნეებელი სიმღერების შესრულების საჭიროება. შრომის პროცესის ახალმა პირობებმა შეუცვალა კოლმეურნესაც სიმღერების შესრულების დროც, თუ ყმა გლეხისათვის საუკუნეების მანძილზე შრომა წარმოადგენდა იძულებით მძიმე ვალდებულების მოხდას და ადამიანში იწვევდა უსიხარულო-გრძნობებს, თანამედროვე კოლმეურნესათვის შრომა სიხარულისა და სიამაყის მომგვრელია. დოვლათის მწარმოებელი ახლა საყოველთაოდ ცნობილი შრომის გმირი ხდება, ამიტომ იგი უმღერის შრომას. შემდეგ, დასვენების დროს, მღერის სანიმუშო ადამიანებზე. შრომის გმირებზე, დამკვრელებზე, სტახანოველებზე, კარგ მერგოლურზე, შესანიშნავ მექანიკაზე და სხვ. და ამიტომ მისი სიმღერა უფრო სახოტბო ელფერს ატარებს. ამ სიმღერების მთავარი მოტივია ა) კოლექტივიზაციის ჩამოყალიბება. ბ) სიმღერები ახალ სამეურნეო იარაღებზე; ვ) ძველისა და ახალი ცხოვრების დაპირისპირება, გ) შრომის სახელოვანი გმირები.

თანამედროვე კოლმეურნე გლეხი აღფრთოვანებით უმღერის ახალ იარაღს რომელმაც მძიმე შრომა შეუწესებუტა და მოსავლიანობა გააუმჯობესა.

ასეთია სიმღერა ტრაქტორზე (იხ. მაგ. № 1).

ო, ტრაქტორო, შენს გამკვდავს
ვენაცვალე ხელშიო,
ღარიბსა და გაჭირებულს
შენ გამართავ წელშიო.

ამ სიმღერას ასრულებს როგორც ქალთა, ისე მამაკაცთა გუნდები. ზოგჯერ შერეული ქალ-ვაჟთა გუნდი, ზოგჯერ ერთი მომღერალი ჩონგურის ან ფანდურის თანხლებით. სიმღერა კუბლეტური ფორმისაა, ჩონგურის შესავლის შემდეგ მღერის ქალი სოლისტი რვატაქტიან წინადადებას. პირველი ოთხი ტაქტი მთავარი მუსიკალური მასალის გადმოცემას წარმოადგენს, მცირე ოთხი ტაქტი კი, მისი ვარიაციაა. მისამღერი ქალთა გუნდის პარტიას ეკუთვნის, რომელიც სიმღერის წინა ტაქტების მასალაზეა აგებული. სიმღერა მარტივია, აქ გამოყენებულია რეჩიტატიური ხერხი, რომელიც მოხერხებულად გადადის მღერადულობაზე. მელოდია ლაკონიური და ადვილად დასამახსოვრებელია. შაირის ლექსის

ზომა სავსებით ეთანხმება სიმღერის მეტრს. სიმღერა ერთტონალურია. ე. ი. სი-
იონიურ კილოში უდერს.

მარიამ არჩევნიშვილის ჩაწერილი—„კოლმეურნის სიმღერის“ პოეტური ტე-
ქსტი (იხ. მაგ. № 2) გადმოგვცემს იმ ძირითად ცვლილებას, რომელიც მოუტანა
თანამედროვე სოფლის მშრომელს კულტურულმა რევოლუციამ. კოლმეურნე
სიხარულით და იმედით შეჰყურებს მოსხმულ ვენახს, ოქროს თავთავიან ყანებს.
იცის, რომ ეს დოელათი მას ეკუთვნის მისი შრომა დაფასებულა და ხალხი-
ანად დაპლიინებს თავის მამაპაპურ ფანდურს:

თვალუწდან ველებს გაეურებო,
გვატებობს ჭეჭილის ბიზინი,
ჩვენ გულს სიამით ახარებს
ვლებს უდარდო დიღონ.
ტრაქტორო შენი ჰირიშე
ნიშას ჭობიხარ ღონითა
მოხნათ დაეთესოთ ყაბირი
შენი ალალო შრომითა.

ხუთტაქტიანი ფანდურის შესავლის შემდეგ, რომელიც ლა-ეოლიურ კილო
სამსმოვანებისა და მეშიდე საფეხურის სექტაკორდზე (უტერციოდ) აგებულ
აკორდებს წარმოადგენს, ჩაერთვის სოლისტის ხმა, რომელიც გადმოგვცემს ტე-
ქსის მთელ სტროფს (მე-8 ტაქტი) მელოდიის მეორე ნახევრის განმეორებისას
(მოცემულია როგორც მისამღერი) უერთდება მეორე ხმა (შეიძლება გუნდი-
იყო). მელოდია სექსტის ფარგლებში მოძრაობს, რომელიც აგებულია თანაზო-
მიერ და ამავე დროს გაცნობველებულ რიტმზე, აქ გამოყენებულია დეკლამაცი-
ური ხერხი. რაც ჩვენი აზრით, ძველი სიმღერების რეჩიტატივისაგან უნდა მო-
მდინარეობდეს.

იმავე ჩამწერის ფიქსირებული სიმღერა „კოლექტივის მერგოლურო“ (იხ.
მაგ. № 3) გადმოგვცემს ქალ-ვაყის გაბაასებას. რომელიც თავისი შინაარსით ნა-
ხევრად სახუმარო და ნახევრად სატრფიალო შრომის ამსახველ სიმღერას წარ-
მოადგის. იგი ჩვენი სოფლის ახალგაზრდობის განწყობისა და სულისკვეთებით
არის გამსჭვალული:

როგორც ჩემი თეთები,
ეციო შენი ფიქრები,
გეგმებს გადაკარბებ
მოწინავე იქნები.

პარალო, პარიალალო
მე კი ამ დროს შრომის გვირად
მოგველინები, პარალო, პარიარალო.

ასე უმღერის ვაყი მაყვალთვალება გოგონას. სიმღერაში ყურადღებას იპყ-
რობს შესრულების ნაირსახეობა, სადაც სამი მომენტი შეიმჩნევა.

1. ქალ-ვაყის გაბაასება, მუსიკალური დიალოგი მიმდინარეობს ერთიმეორის
შენაცვლებით.

2. ქალ-ვაყის დუეტი.

3. სამხმინი გუნდი, რომელიც დასკვნით ნაწილში ჩაერთვის სიმღერას. თან-
მხლები აკომპანიმენტი ფანდურს ეკისრება. ყოველივე ამას ერთგვარი დრამატი-

ზაცია შეაქვს სიმღერის შესრულებაში, რაც ძველი გაბაასების ქანრის განახლებას წარმოადგენს. მისი მელოდია თავიდან ბოლომდე ერთ რიტმულ ფიგურაჲს აგებული. სიმღერა კუბლეტურ-ვარიაციულია. მისი ტონალობა სი-ფრივიულია. ხოლო დასაბოლოებელ ტაქტებში მოდულაციას განიცდის ლა-ეოლიურში.

თანამედროვე საკომპოზიტორული სიმღერებიდან საინტერესო ნიმუშად მიგვაჩნება კრ. კოკელაძის მიერ ჩაწერილი „საკომპოზიტორული სიმღერა“ (იხ. მაგ. № 4). მოპლერალი კომპოზიტორი ამ სიმღერაში აღწერს შრომის პროცესს, რომელსაც იგი კომპანიის საშუალებით ეწევა. იგი მადლობას უძღვნის ბელადს და ხელისუფლებას თავის ბედნიერი ცხოვრებისათვის.

სიმღერას ტრადიციული ინსტრუმენტალური შესავალი უძღვის წინ (ფანდური). რომელიც სოლ-მიქსოლიდიურ წყობაშია (ორი ტაქტი), შემდეგ ჩაერთვის სოლისტის ხმა. მელოდიაც ამავე კილოშია, ხოლო სიმღერის ბოლოს მოუღვივებს ტონით დაბლა, ფა-მიქსოლიდიურში დაბოლოს ისევე გადადის პირველ დაწყებით ტონალობაში.

სიმღერისათვის დამახასიათებელია რეჩიტატივეური — (თხრობითი) მელოდია. რომელსაც ძველი მესტივეური სიმღერების ხასიათი აქვს.

შემდეგი ნიმუშია ნ. ჩიგოვიძის მიერ ჩაწერილი სიმღერა „ფშავისა და სევესტრეთის გზის გაყვანაზე“ (იხ. მაგ. № 5).

სიმღერაში აღწერილია გზის მშენებლობის პროცესი, ლაპარაკია მშენებელ მუშებზე მათ გმირულ შრომაზე, მხნე განწყობაზე, მშენებლობის ხელმძღვანელებზე და სხვ. სიმღერა სრულდება ცალხმად (ინდივიდუალურად), ფანდურის თანხლებით. მელოდია სოლ-მიქროლიდიურ კილოშია, ინსტრუმენტალურ აკომპანიმენტში ჩნდება ლა-დორიული კილო. სიმღერა ვარიაციულ-ეპიური ხასიათისაა.

ახალი ფორმაციის სიმღერებში მოწონებას იმსახურებს სიმღერა „დაუქარბიკო“, სადაც გადმოცემულია კომპოზიტორის ნათელი აწყობა:

დღეს კი გლეხებს კოლექტივა
მკედარი გული გაამთელა
სიხარული მოუტანა,
ბნელი ღამე გაუთენა.

მეორე სიმღერაში ასახულია გლეხის სიხარული, თავისი ნაშრომის უკლებილი მიღებისათვის:

სედა, დარდი უკე ვყარეთ,
გული შევით გაეხარეთ;
დღე ნაშრომი სულ ჩენია,
შრომა მისთვის შევიყვარეთ²²⁷.

სიმღერების თემატიკაში შედის აგრეთვე სტახანოვეური მოძრაობაც. ზემოთ დასახელებული სიმღერები თავისი იდეის სიხარულით, შინაარსით და ფორმით უშუალოდ დაკავშირებულია საბჭოთა სოფლის ყოფასთან მის ცხოვრებასთან.

²²⁷ გრ. ჩხაკაძე, თანამედროვე ქართული მუსიკალური ფოლკლორი, გვ. 22.

ახალი თემატიკა შეიქრა ძველი სიმღერების პოეტურ ტექსტებშიაც მკვლევართადა, ერთ-ერთ ურმულში (ურემი, როგორც სატრანსპორტო საშუალება და სხვა) და კახეთში ჯერ კიდევ ხმარებაშია ჭირნახულის, შეშისა და სხვათა გადსახიდად) ტრადიციული ტექსტის ნაცვლად სიმღერაში ახალი შინაარსის ლექსარის გამოყენებული სადაც ლაპარაკია, სამამულო ომის ქარცეცხლზე, მეფურტანტის დამსობაზე, როგორც შესცვალა ახალმა ნათელმა აწმყომ ბნელი წარსული და სხვ. მოვიყვანთ ამ ლექსების ფრაგმენტს:

შრომა, ერთობა გამეფდა,
მოსო მტრობა და შურია,
მიწაც ხელთა აქვთ და გუთანიც
ესაც რომ შრომა სწყურია.
გლები ნამგალით ტრიალებს,
მუშა ჩაქუჩს სცემს შურიანს,
ერთი რომ ტრაქტორს უგზავნის,
მეორე თავთანს პერიანს,
ის აღარ არის რაც იყო,
იმ ოხერ დროში წინათა,
შრომის ქეყანა შენდება
მკლავი ქცველა რკინათა²²⁸.

ჩვენ ხელთ არსებული სიმღერები, რომლებიც უფრო თანამედროვე საკულტურეო ყოფისა და შრომის ამსახველ ლექს-სიმღერებს წარმოადგენენ, არ არიან შრომის პროცესის თანმხლები სიმღერები, ისეთებს როგორსაც ჩვენ ვხვდებით რევოლუციურ პერიოდამდე. მაგრამ მათ ეძლევა მნიშვნელობა, როგორც უკვეცვლელი ძველი ტიპის სიმღერისა. ამ ეანრის სიმღერებს მუსიკალურ-სტილისტურ თავისებურებებსა და დამახასიათებელ ნიშნებზე შეგვიძლია ზოგადად ვთქვათ.

1. განხილული სიმღერები საეხებით განსხვავებულნი არიან ძველი გუნდური სიმღერებისაგან, რომლებიც უმთავრესად სრულდებიან *ა დაჟილა*-ს ფორმით.

2. თანამედროვე სიმღერები, იქნება ეს გუნდური თუ ცალმხიანი შესრულებით, მათ აუცილებელ კომპონენტს შეადგენენ მუსიკალური ინსტრუმენტის თანხლება, რისთვისაც ჩვეულებრივ იყენებენ ფანდურს, ჩონგურს, გარმონს, აკორდონს ე. ი. თუ ძველი სიმღერებისათვის დამახასიათებელი იყო მხოლოდ ვოკალური მუსიკა, თანამედროვე სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ვოკალურ-ინსტრუმენტალური, რაც განპირობებულია მით, რომ სიმღერები არ სრულდება შრომის პროცესის დროს. სწორედ ამით აღინიშნება სიმღერის ახალი ფორმა თანამედროვე სიმღერებში. ამ ფორმას უპირატესობა აქვს მიკუთვნებული.

3. გუნდური სიმღერები, ძველის საწინააღმდეგოდ, გვხვდება შერეული შემადგენლობით, როგორც ქალების, ისე კაცების თანაბარი რიცხვით.

4. სიმღერებში შეიმჩნევა ერთი და იგივე მუსიკალური ფაქტურა და ერთი და იგივე აკომპანიმენტი. სიმღერების ჰარმონიული მხარე განისაზღვრება რამდენიმე ფორმით, სამხმოვანებით, კვარტ-სექსტაკორდით, სექტაკორდით და სხვ.

²²⁸ ჩაწერილია სოფ. ბერძეთში გ. ზაუტაშვილისაგან.

5. ხშირად სიმღერა იწყება ინსტრუმენტის პრელუდით, რომელსაც შემდეგ უერთდება სოლისტის ხმა ან ორი ხმა დუეტის შესრულებით, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლებიან (ხშირად გუნდის თანხლებით).

6. აღნიშნულ სიმღერებს აქვთ ხალხურ კილოთა სტრუქტურა, სადაც ვსვდებით ეოლიურს, მიქსოლიდიურს, ფრიგიულს და სხვ. მათთვის დამახასიათებელია. აგრეთვე სტროფული (კუპლეტური) შაირის ფორმა, რაც თავისი სიმოცლით და ფაქტურის სიმარტივით ცოცხლად და სწრაფად ესმაურება ყოველდღიურ სიასლეს.

მიუხედავად ყოველივე ზემოთ თქმულისა, საბჭოთა პერიოდის სიმღერები თავისი ფესვებით (პარმონია, კადანსები, მელოსი და სხვა მუსიკალური ელემენტები) ღრმად არის დაკავშირებული ძველ სიმღერებთან, მის საწყისებთან.

სიმღერების პოეტური ტექსტის თემატიკა როგორც აღნიშნული იყო მრავალფეროვანია, ხოლო მუსიკალურ-მხატვრული თვალსაზრისით ზოგჯერ სიმღერების არა სწორფასოვან ნიმუშებსაც ვხვდებით, რთული და მაღალი მხატვრული ნიმუშების გვერდით ხშირად დაბალი ღირსების სიმღერებიც სრულდება: ასეთ სიმღერებში შეიმჩნევა კილო-პარმონიის ერთგვარობა, მელოდიური ერთფიროვნება, რომელიც ზოგჯერ მარტივი რიტმული ფორმულით არის განხლისებული. ერთსა და იმავე მელოდიაზე ხშირად სხვადასხვა პოეტურ ტექსტსაც ასრულებენ. ეს გარემოება შეიძლება აიხსნას იმით, რომ ჯერ კიდევ ახალი ფორმაციის სიმღერები განვითარებისა და ჩამოყალიბების პროცესში იმყოფებიან. რომლებიც გზას იკვლევენ მაღალი, მხატვრული სრულყოფისაკენ²³⁹.

²³⁹ ამ თავში ანალიზებული ზოგი სიმღერა გამოყენებული გვაქვს დ. არაყიშვილის შრომიდან „საბჭოთა საქართველოში შექმნილი მუსიკალური ფოლკლორი“, 1948. ხელნაწერი ინახება საქართველოს ეთნოგრაფიის არქივში.

၆ က ဝိ ဝ

გუთნური კალოური და სანიავებელი სიმღერები

ბუთნური

დარაყიშვილი

ტ. 1, გვ. 51

Adagio rubato ad libit

მონ ვა-ღ ი, გა-მო-ღი და გუ-თა ნო შინდ. ჰი. ხა მ ხა - - . ო.

მო-ღი და გუ-თა-ნო ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ჰე ა-ბა

ა-ხი-ა. ლა-ლო ჰო ო ჰო ჰო ჰე ჰა. ხი ა 'ხა ლე და ა ხი

ა - ლო ჰო - ო ჰო - ო

ქალოური

დარაყიშვილი

სოფ. შალაური, ტ. 1, გვ. 65

Andante

.. ა-ლა ლე ა-წა-ლო ახ. -ქა ჰე შოვ-ვალ ახ-ქა

შენ. ვა-ხა-ლო შინ-ღი-ბა შოვ-ლა გეძელ. მა-ო

2

ქეპკური

დარაყიშვილი

სოფ ვაქინა ტ V, გვ. 113, 1901

Andante

ბა ლა ჰე-ლო ღა. ბე. ო, ნყ-ბა-იწ-ღე-ბი-ღა მა-ლე-ო ჰე

3

კვლოუზი

დ. არაყიშვილი
© 1935. 51

A da g io *ad lib.*

პი-პე-ლოდ ღმერთს ვახსენებო ისევე ხო

a tempo *Allergo ag. f. r o p p o*

აი დი-დე მყ-ლია მ მი-კახ-ით და მი-კახ-ით ის ყფ-
 ხო ქო მს-ი-მყ-ლია მ ჰო-ო-ო ტყუყ!

4

ქელოხიკიული

ჩაწ. თ. მამალაძის მიერ
სოფ. ყვარელში, 1950.

შენ დი-ღის ძვე-ო ღა. მა. სო. ი. ი. ი. ი. მხ-ყინ-და-ლე-ე-ე სხი-ვე-მი-ა-ნო-ო

ო-ე-ე ხი-ო ვა-ლო-სე ყა-ნა გავ-მა-ა-ლე-ე-ე

ა. ძი-ო ახ დაი-გვი-ა-ნო-ო-ო-ო ე-ე-ე-ე-ე-ე-ე-ე-ე-ე

ა. ხა-ლა-ა

5

ჩრთველი (გუთნუკი)

ჩან შ შველიძის მიერ
სოფ ჴეთიანეიძე

Adagio

ქე ქე ქე ქე

ქეხ-რო-სა მოყ-ვარს და-ბი-ლო ხან-დის-ხან ხა-მო-და-ბი-ლო

ბი-ჭო

ქე! ქე! ქე

ქე ქე შენ-გე-ნა-ტვა-ლე-ლა-მა-ში

რათ-იტი-ყვი-წა-კალ-წა-ვა-ლო

წა-ხვალ -და-თან-წა-მი-ყვა-ნე

შე-ნი-ვა-ი-გ-ნა-სხვა-ვა-რო!

ა) 1-10 აღნიშნული ბეჭდები სმუხალაო და და და შიხიხ

თროქელა (კალოს ღვინო)

დ. არაყიშვილი
სოფ. არახისი, გ. V. გვ. 96

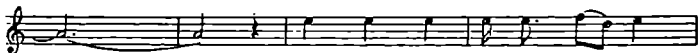
Allegro non troppo



ე! ორ - ვა - ლას რა - გორ (და) არ ვიჭ - ყვი.



ვა - ტე - ბო. ვაჟ, დე - დი ხე - შის. ღმერთ - სა - რ



შენ, ა - რა - ნი სო, (და ვაჟ),



ტია - ლო, (და) სულ მა - რამ (და) ქა - რიქნი - ა - რო.



არს. წყა - ლო (და) ჯა, არ - ტა წის - ქვი. ლო, (და)



არს მე - რო მე - ლო ღვინო - ა - რო

მამუქლე

დ. არაყიშვილი
სოფ ხვედურეთი, ტ. V, გვ. 75

Andante. *ad libit.*



ჰე! რა ქნას, რომ ა. რა სტი-რო-დეს (და) შა-

riten. *accel*



-30 მნე-ლი ქა-ლი-ო,

Adagio



შო-რი-დან ჩა.მოს.ცქე - რი. ან

Tempo



სიკვ-დი-ლის ფე-რი. ჰე! შა.



ქა-რი. (ა) - მ

მარშელები

ჩაქ შამქელისძის მიერ.

მეხსეთ-ჯავახეთში

Moderato

შენ სე. მო კყთ. ნის დე. და - ო!

ბა. რი გი. ბი. ა მტრუ. და. ო, ო. რო ველ.

სიმ. ლე. რა ვარ. გი გუოდ. ნი. ა,

დ. ს. და. ხი ნუ. ლი. ნუ. ლა. ო ო ო ო ო. რო.

ველ. შოგ, და. შო! ო ო ო ო

ო. რო. ველ სე. მი ლვი. ნი. ა ბა. წუ. ბი. ი

შვი. ნი. თა. მ მყა. ნუნ ძოქრა. ლე. ბი

ო. რო. ველ. ვა. და. ძიბ. ხუ. ნესყ. ხუ. მი, ქვეშ მო. მიქ. ში. ეს ქა. ლე. ბი,

ო. რო. ველი. ო ო. რო. ველ

ქალოსკიბული

ჩაწ. თ. შაველაძის მიერ.

სოფ. ევარელში, 1950

დი- დის მზე-ა - მო- მა- ვა. . . ლო- თ- თ- თ- თ

The first system of musical notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two measures. The first measure contains the lyrics 'დი- დის მზე-ა - მო- მა- ვა.' and the second measure contains 'ლო- თ- თ- თ- თ'. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff. There are some markings above the notes, possibly indicating articulation or dynamics.

შო- თ- ში- ლო . . .

The second system of musical notation is in G major and 2/4 time. It consists of two measures. The first measure contains the lyrics 'შო- თ- ში- ლო . . .' and the second measure contains a long note with a slur. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff.

ა - რა- ა - ა ლა- ლო- თ- თ

The third system of musical notation is in G major and 2/4 time. It consists of two measures. The first measure contains the lyrics 'ა - რა- ა - ა ლა- ლო- თ- თ' and the second measure contains a long note with a slur. The melody is written on a treble clef staff, and the bass line is on a bass clef staff.

*) ნოტი ყფრო მალლა ელერს მი ხ- ზე შუმდეკ დაბლდეზა და ყტოლდეზა თი ხ-ს.

კუთხუზი

ჩაქ. თ. ძაძაღვასის მიერ
სოფ. რეისპირში, 1951

შინ-ღო-ში ბა-ღა-ღა-ღა-ღა-ღა-ღა-ღა-ღა

ჭი-სი-სი ჰი-სი ლა-მა-ში

შესიღო ში-ში

ში-ში-ში ში-ში-ში-ში-ში-ში-ში-ში

ში-ში-ში-ში-ში-ში-ში-ში

დაწესილი ტექსტი არ არის

ორიველა გუნდით

ჩაწ. შ. შუველიძის მიერ.
სოფ. შილაძე

Adagio
120 F.

მთქმელი

ა - მი - რან წა - კელ მე - ფეს ყ - ქე - გუნ

ბანები

rit

რო - მელ -

რო -

ღამ - წვა - რი

რო - მელ - სა -

Largo

შა - ვოყ - ნა სჯობ - და თუ - რი ქა - ლი - სა

რა - ხვე - ვნა შავ - გრე - მა - ნი - სა -

ჰო!

აქ აუღია I დამწყვენი სიღვრის ერთი წინადადება, მაგრამ ფირფიტის გაფუჭების გამო ვერ გადავიღეთ

II დამწყვეთის ბგერა es ისმის es და e ბგერის შუა (დაახლოებით)

მამუქე

ჩაწ. უ. მუქელიძის მიერ

სოფ. ყვარელში, 1950

Allegretto

ა - ღარ შერ-თა. კენ სა- ფლავ-ში-

Andante

გინო- თა გინოთ მძლე-ვი მელა-კე-ში- თ შო-

მ - შო

Tempo

ა - ა შინ ა- რა- ლე შე ვა- რა- ლო

Tempo II (Andante)

შო! შო!

x1) ეს ბეჭედი სამყაროა ა და ეს შორის ახლოა ეს-თ რ.

x2) ეს ბეჭედი სამყაროა ჩ და ხ შორის ახლოა ჩ-თან

მზიველი

ჩაწ. თ. შაველაძის მიერ
სოფ. კარაღეთში, 1953

The image shows a musical score for the piece 'Mziveli' (The Sun). It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the melody and accompaniment. The score is written in a standard musical notation style with treble clefs and a common time signature.

კელოსაიზული

გრ. ჩხიკვაძე

Largo
I მოქმელი

ჰა რა-ღა-ლო ჰა-ღაღ-მე დი-ღის

ნი-ა-ვო გყნდი ჰა-ღაღ-მე დი-ღის ნი-ა-ვო ჰა-რა

II მოქმელი.

ჰა-რა-ღა-ლო და-ყ-მე ხე სოფ.

ლოს თავ. ს კანდი

და. ყ - ბე - რე სივ - ლოს თავ. ს

1. მოქმედი

ჰა - რი ლა - ლო

ჰა - რი ჰა - რი ლა - ლო

ჰა - რი ჰა - რი ლა - ლო

ღაშის მახრა

ზ. წიკვაძე
კომპოზიტორი „ხალხური“

Moderato

ღა - შის მე - ხრე ვარ. ტლყ ში. ჳი, ვა - რა

ლა - ლე, ნა - ვად. ში. გა - ხვე - ყ - ლი - ა ო

17.

ღაშის მახრა პარ (კახური)

ჩემ კვატარე-შვილის მიერ
1953

დინჯალ
solo

ღა - შის მეხ. რე - - - ვარ ტლყ

ში - ჳი ა - რა - ლა - ლო და ჳე ნა - ვად.

- ში გახ. ვე - ყ - ლი - ა ჳე

ურმული სიმღერები

ურგულ

Andante

ჩაწ. დარეიშვილის მიერ.
სოფ. მალაუზი. ტ. 1. გვ. 64

ა - ხა - ლე ა - ხა - ლო და

შენ ხე - ბო' მა - ვო გა - მე - ხო და ა

და - ვა - მა - ვე შენ რი - ნა. და გა - ბო - ვე

ზავ - ხეო ბა - ლა - ხი ზამ - თხოვ. და - გა - ვი ვხე - ხე - და .

1

ურგულ

Andante

ჩაწ. თ. შამალაძის მიერ
სოფ. ივალისონი, 1951

ა - ხი ა - ხა - ლე ჰა ლე და

ა - ლეი და

გან - რი - ე ნა - ხი გან - რი - ე ნე ყ - ლა - ლა - ტეზ და ტოლ -

- ნა - მ და ა - ხა - ლე და ჰა მო ჰა - მო!

2

უკრულ II

დ. არაყიშვილი
ხანძარი, ტ. 1, გვ. 55, 1901

Allegretto

შე - ნი ვი - ხი - მე ვა - -- მე - რი
 და მე წად გაი. ხი - რი, მახ - ხი - ლო და
 ავ - ხე - თი სე - მე . ახ მი - ყო გა - თე - ნე - ვამ - ლი ...
 მაღ - ხი - ნი და
 ა - ხი - ა ხა -- ლე, და ა - ხი - ა ხა - რი და

3

უკრულ III

ჩაწე უმუკვლიძის მიერ
 სიუ ახმუცა, სე რეს ხალხური
 შემოქმედების ხალხის არქივი,
 ხარკვცდარი N 8/6

Andante cantabile

4

მომხველა (ბუთხუბი)

ჩაწ. პ. მუკელაძის მიერ
ხაყ თახჩიოი

Moderato

მეხ ხე-ძო გყო-ნი . ლე-ლა მ.

ბა-ხო გი-ზი-ა . ჭი-ლა მ

მ - ხმ - ჰალ

მ . სოდ-ლე-ხო ვახ-გი გქო-რნი . ა ლახ-და-ნი ნე-ლი ნე-ლა-მ

ა ა - ა - ა ა - ხმ - ჰალ ჰოი-და-მ

5

ურეული

ჩაწ. გ. ჩხევიძის მიერ
Музыка К. Чхейдзе
репертуар ЦСР, 63-9,

Moderato

6

უკმული

ლ. არაყიშვილი
სოფ. აწყურის, ტ. I, გვ. 51

კა-კა-ჩი ღვას და ი-ცობ-ნის
 თა-ვის ა მინ-ღი ჰგო-ნისა და
 ლაგ-მი, ჩავ-ლყ-ღი ყ-ჰ, მი მინ მი. ტა-ნის ღი ჰგო-ნისა და
 ა-ჩა-ღო და ა-ჩი ა-ჩა-ღო ა-ჩა-ღო და
 ჰოტყუ!

7

უკმული

ჩაქ. თ. შამალაძის მიერ
სოფ. ართანში, 1951

Adagio

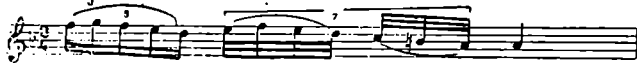
ა-ჩა-ღო ა-ჩა-ღო ა-ჩა-ღო ლოგ და
 ვან-ჩი-ე სან-ჩი ვან-ჩი-ე სან-ჩი
 გა-ფან-ღა-ნა ა-ჩა-ღო-ღო-ღო

8

უ ს ე უ ლ ი

დ. არაგიშვილი
სრულ არახისი (სრულეობის ხეობა), 1908

Adagio



ა . ხ ა ლ ე

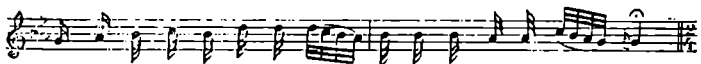
rit



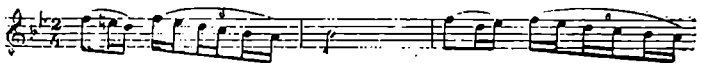
ა - ხ ა ხ ე - ხ ა ლ ე



ა - ხ ა ლ ე



ა ლ ე



ა - ლ ე



ა - ლ ე



ა ლ ე

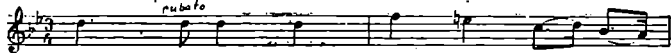


ა - ლ ე

უ რ გ უ ლ ი

ჩაწ. დ არაყიშვილის მიერ
მღვ კარბელაშვილისაგან

Moderato un poco
rubato



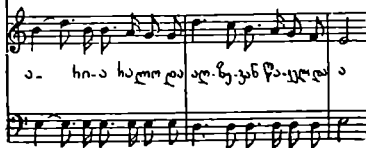
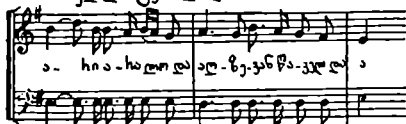
Adagio



ა ლ ზ ე მ ვ ა ნ ნ ე მ ა ჯ ა ლ

ა. ბენაშვილი
ქართული ხმები. 1895

მძიპედ და ტყინოლად



აღმკვიანს წიველ (ქართლ კახური)

ი. კარგარეული
ქართული სახალხო სიმღერები
ტ. 73. 1899

პე. ლავ და ღა-ღე და ა - ღზე ვანს წა ვაღ და

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with a treble clef and a common time signature. It contains two measures of music with lyrics underneath. The middle staff is a piano accompaniment line in G major with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line in G major with a bass clef. The lyrics are: "პე. ლავ და ღა-ღე და ა - ღზე ვანს წა ვაღ და".

პე

პა - ლავ და-ღა-ღე და ა ღ - ზე - ვანს წა-ვაღ და პე

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with a treble clef and a common time signature. It contains three measures of music with lyrics underneath. The middle staff is a piano accompaniment line in G major with a treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment line in G major with a bass clef. The lyrics are: "პა - ლავ და-ღა-ღე და ა ღ - ზე - ვანს წა-ვაღ და პე".

ქალბატონის ვახუშტი

დ. არაყიძე
 წინამძღობის ვარი
 ტ. V. 83-74, 1904

ქალ - ბატონის - ვახუშტი
 ვახუშტი - ვახუშტი

ვა - ხუ - შტი
 ვახუშტი - ვახუშტი
 ვახუშტი - ვახუშტი

ვა - ხუ - შტი
 ვახუშტი - ვახუშტი
 ვახუშტი - ვახუშტი

ქალბატონის ვახუშტი

დ. არაყიძე
 სოფ. უწყისა, 1908

Moderato

ვა - ხუ - შტი
 ვახუშტი - ვახუშტი
 ვახუშტი - ვახუშტი

ვა - ხუ - შტი
 ვახუშტი - ვახუშტი

ქახური მუშური და ოღური სიმღერები

თეატრი უბანი ჩაყარა

ჩაწ. თ. შამალაძის მიერ
სოფ. უკრულისი, 1950

ad libit

ა - რა - ღა - ღო ა - რა - ღო

ა. რა. ღო ა. რა. ღო

Moderato

ა. რა. ღა. ღო

ა. რა. ღა. ღო ა. რა. ღო ა. რა. ღო ა. რა. ღო

- ღო თრ. მო. მი ვუბ. ვი ჩა. ვყა. რე შვ. სა.

- ნა - ნა . და ორ . ძო - ში წყა - ლი ხა . . . სუ - ლა

და - სულ - ზო - ბა . და ორ . ძო - ჟა . ნა ა - ზოგ -

- ყა - რე გა - ნა - შიმ . ბა - და რი - ტი ლო . ზე -

- ზედ შე . ძოგ - და ა - ნა - ვენ - ვა - თა ვა - ტი

ჩიტ - ნა გა - ძო - აყდ - გა ძო - ნა - ელია . ვა - თა

- ა) ზეკნა აყფრო კრძელოა
- ბ) ტაქტი აჩქარებულია. ზემო. ზეკნა აჩ იხმის
- გ) ზეკნა - მი ხ უღერხ ზაღლა
- დ) ამ ტაქტში მიჩველი ხმა არ იხმის, მანერ არ აჩის ნათელი
- ე) მანი ქყდად იხმის
- ვ) ბოლო იხყდლება ალყა, და ზოლოვდება ზეკნა სოლით (ვადაწნი)

ი ა ა - ნ ა ნ ა

ჩ ა წ დ ა რ ა ყ ი მ ე ლ ი ს ა

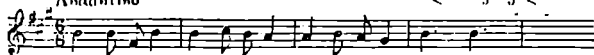
Moderato



მ უ ზ ე უ ი ნ ა დ ა მ უ ზ ე ბ ა რ ა მ თ ა

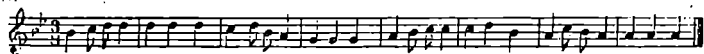
დ ა რ ა ყ ი მ ე ლ ი ს ა

Andantino



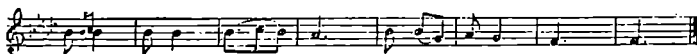
ლ ა ზ ე ა რ ე

გ რ ჩ ხ ი კ ე ჯ ი



დ ე დ ა კ ა ტ ა ე ზ ი ს შ რ ა ს უ ლ ი

დ ა რ ა ყ ი მ ე ლ ი ს ა



(ო რ გ ო მ უ ი შ რ ა ტ ი ჩ ა ყ ყ ა რ ე) ჩ ი ტ ი დ ა შ რ ა ტ ი

დ ა რ ა ყ ი მ ე ლ ი ს ა

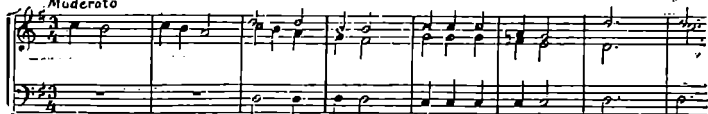
Moderato



გ ლ ე ს ა მ დ ა გ ლ ე ს ა მ

დ ა რ ა ყ ი მ ე ლ ი ს ა

Moderato



ლ ა შ ა რ ი ს ს ი მ ე ლ ა რ ე

მ ა ს ლ ა ნ ი მ ე ლ ი ს ა



მ ო მ ე ნ უ რ ი

დ ა რ ა ყ ი მ ე ლ ი ს ა V. 86



მეუზური სიმღერა

მ. ა. ლიტოვ-ივანიძე

Moderato მიძინილი კუნდი

მეუზური (თონხნის ღრის)

დაბაყიშვილი

Moderato

მეუზური

დაბაყიშვილი © V. 33 78

Moderato

სიმღერა თონხნის ღრის

კაბაგიანიძე

ყანური

მ. მუხომბე

მ. მუხომბე

შავლებო

ჩაწ. თ. შაველაძის მიერ
სოფ. კინოლოში, 1951

ა - ბი ბი ბო ბი-ბო

შა - ვლე-ბო შავ-ლე ბო

შა - ბი ბი ბო შავ-ლე ბი-ბო შა - ბი ბი ბო ხო. ხა

შა ვლე-ბო ვი-ლე-და შავ-ლე გოჭი შა - ბი შა-ვალ გ...

ხა ბი-ბი-ბი-ბი შავ-ლე-გო.ო.ო.ო ბი-ბო და შავ-ლე-ბო

ა) შენიშვნა: სიმღერა ოხშირად, ჩაქვის დროს ასრულებდა ერთი გუნდი, VII - XIII ტაქტებში იკრძალებოდა მეორე გუნდი. წინა ტაქტების ბეჭედი უხელოდ, რა მოგონი ფონი უნდა გუნდისთვის.

გუნელი გუნესხე
 (ორკინოვანი სიმღერა თომას ღრმის)
 ჩაწ. თ. მამალაძის შუკრ
 სოფ. ხაჯარეულში 1951

ad libit

მეშ. ლი და მე. ხა. ხა. ა ჰე. ე ე

მე. ხა. ა ხა.

ჰახ. ლალო ე ა. ა გახლ დახ ხეჰხ ნო. და. ა ჰახ. ლალო ო ო

4

გუნესხე

შ. იბოლიცოვ-ივანოვი
 სოცხალის რაიონი „არყარ“ №45. 1895

Moderato
 zanebano

xop

5

მუზიკა

ნაწ. თ. შაბაღაძის მიერ
 სიმ. რეკვიემისა 1951

ჰა-ჰა ჰა. ხა-ლა-ლა-ო

ჰა. ხა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა ჰა. ხა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა ჰა. ხა-ლა-ლა-ლა

ჰა. ხა-ლა-ლა-ლა ჰა. ხა-ლა-ლა-ლა

ჰა. ჰა. ხა-ლა-ლა ჰა. ხა-ლა-ლა ჰა. ხა-ლა-ლა ჰა. ხა-ლა-ლა

ჰა ჰა-ლა-ლა ჰა-ლა-ლა ჰა-ლა-ლა-ლა-ლა-ლა

სადა-სა-და-და ჰა. ხა-ლა-ლა ჰა ხა-ლა-ლა ჰა

მეუზარ ტონუარი

ჩაწ. თ. მაბულაძის მიერ
 ყვარელში, 1950

Sheet music system 1. Treble and bass clefs. The melody is written in treble clef and the accompaniment in bass clef. The lyrics are: ჰა - ხა - ლომ - ო - მ - მ - მ - მ .

Sheet music system 2. Treble and bass clefs. The melody is written in treble clef and the accompaniment in bass clef. The lyrics are: და - ვა - ვა - ვა - ვა - ვა . და - ხა - ლომ - ო - მ .

Sheet music system 3. Treble and bass clefs. The melody is written in treble clef and the accompaniment in bass clef. The lyrics are: და - ხი - ლა - ვა - ვა - ვა - ვა . ო - მ - ვა - თა - სად - ხი - ლომ - ო - მ .

Sheet music system 4. Treble and bass clefs. The melody is written in treble clef and the accompaniment in bass clef. The lyrics are: ო - მ - ვა - ო - მ - ო - მ . და - ვა - ლომ . და - ვა - ლომ .

Sheet music system 5. Treble and bass clefs. The melody is written in treble clef and the accompaniment in bass clef. The lyrics are: და - ვა - ლომ - ო - მ - ო - მ . და - ვა - ლომ - ო - მ .

Երկր-ընդ-ամեն ինչի վրա լայն ընդ-ս ճշտ-իմ թշու-րանքս

թու-րանքս հո-րանքս ընդ-ս ճշտ-իմ թշու-րանքս

մ թշու-րանքս թշու-րանքս

Ե Մ Յ Ն Ն
 (ՎԵՐՆԱԿԻ ՆԱՅԻՆ ԳՆԱԿԱՆՈՒ ՄԻՆՆՈՒ ԸՆԹԻՆԵ)
 ԻՆՖ. ԻՄՊՐԻՆԿՆԵՐԻ ՊՈՋԷ
 ԽՈՉ ԳԻՆԻՍԿԻՆԻ 1450

զո՞ւ ի՞նչ ի՞նչ ցուցաբերեց զայն: Բնական զայն
 Ես ի՞նչ եմ ասում

Ես ի՞նչ եմ ասում ի՞նչ եմ ասում
 Ինչ կոչեմ ի՞նչ կոչեմ

Ես ի՞նչ եմ ասում ի՞նչ եմ ասում
 Ինչ կոչեմ ի՞նչ կոչեմ

Ես ի՞նչ եմ ասում ի՞նչ եմ ասում
 Ինչ կոչեմ ի՞նչ կոչեմ

მე ა ლე ა - ზა - ა მე მე ა - ლე

ა - ლე - ზა - ლე ზი - ზე - ზი ზა - ლე - ლე ჰა - ა ა ა ლე

ქუჩუბი
 (ქიონ ან ვანკონ ღამის
 ა. პენაშვილი
 ქრებული-ქართული სიმღერები, 1895)

Andante

ღვ-თვ-სით ძე-მ წა-გა-ლი. ჰყ-რი შევკ-ძნი-ა სა-ბ-ვა-ლი

ღვ-თვ-სით ძე-მ წა-გა-ლი
 ა-რა-ლა-ლა-ლა ა-რა-ლა-ლა

ჰყ-რი შევკ-ძნი-ა სა-ბ-ვა-ლი
 ა-რა-ლა-ლა-ლა ა-რა-ლა-ლა

ა-რა-ლა-ლა ა-რა-ლა-ლა ა-რა-ლა-ლა ა-რა-ლა-ლა ჰმ

ე რ ა ლ ა ლ ი ა
 (მღერთან ნაშუალოდ დაგაუნაქოს ღაღის)
 ა ბ ე ნ ა ე ლ ი
 ე რ ე ბ ე ლ ი . ქ ა რ თ ე ლ ი ს ნ ე ზ ი , 1895

მძიძე

ა . რ ა ტ ა - ტ ა
 ა . რ ა . ტ ა . ა . რ ა . ტ ა . რ ა . რ ა . რ ა

ა . რ ა . ტ ა - ტ ა

ა . რ ა . ტ ა . რ ა ა . რ ა . ტ ა რ ა

ა . რ ა . ტ ა ა . რ ა . ტ ა რ ა

მუშუკი უქიზლი

ჩაწ. პ. ჩინიხაძეძილის მიერ
1949

პა-ლა ვა-ლა-ლი ვა-ლა-ლი კარ-გი ყა-ნა ძო-ი-ყვა-ნე

პა-ლა-ვა-ლა-ლი ვა-ლა-ლი შე-ძინ-დომ-რო-და-ლი ა-ნო-ქა-ხო-ლო-ი-ი

ქა-ხო-ლო-ი-ი ვა-ნო-ვა-ნო-ლი

Musical score for the first system. The vocal line (top staff) contains the following lyrics:

 ჰყ. ში. სე ნე. მუ. ში. ში. ში. ში.

 შა - ნა ლა შა - ნა - ლა.

 The piano accompaniment (bottom staff) provides harmonic support with chords and melodic lines.

Musical score for the second system. The vocal line (top staff) contains the following lyrics:

 შა - ნა ლა შა - ნა. ლა შა - ნა შა - ნა. ლა შა

 ლა.

 The piano accompaniment (bottom staff) provides harmonic support. The word "Solo" is written above the piano line in the second measure.

მ. უ. უ. რ. ი

ზ ჩხიკვაძე
ქრებული. საღამურა. ბე.

Lento

I პოქელი II პოქელი

საწა. ყაღა. სა ყაყ. სა ვინ მის. ტქმს საწა. ყაღა სა ყაყ.

I პოქელი

სა ვინ მის. ტქმს ა- ლე- ვის ლა- მეს ღვი- ნო. სა.

II პოქელი

ა- ლე- ვის ლა- მეს ღვი- ნო- სა, კა. რა- ლა- ლი ა. რა. ლა. ა ვო

სიერის ტონსა ლაქსით

ზ. ჩხეიძე
 "ქრებელი-ხალაქური" ტ. 26

Moderato
 I-ზემელი

ის . მიწ . დღა . თბ . ნა . და . ვა . ნაოთ .

II-ზემელი

ქრ . ხელ . დავ . ის . სით . შე . შე . ის . ე . გეზ

და . და . დავ . ვა . ვა . ნაოთ

II-ზემელი

ის . ე . გეზ . და . ვა . და . ის . შე . ვა . ნა

30 - hnb 30 - ho - 200 30 - ho

30 - 200 30 - ho - 200 30 - ho

Մ Ո Ւ Ն Ե Շ Ե Ս

Ինչ քննարկումներ անց

և. ընդես տոն- նա ըս. պի - ցուտ յհոտ Յաք. ըս. ըս.

եմտ ձս. ձս. հո յ - ջնճ ըս. ջնճ ըս. յս. յս. յս. յս. հո ըս. ըս. ըս. ըս.

ս. ի. լսի. հո ջն. ջն. ջն յն. հո յն. հո լս. լս. լս.

This system contains three staves of music. The top staff has lyrics: **ჰა. ნა- ლა. ლი** in the first measure, **...** in the second, and **ჰა** in the third. The middle staff has lyrics: **ჰა. ნა. ლა. ლი** in the first, **ჰა. ნა. ლა- ლა- ლი** in the second, and **ჰა** in the third. The bottom staff contains rhythmic notation without lyrics.

This system contains three staves of music. The top staff has lyrics: **ჰა. ნა** in the first measure, **ჰა - ნა -** in the second, and **მ მ** in the third. The middle staff has lyrics: **ჰა. ნა** in the first, **ჰა - ნა** in the second, and **მ მ** in the third. The bottom staff contains rhythmic notation without lyrics.

მეუევი

დ. არაყიძელი
ტ. I. გვ. 53

Allegro non troppo

ა - რი და ა - რა
ლო

ლა - ლო -
ა - რა-ლო და ა - რა-ლა-ლო გო-გი

ა - რი ა - რა - ლე
ა

ნე - ტა ვა-ლო მომ-ნი-შოა-ვით რამ შეგებნა და რამ დაგ-ბა-ტა

რამ შექმ- ანა და რამ დაე ბა- ტა გო- გო ჰე- რი ე- გა

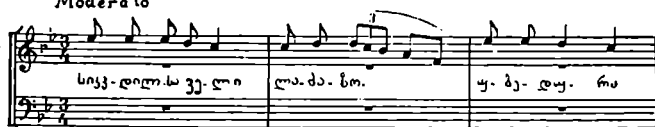
ჰე- : ო

შობილის ვახანტი

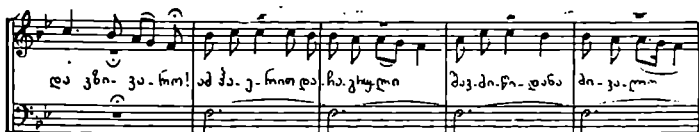
ქუჩური, თმხნის ღამს .

ჩემ დასუბიქობის მიერ
სოფ. ვაქინძე. V, 113 .

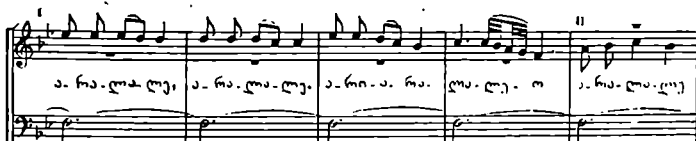
Moderato



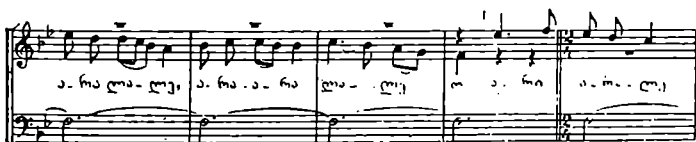
სივ-დღოსა ვუ-ღო ღამა-ღამ. ყ-ბე-დაყ-რამ



და ვნი-ვა-რამ! ამ შა-უ-რით და-ჩა-გყლი მივ-ძი-რა-დანა მი-ვა-ღო



ა-რამ-ღამ-ღო, ა-რამ-ღამ-ღო, ა-რამ-ა-რამ, ღამ-ღო, ო ა-რამ-ღამ-ღო



ა-რამ-ღამ-ღო, ა-რამ-ა-რამ ღამ-ღო, ო ა-რამ ა-რამ-ღო



ა-რამ ა-რამ ა ღამ-ღო, ა-რამ ღამ-ღო, ო

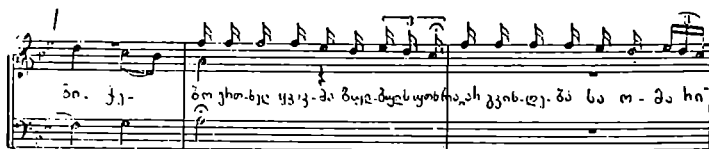
გუგუნი
(სარულაგა საფუთიონან დარუნიანისას)

ნან დ. არაუივილის ძიუგ
სიუ კაიინი ც V, გვ. 113, 1901

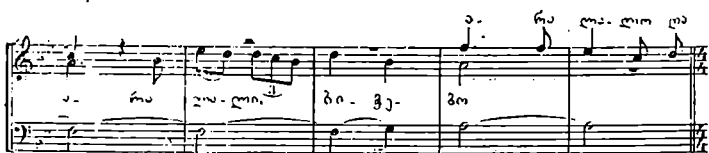
Adagio



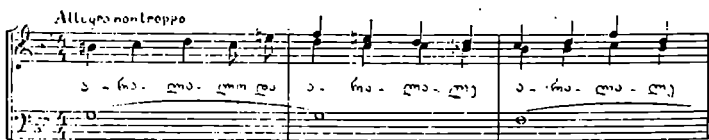
ა - რა - ლა და ა - რა ა - რა - ლა



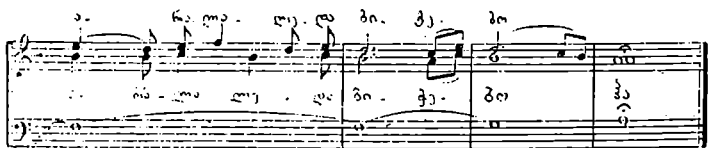
ბი - ვი - დომ ქობილე ყვე - ბი ბად - ბელს აობიანთ გვინ - ლე. ვა სა მ - მა ხი



ა - რა ლა - ლო და ბი - ვი - დომ



Allegro non troppo
ა - რა - ლა - ლო და ა - რა - ლა - ლა ა - რა - ლა - ლა



ა - რა ლა - ლო და ბი - ვი - დომ

ქიმიკნიბი აღბინულა რაყსულად იტონარაგ ვრ ბუბრაილინი ც
полевых работ

ქუეუზი

ჩემ დახვეწილობის სივრცე
ხეგ შედგენილი (V ბ.) 109 1909

Moderato

Tempo

1) შენიშვნა: Логичес при возвращении с работ домой

მ უ რ რ ო

ჩემი პირველი დანი
საგ მოხუცობი. 1424

Adagio
solo

1 სპა
11 სპა

ბანები

ა - რი არა - ლო ა - რა - ლო რა ა -

- რა - ლო რა - ლო ვა - რა - ლო - ლო ვა - რა - ლო ვა

ვა - რა ვა - რა - ლო ვა - რა - ლო

ვა - რა - ვა - რა ვა - რა - ვა - რა ვა - რა - ვა - რა სი - ყვა - რა - ლო - სი

ლა - ლი და ყ - ცლქ-ლო-ბა ნა - ხვა - სა - მ ა - რი ა - რა -

პო! პო ა - რი ა - რა -

ლომ ჰა - რა-ლო-ლომ არ მო-კვ-ლის ხვ. მიგყ-ლო

- ლომ

ა - რი ა - რა-ლა-ლი და) 1) მო-რითკად - მო.

პო ძრა-ხვა - სა - მ

ა - რი ა - რა - ლომ ა - რი ა - რა-ლო-ლომ მენ კე-ნა.

პო

... ცვა-ლო ლა - მა-ნო ვა - რი ვა - რა - ლა - ლი და -

პო! პო!

- 1) ეს პეკრა Cis და C შუა იძყოფება
- 2) f და f^o შუა
- 3) ა და ბ.ს შუა. ყფრო ახლოა ბ.ს თ.ნ

ვერუზი

ჩაქ. შ. მშველიძის მიერ
სიუ ახმეტაძის

Adagio

I სკა
II სკა

ბანჯო

ა - რა - ლოო აა) ვა - რი ვა - რა.

Lento

- რა - ლოო ა - რა - ლოო ა - რა - ლოო - ლოო

Moderato

ვა - რი ა - რა - ლოო ვა - რა - ლოო - ლოო

3m!

ვა - რის ვა - რა - ლოო - ლოო მას - მის - ძე - ლოო სვე - ნო ლხი - ნო

3m

x5)

მას - ნის ვა - რი ვი - ქნი - ა - ლეებს მას - ნის ვა - რა

კი - ქოი - ა - ლეხს ვა - ხი ვა - ხი ვა - ხა ლო

ა - ლა - ლო ვა - ხი ვა - ხა - ლა - ლო ყე - ლოც ხა - გვი -

ქო

- მა - ქი - ა - ნე ყე - ლოც ხა - გვი -

- მაქ - რი - ა - ნე ყე - ლოც ხა - გვი - მაქ - რი - ა - ნე

ვა ვა - ხი ვა - ხა ლო -

ქო

აი არწი მხალა ბეკრეკი სმუალო არის
 სუეოა და ამ. ლოთაუელ ბეკრებს შოიის

მღერს II

ჩაქ თ შაძალადის შიჯი
სოფ. ყვარელი, 1950

ჰა - ხა

ჰა - ხი-ა-ა-ა-ა-ა - ხა ლა-ა ლო ო - ო

ლა-ა-ლო-ლო ჰა - ხი ჰა ხა-ა ლო

ჰა ა ა ხი ჰა ხი ჰა-ხა ლო ა-ხა-ლო

ჰა - ხი ჰა ა ხა ლა-ა ლო ხე-სა ხე-სა

ბუნ - სა - ბუნ - სა - ო გაღ. პო - გოგ - დებ ოქ - ხმს მკვ - ვი - ღიო

მ - მ - ვი - გულ - სა მ - ვი - გულ - სა

ჰო - ო - ხო ჰო ჰო ჰო ჰო ო - ო - ო - ო - ო - ო - ო - ო

მღუგნი

ჩაწი შამალაძის მიერ
სოფ. ართახში, 1951

Ad lib.

30 - ა - ხ - ლა . . . ა . . . ლო . . . მ . . . მ

30 - ხა - 30 ა . ა . ა ხი . ა . ა . ა ლა . მ . მ

ა - ხა - ლა - ა . ლო 30 . ა . ა . ა ხა - ლა ლო - მ მ

30 - ხი 30 - ხი - 30 ხა ლა ლა ლა ლა ლა ლა - მ

30 - ა ხა ლა ა ლო მღ - ლო მღ - ლო ლო ლო მღ - ლო ლო მღ - ლო ლო

Musical notation for the first system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "Ձյ - Ձյ - Եմ մ մ մ մ" and "Ձյ - Ձյ - Եմ-մ-մ-մ Ձյ-ի-մ-մ-մ". The piano accompaniment (bass clef) consists of a single bass note.

Musical notation for the second system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "ն Եմ-մ-մ-մ" and "ն". The piano accompaniment (bass clef) consists of a single bass note.

Musical notation for the third system. The vocal line (treble clef) contains the lyrics: "ն Եմ-մ-մ-մ" and "ն". The piano accompaniment (bass clef) consists of a single bass note.

• Երկրորդ լայնակ սկզբ

მკის სიმღერები

სიქლეკა ვეის ღროს
(ორი პოპულარული პრემიანოსი პეტიტკაჟა)

ჩაწ. შ. შუკლიძის მიერ
სოფ. ახმეტაშვილი

Andante.

I-საა
II-საა

ა- რა ლა- ლო

accel.

ყა-ნას ყნ-და შა- გი ბყ-გი ო. მი-თა და ზი-ა-ლი-თა

Tempo I

ა- რა- ლო ა რა- ლო *

accel.

თე-ფრი ქა-ლო მეს მინ-ლი-ნარ თო-რემ ქა-ლი შა-ვა-ლი-ა

Tempo I *acceler.*

ა- რა-ლო მე მი-თხა-რი-ო ში-ვო

ვა- რა-ლო

Tempo *

რმ- რა ვა- ხა- რა რმ რა

poco a poco *

Allegro

ჰი ჰი ჰი ჰი ჰი ჰე ჰი ჰე

ჰე ჰი ჰე ჰე ჰე-ხა ჰე ჰი რე

ჰი . ჰე ჰი ჰე ჰი ჰე ჰი ჰე ჰი e.t.c

ჰე-რა ჰე ჰე ჰე ჰი-რე ჰე ჰი.რე ჰე . ჰე

*) აღნიშნული ზეკრები e რა es შორის იმყოფებიან

ჰეგონ-ჰეგი მღვ (ქანუკი-მუჟუკი)
 ჩაწ. გრ. კოკელაძის მიერ

Moderato


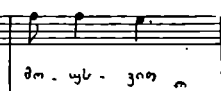

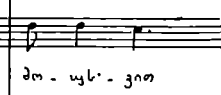
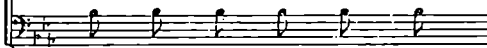
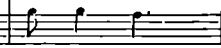
ჰე - გონ - ჰე - გონ გონ - ჰე - გონ

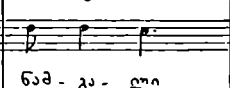
გონ - ჰე - გონ გონ - ჰე - გონ გონ - ჰე - გონ

გონ - ჰე - გონ გონ - ჰე - გონ გონ - ჰე - გონ

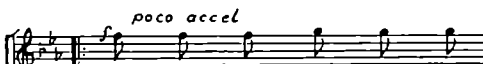

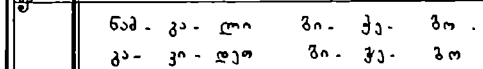
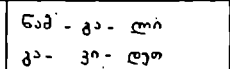


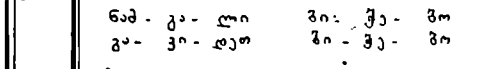
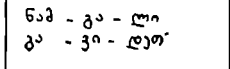

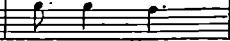
ჰე - გონ - ჰე - გონ მთ. ყს. ვით

ჰე - გონ - ჰე - გონ მთ. ყს. ვით

| | |
|---|--|
|  <p>შმ - ყლ - ვით ში - ჭე - შმ</p> |  <p>შმ - ყლ - ვით</p> |
|  <p>შმ - ყლ - ვით ში - ჭე - შმ</p> |  <p>შმ - ყლ - ვით</p> |
|  |  |

| | |
|--|--|
|  <p>ჭე - ხო - მ ჭე - ხო - მ</p> |  <p>ნამ - გა - ლი</p> |
|  <p>ჭე - ხო - მ ჭე - ხო - მ</p> |  <p>ნამ - გა - ლი</p> |
|  |  |

poco accel

| | |
|--|--|
|  <p>ნამ - გა - ლი ში - ჭე - შმ</p> |  <p>ნამ - გა - ლი</p> |
|  <p>გა - ვი - ლეო ში - ჭე - შმ</p> |  <p>გა - ვი - ლეო</p> |
|  <p>ნამ - გა - ლი ში - ჭე - შმ</p> |  <p>ნამ - გა - ლი</p> |
|  <p>გა - ვი - ლეო ში - ჭე - შმ</p> |  <p>გა - ვი - ლეო</p> |
|  |  |

33 - ha - 3 33 - ha - 3 33 - ha - 3
 33 - ha - 3 33 - ha - 3 33 - ha - 3
 33 - ha - 3 33 - ha - 3 33 - ha - 3
 33 - ha - 3 33 - ha - 3 33 - ha - 3

ბო - ლობ - დი ბი - ჭე - ბო ბო - ლობ - დი
 ბო - ლობ - დი ბი - ჭე - ბო ბო - ლობ - დი
 ბო - ლობ - დი ბი - ჭე - ბო ბო - ლობ - დი

33 - ha - 3 33 - ha - 3 33 - ha - 3
 33 - ha - 3 33 - ha - 3 33 - ha - 3
 33 - ha - 3 33 - ha - 3 33 - ha - 3

33 - 33 - ha - 33 33 - 33 - 33 - 33
 33 - 33 - ha - 33 33 - 33 - 33 - 33
 33 - 33 - ha - 33 33 - 33 - 33 - 33

ხო - რა - რა - ს ა - ხა - რამ ა - ხა - რა -
გ - ხი ა - ხა - რამ

რამ ა - ხა - რამ ჰეა ჰეა
რამ ა - ხა - რამ ჰეა
ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა
ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა

ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა
ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა

ჰეა ო
ჰეა
ჰეა ჰეა ჰეა ჰეა

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line contains the lyrics: "դու օրդ ցո - եցո զա - զա. տպս - յ - ծից". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern with chords. The bass line provides a harmonic foundation with sustained notes.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line contains the lyrics: "յոռ - ձ - եր զոճ - ռա հյո. եր - ես ի՛նչ ս - հս յ - հս.". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The bass line has some melodic movement.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line contains the lyrics: "մոռ ի՛նչ ի՛նչ ի՛նչ ի՛նչ". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line contains the lyrics: "մոռ մոռ մոռ մոռ ի՛նչ ի՛նչ". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes.

ყანური

ჩაწერა მუხომბარის მიერ

მოდახლო

გუნდი

ჰე - ხი ე - გო და

ჰე - ხი ე - გო და

ჰე - ხი ე - გო

მოდახლო.

მაცხ. ხა - ნელ - მა გო - გომ პით - ხა.

გუნდი. ჰე - ხი ე - გო და

ჰე - ხი ე - გო

მოდახლო.

მაცხ. ხა - ნამ - და

გუნდი. ჰე - ხი ე - გო - და

გაღ - ძაღ - ყე - მ

ე - ხი ე - გო

ჰე!

გთიგლუგი

ჩ.წ. თ. შამალაძის მიერ.

სოფ. ვვარკელში

ad lib. tum

ა - ხა - ლე - ე ა - ხი ა - ხა ლა - ლი და ჰე - ხა ლა ლო ლა

ქალს თი - ვა - გი დი თი ბნო - ა მ. მ ჰა - ხი ა - ხა ლო

ჰმ ყმ - ნე - ოღ ვა - ძი ფე - ნი - ა - მ

ა - ი - ლე თო - ხეძ დაი ნა - ძავს, ჰა - ხი - ლო ტა - ნე ლყ - ნე

x mo-n 33-6n a-m 3a-hn a-ho-mo mm

a-a-ho-mo mm a-ho-mo-mm a-ho-mo-a-mm

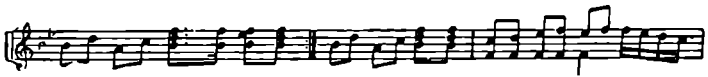
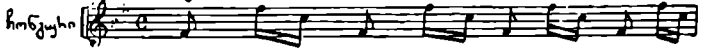
3a-ho-mo-mm 3a-ho-mm 3a-ho-mo-a-mm

3a-hn a-ho-mo-mm

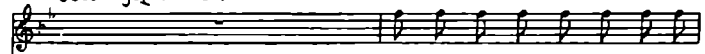
შრომის თემა კახურ ხალხურ სიმღერებში

მ. ტაქტოძე
ხალხური

Allegro



Solo ქაღის ხმა.



მ ტა-ქტო-ხო უნ გე-ჯე-იანს



კე- ნა-ქვა-ლე ხელ-ში-ა ლა- ხიზ-სა და გა-ჭიხ-კე-ზულს



მე გა-ძი-საჲ ველ-ში-ა

Solo ქალის ხმა ქალების გუნდი

ქალების გუნდი

ქალქეუზნის სიმღერა

ხაწ. მ. არაქვიანიძის მიერ
ხოფ გაქაზნი, 1949

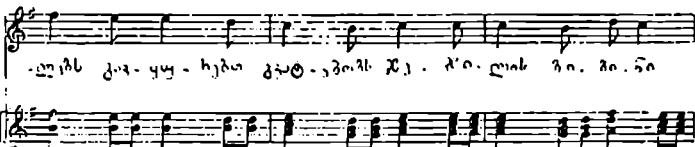
მა



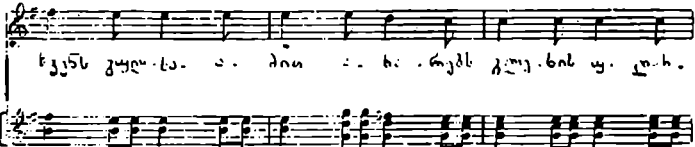
ქა



mf
თუაღო ან - აღწა ვი.

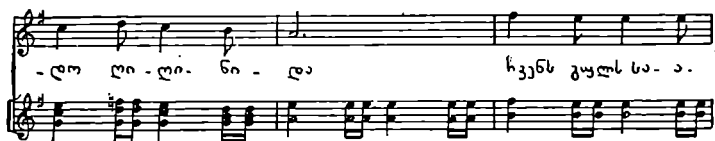


-ღუბს ქა-ყყ - ხედა კაღ - აბიშს ჯ. ა. ბ. ლის ვი. ვი. ნი

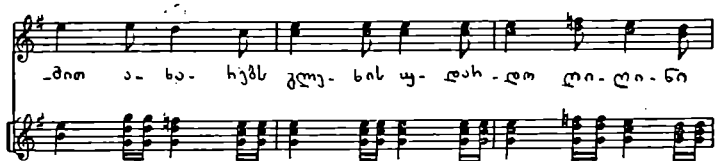


ქვენს კყილ-სა. ა. ბიბი ა. ხი. რეშს კლუ. ხის ა. ლ. ხ.

- ღო ღი - ღი - ნი - ღა ჩვენს გულს სა - ა .



- მოი ა - ხა - ხვბს გლე - ხის ყ - ღახ - ღო ღი - ღი - ნი



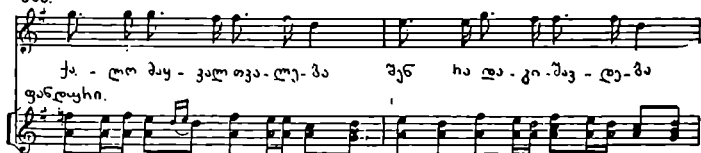
ღა! ღა!



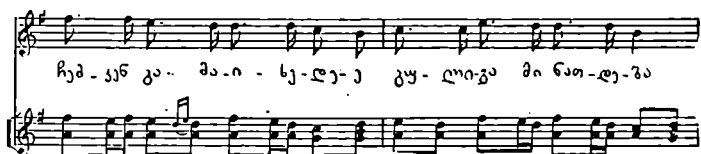
კოლექტივის ეპიგონალური

ჩაწ. არკუჯნიშვილის მიერ
სოფ. ენისელში, 1949

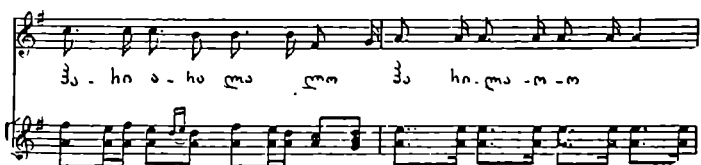
ბმა.



ქა - ლო მაც - ვალოთა - ლე - ვა შენ ხა და - გი. შავ - დე - ვა
ფანდუხი.



ჩემ - ვან გა - მა - ი - სე - დე - ე ცუ - ლი - ვა მი ნათ - დე - ვა



ჰა - ხი ა - ხო ლა ლო ჰა ხი. ლა - მ - მ

ձո. հո.ս - հո լա - լա ձո - հո - լա - լա
 ձո. հո ս - հո լա - լա ձո - հո լա - լա

ԶԱՆԵՐԻ.

յո - լա - թո - չոս մի. լո. լա. հո մեյ. թո թո. թո - չոս - չոս

საქორწინებელი სიმღერა

ჩაქ. გრ. კოქელაძის მიერ.
სოფ. ყანბაძე

Moderato

მარჯ.

მღ.

მღ - ლა მთუ - ზი - დან და - ხე - დე ვა - ზი - ან - ხა და სამ - გიხ - ხა

გი - ლი - სეჟ ხე - ლის ყვ - ლე - ზან და კეს - სწიოთ მუ - რამ ად - რხო - ხა

ხმბ და - ვი - ნა - სე ის ხაზი - ხი, გუ - ნე - ვამ ვა - ი ხა - ხა . მ

ო - სე რა - ვარ ყ ვ ლქ - სე - ში ხო - გმყ მამ - ვარ - მა ყა - ნა - თ

შესი - ში ყდ გე - ვახო ვო - ლქ - ტიკო ა - ხიხ ყ - ვა - რე გხო - ლო - ა

გარ - მოგ - ვქნ სმ - მა - თ - ნე ში ყა - ნი გნი - ხყ - ლარ ძე - რი - ა

ა - ხა - რა - რი

ა - ხა - რა - რი ვა - ხა ა - ხა რა - რი ჰე!

საქმე რედაქტორი

სილიზია ზუბინა და სხვების მიერ შედგენილი

ჩაწ. ნ. ჩიკოვსკის მიერ



შინაარსი

| | | |
|---|-----------|-----|
| წინასიტყვაობა | | 5 |
| გუთნური, კალორი და სანიაეებელი სიმღერები. | | 7 |
| ერმული სიმღერები | | 36 |
| კახური მუშური და ოღური სიმღერები | | 55 |
| მცის სიმღერები | | 107 |
| შრომის თემა კახურ ხალხურ სიმღერებში | | 119 |
| ნოტები | | 127 |

Тамара Самсоновна Мамаладзе

ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ КАХЕТИ

(На грузинском языке)

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
სარედ.-საგამომც. საბჭოს დადგენილებით

*

რედაქტორი ვ. გეახარია
გამომცემლობის რედაქტორი ნ. შაისურაძე
ტექნიკური ნ. ჯაფარიძე
კორექტორი ლ. გელოვანი
ყდა გ. ნადირაძის

გადაეცა წარმოებას 28.9.1962; ანაწყოების ზომა 7×12 ;
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27.2.1963; ქალაქის ზომა $70 \times 108^{1/16}$;
ქალაქის ფურცელი 6,4; საბეჭდი ფურცელი 17,5; საავტორო
ფურცელი 14,07; საარტიცხო-საგამომცემლო ფურცელი 14,21;
შეკვეთა 1134; უე 03620; ტირაჟი 1000
ფასი 1 მან. 08 კაპ.

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობის სტამბა
თბილისი, გ. ტაბიძის ქ. № 3/5

შემაჯანებელი შეტყობებები

| გვერდი | სტრიქონი | | დაბეჭდილია | უნდა იყოს |
|--------|----------|-----|----------------------|------------------------|
| | ზევ. | ქვ. | | |
| 5 | 15 | | კახელი ხალხის | ქართველი ხალხის |
| 5 | 20 | | კახური ხელოვნების | მუსიკალური ხელოვნების |
| 26 | 8 | 21 | დაწეების ბალკანურ | დაწეებისას ბალყარულ |

