

მანანა შილაკაძე

**ტრადიციული
სამუსიკო
საკრავები**
და
**ქართულ-ჩრდილოკავკასიური
ეთნოკულტურული
ურთიერთობანი**



“კავკასიური სახლი”
თბილისი
2007

წიგნში შესწავლილია ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი ეთნოგრაფიული და ხალხური მუსიკალური კულტურის მონაცემების საფუძველზე. მოცემულია ქართული და ჩრდილოკავკასიის ხალხთა (აფხაზების, ადიღელების, ბალყარელების, ვაინახების, დაღესტნელების, ოსების) ტრადიციული სამუსიკო საკრავების მეცნიერული დესკრიფცია, ნაჩვენებია მათში ასახული მუსიკალური აზროვნების ძირითადი პრინციპები (მრავალხმიანობის ფორმები, მელოდიკის, მეტრო-რიტმის თავისებურებანი და სხვ.).

ქართულ-ჩრდილოკავკასიური კულტურული ურთიერთობების წანამძღვრებად მიჩნეულია სხვადასხვა ფაქტორი, მათ შორის ეკონომიკური ურთიერთობები, მსგავსი სოციალური და საზოგადოებრივი ინსტიტუტები (სტუმარმასპინძლობა, ყონალობა).

წიგნი საინტერესო იქნება ეთნოლოგიით, ეთნომუსიკოლოგიით, კავკასიოლოგიით დაინტერესებულ პირთათვის, ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვის.

პროექტის ავტორი
Project author

ნაირა გელაშვილი
Naira Gelashvili

მხატვარი
Design

კოტე სულაბერიძე
Kote Sulaberidze

პროექტის კოორდინატორი
Project coordinator

დიანა მიქაძე
Diana Mikadze

Manana Shilakadze
Traditional Musical Instruments and Georgian-Northern Caucasian
Ethnocultural Relationships

Manana Schilakadse
Die traditionellen Musikinstrumente und georgisch-nordkaukasischen
ethnisch-kulturellen Wechselbeziehungen

Манана Ивановна Шилакадзе
Традиционные музыкальные инструменты и грузино-
северокавказские этнокультурные взаимосвязи

Tbilisi
2007

**რედაქტორი ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი ნინო შაისურაძე**

**რეცენზენტები: ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი გიორგი გოცირიძე**

**ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
მანანა ანდრიაძე**

**ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი
სიმონ (სოსო) ქანტურიშვილი**

შინაარსი

ავტორისაგან	9
შესავალი	11

პირველი თავი

ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ტრადიციული სამუსიკო საკრავები	23
---------------------------------------------------------------------------	----

1.1. საკრავთა კლასიფიკაცია და გავრცელების არე	23
1.2. საკრავთა აღწერა, დამზადების წესები და ფუნქცია	25

ქორდოფონები	25
ა) ხემიანი	25
ბ) მოსაზიდი (არფისებრი)	56
გ) ჩამოსაკრავი	61

აეროფონები	102
------------------	-----

დასარტყამი საკრავები	109
ა) მემბრანოფონები	109
ბ) იდიოფონები	110

1.3. ინსტრუმენტული ანსამბლის ტრადიცია	112
1.4. საშემსრულებლო ტრადიციები და თანამედროვეობა ..	113

მორე თავი

ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა საკრავიერი მუსიკა	123
---------------------------------------------------------------	-----

2.1. ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკა	123
2.2. აფხაზური ხალხური საკრავიერი მუსიკა	138
2..3. ადიღური ხალხური საკრავიერი მუსიკა	144
2..4. ბალყარელთა და ყარაჩაელებსა საკრავიერი მუსიკა	155
2.5. ოსური ხალხური საკრავიერი მუსიკა	159
2.6. ჩეჩენურ-ინგუშური ხალხური საკრავიერი მუსიკა	167
2.7. დაღესტნის ხალხთა საკრავიერი მუსიკა	169

გესამე თავი

**ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ტრადიციული
საკრავებისა და საკრავიერი მუსიკის**

განვითარების ძირითადი ეტაპები 181

3.1. უძველესი საკრავები არქეოლოგიური

და ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით 181

3.2. ტერმინები “საკრავი”, “ფანდური”, “ძალი”, “ებანი” ... 187

3.3. სიმებიან საკრავთა ადგილი ქართულ

და ჩრდილოკავკასიურ ინსტრუმენტარულში 205

3.4. საკრავიერი მუსიკის განვითარების

ძირითადი საფეხურები 215

გოთხა თავი

მუსიკალური ინსტრუმენტარული და

ქართულ-ჩრდილოკავკასიური

ეთნოკულტურული კონტაქტები 225

4.1. ხემიანი საკრავი 225

4.2. არფა (ჩანგი) 229

4.3. ფანდური 240

4.4. გადმოცემები სიმებიან საკრავთა

წარმოშობის შესახებ 245

გახუთი თავი

ქართულ-ჩრდილოკავკასიურ კულტურულ

ურთიერთობათა წინამძღვრები 251

ძირითადი დასკვნები 264

შემოკლებათა განმარტება 270

წყაროები და ლიტერატურა 271

ინფორმატორთა სია 300

ტაბულების სია 306

სანოტო მაგალითების სია 309

საძიებლები 311

პირთა 311

გეოგრაფიულ სახელთა 314

საგანთა და ტერმინთა 318

Traditional Musical Instruments and Georgian-Northern Caucasian Ethnocultural Relationships (Summary)	333
Die traditionellen Musikinstrumente und georgisch-nordkaukasischen ethnisch-kulturellen Wechselbeziehungen (Zusammenfassung)	347
Традиционные музыкальные инструменты и грузино-северокавказские этнокультурные взаимосвязи (Резюме)	364
ტაბულები	380
სანოტო მაგალითები	389

**გამოცა ჰაინრიხ ბოლის ფონდის (გერმანია)
ხელშეწყობით**

**Published by support of Heinrich Boell Foundation
(Germany)**

*ვუძღვნი ჩემი მშობლების –
დომნა (ფუფუ) მალულარია-შილაკაძისა და
პროფ. ივანე (ვანო) შილაკაძის ნათელ ხსოვნას*

ავტორისაბან

მუსიკალური კულტურის კავკასიის მასშტაბით ეთნოლო-
გიური შესწავლის იდეა ეკუთვნის ჩემს მასწავლებელს აკად.
გიორგი ჩიტაიას. ქართული სამუსიკო საკრავების შესახებ
გამოკვლევის გამოქვეყნების შემდეგ (1970 წ.) მან მიჩნია
ამავე მიმართულებით გამეგრძელებინა მუშაობა.

ტრადიციული სამუსიკო საკრავები, როგორც მუსიკალური
კულტურის ნაწილი, ერთიანი ეთნიკური კულტურის შედარე-
ბით სტაბილური და ამავე დროს კონსერვატული, უამრავი
არქაული ელემენტის შემცველი სფეროა. მასში ყველაზე
მკაფიოდ ვლინდება თითოეული ეთნიკური კულტურის თავის-
თავადობა, კულტურის თავისებურებები.

ნაშრომში ყველა საკითხი ერთნაირი სიღრმით ვერ იქნება
წარმოდგენილი, პრობლემა ამონურული არ არის და ახალ, უახ-
ლესი ტექნიკური საშუალებებით აღჭურვილ მკვლევარს ელის.

სიამაყითა და სიამოვნებით მინდა გავიხსენო მუშაობის
წლები (1962-2006) ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორი-
ისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტში, სადაც მომზადდა წინამ-
დებარე ნაშრომი. მადლიერება მინდა გამოვხატო მაშინდელი
დირექტორის აკად. გ. მელიქიშვილისადმი, რომლის დროსაც
საშუალება მქონდა მემუშავა მსხვილ სამეცნიერო ცენტრებში
(მოსკოვი, სანკტ-პეტერბურგი), ცნობილი მუზეუმების
ფონდებში, მონაწილეობა მიმეღო საერთაშორისო ფორუმებში
მოხსენებებით, სადაც ხდებოდა ფაქტობრივად ცალკეული დე-
ბულებების აპრობაცია.

სასიამოვნო მოვალეობად მიმაჩნია მადლობა მოვახსენო ნაშრომზე მუშაობის დროს თანადგომისა და საყურადღებო რჩევებისათვის ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორს, პროფ. ვაჟა გვახარიას († 1991), ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორს, პროფ. ნინო მაისურაძეს, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორს, პროფ. ირაკლი სურგულაძეს († 2003), ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორებს – ნანული აბესაძეს, ლიანა ბერიაშვილს, დალი გიორგაძეს, გიორგი გოცირიძეს. მადლობა საქმიანი შენიშვნებისათვის ჩემს უცხოელ კოლეგებს – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს იზალი ზემცოვსკის (აშშ), ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს იოსებ ჟორდანიას (ავსტრალია), ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორს ემა პეტროსიანს (სომხეთი). მადლობა ჩემს მეუღლეს, ეთნოგრაფ ანზორ გოგიაშვილს – ინდივიდუალური მივლინებების დროს მთიან რეგიონებსა და ჩრდილო კავკასიაში ტექნიკური აპარატურით მუშაობაში დახმარებისათვის. მადლობა თბილისის ხალხურ საკრავთა მუზეუმის დირექტორს რევაზ კოტრიკაძეს, საქართველოს სახელმწიფო ფოლკლორის ცენტრის მეცნიერთანამშრომლებს: ქალბატონებს თინა ლობჯანიძესა და ნანა ვალიშვილს 1966-1995 წლებში საარქივო მასალებზე მუშაობაში ხელშეწყობისათვის. მადლობა თანადგომისათვის ქალბატონ მარინა მილცს (შვეიცარია) და ჩემს შვილს ელენე გოგიაშვილს. დაბოლოს, რაც მთავარია, მადლობა ტრადიციული კულტურის შემნახველებსა და დამცველებს, ჩემს ინფორმატორებს – მთხრობლებს, რომელთა შორის ბევრი გასული საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში ას წლამდე ასაკისა იყო (მათი სია ნაშრომს ერთვის).

ულრმესი მადლობა „კავკასიური სახლის“ დირექტორს, მწერალს, მთარგმნელსა და საზოგადო მოღვაწეს ქალბატონ ნაირა გელაშვილს, წიგნის გამოცემისათვის.

მანანა შილაკაძე
27 ნოემბერი, 2007 წ.

შესავალი

ეთნოკულტურული ურთიერთობების შესწავლა ეთნოლოგიურ მეცნიერებაში ერთ-ერთი აქტუალური პრობლემაა. მნიშვნელოვანია ქართველ და ჩრდილო კავკასიის ხალხებს შორის ისტორიული, პოლიტიკური, ეკონომიკური, კულტურული კავშირების კვლევა სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით.

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს ქართულ-ჩრდილოკავკასიური კულტურული ურთიერთობების შესწავლას ისტორიულ-ეთნოლოგიურ ასპექტში, ტრადიციული მუსიკალური კულტურის, კერძოდ, ხალხური საკრავების მონაცემების საფუძველზე.

ქართულ ისტორიოგრაფიაში კავკასიის ხალხთა კულტურულ-ისტორიული პრობლემების კვლევა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება იყო და არის, განსაკუთრებით დღევანდელ ვითარებაში. ქართული ეთნოგრაფიული სკოლის ფუძემდებელი აკად. გიორგი ჩიტაია, ყოველი კონკრეტული ეთნოლოგიური პრობლემის კვლევის დროს, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური საკითხების წინა პლანზე წამოწევას მიიჩნევდა მთელი კავკასიისა და წინა აზიის მონაცემების გათვალისწინებით (ჩიტაია, 1948, 176-188; ჩიტაია, 1949, 1-13).

სპეციალურ ლიტერატურაში ხაზგასმით არის აღნიშნული ქართულ-კავკასიური კულტურულ-ისტორიული და გენეტიკური კავშირების შესწავლის, მათი წარმოშობისა და საზოგადოებრივ-ეკონომიკური პირობების ერთიანობით გაპირობებუ-

ლი კულტურისა და ყოფის საერთო ნიშნების გამოვლენის მნიშვნელობა (რობაქიძე, 1972, 23). „კავკასიური კულტურული სამყარო ის ფენომენია, რომელმაც ზოგადსაკაცობრიო ცივილიზაციის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა“ (Робакидзе, 1968, 5).

გასული საუკუნის 70-იან წლებში კავკასიისმცოდნეობითი ეთნოგრაფიის (მაშინ ასე იწოდებოდა) ერთ-ერთ ძირითად ამოცანად მიჩნეული იყო კავკასიის ხალხთა კულტურისა და ყოფის მოვლენებში არა მარტო მსგავსების ფაქტთა ფიქსაცია, არამედ ამ მსგავსების წყაროების პრინციპული დახასიათება (რობაქიძე, 1972, 23).

კავკასიის ხალხების კულტურის საერთო ნიშნებს მე მივაკუთვნებ კულტურის ისეთ ელემენტს, როგორცაა სამუსიკო ინსტრუმენტარიუმი. მისი შესწავლა ისტორიულ-ეთნოლოგიური თვალსაზრისით, ეთნომუსიკოლოგიის როგორც ეთნოლოგიის, ერთ-ერთი სფეროს ამოცანად არის მიჩნეული (Мациевский, 1987, 15). ხალხური საკრავები განიხილება როგორც ხალხთა კულტურულ ურთიერთობათა შესახებ ინფორმაციის შემცველი მნიშვნელოვანი ეთნოგრაფიული წყარო. საკრავები სხვადასხვა რაკურსით შეიძლება იქნას შესწავლილი. როგორც "მატიერიალური კულტურის მოვლენა, ისტორიული, სოციალური, ეროვნული ატრიბუციები, აკუსტიკური სისტემები და შესაბამისად, იყოს სხვადასხვა მეცნიერების – ისტორიის, სოციოლოგიის, ეთნოგრაფიის, აკუსტიკის საგანი" (Мациевский, 1987, 15).

ამ ნაშრომში შესწავლილია საკრავები როგორც კულტურის ელემენტი, კულტურას კი "ესთეტიკურთან ერთად ეთნიკური ფუნქციაც აქვს" (Бромлей, 1983, 109).

კავკასიის ხალხთა საკრავების მსგავსებას იმ ერთ-ერთ ნიშნად მივიჩნევ, რომელიც კავკასიის კულტურულ სამყაროს აერთიანებს. სამეცნიერო ლიტერატურაში კავკასიური ცივილიზაცია, კავკასიური კულტურული სამყარო განიხილება როგორც თვითმყოფადი მოვლენა, რომელსაც, ლოკალურ თავისებურებებთან ერთად, აქვს ისეთი საერთო ნიშნები, რითაც განსხვავდება როგორც დასავლეთის, ასევე აღმოსავლეთის კულტურული სამყაროსაგან (Крупнов, 1963, 8-9). ამ

პრობლემის გადაწყვეტაში თავისი ნვლილი შეაქვთ მატერიალური მუსიკალური კულტურის ძეგლების შესწავლის შედეგად მიღებულ მონაცემებს.

ეთნიკური კულტურის საგანძურში ყველაზე მნიშვნელოვანია ის სფერო, რომელიც მის თავისთავადობას ავლენს. ამ მხრივ განსაკუთრებულია მუსიკალური კულტურა, რომელიც კულტურის სხვა ელემენტებთან შედარებით ისტორიულად ნაკლებცვალებადია და ინარჩუნებს სტრუქტურულ თავისებურებებს. მუსიკალური კულტურის ნაწილია მატერიალური მუსიკალური კულტურა – სამუსიკო საკრავები.

ხალხურ საკრავებზე როცა ვლაპარაკობთ, იგულისხმება მისი ყველა ჯგუფი (აეროფონები, ქორდოფონები, მემბრანოფონები, იდიოფონები), მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო საკითხების კვლევაში უფრო საფუძვლიან მასალას გვანვდის ქორდოფონები (სიმებიანი), რომელიც უფრო რელიეფურად და თვალსაჩინოდ ავლენს ეთნიკურ ტრადიციებში საერთო და განმასხვავებელ ნიშნებს როგორც ერგოლოგიური, ისე ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით.

შედარებით-ისტორიული მეთოდით კავკასიის ხალხთა საკრავების შესწავლა მნიშვნელოვანია არა მარტო ეთნოკულტურული და კულტურულ-ისტორიული საკითხების საკვლევად. ამ ხალხთა საკრავების დღემდე შემორჩენილი ზოგი სახეობა, უმარტივესი კონსტრუქციისა და შეზღუდული საშემსრულებლო შესაძლებლობების გამო, საინტერესოა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეული საფეხურების შესასწავლადაც.

სპეციალურ ლიტერატურაში საგანგებოდ არის ხაზგასმული სამუსიკო საკრავების როგორც მუსიკალურ-ისტორიული წყაროს მნიშვნელობა მუსიკის ისტორიის მთელ მანძილზე, განსაკუთრებით მუსიკალური კულტურის განვითარების ადრეული სტადიების კვლევისას, როდესაც არ მოგვეპოვება არც სანოტო ჩანაწერი, არც სხვა რაიმე მასალა (Грубер, 1941, 134). ამ თვალსაზრისით კავკასიის ხალხთა საკრავები და საკრავიერი მუსიკა განსაკუთრებულია და დიდი თეორიული მნიშვნელობაც აქვს.

საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში გავრცელებული

საკრავების ანალოგები ცნობილია ჩრდილო კავკასიის ხალხებში. ჩვენი ყურადღება მიიქცია ქართველ მთიელთა და მათი კავკასიელი მეზობლების საკრავთა მსგავსებამ. ეს მოვლენა ადრეც იყო შემჩნეული, მაგრამ საგანგებო კვლევის საგნად არ ქცეულა. ვფიქრობ, სხვადასხვა ხალხთა კულტურებში საკრავთა კომპლექსურ შესწავლას თავისი წვლილის შეტანა შეუძლია კულტურულ-ისტორიული, ეთნოკულტურული ურთიერთობების კვლევაში, რადგან საკრავი, როგორც კულტურის ელემენტი, ავლენს მისი მატარებელი ხალხის კულტურისა და ყოფის თავისთავად ნიშნებსა და თავისებურებებს.

მუსიკალური მონაცემები პრაქტიკულად დიდი ხანია გამოიყენება ეთნოგენეზის და ხალხთა ისტორიულად ჩამოყალიბებული ნათესაობისა და ურთიერთობების საკითხების კვლევაში (Барток, 1966; Виноградов, 1960; Рубцов, 1962; Земцовский, 1967; 1972; Гошовский, 1971; Чистов, 1970, 3-15).

ეთნოგენეზის პრობლემების შესწავლას ხალხური საკრავების მონაცემების საფუძველზე ეძღვნება კ. ვერტკოვის ნაშრომი (Вертков, 1972, 97-113; Атлас, 1963, 5-23). სამუშაო ჰიპოთეზის სახით მის მიერ წამოყენებულია მოსაზრება: ერთნაირი ან ერგოლოგიურად ახლომდგომი საკრავები გავრცელებულია იმ ხალხებში, რომლებიც ისტორიულად შედიან ერთ ეთნიკურ ერთობლიობაში. ამის საბუთად მოჰყავს 1. აღმოსავლეთ სლავების ძველი საკრავები და 2. ესტონეთის, კარელიის და მათი მეზობელი ხალხების კანტელესებრი საკრავები. მაგრამ, როგორც კ. ვერტკოვი აღნიშნავს, ეთნიკური ერთობა ყოველთვის არ არის მათი საკრავების ერთგვარობის პირობა. ამის მაგალითად ასახელებს ზურნის ტიპის საკრავს, რომელიც გვაქვს კავკასიასა და შუა აზიაში (უზბეკებსა და ტაჯიკებში), მაგრამ არ არის ცნობა მისი არსებობის შესახებ თურქმენეთში, რომელსაც "შემაერთებელი ხიდის" როლი უნდა შეესრულებინა. ასეთი "ხალხთაშორისი საკრავების" არსებობის მიზეზს ხედავს იგი კულტურისა და ხელოვნების გენეზისში და დასძენს, რომ ალბათ, ამით შეიძლება აიხსნას თურქულენოვანი უზბეკებისა და ირანულენოვანი ტაჯიკების საკრავთა იგივეობა. მაგრამ, ავტორის აზრით, სხვადასხვა ხალხებში ერთნაირი საკრავების წარმოშობაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა პოლიტიკუ-

რი და კულტურული კონტაქტები; ყოველ შემთხვევაში, "ერთა-შორისად", უპირველეს ყოვლისა, გვევლინება ის საკრავები, რომელთაც არა აქვთ სპეციფიკური ბგერათრიგი. ხალხი, როგორც წესი, გარედან სესხულობს იმ ინსტრუმენტს, რომელიც სახეშეცვლილად მაინც შეძლებს შეესაბამებოდეს მისი მუსიკის თავისებურებებს და კილოებრივ საფუძვლებს, პასუხობდეს საუკუნეებრივი ტრადიციით ჩამოყალიბებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ ნორმებსა და მოთხოვნებს (Вертков, 1972, 97-113; Атлас, 1963, 5-23). იგივე მეცნიერი აღნიშნავს, რომ ერთნაირი (ან თითქმის ერთნაირი) ინსტრუმენტები ხშირია იმ ხალხებში, რომელთაც აქვთ ეთნიკური ერთობა და ერთ ენობრივ შტოს განეკუთვნებიან. მაგალითად მოაქვს ძველი ახლოაღმოსავლური წარმოშობის საკრავები, გავრცელებული რუსებში, უკრაინელებსა და ბელორუსებში და ბალტიისპირეთის ხალხების კანტელესებრი საკრავები. ავტორის ვარაუდით, ეთნიკური ერთობლიობების ფორმირების პერიოდში შეიძლებოდა ყოფილიყო ერთნაირი სამუსიკო ინსტრუმენტები, მაგრამ ცალკეულ ხალხთა ერებად ჩამოყალიბებასთან ერთად წარმოიშობოდა და ვითარდებოდა საკუთარი საკრავები, როგორც ეს მოხდა უკრაინელებში კობზასა და ბანდურას მაგალითზე (Атлас, 1963, 7).

საკრავთმცოდნეობის პრობლემათა შორის ეთნოგენეზის საკითხების შესწავლის მნიშვნელობას ასაბუთებს რ. გალაისკაია, რომელსაც საკრავთმცოდნეობის სფეროში შემოაქვს ეთნოგენეზის პრობლემის ისტორიული ასპექტის შესწავლა შედარებით-ისტორიული მეთოდით (Галайская, 1972, 425-429).

მუსიკალური ფოლკლორის სფეროში რუსულ-ბალტიურ-ფინური ურთიერთგავლენების ხასიათი რუსული გუსლისა და მისი მონათესავე ბალტიური კანტელეს მაგალითზე შეისწავლა ი. ტინურისტმა (Тынурист, 1977, 16-29). არსებობს მოსაზრება ამ ორი საკრავის საერთო პროტოტიპის არსებობის შესახებ (ნ.ი. პრივალოვი, კ. ვერტკოვი). გუსლის ერთი სახეობა ე.წ. ფრთებიანი გუსლი მონმდება ბალტიურ-ფინური ან ბალტიური წარმოშობის იმ ეთნიკურ ჯგუფებში, რომელთა ხალხური საკრავიერი მუსიკაც დიდი ხნის მანძილზე განიცდიდა ძლიერ რუსულ გავლენას. ი. ტინურისტის აზრით, ამ საკრავის წარ-

მოშობა-გავრცელება უნდა უკავშირდებოდეს ბალტიისპირულ-ფინური და ბალტიის ხალხების კანტელესებრ საკრავს. გუსლიზე დაკვრის ტრადიცია დასტურდება იმ ადგილებში, სადაც ყველაზე ძლიერად ვლინდება ბალტიურ-ფინური და ბალტიური ეთნიკური სუბსტრატი. ამ რეგიონის სამხრეთით გუსლის ტრადიცია სუსტდება და საკრავიც საერთოდ იკარგება.

ეთნოგენეზი, ცნობილია, რომ ურთულესი პრობლემაა და მისი კვლევისას მუსიკალური ფოლკლორის მონაცემები მნიშვნელოვანია, მაგრამ საკმარისი არ არის. ერთი ტიპის საკრავის არსებობა თუნდაც ორ სხვადასხვა ხალხში არ წარმოადგენს უეჭველ საბუთს მათი ეთნოგენეტიკური კავშირის სამტკიცებლად. გასათვალისწინებელია ქრონოლოგიური ჩარჩოები, გასარკვევია, მოცემული ხალხის ფორმირებისა თუ განვითარების გარკვეულ სტადიაზე რას წარმოადგენს მისი მუსიკალური კულტურა, როგორია საკრავის განვითარების დონე, მუსიკალური აზროვნების კანონზომიერებანი. სხვადასხვა ხალხთა მუსიკალური ენის კანონზომიერებანი, მუსიკალური ენის ნორმები არის ის მონაცემები, რომლებიც ეთნოგენეზისა თუ ეთნოკულტურული ურთიერთობების კვლევის საკითხში სხვა მონაცემების საფუძველზე მიღებული დასკვნების შევსებისა და ზოგჯერ კორექტირების საშუალებასაც გვაძლევს.

ცნობილია, რომ სხვადასხვა ხალხთა კულტურისა და ყოფის მოვლენებში მსგავსება ყალიბდება სხვადასხვა მიზეზით (იგულისხმება წარმოშობის ერთობა, მსგავსი ბუნებრივ-ისტორიული პირობები, კულტურული კონტაქტები და სხვა). კავკასიის ხალხთა კულტურაში ბევრი მსგავსება ისტორიული პირობების ერთობით, ახლო მეზობლობით და მრავალმხრივი კავშირებით არის პირობადებული.

ეთნოკულტურულ ურთიერთობათა შესასწავლად კავკასიის რეგიონი, როგორც მართებულად აღნიშნავენ, ექსპერიმენტულ ლაბორატორიას წარმოადგენს. კავკასიის ხალხების კულტურაში მსგავსება ვლინდება ხალხური, ტრადიციული ინსტრუმენტარიუმის სახითაც. ამ თვალსაზრისით ეს საკითხი მონოგრაფიულად არ შესწავლილა, უფრო მეტიც, უკანასკნელ ხანებამდე ერთი რომელიმე ხალხის საკრავებიც არ გამხდარა სპეციალური კვლევის საგანი, მაგრამ ქართველი და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა მუსიკალური კულტურების ურთიერთობათა

ცალკეულ საკითხებზე (და აგრეთვე ცალკეულ საკრავებზეც) გარკვეული მოსაზრებანი გამოთქმულა.

ქართული და ჩრდილოკავკასიური ცალკეული საკრავების მსგავსებამ მკვლევართა ყურადღება მიიქცია, მაგრამ ამ მოვლენაზე მათი მოსაზრებანი და დაკვირვებები რჩებოდა ფაქტის კონსტატაციის დონეზე, ჩალრმავებული კვლევისა და მეცნიერული ახსნის გარეშე.

ვ. აბაევის აზრით, ქართული (სვანური) ჩანგი წარმოადგენს ელემენტს, რომელიც მიუთითებს კავკასიის ხალხთა კულტურულ ურთიერთობაზე. მისი სიტყვით, სვანური ჩანგი, ოსურ და აფხაზურ ანალოგიურ საკრავებთან ერთად, სამართლიანად დაიკავებს ადგილს იმ ენობრივი და ფოლკლორული პარალელების რიგში, რომლებიც ამ ხალხთა კულტურულ ურთიერთკავშირზე მიუთითებს (Абаев, 1949, 306-308).

შ. ასლანიშვილი ერთ-ერთ ნაშრომში ეხება ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ურთიერთობის საკითხს. კერძოდ, განიხილავს რა ქართული ხალხური მუსიკისათვის უაღრესად დამახასიათებელ არატერციული წყობის აკორდებს, მეცნიერი გამოთქვამს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ აღნიშნული აკორდები წარმოადგენს ძირითად ელემენტებს, რომლებიც განსაზღვრავენ ქართული ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების თვითმყოფად ხასიათს. შეისწავლა რა დასახელებულ აკორდთა ბუნება, ფუნქცია, წარმოშობის პირობები სხვადასხვა ხალხთა მუსიკაში, დაადგინა არატერციული წყობის აკორდთა მსგავსება ჩრდილო კავკასიის ხალხთა მუსიკაში. შ. ასლანიშვილის აზრით, ქართული და ჩრდილო კავკასიური კულტურების ნათესაობა, დამტკიცებული ენობრივი და სხვა მონაცემებით, მტკიცდება წმინდა მუსიკალური ფაქტორებითაც. შ. ასლანიშვილმა დაადგინა ძირითადი ელემენტები, რომლებიც მიუთითებენ ქართული, ჩეჩნური, ლეკური, ყუმიხური მუსიკალური კულტურების ნათესაობაზე. მათ კულტურაში განმასხვავებელ ნიშანს მისი აზრით, წარმოადგენს თითოეულის განვითარების დონე, ხოლო საერთო ნიშნები – პირველად ფორმებს. ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შ. ასლანიშვილმა წამოაყენა დებულება ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური კულტურების ნათესაობის შესახებ (Асланишвили, 1957, 410-445).

შ. ასლანიშვილის ეს დებულება, ჩემი აზრით, საეტაპო მნიშვნელობისაა კავკასიის ენობრივად მონათესავე ხალხთა მუსიკალური კულტურების ნათესაობის შესახებ პრობლემის დაყენებასა და შესწავლაში.

ქართული და კავკასიის სხვა ხალხთა მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთმიმართების შესახებ უნდა აღინიშნოს ვ. ახობაძის მოსაზრებები. მან ყურადღება მიაქცია აფხაზური და ქართული (სვანური) სამუსიკო საკრავების მსგავსებას, კონკრეტულად, აფხაზური ხემიანი საკრავის კვარტულ წყობასა და სვანური ხემიანის (ჭუნირის) სეკუნდურ-ტერციულ წყობას. მისი დაკვირვებით, ორსიმიანი აფხაზური აფხარცა შეესაბამება აფხაზური ხალხური სიმღერის ორხმიანობას, სამსიმიანი სვანური ჭუნირი – სვანური სიმღერის სამხმიან წყობას. ვ. ახობაძის მიერ დაფიქსირებულია საინტერესო ფაქტი ორსიმიან აფხარცაზე სვანური სიმღერის შესრულებისა, რაც, მისი აზრით, ქართულ-აფხაზურ მჭიდრო კავშირის არსებობაზე მიუთითებს (Ахобадзе, Предисловие, 1957, 7-11; ახობაძე, 1957, 114-117). ვ. ახობაძემ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია აღნიშნულ კულტურებში საკადანსო ფორმებს, რაშიც დაინახა სამხმიან აფხაზურ სიმღერებზე ქართული (მეგრული და სვანური) სიმღერის გავლენა. ამავე დროს მანვე მიუთითა აფხაზური და ოსური სიმღერების მსგავსებაზე (ახობაძე, 1957, 114-117), რაც სპეციალისტების მიერ გაზიარებულია.

უნდა აღინიშნოს ვ. გვახარიას ნაშრომები ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა მუსიკალური კულტურების ურთიერთმიმართების შესახებ. მის მიერ დადგენილია საერთო ნიშნები, რომლებიც მიუთითებენ კავკასიის ხალხთა მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთკავშირზე: მრავალხმიანობის სტრუქტურა, ანალოგიური ჰარმონიული აზროვნება, კილოს სტრუქტურა, ცვლადი მეტრი, საშემსრულებლო ტრადიციები, სიმღერის გადმოცემის ფორმა. ყველა ჩამოთვლილი ნიშანი, ერთად აღებული, ვ. გვახარიას აზრით, არ შეიძლება აიხსნას როგორც კულტურული ურთიერთკავშირები ან ურთიერთგავლენები, აქ საქმე გვაქვს არა ცალკეულ ინტონაციასთან, არამედ სტრუქტურასთან, რომელიც მიუთითებს სწორედ სხვადასხვა ხალხთა მუსიკალური კულტურების ნათესაობაზე. სპეციალური სამეც-

ნიერო ლიტერატურის, არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მონაცემების საფუძველზე ვ. გვახარიამ გამოთქვა მოსაზრება ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა მუსიკალური აზროვნების მსგავსების, სიახლოვისა და სიძველის შესახებ (Гвахария, 1963, 281-290; Gwacharija, 1962, 131-151).

აფხაზური ხალხური საკრავები საფუძვლიანად შეისწავლა ი. ხაშბამ. აფხაზური ხემიანი საკრავისა და მისი ჩრდილოკავკასიური პარალელების შედარებითი შესწავლის საფუძველზე ავტორმა დასვა საკითხი დასახელებულ ხალხთა კულტურული და გენეტიკური კავშირების შესახებ. ი. ხაშბას აზრით, ხემიანი საკრავის გავრცელება ნართული ეპოსის მქონე ხალხებში საფუძველს იძლევა იმის სამტკიცებლად, რომ ხემიანი საკრავი მათი საერთო მონაპოვარია, ხოლო მისი პროტოტიპის წარმოშობა მათი ეთნიკური ერთობის პერიოდს განეკუთვნება (Хашба, 1967).

ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ურთიერთმიმართებისა და ერთობის პრობლემას მიეძღვნა ნ. მაისურაძის ნაშრომი (Маисурадзе, 1990, 141-165). ქართული, აფხაზური, ადიღური, ჩეჩნურ-ინგუშური, დაღესტნური, ოსური სიმღერების შედარებითი ანალიზის შედეგად ავტორი დაასკვნის, რომ, ერთი მხრივ, ვლინდება ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ელემენტთა ერთგვაროვნება მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, მეორე მხრივ, შემდგომი განვითარების პროცესში არსებული მჭიდრო ურთიერთკავშირები. ნ. მაისურაძე ხაზს უსვამს, რომ როგორც ქართული, ასევე ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ ენათა ფორმირება ძირითადად მიმდინარეობდა საერთოკავკასიური ინტონაციურ-პარამონიული აზროვნების ფარგლებში. ავტორი ვარაუდობს საერთოკავკასიური მუსიკალური ენის არსებობას კავკასიის ტერიტორიაზე (Маисурадзе, 1990, 163-165).

ეთნოკულტურული კავშირების გარკვევა საკრავების მონაცემების მიხედვით, ბუნებრივია, მოითხოვს ცალკეულ ხალხთა ინსტრუმენტარიუმის შესწავლას საკვლევ რეგიონში. მონოგრაფიულად არის შესწავლილი ქართული (შილაკაძე, 1970), აფხაზური (Хашба, 1967), ადიღური (Караджева, 1990) საკრავები.

ცალკეული სტატიები და აღწერილობითი ხასიათის ზოგადი ცნობები, საკრავიერი მუსიკის ნიმუშების ჩანაწერები არსებობს ოსური, ჩეჩნურ-ინგუშური, დაღესტნური საკრავების შესახებ (Гансеев, 1947, 195-211; Беляев, 1947, 212-219; Гребнев, 1941; Гнесин, 1937 29-33; Шу, 1964, 177-195; Канчавели, 1974, 208-224; Шейблер, 1955, 73-79; Чич, 1984, Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов, т.1, 1980, т.2, 1981, т.3, 1986; Рахаев, 1982; Речменский, 1965; Ханукаев, Плоткин, 1948; Ханукаев, 1958; Керимов, 1957, 107-124; Цхурбаева, 1959; Галаев, 1964; Хаханов, 1972; Алборов, 1977, 75-84). საკრავების მეცნიერული აღწერილობები არის აკადემიურ გამოცემაში – საბჭოთა კავშირის ხალხთა სამუსიკო საკრავების ატლასში (Атлас, 1963).

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია ქართულ-ჩრდილოკავკასიურ ეთნოკულტურულ ურთიერთობათა შესწავლა ტრადიციული საკრავებისა და საკრავიერი მუსიკის მონაცემების საფუძველზე. ამისათვის მოსამზადებელი იყო ფაქტოლოგიური ბაზა – ყოველი ხალხის ინსტრუმენტარიუმის, ინსტრუმენტული მუსიკის სპეციფიკისა და საკრავთა განვითარების ძირითადი საფეხურების დადგენა, შესასწავლ ხალხთა კულტურულ-ისტორიული კავშირების და მათი ხასიათის, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტების გათვალისწინება.

ხალხურ საკრავთა კვლევა შედის ეთნომუსიკოლოგიის// მუსიკალური ეთნოგრაფიის სფეროში. ფოლკლორისტიკისა და ეთნოგრაფიის//ეთნოლოგიის ურთიერთმიმართების საკითხი აქტუალური გახდა 60-70-იანი წლებიდან და მას არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა (Пропп, 1964, 147-154; Земцовский, 1968, 104-107; Чистов, 1968, 3-12). ჩემი კვლევის ამოსავალი დებულება არის ის, რომ ყოველი ფოლკლორული მოვლენა ერთსა და იმავე დროს წარმოადგენს ყოფითსა და ხელოვნების ფაქტს. "ყოველი ფოლკლორული მოვლენა არის ყოფითიც და ესთეტიკურიც" (Чистов, 1968, 3-4).

ფაქტოლოგიური ბაზისათვის ძირითადია ეთნოგრაფიული მასალა, რომლის დიდი ნაწილი მოვიპოვე სამეცნიერო მივლინებებსა და ექსპედიციებში 1968-1988 წლებში. საველე მუშაობაში ვეყრდნობოდი გ. ჩიტაიას მიერ შემუშავებულ, ათეული წლების მანძილზე ქართველ ეთნოლოგთა მიერ აპრობი-

რებულ კომპლექსურ-ინტენსიურ მეთოდს (ჩიტაია, 1926; 1948, 361-388; ЧИТАЯ, 1948, 176-188; 1957, 24-30). მასალის მოპოვება ძალიან რთული იყო ჩრდილო კავკასიის რეგიონებში, განსაკუთრებით ჩეჩნეთსა და ინგუშეთში, რადგან ტრადიციული საკრავები გასული საუკუნის 70-ანი წლების მიწურულისათვის ყოფაში თითქმის აღარ ფუნქციონირებდა.

გამოკვლევის ძირითად წყაროთმცოდნეობით ბაზას წარმოადგენს სპეციალური ლიტერატურის მონაცემები, XIX ს. პერიოდიკა, და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, სამუზეუმო ფონდები – ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის, სანკტ-პეტერბურგის რუსული ეთნოგრაფიული მუზეუმის (ყოფილი ლენინგრადის სსრკ ხალხთა ეთნოგრაფიული მუზეუმი), სანკტ-პეტერბურგის თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფილიალის – შერემეტევის სასახლის (ყოფილი მუსიკალურ ინსტრუმენტთა მუზეუმი), საქართველოს სხვადასხვა რაიონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმები, ყაბარდო-ბალყარეთის (ნალჩიკი), ჩეჩნეთ-ინგუშეთის (გროზნო), ჩრდილო ოსეთის ვლადიკავკაზი (ყოფილი ორჯონიკიძე), დაღესტნის (მაჰაჩყალა), ცხინვალის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმები, მუსიკალური მასალების გამოქვეყნებული ჩანაწერები (საკრავიერი მუსიკის ნიმუშები). ეთნოგრაფიული მასალა მოპოვებულია ჩემ მიერ 1963-1987 წლებში ექსპედიციებსა და ინდივიდუალური მივლინებების დროს საქართველოს ცალკეულ რეგიონებსა და ჩრდილო კავკასიაში (სვანეთი 1963, ხევსურეთი 1963, ხევი 1966, თუშეთი 1966, მთიულეთ-გუდამაყარი 1967, შიდა ქართლი 1970, ქვემო ქართლი 1969-1971, გურია 1971-1972, სამეგრელო 1973, 1983, რაჭა 1974, იმერეთი 1976, ცხინვალისა და ჯავის რაიონები 1982, კახეთი 1983, 1986, მესხეთი 1986-1987, ჩეჩნეთ-ინგუშეთი 1979, ყაბარდო-ბალყარეთი 1979, ჩრდილო ოსეთი 1981, დაღესტანი 1981). საველე დღიურები დაცულია ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მუსიკალური მასალების არქივში.

წინამდებარე ნაშრომში ეთნოკულტურულ ურთიერთობათა შესწავლაში პირველად არის გამოყენებული ხალხური საკრავი, როგორც კულტურის ელემენტი და ეთნოგრაფიული

წყარო, რომელიც მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებული ინფორმაციის შემცველია.

წიგნში წარმოდგენილია ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ტრადიციული ინსტრუმენტული კულტურა. ნაჩვენებია სურათი, რომელიც ასახავს ვითარებას XIX საუკუნის II ნახევრიდან XX საუკუნის შუა ხანებამდე – რა ქრონოლოგიურ ჩარჩოებსაც წვდება ეთნოგრაფიული მასალა.

პირველი თავი

ძართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ტრადიციული საშუსიკო საკრავები

1.1. საკრავთა კლასიფიკაცია და გავრცელების არე

საკრავთა სხვადასხვაგვარი კლასიფიკაცია არსებობს. თანამედროვე საკრავთმცოდნეობაში მიღებულია საკრავთა დაყოფა ოთხ ჯგუფად: თვითმჟღერი (იდიოფონები), მემბრანიანი (მემბრანოფონები), სიმებიანი (ქორდოფონები) და ჩასაბერი (აეროფონები). კლასიფიკაციის ამ სისტემას საფუძვლად უდევს ორი ძირითადი ნიშანი: 1. ბერის წყარო და 2. მისი გამოცემის ხერხი ან მექანიზმი. პირველი ნიშნის მიხედვით განისაზღვრება საკრავის ადგილი ჯგუფში, ხოლო მეორით ზუსტდება მისი ადგილი ქვეჯგუფში (Buchner, 1968,1; Бертков, 63,17).

დასახელებულ საკლასიფიკაციო სქემაში შეტანილი ყველა ტიპისა თუ სახის საკრავი კავკასიის ყველა ხალხში არ არის გავრცელებული. გავრცელების სიხშირისა და მათი ფუნქციონირების ინტენსივობის მიხედვით ქართული და მისი ანალოგიური ჩრდილოკავკასიური საკრავები განხილული იქნება შემდეგი რიგით – ქორდოფონები (ხემიანი, მოსაზიდი, ჩამოსაკრავი), აეროფონები, მემბრანოფონები, იდიოფონები. ჯგუფის შიგნით საკრავთა თანმიმდევრობა წარმოდგენილია ხალხების მიხედვით, უფრო ზუსტად, ხალხთა კლასიფიკაციის ლინგვისტური პრინციპის მიხედვით: კავკასიურ (იბერიულ-კავკასიურ), თურქულ და ინდოევროპულ ენათა ჯგუფში შემავალ ეთნოსთა საკრავები. ამგვარად, წინამდებარე ნაშრომში განიხილება შემდეგი სამუსიკო საკრავები:

ქართული – ქორდოფონები: *ჭუნირი/ჭიანური, ჩანგი, ფანდური, ჩონგური*; აეროფონები: *ლარჭემი/სოინარი*, უნო და ენიანი სალამურები, *გუდასტვირი/ჭიბონი, ბუკი*; მემბრანოფონები: *დაირა, დოლი, დიპლიპიტო*; *აფხაზური* – ქორდოფონები: *აფხარცა, აიუმაა, აფანდურ, აჩამგურ, ახიმაა*; აეროფონები: *აჭარპან, აბიკ*; *ადიღური* – ქორდოფონი *შიჭა ფშინ*; აეროფონი *ყამილ/კამილ*, იდიოფონი *ფხანიჩ* (გამოითქმის:

ფხან^წ), ყარაჩაულ - ჩერქეზული - ქორდოფონები: *ფშედეგეყ-უაყუა* (გამოითქმის: ფშედეგე, უა, უა^წ), *ყამლაჩ//ფშინერ//ყობიზ*; აეროფონები: *სიბიზგა//ყამილ*; იდიოფონი *ფხანჩ*; ყაბარდობალყარეთში გავრცელებული ქორდოფონები: *ფშინა დუყუაყუა* (დუ, უა, უა^წ)//*ყანირ-ყობუზ*, *შიჭ ფშინა//ყობუზ*, *ფხა ფშინა*, *ფშინა ყაბ*, *აფა ფშინა*; აეროფონები - *ბუამი//ყამილ*, *ბალაბან*, *ზურნა*, *დუდუკი*; იდიოფონი *ფხანჩ//ხარს*), *ჩეჩნურ - ინგუშური* - ქორდოფონები: *დეჩიგ-ფონდურ*, *ატუხ-ფონდურ*; აეროფონი - *შედიგ//ძურმა*, მემბრანოფონები - *თეფ* (გავალ, ვოთ), *დალესტნური* - ქორდოფონები: *თამურ*, *აგაჩ-ყუმუზ*, *საზ*, *თარა*, *ჩალანა*, *ქემანჩა*; აეროფონები: *ქშულ // შანტიხ*, *გეშტიხ*, *გეშტერუ* (სიმსი), *ბალაბან//ლალუ*, *გოშა-ბალაბან//ლალაბი*; მემბრანოფონები: *თეფ//ჟირხენ//ჯირინ//ჩეჩერენ//ჩირგილუ*, *ტიმპლიპიტომ//გავალ// დალდამა//კილი//დაჩ*, *დაირა*), *ოსური* - ქორდოფონები: *ყისინ ფანდირ*, *დუადასტანონ ფანდირ*, *დალა ფანდირ*; აეროფონები: *უადინძ*, *ლალიმ უადინძ*, *სტილი*, *ფიდიუაგ*; იდიოფონი *კარცგანაგ*, მემბრანოფონი - *გუიმსაგ*, *დალა* (იხ. ტაბ. I, ცხრილი 1) .

გარდა ტაბულაზე აღნიშნულისა, ყველა ხალხში გავრცელებულია გარმონიკა, რომელმაც თითქმის მთლიანად გამოდევნა ზოგიერთი ადგილობრივი ხალხური საკრავი (Алборов, 1977; Речменский, 1965; Соколова, 2006). ასევე ფართოდ გავრცელდა ბალალაიკა. ჩრდილო კავკასიის ხალხებში და საქართველოს ზოგ რეგიონში აკორდეონმა მოგვიანებით, მაგრამ მძლავრად მოიკიდა ფეხი. ბევრგან არის გავრცელებული აღმოსავლური საკრავები (ზურნა, დუდუკი, დოლი, დაირა). ავთენტური საკრავები ყველაზე მრავალფეროვნად (ყველა ჯგუფი და ზოგჯერ ქვეჯგუფიც) წარმოდგენილი გვაქვს საქართველოში.

უნდა აღინიშნოს, რომ აღმოსავლური საკრავები არ ჩანს ადიღურ ინსტრუმენტარიუმში (Атлас, 1963, 103-104), მათგან მხოლოდ დაირა გვხვდება ყარაჩაეთ-ჩერქეზეთში (Атлас, 1963, 105). ყველაზე ფართოდ არის წარმოდგენილი დალესტნურში, არის აგრეთვე ქართულ ქალაქურ ინსტრუმენტარიუმში. აქვე დავძენთ, რომ აღმოსავლური საკრავები ძირითადად გავრცელ-

* ამ ნიშნით - ' - აღნიშნულია ირაციონალური ხმოვანი.

** ამ ნიშნით - , - აღნიშნულია უვეულარული აბრუპტივი.

და ქალაქის, განსაკუთრებით თბილისის ყოფაში და სომხეთისა და აზერბაიჯანის მეზობლად მდებარე რაიონების ქართულ მოსახლეობაში (ეს არ ეხება დასარტყამებს – დაირას და განსაკუთრებით დოლს, რომელიც საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში გვხვდება).

დასახელებული საკრავები სხვადასხვა ხალხთა ყოფაში შემონახულია მეტ-ნაკლები ინტენსივობით. ტრადიციულ საკრავთა გავრცელების სურათი XIX ს. ბოლოსა და XX ს. დასაწყისისათვის ნაჩვენებია ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით რუკაზე, რომლის საფუძვლადაც აღებულია კავკასიის ეთნიკური რუკა (Народы Кавказа, I, 1960, 22, вкл. 24-25; იხ. აქვე, ტაბ. I – საკრავთა გავრცელების რუკა).

1. 2. საკრავთა აღწერა, დამზადების წესები და ფუნქცია

საკრავები აღწერილი იქნება ზემოთ მოყვანილი თანმიმდევრობით, მაგრამ არა ცალკეული ხალხების ინსტრუმენტარიუმში მთლიანობაში, არამედ საკრავთა ჯგუფები ხალხების მიხედვით. ეს საშუალებას მოგვცემს ავხსნათ სხვადასხვა ხალხთა ყოფაში არსებული კულტურის ელემენტთა მსგავსების საფუძველი და ხასიათი (გენეტიკური, კულტურულ-ისტორიული).

საკრავთა დამზადების წესებში ნათლად ვლინდება საკრავის ტრადიციულობა, ხალხური ცოდნა-გამოცდილება (ხის მასალის შერჩევა-დამუშავება, მერქნის აკუსტიკური თვისებების ემპირიული ცოდნა და სხვა).

საკრავთა ფუნქცია, მათი ადგილის გარკვევა ხალხის ყოფაში ყველაზე მნიშვნელოვანი საკითხია ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით. ყოველი კონკრეტული საკრავი სხვადასხვაგვარი სისრულით არის ასახული ნამშრომში, რაც მთლიანად დამოკიდებული იყო როგორც საველე ეთნოგრაფიული, ასევე სპეციალური ლიტერატურის მონაცემების სისრულეზე.

ქორდოფონები

ა) ხემიანი

ქართული ხემიანი საკრავები დღემდე შემორჩენილია სვანეთში (*ჭუნირი*), რაჭაში (*ჭიანური/ჭიანდური*), თუშეთში (*ჭია-*

ნური). XIX საუკუნის ბოლოს და XX ს. დასაწყისში ცნობილი იყო გურიაში, პირიქით ხევსურეთში, მესხეთსა და აჭარაში (არდანუჩი), სამეგრელოში (ავტორის საველე დღიური, სამეგრელო, 1983, გვ. 39. მთხრ. ძუკუ გიორგის ძე ცირდავა, დაბ. 1888 წელს, ჩხორონწყუს რ-ნი, სოფ. მუხური). მოწმდება მისი არსებობა თიანეთში – ხევსურეთიდან ჩამოსახლებულ ხევსურებში (ავტორის საველე დღიური, თიანეთი, 1969, გვ. 31. მთხრ. კვაჭი შაბურას ძე ზვიადაური, დაბ. 1927 წელს, სოფ. ჭიაურა).

სვანური ჭუნირი, რაჭული და თუშური ჭიანური (ტაბ. II, სურ.1-3) აღწერილია დანვრილებით ჩვენ მიერ (შილაკაძე, 1970, 57-65) და ამჯერად მხოლოდ არსებით ნიშნებზე შევჩერდებით.

საკრავი უმარტივესი ფორმით არის შემონახული. მისი კორპუსი მრგვალია, ქვემოდან ღია, ზემოდან კი გადაკრული აქვს ტყავი, ბუშტი ან ფაშვი. სიმები ძუისაა. რაჭაში გვხვდება აგრეთვე მთლიანი ხისაგან გამოთლილი ნავისებრი ფორმის ჭიანურიც (ტაბ. II, სურ. 2 ს. მაკალათია, 1930, 54, სურ. 27, არაყიშვილი, რაჭული, 1950, 56-57). ხემი (კემად, კაკვი, ფშვინდი) ადვილადღუნეადი ხისა და ძუისაგან შედგება. ცნობილია ჯამისებრი კორპუსის მქონე ჭიანურიც (არაყიშვილი, 1950, რაჭა, 56-57).

საინტერესოა ნანილთა ტერმინოლოგია, რომელიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დავამოწმეთ (ავტორის საველე დღიურები. სვანეთი, 1963 წ. მთხრ. მისლახან ბარსპის ასული მარგიანი, დაბ. 1908 წელს, მესტიის რ-ნი, სოფ. ლახირი; რაჭა, 1974 წ., გვ. 17-18, 23. მთხრ. ვანო ივანეს ძე ლობჟანიძე (ქოჩერენთი), დაბ. 1917 წელს, ონის რ-ნი, სოფ. ღები; გურია 1971წ., გვ. 86, მთხრ. სერგო ისიდორეს ძე ურუშაძე; დაბ. 1896 წელს, სოფ. ოზურგეთის რ-ნი, სოფ. ლიხაური, თუშეთი; 1966 წ., გვ. 62-65, მთხრ. ბათირო დავითის ძე ბახტურიძე, დაბ. 1906 წელს, ახმეტის რ-ნი, სოფ. ილიურთა, ქვემო აღვანი). ზოგი ტერმინი სპეციალური ლიტერატურიდანაც არის ცნობილი (ჯავახიშვილი, 1938, 112-113) (იხ. ცხრილი 2).

სვანურ ჭუნირსა და რაჭულ ჭიანდურს კორპუსზე, ჩვეულებრივ, ტყავი აქვს გადაკრული. სვანური ჭუნირი მრგვალია (საცრის ფორმის), ჭიანური – მრგვალიც და ნავისებრიც (მთლიანი ხისა). მრგვალი კორპუსი აქვთ ხევსურულ და თუ-

ხემიანი საკრავის ნაწილთა სახელწოდებანი

ნაწილები	სვანური	რაჭული	ბურული	ხევსურული	თუშური
ჭიანური	ჭუნირი	ჭიანდური/ჭი ანური	ჭიანური	ჭიანური	ჭიანური
ზედა დეკა კორპუსი	ფშ კარვალ/კანი	სეირა, ბუშტი რკვალი	ტყავი -	ბული ჯამი მუსელი ყელი	რკალი
ტარი	შხარ ჭვეშ/კინჩხ თხვანსკ	ტარი	ტარი	-	ტარი/შკლავი
ზედა ზღურბლი მოჭლონები	თხვანსკ/ჭვი ნთ/ჭვინთარ	-	-	-	ყურები
ჯორა	წელ, ჩაე ჩაეღდ ცხენობელი*	ჯორა	ჯორა	-	ჯორი
ლილაკი, კორა სიმები	ლზარ, ყანსგ თაკულდ ძა	ძუა	ძაფი	ძუის ლარები	ძუის ლარი/სირმები //ალყები
ხემი ანყობა	ჯილარ კშად ლისყენ	შვილდი -	- -	შვილდი -	ფშვინდი -

შენიშვნა: ტერმინი „ცხენობელი“ მხოლოდ მესტიის მუზეუმის საინვენტარო ნიგნში შეგვხვდა (საინვენტარო დავთარი №208, ჭიანური).

შურ ჭიანურებს. გურიაში ფიქსირებულია გოგრის კორპუსის მქონე ჭიანურიც (არაყიშვილი, 1925, 35; ავტორის საველე დღიური, გურია, 1971, ოზურგეთის რ-ნი, სოფ. ლიხაური).

ხემიან საკრავზე უკრავენ მჯდომარე, კორპუსი ეყრდნობა შემსრულებლის მუხლს. აჟღერება ხდება ხემით.

დაკვრის წინ ხემს უსვამენ ფისზე, რომელიც საკრავს კორპუსზე უკანა მხარეს ან ტართან აქვს წასმული.

ხემიან საკრავთა წყობა. ხემიანი საკრავები არის ორსიმიანი (რაჭული ჭიანდური) და სამსიმიანი (სვანური ჭუნირი, გურული ჭიანური, თუშური ჭიანური).

სამსიმიანი ჭუნირის წყობა არის სეკუნდურ-ტერციული (ვ.ახობაძე, 1957). ამგვარივე წყობა დავამოწმეთ ჩვენ რაჭული სამსიმიანი ჭიანურისათვისაც (ავტორის საველე დღიური. რაჭა. 1974 წ. ინფორმატორი ვანო ივანეს ძე ლობჯანიძე, დაბ. 1917 წ., ონის რ-ნი, სოფ. ლები (მაგნიტოფირზე ჩანერილი მასალა დაცულია ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და

ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მუსიკალური ფოლკლორის არქივ-ში. საინვენტ. № 14, 1974 წ.).

გურული ჭიანურის წყობა დ.არაყიშვილის აზრით არის დო-ფა-სოლ და არა დო-მი-სოლ (არაყიშვილი, 1925, 25), მე კი 1971 წ. დავამოწმე წყობა – მაჟორული სამხმოვანება (შილაკაძე, 1971, გურია, 3).

რაჭული ორსიმიანი ჭიანურის წყობა, დ. არაყიშვილის მიხედვით, არის დიდი ტერცია. ვფიქრობ, რომ რაჭულ ორსიმიან ჭიანურს უნდა ჰქონოდა კვარტული წყობა, რომლის შიგნითაც სამსიმიანი ჭუნირის წყობა განვითარდა (ასეთი წყობა აქვთ აფხაზურ ხემიან საკრავ აფხარცასაც). რაჭული ორსიმიანი ჭიანდურის წყობა ამ საკრავის განვითარების ადრეულ ეტაპს შეესაბამება.

ხემიან საკრავთა დამზადების წესები და ფუნქცია ჩემ მიერ დაკითხვის მეთოდით სხვადასხვა კუთხეში შეკრებილი მასალების საფუძველზე, წარმოდგენილი იქნება გაბმულ თხრობად, სპეციფიკური დეტალების არსებობის შემთხვევაში კი მიეთითება კუთხე, სადაც ის მოწმდება.

ცნობილია, რომ სამუსიკო ინსტრუმენტის წარმატება ბევრად არის დამოკიდებული იმ მასალაზე, რომლისგანაც მზადდება. ამასთანავე, „დამზადების წესების ზუსტი დაცვა, გაშრობა, შენახვა, დამუშავება – კარგი ხარისხის ნაწარმის მიღების ერთ-ერთი უპირველესი პირობათაგანია” (А.В.Римский-Корсаков, Н.Дьяконов, 1952, 6).

ხემიანი საკრავისათვის მასალად იყენებენ წიწვიან ჯიშებს – ნაძვს (Picea), სოჭს (Abies) და ფიჭვს (Pinus), იშვიათად – ფოთლოვანსაც, მაგალითად, არყს (Betula). ნავისებრი ფორმის რაჭული ჭიანური კი ცაცხვისაგან (Tilia) მზადდება (ფრუიძე, 1959, 28-29; ავტორის საველე დღიური, რაჭა, 1974, გვ. 30, მთხრ. ლუკა მიხეილის ძე გობეჯიშვილი, 75 წლის, ონის რ-ნი, სოფ. ჭიორა).

ფიცარს გაათხელებენ (3 მმ სისქემდე), ჩადებენ ცხელ წყალში, ვიდრე ელასტიური გახდება, მოლუნავენ და შეკრავენ მავთულით ან მსხვილი ძაფით. ზემოდან გადააკრავენ თხელ ტყავს ან საქონლის ფაშვს. თუ ფაშვი ძველი და გამხმარია, ჩაალებობენ წყალში, გადააკრავენ კორპუსს და მიამაგრებენ კანაფით. კორპუსის უკანა მხარე ღია რჩება. შემდეგ უკეთდება

ტარი. სვანი მთხრობლების სიტყვით, ტარისათვის ხის მასალას არა აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ მაინც ამჯობინებენ ფოთლოვან ჯიშებს – არყს, მუხას. ტარი ბრტყელია. იმ ადგილას, სადაც თითები სიმებს უნდა შეეხოს, ოდნავ მომრგვალებულია, მასზე (ზედა ზედაპირზე) კეთდება გეომეტრიული ორნამენტი („ნაჭრელ“). ტარი გაყრილია კორპუსში და გამოდის კორპუსის ბოლოზე (ტარი შალაშინით მუშავდება).

სიმებად ხმარობენ ცხენის ძუას. ჭუნირს სხვადასხვა სისქის სამი სიმი აქვს. 1 სიმი შედგება 9 ძუისაგან, მეორე – 10, მესამე – 12 ძუისაგან. სვანი მთხრობლების სიტყვით, მეორე სიმს პირველთან შედარებით ერთით მეტი ძუა უნდა ჰქონდეს, ხოლო მესამეს მეორეზე ორით მეტი. რაჭული ორსიმიანი ჭიანურის ერთი სიმი თხუთმეტი ძუისაგან შედგებოდა, მეორე – ოცისაგან. ამჟამადაც სამსიმიან ჭიანურზე სიმების სისქეთა შორის თანაფარდობა, რომელიც ძუათა რაოდენობით რეგულირდება, დაცულია: პირველ სიმში ოთხი წვერი ძუაა, მეორეში – რვა, მესამეში – თორმეტი. თუში მთხრობლის ცნობით, პირველი სიმი-სათვის ოთხი ძუა, მეორისათვის – ხუთი-ექვსი, მესამისთვის – ათი-თერთმეტი. ძუის ფერს, როგორც ამბობენ, მნიშვნელობა არა აქვს, მაგრამ უფრო ლამაზად ითვლება თეთრი სიმები. სიმები მიმაგრებულია მოქლონებზე და კორაზე. კორა კეთდება იმ შემთხვევაში, როდესაც ძუა მოკლეა და კორპუსის ბოლომდე არ წვდება. კორა ტყავის ან კანაფისაა.

ხემისათვის გამოიყენება ადვილად ღუნვადი ხე – შინდი (Cornus mas L.), თხილი (Corylus), არყი (Betula).

სვანი მთხრობლების სიტყვით, ადრე ყოფილა ისეთი ხემი, რომელზედაც ძუა მარტო ერთი ბოლოთი იყო მიმაგრებული. მეორე ბოლოს ხელით იჭერდნენ და ჭიმავდნენ სათანადოდ (შილაკაძე, 1963, სვანეთი, მთხრ. დავით გუალის ძე ნავერიანი, დაბ. 1900 წ., სოფ. ჟამუში, მესტიის რ-ნი).

ასეთი ტიპი ხემის განვითარების ადრეულ ეტაპად არის აღიარებული, რომელიც სვანეთის ეთნოგრაფიულ სინამდვილეშიც მოწმდება.

ჭუნირს აკეთებენ სხვადასხვა ზომისას. გამოცდილებით იციან, რომ „დიდ ჭუნირს ბოხი ხმა ექნება, პატარას – წვრილი“. იმის დასადგენად, თუ როგორი შეფარდებაა დაცული ჭუნირის დამზადებისას მისი კორპუსის დიამეტრსა და ტარის

სიგრძეს შორის, საველე მასალის გარდა შესწავლილ იქნა საქართველოსა და სხვა მუზეუმებში (სანკტ-პეტერბურგი) დაცული სვანური ქუნირები. მათი ზომების შედარებითა შესწავლამ გამოავლინა სვანური ქუნირის დამზადებისას დაცული შემდეგი თანაფარდობა:

$$\frac{\text{კორპუსის დიამეტრი}}{\text{ყელის სიგრძე}} = \frac{2}{3}$$

თუშეთში ზოგჯერ ზედა დეკაზე (ტყავზე) აკეთებენ ნახვრეტებს. რაჭასა და სვანეთში ეს არ დასტურდება. ჩვენი აზრით, თუშეთში ეს ფაქტი ფანდურის გავლენით უნდა აიხსნას.

წოვა თუშეთსა და ხევსურეთში კორპუსად ჯამზე გადაკრული ტყავი გამოიყენება, მაგრამ თუშური ჭიანურისთვის ტრადიციული მაინც მრგვალი ფორმის კორპუსია.

საყურადღებოა გურული ჭიანურის დამზადების წესი, რომელიც ჩავინერეთ ოზურგეთის რაიონის სოფ. ლიხაურში (მთხრ. სერგო ისიდორეს ძე ურუშაძე, დაბ. 1896 წ.), 1971 წელს (ავტორის საველე დღიური, 1971, გურია, 86; შდრ. Аракишвили, 1908, 19; არაყიშვილი, 1925, 35).

გურული ჭიანურის კორპუსი „მწარე ხაპისაგან“ კეთდება. ამ მასალისაგან ნაკეთები სვანური ანალოგიური საკრავი აღწერილი აქვს ა. მასლოვს თავის კატალოგში (Маслов, 1909, 27-28). გოგრას ააჭრიან ერთ მესამედს, გადააკრავენ ბატკნის ტყავს და დაამაგრებენ ბანრებით. ტყავი ძალიან თხელი უნდა იყოს. ნებისმიერი ხისაგან მზადდებოდა დაახლოებით 30 სმ სიგრძის ტარი, მუცელი იყო მრგვალი ან მსხლისებრი.

ხეში იყო ცხენის ძუისა (სამი წვერი), მიმაგრებული თხილის ჯოხზე.

გურიაში ჭიანურს უკეთდებოდა აბრეშუმის (sic!) სიმები. საყურადღებოა სამეგრელოში ჩემს მიერ მოპოვებული მასალა: ჭიანურს ყველა ზემოთ აღწერილი ხემიანი საკრავისაგან განსხვავებით, ტყავი ორივე მხარეს აქვს გადაკრული (ავტორის საველე დღიური, 1983 წ., სამეგრელო, მთხრ. ძუკუ გიორგის ძე ცირდავა, დაბ. 1888 წ., სოფ. მუხური, ჩხოროწყუს რ-ნი).

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებული ხემი-

ანი საკრავისთვის საერთოა რამდენიმე ნიშანი, კერძოდ, მრგვალი კორპუსი, კორპუსში გაყრილი ტარი, ძუის სიმები, კანიფოლი, ხემის ფორმა, სხვადასხვა სისქის სიმები. ამ უკანასკნელში ჩვენ ვხედავთ სიმის სისქისა და მის მიერ გამოცემული ბგერის სიმაღლის ურთიერთმიმართების ემპირიულ ცოდნას. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ეს საკრავი შეესაბამება მუსიკალური აზროვნების განვითარების არა პრიმიტიულ დონეს, არამედ გაცილებით დანინაურებულს.

ხემიან საკრავთა ფუნქცია. ხემიან საკრავზე ზოგ რეგიონში უკრავენ ქალებიც და მამაკაცებიც (სვანეთი, თუშეთი), ზოგან მხოლოდ მამაკაცები (რაჭა). ხემიანი საკრავი სააკომპანემენტოა. მისი თანხლებით სრულდება ერთხმიანი საგმირო სიმღერები, წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკა წარმოდგენილია საცეკვაო ჰანგებით. სვანეთში ჭიანური სამხმიანი სიმღერების თანხლებდაც გვხვდება.

ჭიანურს საერთოდ ცეცხლთან ახლოს ინახავენ, დაკვრის წინ ცეცხლთან ან მზეზე ათობენ ხოლმე, განსაკუთრებით ნესტიან ამინდში (ეს ფაქტი დასტურდება საქართველოს ყველა კუთხეში, სადაც გავრცელებულია ხემიანი საკრავი). მთხრობელთა გადმოცემით, ქარი და ნესტი ტყავზე მოქმედებს და ამიტომაც გათბობა საჭირო. სვანეთსა და რაჭაში ჭუნირის ჟღერადობის მიხედვით ამინდის პროგნოზირებაც დასტურდება (მოსალოდნელი უამინდობისას ჭუნირი სუსტად და უსუფთაოდ ჟღერს).

სვანური ჭუნირი ზოგჯერ ანსამბლად ერთიანდება ჩანგთან სამხმიანი სიმღერების შესრულების დროს (ახობაძე, 1957, 20). სხვაგვარ ანსამბლში ჭიანური არ გვხვდება. ასევე არ დასტურდება ორი ან მეტი ჭიანურის ანსამბლად გაერთიანება (ეს წესი ვრცელდება ყველა ქართულ საკრავზე). იგი შეიძლება განაპირობა საკრავთა ტემბრმაც და სიმების მასალამ, მეტადრე ჭიანურის (სიმები ადვილად ეშვება და ანსამბლში დეტონაციის ალბათობა დიდია).

რაჭაში ჭიანურის დაკვრა მიღებული იყო ყოველგვარ ლხინში, ქორწილსა თუ დღეობაში, მაგრამ მას მაინც „მწუხარების საკრავად მიიჩნევენ. ცნობილია ასეთი გამოთქმა – „ჭიანური ჭირის არისო“ (ფრუიძე, 1959, 29).

საყურადღებოა სვანური ჭუნირის გამოყენება მიცვალებუ-

ლის კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებში. კერძოდ, აღსანიშნავია მიცვალებულთან ჭუნირზე დაკვრის წესი (სვანეთი) დასაფლავების წინა ღამეს: ერთ-ერთი ნათესავი მიცვალებულისა (მამაკაცი) დაჯდება და წყნარი ხმით ჭუნირზე დაამღერებს. იგი იგონებს მიცვალებულს და ამ გვარის სხვა მიცვალებულებსაც. ასეთია მაგალითად, სიმღერა „ასლამაზა“ (შილაკაძე, 1963, სვანეთი. მთხრ. ნადია ნავერიანი, დაბ. 1927 წ., მესტიის რ-ნი, სოფ. ჟამუში).

როგორც სპეციალური ლიტერატურიდან არის ცნობილი, წინაპრის კულტი ფართოდაა გავრცელებული. იგი უნივერსალური მოვლენაა. ხალხური რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, წინაპართა სულებს შეუძლიათ თავიანთ შთამომავლებს მოუტანონ ვნებაც და დახმარებაც. რამდენადაც მიცვალებულის და წინაპრის კულტთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები და წეს-ჩვეულებები უძველესია. ამავე დროს მის ერთ-ერთ ელემენტს ჩვენთვის საინტერესო საკრავი წარმოადგენს, საჭიროდ მიგვაჩნია მათზე შეჩერება.

მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ წესში, რომელსაც „სულის დაჭერა“, „სულის გამოხსნა“ ეწოდება, ჭუნირი გამოიყენება (სვანეთი). ძველი რწმენით, არაბუნებრივი სიკვდილით დაღუპულის (წყალში დამხრჩვალი, ზვავით გატანილი და ა.შ.) სული ეშმაკს რჩებოდა. ამიტომ ცდილობდნენ მისი სულის გამოხსნას. ეს ჩვეულება მთელ საქართველოში იყო გავრცელებული და კარგად არის ცნობილი სპეციალური ლიტერატურიდან (ნიჟარაძე, 1973, 71-72; 1871, 113; ოჩიაური, 1987; Дубровин, 1871, 23-24; გიორგაძე, 1974, 65-67). აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში (ხევსურეთი, ფშავი, თუშეთი) ამ წესებში საკრავი არ ფიგურირებს. სვანეთში არაბუნებრივი სიკვდილით ან შემთხვევით სოფლის გარეთ გარდაცვლილის სულის დაბრუნების, მიყვანის რიტუალი ასე სრულდება: შემთხვევის ადგილას მიდიან ჭირისუფლებიდან ორი კაცი – ერთი მეჭიანურე, მეორეს კი მამალი უჭირავს (სული მამალში უნდა შევიდეს და გაყვეს, რაც მამლის ყვილმა უნდა ამცნოს). ადგილზე მისულნი ტირილს იწყებდნენ და სულს შინ დაბრუნებას თხოვდნენ. უკან ძალიან ნელა მოდიოდნენ, წინ ჭიანურზე (ან ჩანგზე) დამკვრელი მოუძლოდა. თუ სიმები კარგად აჟღერდებოდა, ნიშნავდა, რომ სული თან მოჰყ-

ვებოდა, რაც მამლის დაყვილებასაც უნდა დაემონებინა. ამ წესს ეწოდება *ქვინი ლისგვეჯინე* (სულის მოსვენება) (მარგიანი, 1935, 8; გაბლიანი, 1925, 138; ჩიმაკაძე, 1913, 30-31).

ანალოგიური წესი და ხემიან საკრავზე დაკვრა დასტურდება რაჭაშიც ზვავით გატანილის სულის მოსაძებნად და სახლში დასაბრუნებლად (ჯანელიძე, 1948, 82-83; ფრუიძე, 1959, 30), აფხაზეთში წყალში დამხრჩვალის ან კლდიდან გადაჩეხილის სულის დაჭერის ცერემონიალებში (Хашна И., 1967, 28-31).

წყალში დამხრჩვალის სულის დაჭერის ამ წესს უნდა ეხმაურებოდეს სამეგრელოში დადასტურებული რიტუალი, რომელიც ს. მაკალათიას აქვს აღწერილი, სადაც ადამიანი დაიხრჩობოდა, ჩონგურს წაილებდნენ და დაუკრავდნენ. შემდეგ ციკანს ჩააგდებდნენ წყალში და დაახრჩობდნენ (მაკალათია, 1940, 290).

ამ რიტუალებში საქართველოში მხოლოდ სიმიანი, უფრო ხშირად კი ხემიანი საკრავის მონაწილეობა მოწმდება და ამით არის ის ჩვენთვის საინტერესო.

ეს წეს-ჩვეულებები ძალიან ძველია და კავშირშია უძველეს რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებთან. როგორც ვნახეთ, ამ რიტუალში მამალი ფიგურირებს. სპეციალური ლიტერატურიდან ცნობილია მამლის კულტი, როგორც უნივერსალური და უძველესი დროიდან მომდინარე მოვლენა. მამალი განთიადის მაუნყებელი ფრინველია და იგი მზესთან იყო ასოცირებული. მამალი როგორც „მზის ფრინველი“ ბარბალეს, როგორც მზის ღვთაებას უკავშირდება (ბარდაველიძე, 1941, 72). ცნობილია აგრეთვე ისიც, რომ მამლის ყვირილი ავ ანგელოზს აფრთხობს, რომ მამლის კავშირი აგრარულ მეურნეობასთან მზის თაყვანისცემისა და მინათმოქმედების კულტის კავშირის სახით იყო გააზრებული (რუხაძე, 1976, 161-163). დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული რიტუალების მიხედვით მამალი კოსმოლოგიური მნიშვნელობის ატრიბუტად არის მიჩნეული (Абакелия, 1991, 91-95).

„სულის გამოხსნის“ რიტუალებში აუცილებელი ელემენტი არის ხმაური. მამლის დაყვილება არა მარტო სიგნალია იმის დამადასტურებლად, რომ სული მათ მიყვება, არამედ აუცილებელი ხმაურის შემქმნელიც. შეიძლება პირდაპირი კავშირი არ

იყოს, მაგრამ მაინც გვსურს გავიხსენოთ მამლის სემანტიკა ინ-
დოევროპულ დიალექტებში, რომელიც უკავშირდება მნიშ-
ვნელობას 'петь', 'кричатъ' (Гамкрелидзе, Иванов, II, 1984, 601).

ჭუნირი გამოიყენება აგრეთვე მიცვალებულის კულტის
ორიგინალურ დღეობაში – ახალწლის ციკლის დღესასწაულ-
ში (ლიფანალ), რომელიც „ქართველ ტომთაგან მხოლოდ სვან-
ეთში მოწმდება და, რომელიც ბუნების ძალების აღორძინების
იდეას უკავშირდებოდა“ (ბარდაველიძე, 1951, 50; მარგიანი,
1935, 28-29). დღეობა რამდენიმე დღეს გრძელდებოდა. მისი
ერთ-ერთი ელემენტია სულების გართობა ზღაპრებით და ჭიან-
ურზე დაკვრით (ბარდაველიძე, 1953, 262) ე. გაბლიანის ცნო-
ბით, ჭიანურისა და ჩანგის დაკვრით (გაბლიანი, 1925, 138).

ზემოთ აღწერილ წეს-ჩვეულებებს ეხმაურება ფოლკლორუ-
ლი მასალაც, კერძოდ, გადმოცემები ხემიანი საკრავის წარ-
მოშობის შესახებ, რომელთა მიხედვითაც ხემიანი საკრავი
მკვდრის სხეულიდან არის გაკეთებული (ამას ქვემოთ უფრო
ვრცლად შევეხებით).

ყოფაში ჭიანურის გამოყენებაზე როცა ვლაპარაკობთ, უნდა
აღვნიშნოთ აგრეთვე წესი ხემიანი საკრავის ავადმყოფთან
დაკვრისა, რაც დასტურდება რაჭასა (ფრუიძე, 1959, 28) და თუ-
შეთში (ავტორის საველე დღიური, 1966, თუშეთი, ხევი, რვ.1).
ამ წესს ანალოგი მოეძებნება აფხაზეთის ეთნოგრაფიულ სინამდ-
ვილეში (Хаанა, 1967, 48). საინტერესოა ჭიანურის დაკვრის
წესი "ბატონებით" – ყვავილით ავადმყოფთან. სვანეთში „ღამ-
ღამით ოჯახი მხიარულ განწყობილებაში იყო; ჭიანურს
უკრავდნენ, შაირებს დაამლერებდნენ, მღეროდნენ საღმრთო
სალოცავ სასიმღერო ლექსებს, ახსენებდნენ სიმღერა-შაირით
„ბოგრიშ მუფუშდა – ყვავილის მომშვეებს“, ევედრებოდნენ „შვი-
დობდ ლიცვრეს – მშვიდობით დატოვებას“ (დავითიანი, 1940,
3). მოყვანილი მასალა მოწმობს, რომ საქართველოში საყოფ-
ელთაოდ გავრცელებული წესის სვანურ ვარიანტში ამ კუთხისა-
თვის დამახასიათებელი საკრავი ფიგურირებს.

ზემოთ აღწერილი წეს-ჩვეულებები უძველესი წარმოშო-
ბისაა. მათში უმარტივესი კონსტრუქციის საკრავის გამოყ-
ენება საყურადღებო ფაქტია და ხემიან საკრავთა სიძველეს
მოწმობს.

ივ. ჯავახიშვილი მიიჩნევს, რომ ჭიანურის ტიპის საკრავი

XVII საუკუნის II ნახევარში ფართოდ იყო საქართველოში გავრცელებული. იგი ძირითადად ეყრდნობა სულხან-საბა ორბელიანის მონაცემებს (ჯავახიშვილი, 1938, 167-169).

სახელწოდება „ჭიანური“ ყველაზე ადრე ჩანს ს.-ს. ორბელიანის ლექსიკონში, სადაც „ჭანური“ კითარის მეშვეობით არის განმარტებული, ხოლო კითარის შესახებ წერია: „კითარი ათძალია, ოთხძალსა ჰგავს. ჭიანური კითარი საკრავი რამ არი“.

სიტყვა „ჭანურ“ ხემიანი საკრავის აღსანიშნავად გვაქვს სომხურ დიალექტებში (Лисициан, 1958, 151-152; მალხასიანც, III, 198), ხოლო აღმოსავლურ ხემიან საკრავებს keman ეწოდებათ.

კავკასიაში ხემიანი საკრავის არსებობას ვარაუდობს ი. ხაშბა ახ.წ. I-II საუკუნიდან. ხაიშის განძიდან ოქროს საკიდზე გამოსახულ ორ ფიგურაზე, სადაც ერთი ორლულიან სალამურზე დამკვრელს გამოსახავს, ხოლო მეორე ფიგურას მარჯვენა ხელში თავგამსხვილებული მოკლე გრეხილი მავთული უჭირავს, რომელიც ი. ხაშბას აზრით, ხემიან საკრავზე დამკვრელს გამოხატავს (Хашба, 1967, 53), ხოლო აღ. ჯავახიშვილი კვერთხად მიიჩნევს (ა. ჯავახიშვილი, 1958, 154-155). ჩვენ კი აქ ორლულიანი სალამურის გამოსახულებას საეჭვოდ ვთვლით, ხოლო სიმიან საკრავზე დამკვრელს უფრო მკაფიოდ ვხედავთ. მაინც ეს ყველაფერი ვარაუდის დონეზე რჩება.

სპეციალურ ლიტერატურაში ხემიანთა სამშობლოდ ინდოეთია მიჩნეული (ძვ. წ. I ათასწლეულის ბოლო). ევროპაში კი ისინი ითვლება მავრების მიერ შეტანილად, რომელთაც იმ ეპოქის სხვა კულტურულ მიღწევებთან ერთად, სპარსელებისაგან აითვისეს ეს საკრავები, შესაძლოა, უფრო ადრე, მცირეაზიელ ბერძენთაგან (Модр, 1959, 15). პროფ. ი. ზემცოვსკიმ პირადად გაგვიზიარა აზრი (წერილობით), რომ ეს მოსაზრება თავდაპირველად ფეტისის მიერ შემოთავაზებული, ჯერჯერობით საბოლოოდ დასაბუთებული კიდევ არ არის.

ამგვარად, არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით, ხემიანი საკრავის არსებობა საქართველოში ჩვენი წელთაღრიცხვის I-II საუკუნიდან შეიძლება ვივარაუდოთ (თუმცა ეს საბუთი საეჭვოდ მიმაჩნია), წერილობით წყაროებით – XVII ს.-იდან დასტურდება. ეთნოგრაფიული მასალა კი საშუალებას გვა-

ძლევს ვივარაუდოთ მისი არსებობა იმ პერიოდიდან, რომელსაც ქართველი ხალხის რელიგიური აზროვნების ასტრალური საფეხური შეესაბამება.

ჩრდილო კავკასიის ხალხების ანალოგიური საკრავები დიდ მსგავსებას ავლენენ ერთმანეთთან.

აფხაზური აფხარცა (ტაბ. II, სურ.4) საქართველოს ყველა კუთხეში გავრცელებულ ხემიან საკრავთაგან გარეგნული ფორმით გამოირჩევა. ორსიმიანი ხემიანი საკრავი, ვინრო, ნავისებრკორპუსიანი. საკრავის თავი, ყელი და კორპუსი მთლიანი ხისგანაა დამზადებული, საერთო სიგრძე 70-80 სმ, კორპუსი ამოღრუებული, ძირი გამობერილი, დეკა ბრტყელი. დამზადებულია ნაძვისგან, კორპუსზე დამაგრებულია ლურსმნებით (საკრავი მონოგრაფიულად შეისწავლა ი. ხაშბამ და აფხარცაზე მსჯელობისას ყველგან მის ნაშრომს ვეყრდნობით. იხ. Хаанა, 1967). დეკაზე ამოჭრილია სახმო ნახვრეტები კვადრატის, ნახევარწრის ან S-ებური. კორპუსის უკანა მხარეზე, ყელზე გადასასვლელთან, მრგვალი ნახვრეტია, რომელშიც ხემი მაგრდება. საკრავის თავი მრგვალი ან ოვალურია, ოდნავ უკან გადანული. თავზე გაკეთებულ ორ ნახვრეტში სიმების მოსამართი ხის ხრახნია ჩასმული.

სიმები ძუისაა, მიმაგრებული კორპუსის ბოლოსა და ხრახნებზე. სიმების სიმოკლის გამო, ის შეიძლება სიმების დამჭერზე იყოს მიმაგრებული (ხის ან ტყავის პატარა ნაჭერი).

ჯორაკი შედარებით მალალია. ხემი სწორია. ხემის ძუას დაკვრის წინ უსვამენ საკრავის უკანა მხარეზე წასმულ ფისზე.

წყობა კვარტულია.

უკრავენ მჯდომარე, საკრავი უჭირავთ დახრილად მუხლებს შორის. ხალხურ მუსიკალურ პრაქტიკაში აფხარცა სააკომპანემენტოა, სოლო ან საგუნდო სიმღერისთვის.

დამზადების წესი (И. Хаанა, 1967, 31-33). აფხარცა მზადდება ნეღლი ხის ნაჭრისაგან, რომელსაც ორად გააპობენ. ერთი ნაწილიდან გამოკვეთენ შესაფერის ფორმას (თავი, სახელური, კორპუსი – მთლიანი ხისაა). შემდეგ კარგად გამოაშრობენ (ზოგჯერ მთელ წელიწადს აჩერებენ) რომ არ დასკდეს ხის გამოშრობის პროცესში. ამის შემდეგ ამოაღრუებენ კორპუსს, ამოხვენავენ. თავს შუაზე უკეთებენ სიმების დამჭერი მოქლონებისათვის ორ ნახვრეტს და ერთსაც თასმის გასაყრე-

ლად, საკრავის ჩამოსაკიდებლად; კორპუსის ზედა ადგილას უკეთდება ნახვრეტი ხემის დასამაგრებლად.

აფხარცას ამზადებენ ფოთლოვანი ჯიშებისაგან (ლეღვი, ნეკერჩალი, ცაცხვი და სხვ.), რაც ხარობს აფხაზეთში. უფრო ხშირად გვხვდება თხმელის აფხარცა. როგორც ჩანს, მასალას არ არჩევდნენ უღერადობის ხარისხის მიხედვით, რადგანაც თხმელა ნაკლებად მუსიკალურია, მაგრამ ადვილად დასამუშავებელი.

ი. ხაშბას მიერ მოხმობილი ეთნოგრაფიული მასალის თანახმად, ძველად აფხარცას ამზადებდნენ მწარე კვახისგან, სუროს და ვაზის ფესვისგან.

თავფიცრიცასთვის (ზედა დეკა) გამოიყენება ალვის ან ცაცხვის, ფიჭვის, სოჭის ყავარი, 2-3 მმ სისქის. რაც თხელია ზედა დეკა, მით უფრო უკეთესია ბგერა. შუაში ამოჭრილია სახმო ნახვრეტები. ზედა დეკას კორპუსზე ხის წებოთი აწებებენ, თასმით ამაგრებენ ცენტრში, ჩამოკიდებენ ცეცხლის თავზე ან მზეზე აშრობენ რამდენიმე დღეს. რაც უფრო კარგად გამოშრება საკრავი, მით უფრო ძლიერი და სუფთა ხმა აქვს.

დროთა განმავლობაში დაიწყეს დეკის დამაგრება ხის სარჭებით, მოგვიანებით – წვრილი ლურსმნით. ბოლოს აფხარცას ამუშავებენ ჭოპოსნის და შემდეგ შუშის ნამტვრევით. შემდეგ თვითნაკეთი ტყავით უკეთდება კორა. აქედანვე უკეთდება კედელზე ჩამოსაკიდი. სიმები – ძუისაა. ადრე აკეთებდნენ მრავალწლიანი სუროს მერქნის ქერქისაგან. ხრახნის ფორმის მოქლონებს ჭრიან ხისგან. ჯორაც ხისაა.

ხემის რკალად გამოიყენება ადვილად ღუნვადი ხის ჯიშები (თხილი, წყავი, შინდი).

ხშირად საკრავს ამზადებდა თვით შემსრულებელი. არცთუ იშვიათად მზადდებოდა შეკვეთითაც.

ი. ხაშბას დასკვნით, ოსტატები იცავდნენ საკრავის ნაწილთა შორის დაახლოებით ამგვარ თანაფარდობას:

$$\frac{\text{საერთო სიგრძე}}{\text{ფელის სიგრძე}} = \frac{3}{1}$$

$$\frac{\text{საერთო სიგრძე}}{\text{ზედა დეკის სიგრძე}} = \frac{2}{1}$$

კორპუსის სიგრძე	5	საერთო სიგრძე	2
კორპუსის სიღრმე	1	ფლერადი სიშის სიგრძე	1

მოგვიანებით დაიწყეს გაუმჯობესებული აფხარცის გაკეთება, რაც გამოიყენება თვითმოქმედ ანსამბლებში.

აფხარცის ფუნქცია (И. Хааша, 1967, 46-51) ძირითადად არის ისტორიულ-საგმირო სიმღერების თანხლება. ი. ხაშბას ინფორმატორთა ცნობით, ბრძოლის დროს ყველა რაზმს თავისი მესაკრავეები ჰყავდა, რომელთაც მუდამ თან დაჰქონდათ უნაგირზე მიმაგრებული აფხარცა. ომებს შორის დასვენების დროს ისინი თხზავდნენ გმირთა სახოტბო და მხდალთა გასაკიცხ სიმღერებს.

ი. ხაშბას მიერ მოხმობილი მასალის მიხედვით, საუკუნეთა მანძილზე, გაუთავებელ ომებს დიდი მწუხარებაც მოჰყვებოდა და დარდის შესამსუბუქებლად შეიქმნა აფხარცა: ხალხი თავის განცდებს აქ გადმოღვრიდა და თაობიდან თაობას გადასცემდა.

აფხარცას მიეწერებოდა ტკივილის შემამსუბუქებელი თვისებაც. ი. ხაშბას მაგალითების მიხედვით, აფხარცზე დაჭრილის ტკივილის შესამსუბუქებლად – ფეხიდან ტყვიის ამოღების დროს უკრავდნენ.

ცნობილია აფხაზური ე.წ. „დაჭრილის სიმღერები“, რომლებიც აფხარცის თანხლებით სრულდება (ზოგი ოპერაციის დროს, ზოგი ოპერაციის შემდეგ, ზოგიც – დაჭრილის გარშემო).

აფხაზები აფხარცზე სიმღერას სამკურნალო თვისებებსაც მიაწერენ. ავადმყოფთან ლამისთევის დროს ნათესავები უკრავდნენ აფხარცაზე, მღეროდნენ, ცეკვავდნენ და ავადმყოფს ართობდნენ (И. Хааша, 1967, 48).

აფხარცის თანხლებით სრულდებოდა საწესო სიმღერები (როგორცაა მონადირეთა სიმღერა, აგრეთვე მონაწილეობდა ისეთ წეს-ჩვეულებებში, როგორცაა „აცუნუხ“ (წვიმის გამოწვევის წესი) და „აფსთაგარა“ (И.Хааша, 1967, 49).

„აფსთაგარას“ წეს-ჩვეულება სპეციალური ლიტერატურიდან კარგად არის ცნობილი. ეს არის დამხრჩვალის სულის დაჭერის წესი, რომლის დროსაც სრულდება სიმღერა – „აფსთაგა“, რაც სულის გამომწელებს ნიშნავს (ნ. ჯანაშია, 1897, 66-

68). აფხაზთა რწმენით, დამხრჩვალის სული მოშორებულია სხეულს და ღამით აწუხებს მიცვალებულს, სანამ მას არ დაიჭერენ და არ შეაერთებენ სხეულთან. ამიტომ, როცა დამხრჩვალს მიაბარებდნენ მიწას, მდინარესთან შეიკრიბებოდნენ ნათესაეები „სულის დასაჭერად“, რათა დაემარხათ სხეულთან. ამისათვის მდინარის პირას გახსნილი ყელით მდინარისაკენ, ამაგრებდნენ ახალ გუდას, რომლის ყელში ჩაშვებული იყო აბრეშუმის ან ვერცხლის ზონარი, მეორე ბოლოს ჩაუშვებდნენ წყალში (სწორედ იმ ადგილს, სადაც, სავარაუდოდ, სული სხეულს განშორდა, ე.ი. სადაც ჩაიძირა სხეული). ყველა დამსწრე ღოცულობდა, მხიარულობდა, ასრულებდნენ უსიტყვო სიმღერას „აფსტგაგას“ აფხარცის თანხლებით. სწორედ აფხარცას მიეწერება „სულის გუდაში შეხმობის“ თვისება (И. Хаана, 1967, 50).

გუდის ჰაერით გაბერვა სულის გუდაში შესვლის ნიშანი იყო. აფხარცის დამკვრელი და მომღერლები როგორც კი შეამჩნევდნენ სულის შესახლებას, ჩუმდებიან, სულს რომ არ შეეშინდეს და უარი არ თქვას გუდაში დარჩენაზე. იქვე მჯდომი კაცი მოუკრავდა თავს გუდას.

ამის შემდეგ მხიარული სიმღერით მიდიოდნენ საფლავზე, გამოუშვებდნენ სულს და აფხარცაზე უკრავდნენ (И. Хаана, 1983, 76).

აფხაზებში ასეთივე წესი სრულდებოდა კლდიდან გადაჩეხილის, ხიდან ჩამოვარდილის, არაბუნებრივი სიკვდილით სახლის გარეთ დაღუპულის სულის დაჭერის დროს (И. Хаана, 1967, 51).

გუდაში სულის შეყვანის რიტუალში გამოყენებულია ხემიანი აფხარცა ან აჭარპანი. ქართველებისა და ოსების ყოფაში დამონმებულ ანალოგიურ რიტუალში მხოლოდ სიმიანი საკრავი მონაწილეებს (И. Хаана, 1983, 75). ჩასაბერის გამოყენება მხოლოდ ადიღურში მონმდება (ე.წ. „ფსიხაგა“. ამის შესახებ ქვემოთ).

აფხარცაზე უკრავდნენ მიცვალებულთან დასაფლავების წინა ღამეს. ეს წესი დასტურდება ოსებშიც – უკრავენ დუადესტანონზე. უკრავდნენ აგრეთვე ალაპზე გარდაცვლილის სულის დასამშვიდებლად.

აფხაზებში „უმძრახობის“ წესის თანახმად, მამას შვილის

დატირება ეკრძალებოდა, ამიტომ აფხარცაზე დაკვრაში აქსოვდა ის მთელ ნაღველს, რაც აფხაზთა რწმენით, არა მარტო აკეთილშობილებს მიცვალებულის სულს, არამედ მამის მწუხარებასაც ამსუბუქებს. დასტურდება ფაქტი მამის მიერ აფხარცაზე დაკვრისა შვილის დასაფლავების დროს. ამჟამად ასეთ წესჩვეულებებში გამოყენებულია ჩონგური (M. Xაუნა, 1983, 75).

აფხარცის თანხლებით სრულდება აგრეთვე ნართული თქმულებები. უკანასკნელ ხანებში საცეკვაოებიც და ახალი სიმღერებიც (Xაუნა, 1983, 75).

აფხაზური აფხარცა, როგორც გარეგნული ფორმით, ასევე ფუნქციით თითქმის იდენტურია ადიღური ანალოგიური საკრავისა.

ადიღური შიჭა ფშინ (ადიღე, ყაბარდო) // **ფშინე** (ყარაჩაი-ჩერქეზეთი) აფხარცის მსგავსი ორსიმიანი ხემიანი საკრავია, მთლიანი ხისაგან გამოთლილი (ტაბ. II სურ. 7). კორპუსი ვინროა და შუაში ოდნავ გაგანიერებული, ყელი – თხელი და გრძელი. თავი სხვადასხვა ფორმისაა, ფიცრის. მასზე ამოჭრილია სარეზონანსო ნახვრეტები ნახევარწრის ან გულის ფორმისა. საკრავის საერთო სიგრძე 75-77 სმ-ია. სიმები ძუნისაა. წყობა კვარტული (უკანასკნელ ხანს კვინტური წყობაც გვხვდება). ამჟამად შიჭა-ფშინა ოთხსიმიანი მზადდება. მისი წყობებია 1. d - a; 2. d - g; 3. a-d-g c მიუხედავად ოთხსიმიანობისა, საკრავის ჰანგებიც და აკომპანემენტიც მხოლოდ ორხმიანი გვხვდება (ამის შესახებ ქვემოთ, იხ. II თავი).

ზოგჯერ საკრავს ზედა დეკაზე ამაგრებენ ხისაგან გამოთლილ ცხენის ფიგურას ძაფით, რომელსაც შემსრულებელი თითებზე იმაგრებს და დაკვრის დროს ცხენი ხტის (Атлас, 103-104). ანალოგიურ მოძრავ ფიგურებს ქართულ ჩონგურსა და ფანდურზეც ვხვდებით (Закс, 1937. с.98).

ხემად (**ფშინა ყუ**) გამოიყენებოდა ადვილად ღუნვადი ხე ძუით, დღეს კი იყენებენ ვიოლინოს ხემს (ფაბრიკულ ნაწარმს).

შესრულების დროს საკრავი უჭირავთ მუხლებს შუა. ხემს ერთდროულად ორ სიმზე უსვამენ. მარცხენა ხელის თითები მუშაობს პირველ პოზიციაში. ხემის ერთადერთი შტრიხი, ისევე როგორც აქამდე განხილულ ყველა საკრავზე, არის დეტაშე (მთელი ხემის მთელი სიგრძით გასმა სიმზე).

ამ საკრავის ძველი ნიმუშები დაცულია ყაბარდო-ბალ-

ყარეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში (ქ. ნალჩიკი). საკრავები არის ორსიმიანი და სამსიმიანი.

შიჭა - ფშინის სახესხვაობას წარმოადგენს *ყარაჩაულ - ჩერქეზული ყამლაჩ // ფშინნერ // ყილ ყობიზ* (Атлас, 104-105) – ორსიმიანი ხემიანი საკრავი, კვინტურად ანყობილი (ტაბ. III, სურ. 7). საკრავს აქვს მრგვალი თავი, ვინრო სახელური, ნავისებრი, ბოლოსკენ შევიწროებული კორპუსი, გამოთლილია მთლიანი ხისგან, სახელურზე შემოხვეული აქვს ტყავის თასმა, რომელიც ზედა ზღურბლის როლს ასრულებს. კორპუსს დაკრული აქვს ხის დეკა. მასზე სახმო ნახვრეტებია გაკეთებული. სიმები ძუისაა. საკრავის საერთო სიგრძეა 75-85 სმ. ხეში ადვილად ღუნვადი ხის წკეპლისაგანაა დამზადებული.

ამ საკრავის *ბალყარული* სახეობაა *ყობუზ // ყილ – ყობუზ*, რაც ნიშნავს „ძუის სიმიან საკრავს“ (ავტორის საველე დღიური, ყაბარდო. 1979, 72. მთხრ. ხავპაჩეე ხასან, დაბ. 1929 წ., ყაბარდო-ბალყარეთი, ურვანის რ-ნი, სოფ. კახუნ). წყობა ადრე ყოფილა კვარტული, ამჟამად კვინტურად ანყობენ.

ბალყარული ხემიანი საკრავი (ყობუზ) აღწერილი აქვს ს. ტანეევს (ტაბ. III, სურ. 8). მისი აღწერით, საკრავის თითოეული სიმი ათი-თორმეტი ძუისაგან შედგება, იწყობა კვინტურად (ადრე იწყობოდა კვარტულად). საკრავის ზედა დეკა ადრე ცხვრის ტყავისაგან მზადდებოდა, ახლა ხისას აკეთებენ, საკრავის დიაპაზონია e-დან h-მდე. ხემად გამოიყენება მშვილდი, რომელსაც ძუა აქვს გაბშული (Танеев, 1947, 196).

შიჭა-ფშინის დამზადების წესი ფიქსირებულია ჩემ მიერ (საველე დღიური, ყაბარდო-ბალყარეთი, 1979 წ., გვ. 84-90. მთხრ. ხავპაჩეე ხასან, სოფ. კახუნ, ურვანის რ-ნი, ყაბარდო-ბალყარეთი).

საკრავისათვის მასალად გამოიყენება კაკლის ხე. ადრე ჰქონდათ პანტის, თელის. არის ცნობები, რომ მზადდებოდა ნეკერჩხლის (Acer), ცაცხვის (Tilia) ან იფანისაგანაც (Fraxinus) (Атлас, 103) .

დასამზადებლად იყენებენ გამომშრალ ხეს, თუმცა ზოგჯერ ნედლსაც ამუშავებენ, რადგან დასამუშავებლად ადვილია. ხეს ჭრიან შემოდგომაზე, როცა ხეს წყალი უშრება. საკრავი მზადდება სხვადასხვა ზომისა (კაცისთვის, ბავშვისთვის). ზომა განისაზღვრება საკრავის ყელზე თითების განლაგებით. ყელის

(*ფშინა ფშდყ*) სიგრძე უნდა იყოს იმდენი, რასაც აიღებს მანძილი საჩვენებელი თითიდან ნეკამდე ისე, რომ გრიფზე მარცხენა ხელის სამუშაო ადგილი ერთნახევარჯერ მცირე უნდა იყოს სიმის სიგრძეზე (ანუ მანძილზე ზედა ზღურბლიდან ჯორაკამდე. თავზე (*ფშინა ჟლა* – თავი) უკეთდება სიმის მოსაჭერი მოქლონები (*ფშინა უანტაპა* – „ასანყობი ყურები“). ტარზე (*ყუ*) საქცევები არა აქვს. სიმები (*ფშინა ბზა*) ცხენის ძუისაა (შ' – ცხენი, ჭ' – ძუა). კორპუსი ითლება მთლიანი ხისგან, ნავისებრი ფორმის, ქვემოთ ნანვეტებული. თავფიცარი (დეკა) ზედ დანებებულია.

80-იან წლებში ხასან ხავპაჩევს დაუნერგავს რეზონატორის ჩადგმა კორპუსში (ვიოლინოს მსგავსად). მისი გადმოცემით, მას დაუშლია ვიოლინო და მიუგნია ტემბრის გაუმჯობესების ხერხისათვის.

ხემისათვის (*ფშინა ყუ*) ახლა იყენებენ ვიოლინოს ფაბრიკულ ხემს.

საკრავის ფუნქცია. შიჭა ფშინის თანხლებით სრულდება სოლო სიმღერები საგმირო ჟანრისა, საცეკვაოები, აგრეთვე მრავალხმიანი სიმღერებიც, მაგრამ ეს უკანასკნელი ბოლო ხანების მოვლენაა. ტრადიციულია სოლო სიმღერა. საკრავის ძირითადი ფუნქცია არის სიმღერის თანხლება (აკომპანირება). წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკა წარმოდგენილია საცეკვაო პანგებით. სიმებიანი საკრავის თანხლებით ძირითადად ისტორიულ-საგმირო სიმღერები და თქმულებები, აგრეთვე ნართების სიმღერები სრულდება. სიმღერაში დაცინვა (შდრ. ქართ. „გალექსვა“) ითვლებოდა უდიდეს სირცხვილად და ქების შესხმა – უდიდეს პატივად (Мащотин, 1953. 89; Холаев, 1974, 20).

როგორც სპეციალურ ლიტერატურაშია აღნიშნული, ყაბარდოელებსა და ჩერქეზებში განსაკუთრებული როლი ენიჭებოდა მომღერალ-იმპროვიზატორს. იგი იყო არა მარტო შემსრულებელი, არამედ სიმღერების შემთხვევითი და შემნახველი. ისინი მიყვებოდნენ ლაშქრად მებრძოლებს, ამხნევებდნენ, დაიტირებდნენ დაღუპულთ და დასცინოდნენ მხდალთ (Народы Кавказа, I, 1960, 196). როგორც ვხედავთ, ამ მხრივაც დიდი მსგავსებაა აფხარცასთან.

ხემიანი საკრავის თანხლებით უკრავდნენ ავადმყოფთან

(Мащютин, 1953. 89; 1964, 184) დაჭრილთან (sic!) ტკივილის შესამსუბუქებლად.

ალსანიშნავია, რომ სიმღერებს სახელებად აქვს სიმღერის ავტორის ან სიმღერაში მოხსენიებული გმირის სახელი (Мащютин, 1953, 89) (შდრ. სვანური „მირანგულა“, „ო საბრელა ნამყსურ ჯაჭვლიან“, „ასლამაზა“ და მისთ.).

ადილური ყოფისათვის დამახასიათებელია ინსტრუმენტული ანსამბლები ჩასაბერი, დასარტყმელი და ხემიანი საკრავის შემადგენლობით. ასეთი ანსამბლი ტრადიციული რომ ყოფილა, ჩვენი აზრით, მიუთითებს შემდეგი ფაქტიც: დასარტყამი საკრავი (საჩხარუნებელი) ფხანჩ, მზადდებოდა ხის ისეთი მასალისგან, რომელსაც ძალიან მჭახე ხმა არ ექნებოდა და ანსამბლში სიმიანი საკრავის ხმას არ ჩაახშობდა.

ამგვარად, ადილური და აფხაზური ხემიანი საკრავები განსაკუთრებულ სიახლოვეს და მსგავსებას ავლენენ როგორც გარეგნულად (მთლიანი ხისაგან დამზადება, ხის ზედა დეკა, თავის ფორმა, სახმო ნახვრეტების ფორმა და განლაგება), ასევე წყობის და ფუნქციის (ავადმყოფთან, დაჭრილთან დაკვრა, ანალოგიურ წეს-ჩვეულებებში მონაწილეობა და სხვ.) მხრივაც.

ჩეჩნურ - ინგუშური ატლას-ფონდურ (Атлас, с.110. Очерки ЧИ. с. 268) (ტაბ. III, სურ. 9) სამსიმიანი ხემიანი საკრავია. კორპუსი წარმოადგენს ხის ჯამს, რომელზეც ზემოდან გადაკრულია ტყავი და მიმაგრებულია ხის ლურსმნებით. კორპუსის ძირზე დიდი სარეზონანსო ნახვრეტია, ორი ნახვრეტია ზემოდანაც მემბრანაზე. ყელი სწორია, ქვევიდან მომრგვალებული. ქვედა ბოლოთი გადის კორპუსში და მთავრდება წაწვეტიებული შვერილით. თავი სხვადასხვანაირი ფიგურული ფორმისაა, სამი მოქლონითურთ. საერთო სიგრძეა 80-85 სმ, კორპუსის დიამეტრი - 30-35 სმ. სიმები მიმაგრებულია ლითონის შვერილზე, რომელიც ფეხის ბოლოზეა წამოცმული. სიმები ლითონისაა, ადრე ძუისა გამოიყენებოდა.

დაკვრის დროს საკრავი უჭირავთ ვერტიკალურად, უკრავენ შვილდისებრი ხემით (ად).

წყობა სეკუნდურ-კვინტური d-e-a (Атлас, с.10).

ეს საკრავი ჩვენ ცოცხალ ყოფაში ვეღარ დავაფიქსირეთ. 1979 წლის ზაფხულში ჩეჩნეთ-ინგუშეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული ნიმუშები (საინვენტარო ნომრები: OC-

4320, OC-4322, OC-4318) აღვწერე და ავზომე. ამ ნიმუშების კორპუსი ხის ჯამს წარმოადგენს. ერთ-ერთ მათგანზე (ინგუშური, საინვენტარო № 4318) გაკეთებულია საქცევები, რომლებიც სიმების მასალისგანაა დამზადებული.

საკრავის *დამზადების წესი* ჩავინერე 50 წლის ასაკს გადასულ მთხრობლებთან, რომელთაც თავად ეს არ გაუკეთებიათ, მაგრამ ახსოვდათ ბავშვობიდან – როგორ ამზადებდნენ უფროსები. ჩეჩნეთში ჩემს მიერ ჩანერილი მასალის მიხედვით ხემიანი საკრავის კორპუსისათვის გამოიყენებოდა რბილი და ადვილად დასამუშავებელი მერქანი, რომელიც გავრცელებული იყო მოცემულ რეგიონში – ცაცხვი (ჩეჩნურად *ჭებ*), თელა (ჩეჩნურად *დალ*), ნაძვი. კორპუსს, როგორც წესი, ჯამის ფორმა უნდა ჰქონოდა. ის იყო „ორნამენტირებული“ – ნაპირებში ამოჭრილი ჰქონდა ხაზები, ბოლო ხანებში კორპუსად ფაბრიკული ალუმინის ჯამიც გამოიყენებიათ.

კორპუსზე აკრავდნენ და ლურსმნებით ამაგრებდნენ თხის, ცხვრის ან ხბოს ტყავს (ამჯობინებდნენ თხის ან ხბოსას). ზოგჯერ იყენებდნენ საქონლის ფაშვს. ეს არის ე.წ. „ზედა დეკა“, რომელზეც კეთდებოდა ორი-სამი სახმო ნახვრეტი.

კორპუსზე ანებებდნენ ნაძვის ფისს, რომელზედაც დაკვრის წინ ხემის ძუას უსვამდნენ.

ტარისათვის ნებისმიერი ხის მასალა გამოიყენებოდა. ტარი და თავი ერთი მთლიანი ხისაგან ითლებოდა. იყო ბრტყელი. თავზე გაკეთებულ ნახვრეტებში გაყრილი იყო სიმების დამჭერი და მოსამართი მოქლონები (*ლარგიშ*, სიტყვა-სიტყვით „ყურები“). საინტერესოა, რომ ქართული ფანდურის ამ ნაწილს სხვადასხვა კუთხეში ქვია „თითები“, „ჩხირები“, თუშეთში (*sic*) „ყურები“. თავისა და ტარის შეერთების ადგილზე შემოკრული აქვს ტყავის თასმა. ხისგან ამზადებდნენ ჯორასაც.

სიმი (ჩეჩნურად: *მერძ //მერც// მერშშ*), ძუისაა. ყველა სიმი თანაბარი სისქისაა (5-6 ძუა). სიმისათვის ძუის ფერს არ არჩევდნენ. ბოლო ხანებში გავრცელდა ფაბრიკული სიმი.

ხემის (ჩეჩნ. *ად//ატ–მშვილდი*) მასალას მნიშვნელობას არ აძლევდნენ.

საკრავი იყო ორსიმიანიც და სამსიმიანიც.

საკრავს ამზადებდნენ ვინმეს დაკვეთითაც და გასაყიდაც. მისი ფასი იყო (XX ს. 20-30-იან წლებში) 15-20 მანეთი ან

15-16 კგ სიმინდი, ან კარტოფილი. ყველა სოფელში ერთი ოსტატი მაინც მოიძებნებოდა საკრავის გამკეთებელი. ინფორმატორთა ცნობით, საკრავის მკეთებელი ცოტა იყო, მისი გაკეთება ყველას არ შეეძლო. გამკეთებელს დაკვრა უნდა სცოდნოდა, ისე ვერ შეძლებდა კარგი საკრავის მომზადებას.

მუზეუმებში დაცული ექსპონატების შესწავლის შედეგად საკრავის ნაწილთა შორის დაახლოებით ასეთი პროპორციებია დაცული:

$$\frac{\text{საერთო სიგრძე}}{\text{ყელის სიგრძე}} = \frac{2}{1};$$

$$\frac{\text{საერთო სიგრძე}}{\text{კორპუსის დიამეტრი}} = \frac{3,5}{1} \qquad \frac{\text{საერთო სიგრძე}}{\text{ფლერადი სიზის სიგრძე}} = \frac{3}{2}$$

საკრავის ფუნქცია იყო სიმღერის აკომპანირება. მასზე ინსტრუმენტული ჰანგებიც სრულდებოდა. უკრავდნენ მხოლოდ მამაკაცები. განსაკუთრებით პოპულარული იყო ე.წ. „სიმღერები სიტყვების გარეშე“.

ჩეჩნეთ-ინგუშეთშიც დასტურდება საქართველოში გავრცელებული წესი – მგლოვიარე ოჯახში დაკვრის აკრძალვისა. „თუ სოფელში მიცვალებულია, ამ დროს არამცთუ სოფელი, მთელი ხეობა გლოვობს“ (საველე დღიური, 1979, ჩეჩნეთი, გვ. 40. მთხრ. ელაევ ჰასან, 80 წლის, სოფ. თაზბიჩი, სოვეტსკოეს რ-ნი, ჩეჩნეთ-ინგუშეთი).

საინტერესოა ხემიან საკრავზე ავადმყოფთან დაკვრის წესი. მძიმე ავადმყოფთან უკრავდნენ სწორედ ხემიან საკრავს (ატუხ-ფონდურს) და არა ჩამოსაკრავს (დეჩიგ ფონდურს). ეს წესი დასტურდება ჩირქოვანი წყლულის მკურნალობის დროს ყველა ასაკისა და სქესის ავადმყოფთან. ხალხის რწმენით, წყლულს თავი გაეხსნებოდა და მოურჩებოდა. შემსრულებელი ყოველთვის იყო მამაკაცი (ავტორის საველე დღიური, 1979, ჩეჩნეთი, გვ. 13. მთხრ. ბატაევ ისრაილ, დაბ. 1928 წ., სოვეტსკოეს რ-ნი, სოფ. თაზბიჩი).

აღსანიშნავია ხემიან საკრავზე დაკვრის ჩვეულება კოლექტიური შრომის (ჩეჩნ. ბელხი – ნადი) დროს, უფრო სწორად, შესვენებისას. ბელხი იკრიბებოდა შრომატევადი სამუშაოს (სახლის შენება, სიმიდის მტკრევა და ფშვნა, თოხნა, მატყლის ჩეჩვა) გამო. მუშაობის პროცესში, როგორც წესი, არც მღერიან და არც უკრავენ (გამონაკლისია მატყლის ჩეჩვა), სიმღერა და დაკვრა შესვენების დროს იყო აუცილებლად მიჩნეული (ავტორის საველე დღიური, ჩეჩნეთი, 1979, გვ. 56. მთხრ. ქუჭულოვა ძაან, დაბ. 1922 წ., სოფ. ხარაჩოი, ვედენოს რ-ნი).

ჩეჩნებში ტრადიციული საკრავები ყოფიდან გამქრალია, ამას მთხრობლები ერთხმად ადასტურებენ. ერთ-ერთი ინფორმატორის სიტყვით „ახლა მაგას აღარავინ აკეთებს. რომ გააკეთო და ბაზარში წაიღო, არც იყიდიან, იმიტომ რომ ის აღარავის უნდა, ხალხი რადიოში უკეთესს ისმენს“ (ავტორის საველე დღიური. ჩეჩნეთი, 1979 წ., გვ. 12. მთხრ. ბატაევ ისრაილ, დაბ. 1928 წ., სოფ. ქვემო დაი, სოვეტსკოეს რ-ნი, ჩეჩნეთ-ინგუშეთი). სიმიან საკრავზე, როგორც წესი, ჩეჩენი და ინგუში ქალები არ უკრავენ. უკანასკნელ ხანებში ფართოდ გავრცელდა ბალალაიკა, რომელსაც ქალები უკრავენ. გავიხსენოთ ისიც, რომ გარმონი, რომელიც XIX ს. შუა წლებიდან გავრცელდა ჩრდილო კავკასიასა და საქართველოშიც, თავიდანვე ქალების საკრავად იქცა. ბალალაიკა გავრცელდა საქართველოშიც, პანკისის ხეობის ქისტებში (ახმეტის რ-ნი) (Маи́срадзе, 1983, 24).

XX ს. 30-იანი წლებიდან მთელ საბჭოთა კავშირში გაიშალა მუშაობა ხალხურ საკრავთა გაუმჯობესების მიზნით და, ჩეჩნეთ-ინგუშეთშიც შეიქმნა რეკონსტრუირებული საკრავები და ხალხურ საკრავთა ორკესტრი. რეკონსტრუქცია და ცვლილებები განიცადა ხემიანმა საკრავებმაც (Речменский, 1957, 389), მაგრამ ამგვარი საკრავები ხალხის ყოფაში არ გავრცელდა.

დაღესტნის სხვადასხვა ხალხებში გავრცელებული ჩაღანა (Атлас, с.108-109) – სამსიმიანი ხემიანი საკრავი, ჯამისებრი, ამოღრუებულკორპუსიანი (ტაბ. III, სურ.11). საერთო სიგრძე 68-78 სმ. ღია მხარეზე გადაკრულია ცხვრის ტყავი, ზედ ამოჭრილია ორი დიდი სახმო ნახვრეტი, ზოგჯერ ნახვრეტი არა აქვს. ყელი მომრგვალებულია, სამი ხრახნია თავზე. ყელი გაყრილია კორპუსში. გამოდის გარეთ წანვეტიებული ბოლოთი, რომლითაც საკრავი ეყრდნობა შემსრულებელის მუხლს.

სიმები ნანღავისაა, ძველ საკრავებზე ძუისა იყო. უკრავენ ხემით. ხემს ძუა აქვს. უსვამენ კორპუსისა და ყელის შეერთების ადგილზე, ერთდროულად ყველა სიმზე.

ბგერა საკმაოდ ძლიერია, საერთო დიაპაზონი არ აღემატება ორ ოქტავას. გამოცდილი დამკვრელები ფლაჟოლეტის მეშვეობით ახერხებენ სამი ოქტავის დიაპაზონის გამოყენებას. დაკვრის ტექნიკა ნაკლებ განვითარებულია. ძირითადად უკრავენ პირველ პოზიციაში.

ჩაღანა არის სოლო და სააკომპანემენტო. განსაკუთრებით გავრცელებულია ხუნძებსა და ლაკებში. წყობა – e a d.

ოსური ყისინ ფანდირ(ყისინ ფანდირ //ყოისარ² ფანდირ) (ტაბ. სურ. 10) ორ ან სამსიმიანი ხემიანი საკრავია, კორპუსი ჯამისებრია, გამოთლილია ნეკერჩხლისაგან, კაკლისა და ფიჭვისაგან (Атлас, 101; Калоев, 1973, 34), მსხლისა ან წინწიანისაგან (Галаев, 1964, 17-18). ბრტყელი და გრძელი ყელი გაყრილია კორპუსში. თავი სწორკუთხაა ან სამკუთხა, მომრგვალებული ნაპირებში. საერთო სიგრძეა 65-70 სმ. კორპუსის ღია ნაწილზე გადაჭიმულია ცხვრის ტყავი (Цхурбаева, 1959, 74), ზოგჯერ თხისა (Алнороев, 1977, 77). მემბრანზე ამოჭრილია ორი სარეზონანსო ნახვრეტი (პატარა წრეები), ერთმანეთის პარალელურად. ერთი სარეზონანსო ნახვრეტი კორპუსის ძირზე კეთდება. ყელი ბოლოსკენ ვიწროვდება, გაყრილია კორპუსში და გარეთ გამოდის პატარა შვერილის სახით.

სიმები ძუისაა. ორსიმიანის წყობა არის კვარტული, სამსიმიანისა – ტერციულ-კვინტური (Атлас, 101). ფ. ალბოროვის ცნობით, წყობა არის კვარტა + კვინტა (Алнороев, 1977, 77).

ყისინ ფანდირი სააკომპანემენტო საკრავია. მასზე უკრავენ მხოლოდ მამაკაცები საგმირო სიმღერებს, ძველ ნართულ თქმულებებს, საცეკვაოებს.

ოსური ხემიანი საკრავის კორპუსზეც წინწიანის ფისია ნასმული, რომელიც კანიფოლის როლს ასრულებს.

ხემი კეთდება შინდის ან თხილის წნელისგან, რომელსაც ძუა აქვს გაბმული.

ბგერათწარმოების ხერხია ხემის სიმებზე გასმა.

ზოგან ამ საკრავს უწოდებენ „ყოისარ-ფანდირს“, რაც „ღორისთავას“ ნიშნავს და ხსნიან საკრავის თავის ფორმით:

დამზადების წესი. ინფორმატორთა ცნობით, ხემიანი

საკრავი სხვადასხვა მასალისგან მზადდება. საქართველოში მცხოვრებ ოსურ მოსახლეობაშიც დავამონუმე საქართველოში საყოველთაოდ გავრცელებული წესი: ახალ მთვარეზე ხეს არ ჭრიდნენ. ხე კარგად უნდა ყოფილიყო გამომშრალი. „მთვარე როცა განანხევრდებოდა, მერე შეიძლებოდა ხის მოჭრა“ (ავტორის საველე დღიური. ჯავის რ-ნი. 1980 წ., გვ.44, მთხრ. ეფიმ გიორგის ძე პლიევი, დაბ. 1895 წ., სოფ. შუა როკა).

საკრავისათვის გამოიყენებოდა ხის შუა ნაწილი. „ხალხმა იცოდა, რომ წვერის ნაწილიდან კეთდებოდა კოვზები, ძირისაგან – სკამები, შუა ნაწილისაგან – საკრავები (ავტორის საველე დღიური, 1980 წ., გვ. 34-37, მთხრ. სამსონ ბინბოლათის ძე აბაევი, დაბ. 1908 წ., სოფ. შუა სბა (ჯავის რ-ნი).

საკრავისათვის შეგულებული ხე მზის მხარეზე უნდა მდგარიყო. მოჭრის შემდეგ გამოაშრობენ. ზოგჯერ რამდენიმე წელსაც ინახავდნენ. ერთი ხიდან ერთი საკრავი მზადდებოდა.

მთხრობელთა სიტყვით, საკრავს აკეთებდა ყველა, მაგრამ უკეთესი საკრავი გამოუდიოდა მას, ვინც დაკვრა იცოდა.

ოსურ მოსახლეობაში შეკრებილი ჩემი მასალის მიხედვით ხემიანი საკრავის – ყისინ ფანდირის კორპუსისათვის მასალად გამოიყენებოდა არყი (რომელსაც ხმაც კარგი აქვს და დასამუშავებლადაც ადვილია), ნაძვი ან ტირიფი (ავტორის საველე დღიური, 1980, გვ. 49-50. მთხრ. პლიევ ეფიმ გიორგის ძე, 85 წლის, სოფ. შუა როკა (ჯავის რ-ნი), ლიტერატურაში არსებული მონაცემების მიხედვით – ნეკერჩხალი (Атлас, 101) კაკალი ან ფიჭვი (Калоев, 1974, 34); მსხალი, ნეკერჩხალი ან წინწიანი (Галаев, 1964, 17).

კორპუსი ჯამისებრია, ქვემოთ უკეთდებოდა სახმო ნახვრეტი. ამოსათხრელად გამოიყენებოდა ხონისებრი იარაღი, ნახვრეტი უკეთდებოდა იმიტომ, რომ „ჰაერი შემოვიდეს და ბგერად იქცეს“ (ავტორის საველე დღიური, 1980, 49-50, პლიევ ეფიმ გიორგის ძე, 85 წლის, სოფ. შუა როკა).

ზოგი მთხრობლის ცნობით, სახმო ნახვრეტი ქვემოთ არ უნდა, უკეთდება მხოლოდ ზემოდან (მთხრ. სამსონ ბინბოლათის ძე აბაევი, დაბ. 1908 წ., შუა სბა).

ზემოდან გადააკრავდნენ ტყავს (ციკნის, ბატკნის, ხბოს) ან ფაშვს. მთხრობელთა სიტყვით (ჯატიევ ილიკ კაედინის ძე, დაბ. 1901 წ., ჯავა, დღ., გვ.57. პლიევ ეფიმ გიორგის ძე, დაბ. 1895 წ.,

სოფ. შუა როკა, დღ., გვ.49-50), ხბოს ტყავი ყველას სჯობდა. ტყავს, ვიდრე ნედლია, აშორებენ ბენვს, დააყრიან ნაცარს ხორციან მხარეს, დაახვევენ, ქერს დაასველებენ და როცა კვირტები ამოუვა, დააყრიან მარილს და ადვილად სუფთავდება ბენვისაგან. როგორც ჩემ მიერ შეკრებილი მასალიდან ირკვევა, ყის ფანდირისათვის გამოყენებული ტყავი დამუშავების ხერხით არ განსხვავდება სხვა მიზნით (საოჯახო მეურნეობაში თუ სხვ.) გამოსაყენებელი ტყავის დამუშავების ხერხისაგან. „ასეთი ტყავი სადღებლისთვისაც გამოიყენება“ (მთხრ. სამსონ ბინბოლატის ძე აბაევი, 72 წლის, სოფ. შუა სბა, დღიური, გვ. 34).

ტყავი უნდა გადაიჭიმოს ვიდრე სველია, ნესტიანი, რათა მიიღოს სასურველი ფორმა.

ტარისთვის მასალად გამოიყენებოდა ნაძვი. ზოგი მთხრობლის სიტყვით, სულერთი იყო ტარი რა მასალისაგან იქნებოდა დამზადებული.

ტარი ზემოდან ბრტყელია, საქცევები არა აქვს. თავი იყო ფიგურული, ან მოხატული კვეთილობით. ყელი და თავი მთლიანია.

სიმების მოსაჭერი ხრახნები ნებისმიერი მასალისაგან კეთდებოდა. თუ თავი იქნებოდა ბრტყელი, ამოყრილი იყო ქვემოდან ზემოთ, თუ თავი იყო ფიგურული, გაყრილი ექნებოდა გვერდიდან. უკანასკნელ ხანებში დაიწყეს ფაბრიკულად დამზადებული საკრავების (გიტარა, ვიოლინო) დეტალების გამოყენება (მაგ., ხრახნებად, ხემად).

სიმები უკეთდებოდა ძუისა. ყისინ ფანდირს, როგორც წესი, ნანლავის სიმს არ უკეთებდნენ. სიმები სხვადასხვა სისქის უნდა იყოს. პირველი და მეორე სიმი უნდა განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან 5 ძუით.

ჯორა რკალისებრი იყო, ზემოდან ნაჭდევებით. „მისი ფეხები ძალიან ვიწრო და თხელი უნდა, რომ ბგერა კარგი გამოვიდეს, თავფიცარი არ უნდა დაამძიმოს“.

ხემი (ერდიბ) კეთდებოდა თხილის ან შვინდის წნელისა და ძუისაგან. მთხრობელთა მეხსიერებას შემორჩა ხემის ის ფორმა, როცა ხემის ძუა ცალი ბოლოთი მიმაგრებული იყო წნელზე, მეორე ბოლოთი შემსრულებელი დაკვრის დროს სათანადოდ მოჭიმავდა ხემის ძუას.

საკრავის ნანილთა შორის პროპორციები მკაცრად

დაკანონებული არ არის, მაგრამ კორპუსის დიამეტრი დაახლოებით უნდა იყოს საერთო სიგრძის ერთი მესამედი.

ოსურ სიმებიან საკრავთა ფუნქცია იყო სიმღერის ან ნართული თქმულების თანხლება. საკრავები ფართოდ გამოიყენებოდა დღეობებში, ცეკვებში. წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკის ჟანრი კი ძირითადად საცეკვაო ჰანგებით შემოიფარგლებოდა. იშვიათი იყო ანსამბლად გაერთიანება. ამ ფორმას ისტორიული ტრადიცია არა აქვს, თუმცა ზოგჯერ ემატებოდა რომელიმე დასარტყამი საკრავი (Андропов, 1977, 78).

საგმირო სიმღერა ოსებში ყველაზე გავრცელებული და პოპულარული ჟანრია. როგორც ვ. აბაევი აღნიშნავს, ნართული საგმირო ეპოსის გვერდით საგმირო სიმღერა აღმზრდელით მისიასაც ასრულებდა (Абаев, 1964, 21-25).

ოსური საგმირო ეპოსის კლასიკურ ნაწარმოებებს – ნართების თქმულებებს (ქადეგ) მომღერალ-რაფსოდები სიმებიანი საკრავის – დუოდასტანონ ფანდირის ან ყისინ ფანდირის თანხლებით ასრულებდნენ (Галаев, 1964, 12). ზოგიერთი ინფორმატორის ცნობით, მხოლოდ ყისინ-ფანდირის თანხლებით (ავტორის საველე დღიური, 1980, გვ.46,48).

ოსურ საკრავებზე უკრავდნენ მხოლოდ და მხოლოდ მამაკაცები. ქალების საკრავად იქცა გარმონი, რომელიც ოსებში გავრცელდა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან და თანდათან კიდევ განდევნა ძველებური საკრავები.

საკრავზე დაკვრა და საერთოდ სიმღერა იკრძალება, თუ სოფელში მიცვალებულია (ავტორის საველე დღიური, 1980, გვ. 36. მთხრ. სამსონ ბინბოლატის ძე აბაევი, დაბ. 1908 წ., სოფ. შუა სბა, დღ., გვ. 35): „თუ სოფელში მიცვალებულია, საკრავი თვითონაც არ იუღერებს“.

საინტერესოა ხემიან საკრავზე დაკვრის წესი ავადმყოფთან. ეს წესი სრულდებოდა მხოლოდ მამაკაცის ყვავილით ავადმყოფობის დროს. იგი ცნობილია ალარდის სახელწოდებით (ავტორის საველე დღიური, 1980, 54-55; Хаханов, 1972,58). უკრავდა და მღეროდა ერთი, დანარჩენები ბანს ეტყოდნენ. ეს სრულდებოდა მხოლოდ ხემიანი საკრავის ყისინ ფანდირის თანხლებით. საყურადღებოა, რომ ავადმყოფთან უკრავდნენ მხოლოდ ხემიან საკრავზე, სხვა საკრავი ამ შემთხვევაში არ გამოიყენებოდა (გავისხენოთ ავადმყოფთან ხემიან საკრავზე

დაკვრის წესი რაჭაში (ფრუიძე, 1959) და თუშეთში (ავტორის საველე დღიური, 1966, 29).

ოსურ მოსახლეობაშიც დაფიქსირდა საქართველოს ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში დამოწმებული საკრავის უღერადობის მიხედვით ამინდის პროგნოზირების ფაქტი (ავტორის საველე დღიური, ჯავის რ-ნი, 1980, გვ. 35, 56. მთხრ. სამსონ ბინბოლატის ძე აბაევი, დაბ. 1908 წ., სოფ. შუა სბა).

აღსანიშნავია აგრეთვე ოსებში გავრცელებული წესი, რომელსაც პარალელები ეძებნება ქართულ და ჩრდილოკავკასიელ ხალხთა (ადიღელთა, აფხაზთა) ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში. ესაა ზევით დაღუპულის გვამის ძებნა. მთხრობლები ასახელებენ თავიანთი თვალით ნახულ მაგალითებს, როცა ყისინ ფანდირზე დაკვრით პოულობდნენ გვამს. საკრავის დაკვრით მიდიან სავარაუდო ადგილას და, სადაც საკრავს ხმა ჩაუნყდება, გვამიც იქ აღმოჩნდება (ავტორის საველე დღიური, 1980, 35, 56; მთხრ. სამსონ ბინბოლატის ძე აბაევი, დაბ. 1908 წ., სოფ. შუა სბა, ჯავის რ-ნი). განსაკუთრებით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ამ წესის შესრულებაში მხოლოდ და მხოლოდ ისევ ხემიანი საკრავი გამოიყენება.

ამ წესის ანალოგიურს ვხედავთ ყაბარდოში ე.წ. ფსიხაგას წესის სახით, რაც შემდეგში მდგომარეობს: უსიტყვო სიმღერა სალამურისებრი საკრავის თანხლებით ასრულებდა მამაკაცთა გუნდი. ისინი დადიოდნენ მდინარის ნაპირზე და ეძებდნენ დამხრჩვალის გვამს, სადაც გვამი იყო, იქ საკრავი დადუმდებოდა (Шейнлер, 1955, 76).

ამავე რიგის წესად მიგვაჩნია ზემოთ უკვე ნახსენები სვანეთში დამოწმებული მიცვალებულის სულის დაჭერისა და რაჭაში – ზევანის გატანილის სულის მოძებნის წესები.

დუოდესტანონ ფანდირის ან ყის ფანდირის დაკვრა იცოდნენ აგრეთვე *კოპაჯა*-ს დროს (ავტორის საველე დღიური, 1980, 46) (შდრ. ქართული ლაზარობა, აფხაზური „აცუნუხ“).

ყისინ ფანდირის თანხლებით სრულდებოდა როგორც ცალწა ნართული თქმულებები, ასევე საგუნდო საგმირო სიმღერები და საცეკვაო მელოდიები ცეკვის დროს (Цхырбаева, 1959, 75). გარმონის გავრცელებამდე სწორედ ყისინ ფანდირზე სრულდებოდა საცეკვაოები (Б.Галаев, 1964, 13).

საყურადღებოა ოსებში დამონმებული ინსტრუმენტული ანსამბლების შედგენილობა. ქართული და ჩრდილო კავკასიის სხვა ხალხთა ტრადიციის მსგავად, არც აქ დასტურდება ორი ერთნაირი საკრავის ანსამბლად გაერთიანება. ანსამბლად ერთიანდება: 1. ყისინ ფანდირი და საჩხარუნებელი (კარცგანაგ) და 2. უადინძ, ყის ფანდირი და საჩხარუნებელი; 3. დუადესტანონი და საჩხარუნებელი, რომლებიც ცეკვების აკომპანირებისათვის გამოიყენება (ავტორის საველე დღიური, 1980, 47, 51, 50; Д. Хаханов, 1972, с.117).

გარმონმა, მართალია, ყოფიდან გამოდევნა ძველი საკრავები, მაგრამ ვერ გაითავისა ვერც საგმირო სიმღერები და ვერც თქმულებები. მასზე სრულდება მხოლოდ საცეკვაოები და ახალი დროის სახუმარო-სატრფიალო სიმღერები.

საინტერესოა მთხრობელთა დამოკიდებულება ოსური ძველებური საკრავებისადმი (მხედველობაში მაქვს სიმებიანი დუოდესტანონი, ყისინ ფანდირი და დალა ფანდირი). ხემიან საკრავს ამჟობინებენ დალა ფანდირს. თვლიან, რომ „ეს საკრავი სულს უფრო ხვდება“ (საველე დღიური, 1980, გვ. 46). ანალოგიური ფაქტი ჩეჩნეთშიც მოწმდება. ხემიან საკრავს ჩამოსაკრავთან შედარებით ანიჭებენ უპირატესობას, რაც, სხვა მონაცემების გვერდით, იმაზე მეტყველებს, რომ ხემიანი საკრავის ტრადიცია ოსებშიც და ჩეჩნებშიც უფრო ძველია.

მთხრობლები ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ ყისინ ფანდირი ადრე ყველა ოჯახში იყო (ავტორის საველე დღიური, 1980, 57; Кокиев, 1885, 86). დუოდესტანონ ფანდირი იყო როკის ხეობაში, მაგრამ ყველას არ ჰქონდა, მისი გაკეთება ყველას არ შეეძლო (საველე დღიური, 1980, 57). ყისინ ფანდირის ფართო გავრცელებაზე ლიტერატურული მონაცემებიც მიუთითებენ (Кокиев, 1885, с.86, Б.А.Калоев, 1971, с.315).

მთხრობლებს მიაჩნიათ, რომ უღერადობის მხრივ ყისინ ფანდირი უკეთესია, ხმა უკეთესი აქვს, „ბგერა შეგიძლია რამდენ ხანსაც გინდა იმდენ ხანს გააგრძელო. დალა ფანდირს კი ჩამოკრავ თითებს და გაჩერდება“ (საველე დღიური, 1980, 43, მთხრ. პლიევ ეფიმ გიორგის ძე, დაბ. 1895 წ., სოფ. შუა როკა).

როგორც აღვნიშნეთ, ყისინ ფანდირი არ გამოიყენება ანსამბლში, იშვიათად ასახელებენ დუადასტანონ ფანდირთან

ან დალა ფანდირთან (შდრ. ქართული ანსამბლი ჩანგისა და ჭუნირის შემადგენლობით).

1940-იან წლებში შეიქმნა საორკესტრო ყისინ ფანდირები – პრიმა, ალტი, ტენორი, ბანი და კონტრაბასი კვარტული ნყო-ბით (Атлас, 101).

ცხინვალის მუზეუმში დავაფიქსირე 1981 წელს ამ საკრავის როგორც ძველი ხალხური (საინვენტარო №4249/ СП-2402, №4939/ СП-2462-03), ისე გაუმჯობესებული ნიმუშები (№4292/ СП-2406).

გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან დაიწყეს ყისინ ფანდირის ნაცვლად ვიოლინოს გამოყენება, მაგრამ ტრადიცი-ული ხალხური ხემიანის ნყობით და შესრულების მანერით (Цхурбаева, 1959, 75).

ამგვარად, ხემიანი საკრავები გვხვდება საქართველოს სხ-ვადასხვა კუთხეში, ჩრდილო-დასავლეთ, ცენტრალურ და ჩრდი-ლო-აღმოსავლეთ კავკასიაში. ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ საკრავის კორპუსი არის მრგვალი, ოვალური (მთლიანი ხის) ან ჯამისებრი. მასალად გამოყენებულია ნებისმიერი მერქანი, მა-გრამ საქართველოში უპირატესობა მაინც წიწვიან ჯიშებს ენი-ჭება. ზედა დეკად ყველგან მემბრანაა გამოყენებული.

ხემისტვის გამოყენებულია ადვილად ღუნვადი ხე.

განხილული ხემიანი საკრავების დამზადების წესების შე-დარებითი შესწავლის შედეგები სქემატურად წარმოდგენილ-ია შემდეგნაირად (იხ. ცხრილი 3).

ქართული ხემიანი საკრავები კონსტრუქციულად სამი ფორმის გვხვდება. მთლიანი ხისაგან გამოთლილი ოვალური ფორმის (რაჭული ჭიანური), ჯამისა (რაჭული, თუშური, ხევსურული) და მრგვალი (სევანური, რაჭული, თუშური). ამ-ათგან უმარტივეს და განვითარების უადრეს საფეხურს შეე-საბამება მრგვალი, რომელიც „კლასიკური ფორმით“ სევანუ-რი ჭუნირის სახით გვაქვს შემორჩენილი. მაგრამ საკრავთა სამსიმიანობა, სამხმიანი ნყობა და ნყობის ერთგვაროვნება, მასზე შესასრულებელი სიმღერების მრავალხმიანობა (სამხმიანობა) საფუძველს გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ ამ უმარტივეს საკრავზეც კი მაღალგანვითარებული მუსიკა-ლური კულტურისა და საზოგადოდ მუსიკალური აზროვნებ-ის დონე მაინც შესანიშნავად აირეკლა. ამას მოწმობს სევანუ-

ხემიანი საკრავების ძირითად ნიშანთა შედარებითი ცხრილი

საკრავები	კორპუსის ფორმა	კორპუსის მასალა	ზედა დეკის მასალა	სიმების რაოდენობა	სიმის მასალა	ხემის მასალა	წყობა
1	2	3	4	5	6	7	8
ქართული სვანური რაჭული	მრგვალი მრგვალი ნაეისებრი	ფიჭვი	ტყავი	2 3	ძუა	შინდი	
თუშური	მრგვალი	არყი			აბრეშუმის (გურია)	თხილი არყი	
ხევისურული გურული	მრგვალი	ცაცხვი გოგრა					
აფხაზური აფხარცა	ნაეისებრი მთლიანი ხის	ნეკერხალი	ფიცარი				კვარტული
ადილური შიჭეფშინ	" - "	ფიცარი	კაკალი პანტა თელა		ძუა		კვარტული
ყაბარდოული შიჭა ფშინა	" - "	კაკალი პანტა, თელა	"		ძუა		
ჩერქეზული ფშინერ	" - "		"				
ბალყარული	" - "		"	2 3	ძუა		
ყარაჩული	" - "		"	2 3	ძუა		
ჩეჩნური-ინგუშური ატუხ-ფონდურ	ჯამისებრი მრგვალი		ტყავი	2 3	ძუა		
დაღესტნური ჩალანა	ჯამისებრი		ტყავი		ძუა	ლითონი	
ოსური ყი-ღინ ფანდირ	ჯამისებრი მრგვალი		ტყავი	2 ან 3	ძუა		

რი ჭუნირის რეპერტუარის ანალიზი (ამის შესახებ ქვემოთ, II თავი).

შედარების დროს ყურადღებას იქცევს საკრავთა ნაწილების ტერმინოლოგია და დამზადების წესი. ქართული საკრავის ნაწილთა ტერმინოლოგია (აგრეთვე ოსურისა) გაცილებით მდიდარია. თითქმის ყველა ნაწილს საკრავის სახელი აქვს (შილაკაძე, 1970, 58; ავტორის სავსე დღიურები: სვანეთი 1963, თუშეთი 1966, რაჭა 1974; , Хаханов, 1972, 118-119). ჩეჩნური

და ადიღური ამ მხრივ შედარებით ღარიბად გამოიყურება. დამზადების წესშიც შეინიშნება სხვაობა დონეებს შორის, კერძოდ, საქართველოში ყურადღება ექცევა ხის მასალას.

სპეციალური ლიტერატურიდან ცნობილია, წინვინი ჯიშების განსაკუთრებული აკუსტიკური თვისებები (Римский-Корсаков, 1964, 279-281), რაც ქართული მასალის მიხედვით ემპირიულად არის მიგნებული, ხოლო ჩრდილოკავკასიური მასალის მიხედვით, იგნორირებული. გარდა ამისა, საქართველოში ძუის სიმები სხვადასხვა სისქისა მზადდებოდა. ეს კი გვიჩვენებს აკუსტიკის კანონის ემპირიულ ცოდნას სიმის სისქისა და მის მიერ გამოცემული ბგერის ურთიერთმიმართების შესახებ, რაც არც ადიღური და არც ჩეჩნური მასალით არ მოწმდება.

ძირითადი რეპერტუარია ისტორიულ-საგმირო სიმღერები და თქმულებები (Хашна, 1967; Холаев, 1974, 20).

ხემიანი საკრავის თანხლებით უკრავდნენ ავადმყოფთან. სიმღერა, სამკურნალო საშუალებადაა გამოყენებული აფხაზებში (Хашна, 1967, 48), ადიღელებში (Мащотин, 1953, 89; ,164, 184). მომაკვდავთან ღამის თვის დროს, ხემიან საკრავზე დაკვრა აუცილებელია წყალში დამხრჩვალის სულის დაჭერის ცერემონიალში აფხაზეთში (Хашна, 1967, 50-51).

როგორც ვხედავთ, ხემიანი საკრავი საქართველოში (მთის კუთხეებში) და ჩრდილო კავკასიის ხალხებში შემონახულია უმარტივესი, არქაული სახით. კონსტრუქციის მხრივ ყველაზე განვითარებულ სახედ გამოიყურება აფხაზური და ადიღური, რომელიც ფაქტობრივად ერთი საკრავია და ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ანალოგიურ საკრავთაგან აშკარად განსხვავდებიან. განვითარების ადრეულ ეტაპს შეესაბამება მრგვალი ფორმის რაჭული ჭიანდური. ყველა დანარჩენი თანაბარ დონეზე მდგომად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ხემიანი საკრავი, რომელიც ჩრდილო კავკასიის ყველა ხალხში გვხვდება, უნდა განვიხილოთ, როგორც საერთოკავკასიური კულტურის ელემენტი.

ბ) მოსაზიდი (არფისებრი)

მოსაზიდი (არფისებრი) საკრავი დღეისათვის შესასწავლ რეგიონთაგან მხოლოდ სვანეთშია შემორჩენილი.

ქართული (სვანური) ჩანგის (ტაბ. III, სურ. 12. ტაბ. IV, სურ. 13) აღწერილობას და დამზადების წესებს ამჯერად დანვრილებით არ შევეხებით, შეეჩერდებით რამდენიმე არსებით ნიშანზე. საკრავი შედგება ორი ძირითადი – ჰორიზონტული კორპუსისა და ვერტიკალური ნანილებისაგან. კორპუსი (სვანურად *კოლეფ*) წარმოადგენს მთლიან ამოღრუებულ ხეს, რომელზედაც დაკრულია თავფიცარი. ვერტიკალური ნანილი – ყელი (სვანურად *კინთ*) სწორი და ბრტყელია. მასზე მიმაგრებულია სიმების მოსამართი მოქლონები (სვანურად *ჭკვა, ჭკვარერ*). ყელი ჩასმულია კორპუსში ისე, რომ იქმნება მართი ან დაახლოებით მართი კუთხე, სიმები (*ძა, ჯილარ*) ძუსაა. რაოდენობა, ჩვეულებრივ, ექვსი ან შვიდია, შეიძლება მეტ-იც – 11-12-მდე ყოფილიყო.

წყობა დიატონურია f g a h c d ვ. ახობადის მიხედვით, სიმების მატება (*resp.* დიაპაზონის გაზრდა) ხდება დაბალი ბგერების მომატების ხარჯზე (ახობაძე, 1957, 19).

ჩანგზე აიღება ორ და სამხმიანი თანახმოვანებანი და ცალკეული ბგერები.

საკრავის ყელი, როგორც წესი, ორნამენტირებულია, ხოლო კორპუსზე ორნამენტი იშვიათად კეთდება.

ჩანგის *ფუნქცია* სიმღერის აკომპანირებაა. მასზე სრულდება აგრეთვე სვანური სამხმიანი სიმღერები. ამის შესახებ ვ. ახობაძე მიუთითებდა, რომ წმინდა ინსტრუმენტულ მუსიკას ჩანგზე სამხმიანი სიმღერების ტრანსკრიფცია წარმოადგენს. ჩანგი ანსამბლად ერთიანდება ჭუნირთან ერთად. სხვაგვარ ანსამბლში ჩანგი არ გვხვდება (ახობაძე, 1957, 19).

ჩანგზე უკრავენ ძირითადად მამაკაცები. სვანეთში ჩანგი თითქმის ყოველთვის გამოიყენება იმავე წეს-ჩვეულებებში („სულის გამოხსნა“, ლიფანალი), რომელშიც ჭუნირი (ნიჟარაძე, 1973, 71-72; ბარდაველიძე, 1953, 262).

ამ უძველესი წარმოშობის რიტუალებში ჩანგზე დაკვრის წესი, დამზადების წესებში ასახული ემპირიული ცოდნა მერქნის აკუსტიკური თვისებების შესახებ (იგულისხმება საკრავის ძირითადი ნანილისათვის უპირატესად წინვინი მერქნის გამოყენება), რომელიც ხანგრძლივი დროის მანძილზე დაკვირვების შედეგად შეიძლება გამომუშავებულიყო, ამ საკრავის ხანგრძლივი ტრადიციების არსებობაზე მეტყველებს.

ზემოთ აღნიშნული გვექონდა, რომ საქართველოში ჩანგი შექორჩენილია მხოლოდ სვანეთში. მაგრამ ეს საკრავი ცნობილი უყო აფხაზებისა და ჩრდილო კავკასიის სხვა ხალხთა ყოფაშიც.

აფხაზური აიუმაა შეისწავლა ი. ხაშბამ (Хашба, 1967, 54-76). აიუმა – აფხაზური კუთხური არფა (ტაბ. IV, სურ. 14) ყოფაში აღარ გვხვდება. მისი უკანასკნელი ეგზემპლარი სოფ. აჭანდარაში შეუძენია პეტერბურგის მუზეუმისთვის მუზეუმის ჰცველს ა. ა. მილერს. საკრავი დამზადებულია ცაცხვისაგან, ნახევარცილინდრის ფორმის კორპუსი აქვს, ზედა დეკა მიმავრებულია ტყავის თასმებით. სიმები ძუისაა. რაოდენობა – 14.

ამ საკრავის წყობა დიატონურია. წყობა სვანურის ანალოგიით რეკონსტრუირებულია ვ. ახოზაძის მიერ $c d e f g a h (c_1 d_1 e_1 f_1 g_1 a_1 h_1)$ (Хашба, 1967, 55).

დაკვრის დროს, აიუმა ედოთ მარჯვენა მუხლზე. ორივე ხელის მეორე და მესამე თითების ბალიშებით ხდებოდა სიმების აქლერება. მარცხენა ხელით აიღება დაბალი ბგერები, მარჯვენათი – მაღალი.

საკრავი სააკომპანენტო იყო. ა. მილერი წერდა, რომ მისი თანხლებით სრულდებოდა ისტორიული და საგმირო სიმღერები (Мишлер, 1910).

საკრავის სახელწოდების ეტიმოლოგია („აიუმაა“ ნიშნავს „ორხელას“) ი. ხაშბას აზრით, ანალოგს საკრავის სვანური სახელწოდების (იგულისხმება „შიმეკვეშე“ – „მოღუნული ხელი“) სახით პოულობს (Хашба, 1967, 70).

ყაბარდოული ფშინა დეყუაყუა – 12-სიმიანი კუთხური არფაა. ეს საკრავი ყოფაში აღარ გვხვდება და არც მისი დამზადების წესების ფიქსირება ხერხდება. ყაბარდო-ბალყარეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში (ქ. ნალჩიკი) საკრავის ნიმუშის მხოლოდ ფოტო არსებობს.

ფშინა ტარკო ან **ფშინა დუყუაყუა** არფის ტიპის ქორდო-ფონის ადილეური და ყაბარდოული სახესხვაობებია (ადილეური 24-სიმიანია, ყაბარდოული – 12-14 სიმიანი (Гутов, 1981, 6, სქოლიო).

ყარაჩაული ფშედეგეყუაყუა აგრეთვე კუთხისებრი 12-სიმიანი არფაა, რომელიც ყოფაში აღარ გვხვდება (Атлас, 104).

არფის ტიპის **ბალყარული** საკრავი **ყილ-ყობუზ** // **ყანირ**

ყოფილი 12-20 ძუის სიმინია (Танеев, 1960, 294). ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხის ფონდში დაცულია აღნიშნული სახელწოდების ხემიანი საკრავი (საინვენტარო № 97) დ. არაყიშვილის კოლექციიდან (არაყიშვილი, 1940, 1 50; ტაბ. III, სურ. 8).

ოსური დუადასტანონ ფანდირ – 12-სიმინი კუთხური არფაა (ტაბ. IV, სურ. 15). სახელწოდება აქედანაა ნაწარმოები „დუადას“ ნიშნავს „თორმეტი“, „ტანონ“ – სიმებს. ეს საკრავი ყოფაში დიდი ხანია აღარ გვხვდება, მაგრამ ცნობები მის შესახებ ლიტერატურაშიც მოიპოვება და ძუნნი, მაგრამ გარკვეული მასალის მოპოვება დამზადების წესებსა და პრაქტიკულ გამოყენებაზეც ხერხდება. ამასთანავე, დაცულია საინტერესო ნიმუშები ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო (არაყიშვილი, 1940, 48, № 87), ცხინვალის (КПИ 4402-НФ 1063) და სანკტ-პეტერბურგის ეთნოგრაფიულ მუზეუმებში (ამ ექსპონატებს ქვემოთ, კიდევ შევეხებით). აღსანიშნავია, რომ „თორმეტსიმინად“ წოდებული საკრავს სიმების რაოდენობა ყოველთვის არა აქვს თორმეტი (გვხვდება ნაკლები რაოდენობაც – 6, 8, 11).

საკრავი შედგება კორპუსისა და ყელისაგან. კორპუსი წარმოადგენს მართკუთხედის ფორმის (ან ფიგურულ) გრძელ ყუთს, რომელსაც ზემოდან დაკრული აქვს თავფიცარი. სიგრძე დაახლოებით 58-67 სმ-ია, სიგანე – 10-11 სმ, სიმაღლე – 10 სმ. კორპუსი, როგორც წესი, ორნამენტირებულია. სიმები ძუისაა. რკალისებრად მომრგვალებული ყელი მოხატულია და ხრახნებად ზოგჯერ ჩიტების ფიგურები უკეთდება. ყელი მთავრდება ჯიხვის ან ცხენის თავის ფიგურით (უფრო ხშირია ცხენის თავი).

სიმები სხვადასხვა სისქისაა. ყველაზე გრძელი 5 ძუისაგან შედგება, უმოკლესი – სამი ძუისაგან. წყობა (რეკონსტრუირებულია) – $g a h c_1 d_1 l_1 f_1 g_1 a_1 h l c_2 d_2 e_2 f_2$ (Атлас, 102) ან $e f g a h d_1 l_1 f_1 g_1 a_1 h_1 d_2$ (Галаев, 1964, 19).

დუადასტანონი ძირითადად სააკომპანენტო საკრავი იყო. მისი თანხლებით სრულდებოდა ნართული თქმულებები, სატრფიალო, ლირიკული სიმღერები. ანსამბლში, როგორც წესი, არ გამოიყენებოდა. იშვიათად ერთიანდებოდა ანსამ-

ბლად ხემიანთან (ყისინ ფანდირ) ერთად. არის ცნობები, რომ დასარტყამი საკრავი შეიძლებოდა დამატებოდა (Алнорон, 1977. 78). ფ. ალბოროვის ამ ცნობას მხარს უჭერს ჩემ მიერ ფიქსირებული მასალა დუოდესტანონთან საჩხარუნებლის გამოყენების შესახებ (საველე დღიური, 1980, გვ. 95, მთხრ. ილიკ კავდინის ძე ჯატიევი, 89 წლის, ჯავა).

დუადასტანონი ითვლებოდა „გმირების საკრავად“. მასზე მხოლოდ მამაკაცები უკრავდნენ. საკრავი ამჟამად გამქრალია ყოფიდან. იგი XX ს. დასაწყისში დ. არაყიშვილმაც ვერ დააფიქსირა. ინფორმატორთა სიტყვით, ადრე იყო როკის ხეობაში. მისი გაკეთება ყველას არ შეეძლო, ასაწყობადაც ძნელი იყო და დასაკრავადაც (ავტორის საველე დღიური, 1980, გვ. 51, 53, 56; მთხრ. ეფიმ გიორგის ძე პლიევი, 85 წლის, სოფ. შუა როკი, ჯავის რ-ნი).

ჩვენს ჩავიწერეთ ოსური სიმებიანი საკრავების ნაწილთა სახელები, რომელიც უფრო ადრე დაფიქსირა დ. ხახანოვმა (Хаханов, 1972, 2). ეს მდიდარი ტერმინოლოგია მოწმობს, რომ საკრავის დამზადების წესები საკმაოდ მყარი უნდა ყოფილიყო.

საკრავის ძირითადი ფუნქცია იყო სიმღერის ან ნართული თქმულებების თანხლება. საგმირო სიმღერა ოსებში ყველაზე გავრცელებული ჟანრია (Абаев, 1964, 21-25).

ოსურ საკრავებზე მხოლოდ მამაკაცები უკრავდნენ.

ოჯახში საკრავი ინახებოდა საცხოვრებელი სახლის სამამაკაცო მხარეს, კედელზე ჩამოკიდებული — იარაღთან და ჯიხვის რქებთან ერთად (Народы Кавказа, I, 317; საველე დღიური, 1980, გვ. 55, სოფ. შუა სბა; მთხრ. სამსონ ბინბოლატის ძე აბაევი, დაბ. 1908 წ.).

დუოდესტანონ ფანდირის ქონა ოჯახისათვის პრესტიჟულად ითვლებოდა.

ოსებშიც დასტურდება კავკასიის ყველა ხალხებში გავრცელებული წესი დაკვრისა და სიმღერის აკრძალვის შესახებ სოფელში მიცვალებულის გამო. ინფორმატორთა სიტყვით, „მაშინ საკრავი საერთოდ არ იყლერებს“.

როგორც ვხედავთ, არფისებრ საკრავს ოსთა ყოფაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა, მაგრამ გავრცელების ინტენსივობისა და შემსრულებელთათვის მისაწვდომობის თვალსაზრისით ბევრად ჩამოუვარდებოდა ხემიან საკრავს.

ამგვარად, ჩვენთვის საინტერესო რეგიონში არფისებრი საკრავების გავრცელების არე მოიცავს ჩრდილო-დასავლეთ კავკასიას, ჩრდილო-დასავლეთ საქართველოს, ცენტრალურ კავკასიას. მაგრამ, ჩრდილო კავკასიის ხალხებში ამ ტიპის საკრავის გავრცელების ინტენსივობა ნაკლები უნდა ყოფილიყო. არ არის გამორიცხული, რომ ამ საკრავის განვითარებული ტიპი ათვისებულიც კი ყოფილიყო ქართული მუსიკალური სამყაროდან.

გ) ჩამოსაკრავი

ქართული ჩამოსაკრავი სამსიმიანი *ფანდური* და ოთხსიმიანი *ჩონგური* მთელ ქართულ ინსტრუმენტარიუმში ყველაზე ინტენსიურადაა გავრცელებული, განსაკუთრებით *ფანდური* (იხ. ტაბ. I, რუკა). მისი ანალოგებია *ჩერქეზული აფა ფშინ*, *ჩეჩნურ-ინგუშური დეჩიგ ფონდურ*, *დაღესტნური* და აგაჩ *ყუმუზ*, *ოსური დალა ფანდირ*, *აფხაზური აფანდურ* და *აჩამგურ*. (რომლებიც ათვისებულია ქართულიდან, იხ. Хачна, 1967, 76-77).

ფანდური დღეს მთელს საქართველოშია გავრცელებული, მაგრამ უფრო დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოსათვის. იგი გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა კუთხეში (ტაბ. V, სურ. 19, 20, ტაბ. VI, სურ. 21). სხვადასხვა კუთხის *ფანდურები*, მართალია, არსებითად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ჩვენ მაინც აღვწერთ *ფანდურის* ტიპურ სახეს და გამოვყოფთ ცალკეული რეგიონისათვის დამახასიათებელ ნიშანს. ცალკეულ ნაწილთა ტერმინები ნაჩვენებია № 4 ცხრილში.

ფანდური შედგება სამი ძირითადი ნაწილისაგან – კორპუსი ანუ სარეზონანსო ნაწილი, ტარი და დამხმარე მოწყობილობა. კორპუსი შედგება თავფიცრისა და მუცლისაგან, ტარი – თავისა და ყელისაგან, დამხმარე მოწყობილობა: სიმების დამჭერი მოქლონები, ხარაკი (ზედა ზღურბლი), საქცევები, ჯორა, კორა და ღილაკი.

მუცელი და *ტარი 1/ყელი* მთლიანი ხისგანაა გათლილი. *მუცელი* ნიჩბისებრია (ხევსურეთი), ნახნაგოვანი (ხევი, მთიულეთ-გუდამაყარი) ან მსხლისებრი (ქართლი, კახეთი, თუშეთი). *მუცელზე* დაკრულია თავფიცარი – ზედა დეკა. თავფიცარი

ფანდურის ნაწილთა სახელწოდებების ცხრილი

სვესურეთი	ფშავი	ოუშეთი	ხევი	შოთლდუბა-ქარი	ერწოთიანეთი	ქართლი	კახეთი	ქიზიყი	შეცხეთი
მუცხლითაფიციკური (ტაღლი)	მუცხლი მუცხლის ფიცარი	მუცხლი ბული	ბული	საფარები	მუცხლი	მუცხლი ბული	ბული/ფიცარი	მუცხლი ფიცარი/ბული	მუცხლი
ქელითაგი	ქელითაგი	ქელითაგი			ქელითაგი	ქელითაგი	ქელითაგი	ქელითაგი	
ნახურე-ტები		საგულე					ნაჩურე-ტები		
ჩხორები/ხრახნები		ურები	ზევითი წაღებები/ჩხორები	თითები	ჩხორები	ჩხორები	ჩხორები	ჩხორები	ჩხორები
ხარაკი	პატარა ვაგი		ჭაღი						
საქვევი	მალაქები/საქვევი	საქვევი/მალაქი	საქვევი		საქვევი	საქვევი	ხიდი	ხიდი	
ჯორა	ჯორი/ვაგი	ჯორი/ვაგი	ვაგი/საჭაღა	ჯვარი	ვაგი	ჯვარი	სავენებურჯორი	ჯორი	ჯორი
კორა	კუდი	კუდი/საქუდარი	შესაბერი			გამოსაბეჭდის/კორა	კობიჯი		
ლილაკი							ლარების მოსადები		
სიმები	ძალი/ლარი	აღვი/ძალი			ლარი	აღვი/ლარი	ლარი სიმები	ძალი/ლარი	ლარი

ხევსურული ფანდურისა სქელია (4-6 მმ), დანარჩენი კუთხეებისა – თხელი (2-3 მმ). მასზე გაკეთებულია სახმო ნახვრეტები, რომლებიც წრისებურად ან ოვალურადაა განლაგებული თავფიცრის ცენტრში. ნახვრეტთა რაოდენობა სხვადასხვაგვარია – ხევსურულ ფანდურზე მეტია, ბარის კუთხეების ფანდურზე – ნაკლები.

თავი უკან გადაზნექილია ან ნიჟარისებრი (ქართლი, კახეთი), ზოგჯერ ნამგლისებრიც გვხვდება. თავზე იშვიათად ცხვრის თავი ან გველის თავია გამოკვეთილი (მაგ., საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილების ხის ფონდში დაცული ფანდური – საინვენტარო №93-59/7).

ყელზე ჩასმულია საქცევები. თავისა და ყელის შეერთების ადგილი გამოყოფილია ზედა ზღურბლით (*ხარაკი/პატარა ვაცი*), რომელსაც აქვს ქდეები სიმების ჩასასმელად.

საქცევთა რაოდენობა სხვადასხვაა. ძველ ხევსურულ ფანდურს ორი საქცევი აქვს, ბარის კუთხეებში – 5-7. სიმების დამჭერი მოქლონები ხისაა.

ჯორა, რომელიც იდგმება თავფიცარზე, სახმო ნახვრეტთა ცენტრში, სიმებს იჭერს გარკვეულ სიმაღლეზე თავფიცრის ზედაპირიდან (მას ზუსტად განსაზღვრული ადგილი არა აქვს).

კორა – სიმისავე მასალისაა (ნაწლავი, ლითონი). მას უკეთებენ იმ შემთხვევაში, თუ სიმის სიგრძე საკმარისი არ არის. კორა ხშირად აქვს ხევსურულ ფანდურს, ბარის კუთხეების ფანდურზე კი არ გვხვდება.

ლილაკი მუცლის ბოლოზე ნახვრეტშია ჩასმული. მასზე მიმაგრებულია სიმები ან კორა.

სიმების (*ძალი, ალყა, ლარი*) რაოდენობა სამია, სიმები თანაბარი სიგრძისა და სისქისაა. უკანასკნელ ხანებში მთის კუთხეებში ლითონის (გიტარის) სიმებს იყენებენ.

ფანდურის გვერდები, მუცელი, ტარი ხშირად ორნამენტირებულია მცენარეული და გეომეტრიული სახეებით.

აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებული ფანდურების ერგოლოგიური შესწავლის შედეგად გამოიკვეთა მისი მსგავსება რამდენიმე არსებითი ნიშნით, რომელიც საერთოა ყველა კუთხის ფანდურისათვის:

1. მუცელი და ტარი მთლიანი ხისგანაა გაკეთებული;
2. ზედა

დეკაზე სახმო ნახვრეტთა რაოდენობა თავფიცრის სისქის პირდაპირ პროპორციულია (ე.ი. რაც მეტია სისქე, მით მეტია თვლების რაოდენობა); 3. საქცევთა არსებობა; 4. ყველა სიმი თანაბარი სისქისა და სიგრძისაა. სიმები ნანლავისაა, იშვიათად – ლითონის.

სხვადასხვა კუთხის ფანდურები გარკვეული ნიშნებით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რის მიხედვითაც ფანდურის ორი ძირითადი სახეობა გამოიყოფა – მთის (ხევსურული) და ბარის კუთხეებისა, რომლებიც ფანდურის განვითარების ორ სხვადასხვა საფეხურს შეესაბამებიან (შილაკაძე, 1970, 15).

საყურადღებოა ბარად (თიანეთში და დუშეთის რაიონის სოფ. მლაშეში) ჩამოსახლებულ ხევსურთა ფანდურები.

თიანეთში დამონმებულ ხევსურულ ფანდურს აქვს ყველა ის ნიშანი, რაც მთის კუთხეების ფანდურს (ფორმა, სიგრძე, კორპუსის სიღრმე, საქცევთა რაოდენობა), მაგრამ უფრო განვითარებული სახეა, ვიდრე ტრადიციული ხევსურული. ეს გამოიხატება, უპირველეს ყოვლისა, კორპუსის კედლებისა და თავფიცრის დახვეწილობასა (ცნობილია, რომ რაც უფრო თხელია ზედა დეკა და კორპუსის კედლები, მით უფრო კარგი ტემბრი აქვს საკრავს) და საქცევთა გაზრდილ რაოდენობაში (თუ ხევსურულ ფანდურს აქვს 2-3 საქცევი, თიანეთში დამონმებულ ხევსურულ ფანდურზე 5 საქცევია), რაც ბარული ფანდურის გავლენის შედეგი უნდა იყოს. საქცევთა მეტი რაოდენობა განაპირობებს საკრავის დიაპაზონის სიფართოვეს, ხოლო ეს უკანასკნელი საშემსრულებლო და მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების გაძლიერების შესაძლებლობას ქმნის.

ფანდურის წყობა – ღია სიმების მიერ გამოცემულ ბგერათა ინტერვალური შეფარდება ყველა კუთხის ფანდურზე ერთნაირია – სეკუნდურ-ტერციული (g a c). სხვაგვარი წყობა ფანდურზე არ გვხვდება.

სხვადასხვა კუთხის ფანდურთა წყობის ერთგვაროვნებაზე მიუთითებდა დ. არაყიშვილი, მაგრამ იმასაც აღნიშნავდა, რომ განაპირა სიმებს შორის ინტერვალური წმინდა ან გადიდებული კვარტა არისო, ფა-სოლ-სი, ფა-სოლ-სი ბემოლ (Аракишвили, 1948, 11). ჩემი აზრით, ეს გამოწვეულია ბგერის აბსოლუტური სიმაღლის არამყარობით, სუფთა წყობის სისტემის არსებობით და, ალბათ, სმენის ზონური ბუნებითაც (სმენის ზონური ბუნების შესახებ იხ. Гарнызов, 1948).

დ. არაყიშვილი მიუთითებდა ფანდურის ანყოზის („გამართვის“) წესის შესახებ: მესამე სიმის პირველ ფარდზე თითის დაჭერით მიიღება მეორე სიმის უნისონი, ხოლო მეორე სიმის მეორე ფარდზე დაჭერით – პირველი სიმის უნისონი (არაყიშვილი, 1940, 26), მაგრამ არ აღნიშნავდა წყაროს, თუ რის მიხედვით იყო დადგენილი აღნიშნული წესი – წყობაზე საკუთარი დაკვირვებით თუ შემსრულებელთა მიერ მიწოდებული ინფორმაციის მიხედვით. როგორც ირკვევა, ანყოზის ეს წესი ხალხურ მუსიკალურ პრაქტიკაში გამოიყენებოდა. იგი დავაფიქსირე ქართლში, დუშეთის რაიონის სოფ. ქვემო არანისში და თეთრი წყაროს რაიონის სოფ. დრეში (ავტორის საველე დღიურები. დუშეთის რ-ნი, 1970 წ., გვ. 44, მთხრ. შაქრო სოსოს ძე მოძმანაშვილი, დაბ. 1906 წ., სოფ. ქვემო არანისი); ქვემო ქართლი. 1970 წ., გვ. 248, მთხრ. კოლა გიგოლას ძე ბე-ქაური, დაბ. 1924 წ., სოფ. დრე, თეთრი წყაროს რ-ნი). დანარჩენ კუთხეებში – ხევსურეთში, ფშავეში, თუშეთში, ხევსა და მთიულეთ-გუდამაყარში ცოცხალ მუსიკალურ პრაქტიკაში დასტურდება ფანდურის ანყოზის წესი, რომელიც მთლიანად სმენით კორექტივს ემყარება: იწყობა პირველი და მეორე სიმების ერთდროული აჟღერებით, როდესაც მიიღებენ მცირე ტერციას, იწყებენ მეორე-მესამე სიმების აჟღერებას და აწყობენ დიდ სეკუნდად. სასურველი ინტერვალის მიღება წარმოებს სიმის დაჭიმვით ან მოშვებით მოქლონების საშუალებით.

ფანდურის თითოეული სიმის ბგერათრიგი დიატონურია. დიაპაზონი დამოკიდებულია საქცეცების რაოდენობაზე.

მუსიკალურ-საშემსრულებლო ხერხები. ფანდურზე უკრავენ მჯდომარე მდგომარეობაში. შემსრულებელს საკრავი უდევს მუხლებზე პორიზონტულად, ოდნავ აწეული მარცხენა მხარეს. მარჯვენა ხელის თითებით ხდება აჟღერება (სიმებზე თითების ჩამოკვრა), მარცხენათი – სიმებზე თითების დაჭერით ბგერის სიმალღეთა ცვლა. ხევსურულ ფანდურზე „თითების დანაცვლება“ წარმოებს მხოლოდ პირველ პოზიციაში, ხოლო ბარულ ფანდურებზე თანაბრად გამოიყენება ყველა შესაძლებელი პოზიცია – მეორე, მესამე, ზოგჯერ მეოთხეც). ფანდურისათვის დამახასიათებელია სამხმიანი და ორხმიანი თანახმოვანებანი, მაგრამ ამ უკანასკნელშიც სამივე სიმი მონაწილეობს.

ორსმიანი და სამსმიანი ჰანგების (resp.) ინსტრუმენტული მუსიკის მრავალსმიანობის საკითხს ქვემოთ შევეხებით.

ფანდური სამსმიანი საკრავია, მაგრამ არის სარწმუნო ცნობები ორსმიანი ფანდურის არსებობის შესახებ (ივ. ჯავახიშვილი, 1938, 156; შ. ასლანიშვილი, 1956, 12; Аракишвили, 1948, 32), რასაც საკრავის წყობისა და ჰანგების ანალიზი ადასტურებს (შილაკაძე, 1970, 16-18).

ფანდურის დამზადების წესი ფიქსირებულია ჩემს მიერ სხვადასხვა კუთხეში. იმის გამო, რომ ფანდური აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა კუთხეში დღემდეა ცოცხლად შემორჩენილი, დამზადების წესების შედარებით სრულყოფილად წარმოჩენაც ხერხდება.

ყოველ რეგიონში ფანდურს ამზადებენ იმ ხისაგან, რომელიც ადგილზე მოიპოვება, მაგრამ ინფორმატორები საფანდურე მასალად სხვა ჯიშებსაც ასახელებენ (იხ. ცხრილი 5).

ც ხ რ ი ლ ი 5

ფანდურის დასამზადებელი მასალა

კუთხეები	კორპუსისათვის	თავფიცრისათვის
ხეესურეთი	ვერხვი ((Populus tremula L.)), ბალამწარა (Cerasus silvestris (Kirschl.)), კაკალი (Juglans regia L.), ცაცხვი (Tilia), იფანი (Fraxinus excelsior L.) მსხალი, (Pirus sp. div. cult.), ღვია (Juniperus)	ვერხვი (Populus tremula L.), ფიჭვი (Pinus)
ფშავი	ვერხვი, თუთა (Morus alba L.), წაბლი (Custenea), კაკალი, პანტა (Pyrus caucasica A. Fed.), ბალამწარა	ფიჭვი (Pinus)
ერწო-თიანეთი	ვერხვი, ცაცხვი, ქორაფი (Acer lactum C.A.M.)	ვერხვი (Populus tremula L.), ფიჭვი (Pinus)
თუშეთი	ფურცელი (თუთა), ცაცხვი, ფიჭვი (Pinus), წნორი (Salix alba L.), ვერხვი	ვერხვი (Populus tremula L.)
ხევი	ცაცხვი, ღვია, ვერხვი, ფიჭვი, ნაძვი (Picea), კაკალი	
მთიულეთ-აღდაშაყარი	ვერხვი, ცაცხვი	ვერხვი, ფიჭვი
კახეთი, ქიზიყი	ფურცელი, ცაცხვი, ვერხვი, უთხოვარი (Taxus baccata L.), წნორი, ღვია	ვერხვი, ცაცხვი (Tilia), თუთა, ბალამწარა, ურთხელი, კაკალი, ნიფელი
ქაროლი	ვერხვი, ცაცხვი, თუთა ბალამწარა, ურთხელი, კაკალი, ნიფელი (Fagus)	ვერხვი, ფიჭვი
მესხეთი	თუთა, ვერხვი, არყი (Betula) კაკალი	ნაძვი, ფიჭვი

ფანდურის ყველა ნაწილი ზოგჯერ ერთი რომელიმე მასალისაგან კეთდება, მაგრამ ამჟობინებენ თავფიცრის გაკეთებას განსხვავებული მერქნისაგან (ფიჭვი, ნაძვი, ვერხვი). ხევისური ინფორმატორის ცნობით, სხვადასხვა მასალას „თავთავის ხმა აქვს“ და ასეთი ფანდური კარგად იჟღერებს.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, წინვიანი ჯიშების მერქნის საუკეთესო აკუსტიკური თვისებები საყოველთაოდ აღიარებულია და მას გადამწყვეტ უპირატესობას ანიჭებენ სამუსიკო საკრავების თავფიცრის (ზედა დეკის) მომზადების დროს (Римский-Корсаков, Дьяконов, 279-281). ფოთლოვანი ჯიშისაგან დამზადებული კორპუსი წინვიანი თავფიცრით იდეალური კომბინირებაა საუკეთესო ტემბრის საკრავისათვის (ასეთი თანაფარდობაა დაცული ვიოლინოზე (Яценко-Хмелевский, 1954, 113; მშველიძე, 1965, 23).

საფანდურე ხეს ჭრიან ზაფხულში, როდესაც ხალხურ ოსტატთა დაკვირვებით, ხე ბუნებრივადაა გამომშრალი. მოჭრისას ითვალისწინებენ მთვარის ფაზას (ამჟობინებენ მოჭრას სავსე მთვარეზე). საქართველოში ეს საყოველთაოდ გავრცელებული წესია და ვრცელდება ხის ყოველგვარი ნაკეთობის და არა მარტო საკრავის დამზადებაზე (გასიტაშვილი 1962, 33; ბედუკიძე, 1973, 24; ხაზარაძე, 1988, 50).

გათვალისწინებულია ხის ექსპოზიცია. საფანდურედ გამოიყენება ხის ის ნაწილი, რომელიც „საქარეზე დგას“ (ჯავახიშვილი, 1938, 111-112), ან მზე უდგება, რაც წინასწარ არის მონიშნული.

ფანდურს აკეთებენ ზამთარში – სამეურნეო სამუშაოებისგან თავისუფალ დროს. საფანდურედ იყენებენ ხის წვერის ნაწილს. გაპობილ ხეზე კონტურს შემოხაზავენ ფანქრით (ადრე – ნახშირით) და იწყებენ გამოთხრას ხის დასამუშავებელი იარაღებით – სატეხით და ხელეჩოთი (ეჩოთი), ამოასუფთაებენ ხონით (თიხის ფორმის მოხრილი რკინის იარაღი). მიახლოებით ფანდურის ფორმის მიღების შემდეგ იწყებენ გარედან გასუფთავებას დანით. დამუშავება წარმოებს მანამ, ვიდრე კორპუსის ყველაზე „თხელი ადგილი“ „კამეჩის ტყავის სისქე ან „ნახევარ თითზე თხელი“ არ გახდება (ავტორის საველე დღიური, დუშეთის რ-ნი, 1970, გვ. 36, მთხრ. შაქრო სოსოს ძე მოძმანაშვილი, დაბ. 1906 წ., სოფ. არანი-სი; თიანეთის რ-ნი, 1969, გვ. 25-32, მთხრ. ვასო ალექსის ძე ქისტაური, დაბ. 1901 წ., სოფ. ღულელეები). თავფიცარს აჭედებდნენ

წერილი ლურსმნით (ახლა აწებებენ). სახმო ნახვრეტებს ამონვავენ განხურებული წინდის ჩხირით.

დამხმარე ნანილთათვის ხის მასალისადმი განსაკუთრებული მომთხოვნელობა არ ჩანს, მაგრამ ჯორასათვის ამჯობინებდნენ „ფიცხ ხეს“ (ვერხვი, ფიჭვი). მისთვის ოპტიმალურ სიმაღლეს ოსტატი განსაზღვრავდა (2-3 სმ-ის ფარგლებში) საკრავის უღერადობის კონტროლით.

ზედა ზღურბლის სიგანე და ჭდეებს შორის მანძილები ჯორაზე შესაბამის სიდიდეებს უნდა უტოლდებოდეს.

სიმების დასაგრძელებლად (საჭიროების შემთხვევაში) კეთდება ტყავის კორა.

სიმების გაბმის შემდეგ იწყება საკრავის შემონახვა ზედა დეკაზე გაკეთებული სახმო ნახვრეტების რეგულირებით (ან ახალ თვლებს ამოჭრიან, ან ზედმეტს სანთლით ამოლესავენ). ამის შემდეგ გადადიან ყელზე საქცევების დამაგრებაზე. საქცევი ხის ჩხირია, რომლის სიგანე ყელის სიგანის ტოლია, ხოლო სიმაღლე – 2-2,5 მმ. საქცევები კეთდებოდა, როგორც წესი, ხისა, იშვიათად – ძვლისა ან სპილენძის.

საქცევის ჩასმული ადგილი წინასწარ განისაზღვრება სმენით. სავარაუდო ადგილზე ძაფის შემოჭერით, საჭიროების შემთხვევაში მისი გადაადგილებით ზუსტად დგინდება საქცევის ჩასასმელი ადგილი.

სიმებად ადრე მხოლოდ ნაწლავისაგან დამზადებული გამოიყენებოდა (ამზადდებდნენ ცხვრის ან თხის წერილი ნაწლავისაგან). ცხოველის ნაწლავების სიმები ცნობილია სხვადასხვა ხალხში.

ფანდურის ყელზე და კორპუსზე კეთდებოდა ორნამენტი, ისეთივე, რაც ხის სხვა ნაკეთობებზე. ორნამენტს ფანდურზე დეკორატიული დანიშნულება აქვს. აქ ძირითადად წარმოდგენილია მცენარეების სახეები – ხე, ყვავილი, რაც, როგორც ცნობილია, დამახასიათებელია საქართველოს ბარისათვის (ჩიტაია, 1941).

ხევსურული ფანდურის ზედა დეკაზე ცენტრში ამოჭრილია ჯვარი, რომელსაც ფანდურზე აგრეთვე დეკორატიული დანიშნულება აქვს (ჯვარი ხევსურეთში უძველესი ხანის ორნამენტი, რომელიც უძველეს მსოფლმხედველობას უკავშირდება (ბარდაველიძე, ჩიტაია, 1939, 2,6,14).

ფანდურზე ზოგჯერ კეთდებოდა მოძრავი დედოფალა, რომელშიც გაყრილ კანაფს დამკვრელი გამოიბამდა მარჯვენა ხელის თითზე და მის მოძრაობას საცეკვაოს დაკვრას ააყოლებდა (ლოლობერიძე, 1964, 2). ამგვარი მოძრავი ფიგურები სხვა ქართულ საკრავებზეც გვხვდება, რომელთაც ცეკვაში რიტმის ხაზგასმის დანიშნულება ჰქონდათ.

ფანდურის კეთებისას არ ხელმძღვანელობდნენ ტრაფარეტული ზომებით, შეიძლებოდა გაკეთებულიყო დიდი ფანდურიც და პატარაც, მაგრამ მაინც დასტურდება გარკვეული პროპორციის დაცვა ცალკეულ ნაწილთა შორის. „საფანდურე ხე უნდა იყოს ორი მტკაველი და ერთი ციდა. ყელი ერთი ციდით გრძელი უნდა იყოს მუცელზე“, „ყელის სიგრძე ოთხი თითის დადებით გრძელი უნდა იყოს მუცელზე“ (ავტორის საველე დღიურები: ქვემო ქართლი, 1970 წ., გვ. 182-184, მთხრ. ბაგრატი გიგოს ძე ნიკლაური, დაბ. 1901 წ., სოფ. ფარცხისი; დუშეთის რ-ნი, 1970 წ., გვ. 38, მთხრ. შაქრო სოსოს ძე მოძმანაშვილი, დაბ. 1906 წ., სოფ. არანისი; დუშეთის რ-ნი, 1970 წ., გვ. 65-67, მთხრ. ნიკა გიორგის ძე ინაშვილი, დაბ. 1899 წ., სოფ. ვეძათხევი, დუშეთის რ-ნი).

ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხის ფონდში დაცული ფანდურების (30-მდე ნიმუში) გაზომვათა შედეგების შეჯერება- შედარებით დავადგინეთ ნაწილთა შორის თანაფარდობანი, რომელიც ინფორმატორთა მიერ მოწოდებულ ცნობებს შეესაბამება (იხ. ცხრილი 6).

ეს თანაფარდობანი მიახლოებითია. ფანდურის ჩამოყალიბებული ფორმა, დამზადების ტრადიციები, აწყობის წესი შეიძლება გამოიმუშავებულიყო ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად. განსაკუთრებით ეს ითქმის საქცევეების გაკეთებისა და აწყობის წესის შესახებ. აქვე უნდა მივუთითოთ შემდეგ გარემოებაზეც: როგორც აღვნიშნეთ, ფანდურზე ჯორას დგამენ სახმო ნახვრეტების ქვემოთ, მაგრამ მას ზუსტად განსაზღვრული ადგილი არა აქვს. როდესაც ფანდურს „დაბალზე“ აწყობენ, ჯორას წინ წამოსწევენ (ყელისაკენ) და პირიქით, როდესაც ფანდურს „მაღალზე“ აწყობენ, ჯორას უკან დასწევენ (სახმო ნახვრეტების ქვევით). ამით ხდება სიმის ჟღერადი ნაწილის სიგრძის რეგულირება, რომელიც ისევ აკუსტიკის პრინციპების ემპირიულ ცოდნაზე მიუთითებს.

ფანდურის ნაწილთა თანაფარდობანი

შესაფარდებელი ნაწილები	ხევესურული	ფშაური	თუშური	მთიულური	მოხეური	ქართლური	კახური
საერთო სიგრძე უღერადი სიმის სიგრძესთან	2:1	2:1	1,5 : 1	3:1	2:1	1,5 : 1	1,5 : 1
საერთო სიგრძე ყელის სიგრძესთან	2:1	4:1	3:1	4:1	4:1	2,5 : 1	2:1
საერთო სიგრძე ზედა დეკის სიგრძესთან	2,5:1	2,5:1	2:1	2,5:1	2,5:1	2,5:1	2,5:1
ყელის სიგრძე ზედა დეკის სიგრძესთან	5:4	1:1	1,5:1	1:2	1,5:1	1:1	1:1,5

ფანდურის ფუნქცია. როგორც აღვნიშნეთ, ფანდური განსაკუთრებით პოპულარული საკრავია აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა კუთხეში.

როგორც ცნობილია, მთა თავისი სოციალურ-ეკონომიკური წყობით, მიუხედავად ბარის პოლიტიკურ ერთეულებთან ორგანული კავშირისა, განსხვავდებოდა მისგან განვითარების დონით (ანჩაბაძე, რობაქიძე, 1973; მელიქიშვილი, 1979) და შესაბამისად, კულტურის განვითარების დონითაც. ეს განსხვავება და ამავე დროს ორგანული მთლიანობა მთისა და ბარის მუსიკალური კულტურის მაგალითზეც თვალსაჩინოა (მაისურაძე, 1989, 28-29). კერძოდ, როგორც ერგოლოგიური შესწავლის დროს ვნახეთ, მთის და ბარის ფანდურების სახით განვითარების სხვადასხვა საფეხურის შესატყვისი ტიპები დადგინდა.

მთის კუთხეების ეთნოგრაფიული მონაცემებისადმი ინტერესი კულტურის ელემენტის განვითარების ადრეული საფეხურების შესწავლისას სავსებით გასაგებია.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა მუსიკალური კულტურის კვლევისას შ. ასლანიშვილი უძველესი ჟანრის – ეპიკური სიმღერის შესახებ აღნიშნავდა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, სიმღერაში მთელი ყურადღება გადატანილია სიტყვიერ ტექსტზე, ერთსა და იმავე მელოდიაზე

შეიძლება სხვადასხვა ტექსტი შესრულდეს, სიმღერის ცოდნა ფაქტიურად ლექსის ცოდნას ნიშნავს (ასლანიშვილი, 1956, 19, 135). ეს ეხება საგმირო ლექსებს, რომლებიც, როგორც წესი, ფანდურის თანხლებით სრულდება.

ამ ჟანრის ნიმუშია ხევსურეთში *სიმღერე*. „სიმღერე საგმირო საქმეების წყობილ სიტყვად ასხმულ ქმნილებას ჰქვიან და თავისი მუსიკალური ჰანგი აქვს ფანდურზე“ (შანიძე, 1931, 019). ფანდურის თანხლებით რეჩიტატივით სრულდებოდა ხევსურეთში ანდრეზი (მაგალითის სახით შემონახული წარსულის გადმოცემა, რომლითაც შემდეგ თაობას უნდა ეხელმძღვანელა. „ანდრეზი, – საისტორიო პროზაული ჟანრის ნაწარმოები – გადმოცემა, თქმულება, ლეგენდა, – ნათქვამი სინამდვილის პრეტენზიით: ხალხური სჯულის კანონი“ (ხარაძე, 1951, 404; სიხარულიძე, 1974, 43-44).

შ. ასლანიშვილს ხევსურული სიმღერა მიაჩნია უძველეს ფორმად, რომელიც ამ ჟანრის განვითარების იმ ეტაპს შეესაბამება, როდესაც სიმღერა იყო მხოლოდ მეორეხარისხოვანი საშუალება ლექსის დამღერებით თქმისა, რასაც, მისი აზრით, მოწმობს ლექსის გადმოცემის თხრობითი ფორმა, მუსიკალური ტექსტის წყობა და ამ სიმღერების ფანდურის თანხლებით შესრულების ტრადიცია (ასლანიშვილი, 1956, 25).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ის, რომ ფანდურის თანხლებით საგმირო სიმღერის შესრულება სახატო დღეობების აუცილებელი კომპონენტია. თუ გავითვალისწინებთ მთაში რელიგიური წეს-ჩვეულებების სიძველეს, სიმყარეს, ტრადიციის, კომპლექსური შესწავლის მნიშვნელობა თვალსაჩინოა. შევეხებით იმ რიტუალებს, რომლის დროსაც დასტურები (ხატის მომსახურე პერსონალი, ერიაშვილი, 1982, 175) ამღერებდნენ ფანდურზე საგმირო ლექსებს, რომლებშიც მოთხრობილია ხატის ყმათა საგმირო საქმეები (ბარდაველიძე, 1938, 9-10). ერთ-ერთი მათგანია ხევსურეთში ჯვარში წმინდა ლუდის დაღვევის რიტუალი, რომელიც გარკვეულ საკითხთან მიმართებაში აღწერილი და შესწავლილი აქვს ვ. ბარდაველიძეს.

დღეობა, სადაც შეყრილი იყო სოფლის ჯარი (მამაკაცები) შედგებოდა შემდეგი თანმიმდევრული მომენტებისაგან: ჯარის საერთო ლოცვა, „მიცვალებულთა შანდობა“, ფანდურის გატეხა და წმინდა ლუდის დაღვევა. უკანასკნელ მომენტს თან ახლდა

„ფეხზე მღერა“ ან „თაოზა და ნამუსი“. ერთ-ერთი ზედამდეგი (ასე ეწოდებოდათ ახალგაზრდებს, რომლებიც ფეხზე მდგარნი მსახურებდნენ) იღებდა ფანდურს, მიდიოდა სუფრის ბოლოს და მდგომი ან ცალ მუხლზე ჩოქით იწყებდა დაკვრას და სიმღერას. ის მღეროდა ძველებურ საგმირო სიმღერას, ხოლო დანარჩენი ახალგაზრდები, მდგომარე იმეორებდნენ გუნდურად თითოეულ სტროფს.

ამავე დღეობაზე ერთ-ერთ მომენტს წარმოადგენდა „თასებში მოგონება სახელის ჩამდენი კაცისა“. სოფლის ჯარი ამ რიტუალური სმის დროს იგონებდა ამა თუ იმ გვარის წარმომადგენელთა გმირობას. რომელიმე უფროსთაგანი ადგებოდა ადგილიდან, აიღებდა ფანდურს და სუფრის ბოლოს ცალ მუხლზე ჩოქით იწყებდა დაკვრას და სიმღერას დღეობაზე მოსული ამა თუ იმ გვარის წარმომადგენლის წინაპრის გმირობის შესახებ, მას უსმენდა ყველა და სვამდნენ ლუდს. როდესაც მომღერალი ტექსტს ნახევრამდე შეასრულებდა, ადგებოდა სხვა „მეთასე“, გააგრძელებდა სიმღერას და ლუდით სავსე თასით ხელში ნელა უახლოვდებოდა დაჩოქილს. ეს უკანასკნელი შეწყვეტდა სიმღერას, მაგრამ დაკვრას აგრძელებდა და ახლა „მეთასეს“ აკომპანემენტს უკეთებდა, რომელიც მას მოუახლოვდებოდა და მღერით მიუტანდა თავის თასს და ასმევდა წმინდა სასმელს. როდესაც დაჩოქილი ფანდურზე დაკვრით თასს დაცლიდა, „მეთასე“ ბრუნდებოდა თავის ადგილას. შემდეგ ადგებოდა მეფანდურე, ავსებდა თავის თასს ლუდით და მოდიოდა იმასთან, ვინც მას დააღევიანა და ეტყოდა: „ჯვარ დაგიწერას ლმერთმ!“, მობრუნდებოდა უკან, ისევ დაიჩოქებდა და განაგრძობდა შეწყვეტილ დაკვრას და მღერას“ (ბარდაველიძე, 1968, 60-61; Бардавелиძე, 1957, 71). ამ რიტუალში საინტერესოა სიმღერის შესრულების წესი – „ჩოქით მღერა“: „დაჩოქილი უნდა იმღეროს, თან ფანდური დაუკრას. ეგაა ჩოქით მღერა“ (ავტორის საველე დღიური, ხევსურეთი. 1963 წ., გვ.138, მთხრ. გაგა ალუდას ძე ქერაული, სოფ.უკენ ხადუ).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების წესჩვეულებებში თასისა და ფანდურის ურთიერთობის საინტერესო ახსნა აქვს მოცემული ზ. კიკნაძეს. დღეობის დროს, სადაც იკრიბება საყმო, იგი გამოკვეთს ორ მხარეს – თასიანები და უთასონი, რომელთაც ფანდური უჭირავთ ხელში და თასიანებს უმღერი-

ან. როგორც ის მიუთითებს, დიალოგი თასიანებსა და მეფანდურეს შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი რიტუალია. იგი ხედავს ლოგიკურ კავშირს: თასი – ფანდური – სიმლერა – ანდრეზის ურთიერთმიმართებაში: „ფანდური წარმოშობს ჰანგს, ჰანგი გადადის სიმლერაში, სიმლერას მოაქვს ამბავი, რომელიც ინახავს საყმოს წარსულს. ფანდურის ხმა აღვიძებს, განაახლებს საყმოს ცნობიერებაში ანდრეზს, პირველ ქმედებას... რომელიც უნდა მეორდებოდეს თაობიდან თაობაში... ფანდურის ხმა ამბავრებს იმ ჯაჭვს, რომლითაც, როგორც საკიდელთ, ყმა თავის წინაპარზეა დაბმული. თუმცა ფანდურს არ გააჩნია ის საკრალური მუხტი და სიმბოლურობის პოტენცია, როგორსაც აჩენს, მაგ.: თასი, მაგრამ განსაკუთრებულ ვითარებაში ის მაინც იტვირთავს ჯვარის საკრალიზმს; მას შეუძლია ამაღლდეს თავისი უტილიტარული სფეროდან ჯვართა სიმალემდე და მოექცეს მათ წრეში... (კიკნაძე, 108, 121-124).

საგმირო სიმლერის ფანდურის თანხლებით შესრულება ხატში ფიქსირებულია არა მარტო ხევისურეთში, არამედ აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სხვა კუთხეებში. კერძოდ თუშეთში, ხატში, ქორბელელას შესრულების დროს. ქორბელელა სანესო-საფერხულო სიმლერაა, რომელიც მამაკაცთა მიერ სრულდება როგორც წესი, საკრავის გარეშე (ბარდაველიძე, 1938, 8-9; ასლანიშვილი, 1956, 59; მაისურაძე, 1971, 80; მაისურაძე, 1989, 28-32). მაგრამ არის მასალები იმის შესახებ, რომ „ქორბელელაში“ ზოგჯერ წრის შუაში მდგომი კაცი ფანდურის თანხლებით იმღერებდა, „ლექს იძახებდა“ და სხვები მის ნათქვამს იმეორებდნენ (ავტორის საველე დღიური, ქვემო აღვანი. 1966 წ., გვ. 83. მთხრ. ბაგრატი იროდის ძე თავებრიძე, დაბ. 1925 წ., სოფ. ვესტომიიდან). ორსართულიანი ფერხული ხატში, რომლის ცენტრშიც მეფანდურე ჩადგებოდა, დასტურდება მთიან ქართლშიც („ხატში რო ეგ სიმლერა არ ჩეებათ (ორსართულიანი ფერხული. – მ.შ.), თითქოს ხატობას არ ატარებდნენ. შუაში მეჩანგურე ჩადგებოდა“) (ავტორის საველე დღიური. დუშეთის რ-ნი, 1970 წ., გვ. 31-32, მთხრ. ნატო გიორგის ასული კახურაშვილი, დაბ. 1897 წ., სოფ. არაგვისპირი).

უძველესი წარმოშობის რიტუალებში ფანდურის გამოყენებასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს საგანგებო ჰანგი –

„ბელისკრული“, რომელიც ფიქსირებულია შ. ასლანიშვილის მიერ (ასლანიშვილი, 1956, 59, №3). ამ სიმღერაში, როგორც შ. ასლანიშვილი შენიშნავს, ხალხი უმღერის გმირს მიდიაურს; ლექსი ამ გმირზე მოტანილი აქვს ა. შანიძეს „ხალხურ პოეზიაში“ (დამონებული აქვს გვ. 79, №191). დ. გოგოჭურის განმარტებით, „ბელისკრული“ არის ძველი მოტივი, რომელზედაც საგმირო და ღვთაებათა სადიდებელი როკვა-სიმღერა სრულდებოდა ხევისურების მთავარ ხატში, გუდანის ჯვარში (ბელის კარი) დღეობების დროს (გოგოჭური, 1974).

ბელელი და ბელისკარი არის საზოგადოებრივ-საკულტო ნაგებობა ხევისურეთში (ბარდაველიძე, 1985, თუშეთი, 11). თავისი გეგმარებით, კონსტრუქციითა და ფუნქციით ვ. ბარდაველიძე გამოყოფს ამ ნაგებობის ორ ტიპს – ხევისურულსა და ფშაურს. ხევისურული ბელელი დანიშნულებით, გეგმარებითა და შინაგანი მონყობილობით დარბაზს ემთხვევა. იგი ტაძარ-ბელელია, დარბაზში სრულდებოდა სადღესასწაულო ღვთისმსახურების წესები (ბარდაველიძე, 1984, ფშავი, 16).

საღმრთო გუდანის ჯვარი (ბელისკარი) ხევისურეთის ცენტრალური ჯვარია, რომელსაც ხევისურები ყველა სალოცავზე მეტ პატივს სცემდნენ და მეტი ხალხიც მოდიოდა სალოცავად (ბარდაველიძე, 1982, ხევისურეთი, 13).

„ბელისკრული“, როგორც ბელისკარზე (გუდანის ჯვარის – ხევისურეთის ცენტრალური ჯვარის კარზე) შესასრულებელი სანესო ჰანგი თავისი ფუნქციით (და როგორც ქვემოთ ვნახავთ, მელოდიურ-ჰარმონიული სტრუქტურითაც) უძველესი ნიმუშია ინსტრუმენტული მუსიკისა. რიტუალური სიმღერები, როგორც წესი, თანხლების გარეშე სრულდება. ამდენად აღნიშნული ჰანგი ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში განსაკუთრებით საინტერესოა.

„ბელისკრულის“ შესრულების წესს თავისი ფუნქციით უახლოვდება თუშეთში ახალწლის დღესასწაულთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულება. მოვიყვანთ მის აღწერილობას: „საახალწლო აღუდებს რომ მოხარშავდნენ, ერთ ჩხუტს, ე. წ. „თავმოკრულაის სანდეს“ ცალკე ჩააფუვლებდნენ. ამ სანდიდან აღუდს საფუერიდან არ გამოიტანდნენ, იქვე დალოცავდნენ და იქვე დალევდნენ. ამ ჩხუტის ლოცვისას მის გარშემო „ფერხისაის“ ჩაბმა და ჯვარულის სიმღერა სცოდნიათ. წინ ხელოსანი

მიდიოდა ფანდურით ხელში და სიმღერას ამბობდა, უკან ახალგაზრდების ჯგუფი მიყვებოდა და მის ნათქვამს იმეორებდა (ცოცანიძე, 1987, 56).

ანალოგიური რიტუალი სრულდებოდა „მარხვაშემოსი“ (საშობაო მარხვის დადგომის) ღამეს: კვირა საღამოს მთელი სოფელი სხვა სოფლებიდან მოსულ სტუმრებთან ერთად საჯარეში მოიყრიდა თავს. ამ ღამეს სცოდნიათ „ფერხისაის“ ჩაბმა“, ჯარის დაშლის წინ ნათე ერთ სანდეს ალუდით აავსებდა და შუა საჯარეში დადგამდა. მის გარშემო ხალხი წრედ დადგებოდა ერთიმეორის ზურგს უკან ხელში ანთებული სანთლებით. წინ ხელოსანი მიდიოდა ფანდურით ხელში და უკან სხვები მიჰყვებოდნენ. სანდეს გარს უვლიდნენ ნელი სვლით და თან ჯვარულ სიმღერას ამბობდნენ (ცოცანიძე, 1987, 80).

ლიტერატურაში ცნობილია თუშური რიტუალი, რომელიც ყურადღებას იქცევს მასში ქალების მონაწილეობის მხრივ ფანდურის დაკვრით: „თავმოკრულაყის სანდეზე“ (ლუდისათვის განკუთვნილი ხის სანდე) აანთებდნენ სანთლებს და შვიდი ქალი ჩონგურის (იგულისხმება ფანდური. – მ.შ.) დაკვრით შემოუვლიდა გარს“ (აზიკური, 1967, 218). საახალწლო ლუდის მოხარშვის შემდეგ „გამცხადების დილით სანდეზე რომ სანთლებს აანთებდნენ, დაილოცებოდნენ, ჩხუტს სამჯერს შემოუვლიდნენ გარშემო, „ფერკისას“ („დღესამ დღეობა ვისია!..“) სიმღერის შემდეგ „თავმოკრულაყზე“ დადებდნენ ჩონგურს, გადმოცემით, ყურს უგდებდნენ ღამე და თურმე ჩონგური ხმას გამოსცემდა (აზიკური, 1987, 218).

უძველეს წეს-ჩვეულებებს როცა ვეხებით, რომელშიც ჩვენთვის საინტერესო საკრავი ფიგურირებს, უნდა შევჩერდეთ „ბატონების“ კულტზე (ამ საკითხის შესახებ ვრცელი ლიტერატურა არსებობს. ჩვენ მას ვეხებით ჩვენთვის საინტერესო კუთხით). ინფექციურ დაავადებათა (ყვავილი, წითელა, ყვიანახველა და მისთ., რომელთაც საერთო სახელად „ბატონები“ ჰქვია) დროს ოჯახში სრულდებოდა გარკვეული წესები, კერძოდ: ავადმყოფის ოჯახში ავადმყოფობის პერიოდში უქმობდნენ, ავადმყოფსა და მის სანოლს „ბატონების“ საყვარელი ფერებით რთავდნენ, ოთახს ანათებდნენ სანთლით და ყვავილების წყალს (ნაყენს) ასხურებდნენ, შლიდნან სუფრას „ბატონებისათვის“, უძღვნიდნენ საჩუქრებს, სრულდებოდა

ავადმყოფის გარშემოვლა, აღთქმა, მსხვერპლშენირვა, „მობო-
დიშება“ და ლოცვები, სამუსიკო საკრავებზე დაკვრა, სიმღერა
და ცეკვები, „ბატონების“ გაცილება (ბარდაველიძე, 1941, 52,
54, II გამოცემა, 2006; ბარდაველიძე, 1953, 129). საქართველოს
ყველა კუთხეში ეს წეს-ჩვეულებები მიუხედავად მსგავსებისა,
გარკვეულწილად ერთმანეთისაგან კიდევ განსხვავდებიან.
სრულდება „სათამაშოც“ კი. ყველა ამ ჰანგისა თუ სიმღერის
ძირითადი დანიშნულებაა „ბატონების“ სიამოვნება, მათი გუ-
ლის მოგება.

საქართველოს ყველა კუთხეში „ბატონებიან“ ავადმყოფთან
უკრავენ იმ ინსტრუმენტებზე, რომელიც მოცემულ რეგიონშია
გავრცელებული. ფანდურზე შესასრულებელი საგანგებო ჰანგ-
ის არსებობა ყველა კუთხეში არ მონშდება.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ბატონებთან დაკავ-
შირებული რწმენა-წარმოდგენები და რიტუალები შეისწავლა
ვ. ბარდაველიძემ. მისი აზრით, აღნიშნული რიტუალები დიდი
დედა ნანას კულტს უკავშირდება. „ბატონები“ დიდი დედა ნან-
ას შვილებს, წილ ღვთაებებს წარმოადგენენ (Бардавелиძე,
1957, 85).

შენიშვნა: სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს სხვა
მოსაზრებაც, კერძოდ, ინფექციური დაავადების გამომწვევი
ბატონები ბოროტ სულებს – დემონებს უფრო ჰგვანან, ვიდრე
ნაყოფიერების ქალღმერთის წილ ღვთაებებს (კიკვიძე, 1976,
218).

ფშავ-ხევსურეთში „ბატონები“ მთიელთა უზენაესი ღვთაებ-
ის მორიგე ღმერთის კულტს უკავშირდება (მინდაძე, 1979,
126).

ამგვარად, ზემოთ აღწერილ რიტუალებში ფანდურს გამხი-
არულების ფუნქცია ენიჭება. მის ამ დანიშნულებასთან უნდა
იყოს კავშირში აგრეთვე მგლოვიარე ოჯახში ფანდურის,
როგორც მხიარულების სიმბოლოს, გადამალვის (შილაკაძე,
1970, 33), ფანდურის უკულმა დაკიდების („*ფანდურის უკულმ
შეკიდება*“), „*ლხინის გატეხის*“ ან „*ფანდურის გატეხის*“ წესე-
ბი, რომელიც გლოვის დასრულებასთან არის დაკავშირებული
და რომლის აუცილებელ ელემენტსაც სიმღერა და აღმოსავ-
ლეთ საქართველოს მთაში ფანდურის დაკვრა წარმოადგენს. ეს
უკანასკნელი უმნიშვნელო განსხვავებებით საქართველოს ყვე-

ლა კუთხეში არის ცნობილი (გიორგაძე, 1987, 78; ბალიაური, მაკალათია, 1940, 18-19, ჩართოლანი 1980, 98; ოჩიაური, 1987, 26; ავტორის საველე დღიურები: თიანეთი, 1969, 9-10, 32).

მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებით უნდა აღვნიშნოთ მიცვალებულთან ფანდურის დაკვრის წესი, დამონშებული ხევიც. ეთნოლოგ დ.გიორგაძის მიერ ყოველივე ეს ეხმაურება მიცვალებულის დასაფლავების წინა ღამეს ხემიანი საკრავის თანხლებით გვარიდან წასულ სახელოვან წინაპართა მოგონების ზემოთ ნახსენებ წესს. მიცვალებულის კულტთან საკრავების კავშირის ასახსნელად უნდა გავიხსენოთ, რომ ქართველთა რწმენა-წარმოდგენებში გალობა-მუსიკა გაზაფხულის დადგომასა და ბუნების ძალების აღორძინებას უკავშირდება. როგორც ი. სურგულაძე აღნიშნავს, ხალხური წარმოდგენით გაზაფხული გადამფრენ ფრინველებს მოჰყავდათ. ამავე იდეიდან მომდინარეობს გალობისა და დაკვრის დიდი მნიშვნელობა ბატონების კულტმსახურებაში, სადაც მუსიკა და გალობა ყვავილთა ფერადოვნებასთან ერთად არის წარმოდგენილი (სურგულაძე, 1978, 89-90).

ფანდური გამოიყენება აგრარულ დღესასწაულში (ბერიკაობა-ყეენობა) (ჯანელიძე, 1948, 425-426, 329-330; რუხაძე, 1999, ავტორის საველე დღიურები: ხევი, 1966, 43; თიანეთი, 1969, 38-40). მაგრამ ამ შემთხვევაში მას მხოლოდ სამუსიკო საკრავის ძირითადი ფუნქცია – საცეკვაო ჰანგის შესრულება და ცეკვის თანხლება აკისრია. მიუხედავად იმისა, რომ საგანგებო ჰანგი „ბერიკული“ არსებობდა, მაინც იგი არ ატარებს იმ არქაიკის ნიშნებს, რასაც ზემოთ აღწერილი წეს-ჩვეულებები. უნდა აღვნიშნოს, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ბერიკაობაში სხვადასხვა საკრავია გამოყენებული (მაგ., თიანეთში, ქართლში – გუდასტვირი).

ფანდურის თანხლებით სრულდებოდა სიმღერები ქალების მიერ კოლექტიური შრომის დროს, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში „*მჩეჩლობას*“ (ხევსურეთი, თუშეთი, ხევი) ან „*საქმის საღამოს*“ (გუდამაყარი) ეძახიან (შილაკაძე, 1970, 39). ეს არის კოლექტიური შრომის ფორმა – ქალთა შეკრება მატყლის საჩეჩად (სართავად და მისთ.) რომელიმე ოჯახში შრომაში დახმარების მიზნით. ეს არის შედარებით მსუბუქი, მაგრამ შრომატევადი სამუშაო. დადასტურებულია თუშეთში

თანასოფლელი ქალების გვერდით დაღესტნის სოფლებიდან გადმოსული ქალების მონანილეობა (ბეზარაშვილი, 1974, 11). ქალთა ამ შეკრებას ახლავს სიმღერები, რომლებიც სრულდება ფანდურის თანხლებით, ეს სიმღერები არ წარმოადგენს არც სანესო, არც შრომის სიმღერას. ეს ფაქტი აღსანიშნავია იმდენად, რამდენადაც მიუთითებს ფანდურის გავრცელებაზე ყოფის სხვადასხვა სფეროში.

ფანდური ფართო და ინტენსიური გავრცელების მქონე საკრავია, რომელსაც ხანგრძლივი ტრადიციები აქვს. უძველესი წარმოშობის წეს-ჩვეულებებში მისი გამოყენება შემთხვევით ხასიათს კი არ ატარებს, არამედ მის ორგანულ ნაწილად გვევლინება.

ტერმინი *ფანდური* ქართულ წერილობით წყაროებში დასტურდება X ს.-იდან (ჯავახიშვილი, 1938, 150-151; ჭანტურიშვილი, 1984, 249-251). ამ ტერმინს ჩვენ ქვემოთ საგანგებოდ შევხებით. აღვნიშნავთ, რომ ის ერთ-ერთი ყველაზე ფართოდ გავრცელებული საკრავი და ტერმინია. მოგვეპოვება უალრესად საინტერესო დოკუმენტური საბუთი ამ ტიპის საკრავის აღნაგობის შესახებ – სვანეთში, სოფ. მაცხვარიში ეკლესიის (თარიღდება XII საუკუნით) ხის კარზე გამოსახულია ფანდურის (?) დამკვრელი (ტაბ. VII, სურ. 27). აქ გამოსახული საკრავი ანალოგს პოულობს ძველადმოსავლურ საკრავების გამოსახულებებთან.

ოთხსიმიანი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი ჩონგური (ტაბ. VII, სურ. 26) ტრადიციულია დასავლეთ საქართველოსათვის (გურია, აჭარა, იმერეთი, სამეგრელო). იმერეთში ცოცხალი ყოფიდან თითქმის გამქრალია, მაგრამ ამ რეგიონში მის გავრცელებას მონაბობს ხალხური ტერმინოლოგია, რომელიც ლიტერატურიდან არის ცნობილი და დღესაც მოწმდება ყოფაში. „ჩამგურის“//„ჩონგურის“ სახელწოდებით საკრავი გავრცელებულია აფხაზეთში.

სხვადასხვა კუთხეების ჩონგურებს შორის კონსტრუქციის მხრივ არსებითი განსხვავება არ ჩანს.

ჩონგური, ფანდურის მსგავსად, სამი ძირითადი ნაწილისაგან (კორპუსი, ტარი, დამხმარე ნაწილები) შედგება. სიგრძეზე გაჭრილი მსხლის ფორმა აქვს, საერთო სიგრძე ერთ მეტრამდეა; ცალკეულ ნაწილთა ტერმინოლოგია მოცემულია ცხრილში № 7.

ცხრილი 7.

ჩონგურის ნაწილების სახელწოდებანი

ნაწილთა სახელწოდებანი	გურული	იმერული	მეგრული
ჩონგური	ჩონგური (ჩეგური)	ჩონგური ჩანგური	ჩონგური ჩხონგური
ზედა დეკა	პირი/გული	—	დუდი
კორპუსი	მუცელი	ბუშტი	ქვარა
თავი	ტარი	—	ტარი
ყელი	ტარი	—	ტარი
სიმები	ძაფები	ძაფები	ძაფები
მოქლონები	მოსამართი	—	ნირნკმლები/ნიწკარი
ზედა ზღურბლი	დაბალი ჯორა	—	—
ჯორა	ჯორა//მაღალი ჯორა	—	ჯორა//ჯორი
ანყობა	ანყობა	—	ერწყოლე

წარმოდგენილი ტერმინები შეჯამებულია ივ. ჯავახიშვილის ნაშრომის, დიალექტოლოგიური ლექსიკონებისა და ჩემი საველე მასალების მონაცემების მიხედვით.

ჩონგურის ბგერათწარმოების ხერხები ფანდურთან შედარებით გამდიდრებულია — აქ გვხვდება თითების ჩამოკვრა, სიმის მოზიდვა, მარცხენა ხელის თითის გამოკვრა (ფორშლაგის ეფექტის მისაღებად). საყურადღებოა გურიაში ჩემ მიერ ფიქსირებული შტრიხების სახელწოდებანი: „ჩაფანტურება“ (მარჯვენა ხელის ოთხივე თითის ჩამოკვრა სიმებზე ფანდურისებრად), „ალაპარიკება“ // „ჩონგურის ალაპარიკება“ (=pizzicato), „ატიკტიკება“ (მარჯვენა ხელის თითებით ცალკეული სიმის მოზიდვა).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ჩონგურზე შესრულებისას დინამიური ნიუანსების დახვეწილობა გურიაში, რაც სხვა ქართულ საკრავებზე არ დასტურდება და საჩონგურო საშემსრულებლო ტექნიკის მაღალ დონეს მოწმობს. აღსანიშნავია, რომ ამ ნიუანსების აღმნიშვნელი ხალხური ტერმინები შემონ-

ახულია გურიაში: „ნელი დაკვრა” (piano), „ხმამალლა” (forte), „მალალზე წასლა” (crescendo), „დაბალზე წასლა” (diminuendo), „ტკბილად დაკვრა” (pianissimo).

ჩონგური უნიკალურია ქართულ ინსტრუმენტარიუმში წყობათა სიმრავლის მხრივ. დღეისათვის ცოცხალ მუსიკალურ პრაქტიკაში გამოყენებული სამი წყობის გარდა, დადგინდა მათგან განსხვავებული რამდენიმე წყობა სპეციალური ლიტერატურისა და ჩემ მიერ მოპოვებული საველე მასალის საფუძველზე (შილაკაძე, 1978, 112-117; შილაკაძე, 2004, 447-457; იხ. სანოტო მაგალითი № 1. გარდა აღნიშნულისა, დ. არაყიშვილის მიერ ფიქსირებულია სამხმიანი წყობებიც (Аракишвили, 1908, 1-2), მაგრამ არ არის დაზუსტებული, ეს წყობები სამხმიანი (?) ჩონგურისაა თუ მიღებულია რომელიმე ორი სიმის უნისონური აწყობით. ეს კითხვა დაგვებადა გურიაში მოპოვებული შემდეგი ცნობების გამო: „ოთხსიმიან ჩონგურს ისეთი წყობაც ჰქონია, სამხმიანობა გამოდიოდა” (ავტორის საველე დღიური, 1971, 172). თუ რომელი წყობა უნდა გამოიყენოს ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის, შემსრულებელმა იცის.

წყობასთან უშუალო კავშირშია წყობათა სახელწოდებები. დღეს გურიაში გავრცელებულია სამი წყობა (პირველი, მეორე და მესამე), სამეგრელოში – ორი (პირველი და მეორე). დ. არაყიშვილის მიერ ფიქსირებულია მეორე წყობის სახელწოდება „აშობილი” (არაყიშვილი, 1940, 41-42). ამ ტერმინს ეხმაურება ჩემ მიერ გურიაში მოპოვებული ცნობები (I წყობისათვის „ჩვეულებრივი”, II-თვის „ზილმომობილი” და III-თვის „შუამომობილი”). ეს სახელები სიმების დაჭიმულობის ხარისხის შესაბამისია (მაგ., II წყობაში მოშვებულია ზილი, III-ში – მეორე სიმი). სიმების დაჭიმულობის ხარისხთან არის დაკავშირებული სიმების ძველი ქართული სახელწოდებანი („მოშუეა ანუ ბოში და მსხირპანე) (ჯავახიშვილი, 1938, 312).

საკითხს, თუ რომელია მთავარი წყობა, თავიდანვე ყურადღება მიაქცია ივ. ჯავახიშვილმა. დღეს გურიაში გავრცელებული სამი წყობის ანალიზის საფუძველზე, მან გამოთქვა მოსაზრება, რომ ჩონგურს ზილის გაჩენამდე ორი წყობა უნდა ჰქონოდა და I წყობა მთავარი უნდა იყოს (ჯავახიშვილი, 1938, 280-281). დიდი მეცნიერის ვარაუდი დაადასტურა ცალკეული

წყობის რეპერტუარის ანალიზმა და ზემოთ მოტანილმა მონაცემებმა ტერმინოლოგიის შესახებ. I წყობის გურული სახელწოდებაც — „ჩვეულებრივი“ ამ წყობის ძირითადობას მონშობს.

II წყობაში, გურიაში მოპოვებული მასალის მიხედვით, სრულდება მეგრული სიმღერები და ამიტომაც გურიაში ამ წყობას მეგრულ წყობასაც უწოდებენ, ხოლო სამეგრელოში შეკრებილი ცნობებიდან ირკვევა, რომ ეს წყობა (იგულისხმება „მეორედ“ წოდებული) ძირითადია ჩონგურზე და მას ამიტომ აქ „პირველ წყობას“ უწოდებენ (ავტორის საველე დღიური, სამეგრელო, 1973, 13). III წყობაში კი გურიაში ორ სიმღერას ასახელებენ — „სიმღერა დათიკო შევარდნაძეზე“, „სიმღერა სიმონა დოლიძეზე“ (შილაკაძე, 1970, 40).

წყობათა სიმრავლის მიზეზად მიგვაჩნია დიპაზონის გაფართოების აუცილებლობა, ასევე საკრავის ჰარმონიულ შესაძლებლობათა — აკორდიკის გამდიდრება. ჩონგური, როგორც ყველა ქართული საკრავი, სააკომპანემენტოა. ე.ი. ის სიმღერას უქმნის ჰარმონიულ ფონს. ჰარმონიულ შესაძლებლობათა გაფართოება საკრავზე ნაკარნახევი იყო იმ კუთხის მაღალი ვოკალური კულტურით, სადაც ეს საკრავია გავრცელებული, კერძოდ, გურული მუსიკალური კულტურისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის ფორმით.

ჩონგურის ძირითად თავისებურებას — წყობათა მრავალფეროვნებას — ზილის სიმის არსებობა განაპირობებს. სწორედ ეს მოკლე სიმი ზილი ხდის ამ საკრავს მეტად ორიგინალურს ქართულ ინსტრუმენტარიუმში.

ჩონგურისა და საერთოდ საკრავის სიმების სახელწოდებებს ყურადღება მიაქცია ივ. ჯავახიშვილმა (ჯავახიშვილი, 1938, 173-174). გურიაში ცნობილი სიმების სახელების ანალოგიური ყოფილა იმერეთშიც: მოლაპარაკე//დანყილი, მომძახებელი, ბანი და ფერდი (წერეთელი, 1938), ხოლო ზილის სიმის სახელად „ფერდი“ დღემდეა შემორჩენილი (მთხრ. ბარამ სისვაძე, 94 წლის, სოფ. კორბოული (საჩხერის რ-ნი). ცნობა მომანოდა ა. გოგიაშვილმა (მასალა ჩანერილია 1972 წ.). გურიაში ზილის სიმის სახელად დავამონმე „მწრილი“. ასეთივე სემანტიკის მატარებელია მეგრული სახელწოდებანი (იხ. ცხრილი 8).

ჩონგურის სიმების ზემოჩამოთვლილი სახელები, ისევე როგორც სხვა საკრავთა სიმების სახელები, როგორც მართებუ-

ჩონგურის სიმთა სახელწოდებები

ჩონგურის სიმების სახელები	გურული	იმერული	მეგრული
პირველი	დამწყები	მოლაპარაკე//დან- ცილი	გემაჭყაფალი
მეორე	მომახილი	მომახილებელი	
მესამე	ბანი	ბანი	მებანე
მეოთხე ანუ ზილი (მოკლე სიმი)	ზილი/ძილი/მწრი- ლი	ფერდი	ძიაძაფი/ძილი/მე- ჭიფაშე

მეგრული ტერმინები დამონმებულია 1973 წლის სამეგრელოში მივლინების დროს (საველე დღიური, 1973, 14, 73. მთხრ. მარო სიმონის ასული ხორავა-თურქია, 68 წლის, სოფ. ჯაპშაქარი, ხობის რ-ნი).

ლად მიუთითებდა ივ. ჯავახიშვილი, სიმღერის ხმების სახელებია (ჯავახიშვილი, 1938, 173-174). მაგრამ გამოხატავენ არა სიმის ფუნქციას (როგორც ეს სიმღერის ხმათა სახელებში გვაქვს), არამედ სიმის რეგისტრულ მდებარეობას (შილაკაძე, 1970, 48-49).

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჩონგურის სიმთა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მეოთხედ ანუ ზილად წოდებული სიმი.

ზილის სიმი საყურადღებოა იმ მხრივაც, რომ აქ მჟღავნდება ხალხური ცოდნა აკუსტიკის პრინციპისა – სიმის სიგრძესა და მის მიერ გამოცემული ბგერის სიმაღლის ურთიერთმიმართების შესახებ.

ჩონგურზე ზილის სიმის არსებობა განსაზღვრავს ამ საკრავის ძირითად თავისებურებებს – მის ოთხხმიანობას და წყობათა მრავალფეროვნებას. ზილის მეშვეობით განსხვავდება ჩონგური ამავე ტიპის მეორე ქართული ხალხური საკრავისაგან – ფანდურისაგან, რომელიც ჩონგურის წინამორბედ საკრავად მიმაჩნია (შილაკაძე, 1970, 48-49).

ჩონგურის დამზადების წესის შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში არსებობს ერთადერთი ცნობა, რომელიც მოყვანილი აქვს ზემოთ არაერთგზის დასახელებულ ნაშრომში ივ. ჯავახიშვილის (გვ. 117-118), მაგრამ სქემატურად. აღნიშნულ საკ-

ითხზე შედარებით სრულად მასალა ჩვენ დავაფიქსირეთ (ავტორის საველე დღიურები: გურია, 1971, 141-142, 63-65, 226-232; სამეგრელო, 1976, 52-53).

ჩონგურისათვის მასალად გამოიყენება როგორც წესი, ბჟოლი (*Morus alba* L.). გურიაში დასტურდება ჩონგურის დამზადება ძვირფასი მერქნის – ურთხელისაგან, მაგრამ მისი დეფიციტურობის გამო, მხოლოდ საინკრუსტაციოდ იყენებდნენ (ავტორის საველე დღიური, გურია 1971, მთხრ. იონა ანტონის ძე სიხარულიძე, არტიმო ექვთიმეს ძე სიხარულიძე, სოფ. ბუკისციხე, ჩოხატაურის რ-ნი).

ინფორმატორთა ცნობით, ჩონგურს ადრე მთლიანი ხისაგან თლიდნენ. ამგვარი ჩონგური დაცულია საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის (საინვენტარო № 70-08/74, 51-39/91), ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმისა და თბილისის ხალხურ საკრავთა მუზეუმში. ასეთი ჩონგური ამჟამად იშვიათია. მთლიანი ხისაგან გამოთლილი ჩონგური მონმდება სამეგრელოში („ჩვენ მთლიან ხეს ვაკეთებდით. მთლიანი იყო, უნდა გამოგვეყვანა თხელი, რაც თხელი იქნებოდა, უკეთესი იყო, ისე თხელს ყველა ვერ გამოიყვანდა. ცაცხვი რბილი იყო, მაგრამ ხმა არ ქონდა“ (ავტორის საველე დღიური, სამეგრელო, 1983, გვ. 37-38, მთხრ. ძუკუ გიორგის ძე ცირდავა, დაბ. 1888 წ., სოფ. მუხური, ჩხორონყუს რ-ნი). გურიაში შეკრებილი მასალის მიხედვით „მთლიანი ჩონგურისათვის გამოიყენებოდა ცაცხვი ან ბჟოლი, ზედა დეკისათვის – ბჟოლი ან ფიჭვი, ტარისათვის – კაკალი ან ცაცხვი. ბჟოლისა და ფიჭვის მერქანი ჩონგურისათვის მონმდება სამეგრელოშიც (ამჟობინებენ ბჟოლას).

საჩონგურედ ხეს ჭრიდნენ შემოდგომაზე, ძველ მთვარეზე. იყენებდნენ ხის ქვედა ნაწილს.

განსაკუთრებული სიფრთხილითა და გულისყურით კეთდება მუცელი („დედო ჩონგური“).

უკანასკნელ ხანებში, როგორც წესი, მიწებებულ ნაწილებიანი (ტკეჩებიანი) კორპუსი უკეთდება ჩონგურს. ტკეჩები – „ფურცელი“ მზადდება შემდეგნაირად: მოჭრილ ხეს აცლიან კანს ნაჯახით, „დამესრავენ“ – სიგრძეზე ჩათლიან დაშნით, გაათხელებენ და ხარშავენ ქვაბში ორი საათის განმავლობაში. ამის შემდეგ ადვილად თხელდება. მიაწებებენ ერთმანეთზე და

ცხელი უთოთი (სპეციალური) მისცემენ კორპუსის ფორმას, შეკრავენ და გააჩერებენ გამაგრებამდე.

თავფიცარი (პირი) ფიჭვის ყავარია, რომელიც აგრეთვე დაშნით უნდა დამუშავდეს, მაგრამ მოხარშვა აღარ სჭირდება. გულს წმენდენ დანით, ასუფთავებენ შუშის ნამტვრევით, უკეთებენ ნახვრეტებს სადგისით, მათი რაოდენობა დამოკიდებულია საკრავის ნაწილთა სისქეზე. ნახვრეტებს უმატებენ ან აკლებენ საჭიროების მიხედვით. შემდეგ კეთდება მოსამართი ჯორა (ხრახნი), ტარის ჯორა (ზედა ზღურბლი) და გულის ჯორა. ამისათვის მასალად იყენებენ ცაცხვს.

სიმებს აბამენ და ამაგრებენ მოსამართ "ჯორებზე" და „მარჭვალზე“ (ფსკერზე მოთავსებულ ლილაკზე).

სიმებს გურიაშიც და სამეგრელოშიც აბრეშუმის ძაფისაგან აკეთებდნენ. თითოეული სიმი სხვადასხვა სისქისა იყო. პირველი იყო 4 წვერი, ზილი – 2 წვერი, მეორე სიმი – 5 და ბანი – 7 წვერი. ზოგიერთი მთხრობელის სიტყვით, ზილი 2 წვერი უნდა და დანარჩენ სიმთა სისქე ორ-ორი წვერით მატულობს (სამეგრელოში მოპოვებული მასალით, ზილის სიმი არის ორფა და დანარჩენ სიმებს კი თითო წვერი ემატება).

ჩონგურის დამზადების დროს არ სარგებლობდნენ ტრაფარეტული ზომებით, მაგრამ პროპორციებს ნაწილთა შორის მეტ-ნაკლებად იცავდნენ (შილაკაძე, 1970, 44).

ჩონგურის ფუნქცია ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტის – ფანდურის ანალოგიურია. ადრე გამოთქმული გვექონდა მოსაზრება, რომ ჩონგური და ფანდური ერთი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტის განვითარების შედეგად ჩამოყალიბებულ ორ სხვადასხვა სახეობას წარმოადგენს, რასაც ადასტურებს ამ ორი საკრავის საყოფაცხოვრებო ტრადიციები (შილაკაძე, 1970, 46-50).

ჩონგური უაღრესად პოპულარული იყო, ითვლებოდა ოჯახში აუცილებელ ნივთად. ინახებოდა კედელზე ჩამოკიდებული თვალსაჩინო ადგილას. მასზე უკრავდნენ ქალებიცა და მამაკაცებიც, მაგრამ ძირითადად მაინც ქალები. ჩვენს მიერ მოპოვებული ეთნოგრაფიული მასალის თანახმად, „მარებლები“ (მაჭანკალი) საგანგებოდ აღნიშნავდნენ გასათხოვარი ქალის ღირსებათა შორის ჩონგურის ცოდნას (ავტორის სპეცელ დღიური, სამეგრელო, 1976, 57, გედეონ ხუხუნი, დაბ. 1893 წ.).

ჩონგური სააკომპანემენტო საკრავია, მისი თანხლებით

სრულდება სოლო ერთხმიანი, ორ-და-სამხმიანი სიმღერებიც, მაგრამ ტრადიციული საჩონგურო რეპერტუარი ერთხმიანი სიმღერებია – სახუმარო, სატრფიალო. ჩონგურის აკომპანემენტით სრულდება აგრეთვე სანესო სიმღერები.

ჩონგურზე სრულდება საცეკვაო მელოდიები. წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკა ჩონგურზე სწორედ ამ ჟანრითაა წარმოდგენილი. გვხვდება აგრეთვე ჩონგურისა და დოლის ანსამბლი.

საყოფაცხოვრებო ტრადიციები, სხვადასხვა წეს-ჩვეულებები, რომელშიც ჩონგური მონაწილეობს, ანალოგიურია ზემოთ, ფანდურთან დაკავშირებით დასახელებული და აღწერილისა. მაგ., ჩონგური ფიგურირებს შრომის პროცესში, კერძოდ, ჩონგურის თანხლებით ასრულებდნენ ქალები სიმღერებს კოლექტიური შრომის დროს, რომელიც „ქალების ნადის“ სახელითაა ცნობილი გურია-აჭარაში. აქ შესრულებული სიმღერები ჟანრული კლასიფიკაციით წარმოადგენს არა შრომის სიმღერებს (ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით), არამედ სატრფიალო, სახუმარო, საყოფაცხოვრებოსაც. „ქალების ნადი“ აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეებში ზემოთ აღნიშნული „მჩეჩლობის“ ანალოგიურია. ქალთა კოლექტიური შრომის ამ ფორმის შესახებ დასავლეთ საქართველოში მასალა ცნობილია სპეციალური ლიტერატურიდანაც და მოპოვებულია აგრეთვე ჩემ მიერ (წულაძე, ვახობაძე, 1961, 9; ავტორის საველე დღიურები: გურია, 1971 წ., გვ. 57, მთხრ. ელენე ქიშვარდის ასული ლომინეიშვილისა, დაბ. 1888 წ., სოფ. ზემო სურები, ჩოხატაურის რ-ნი; სამეგრელო, 1983 წ., გვ. 44. მთხრ. ლეონ (ლევა) ილიას ძე ცირდავა, დაბ. 1901 წ., სოფ. მუხური, ჩხორონყუს რ-ნი).

სანესო რიტუალებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ბატონების“ კულტთან დაკავშირებული რიტუალი, სადაც სრულდება სპეციალური საგალობელი „საბოდიშო“ // „ბატონებო“ (ხშირად ჩონგურის თანხლებით), რომელიც თავისი მაღალმხატვრული დონით ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების შედეგთაგანია. იგი კარგადაა ცნობილი სპეციალურ ლიტერატურაში (ჩხიკვაძე, 1948, 32). საგალობელი სრულდება „ბატონებთან“ ავადმყოფთან („ბატონების“ კულტზე და მასთან დაკავშირებულ რიტუალებზე აღარ შევჩერდებით).

საყურადღებოა სამეგრელოს სინამდვილეში შემონახული თ. სახოკიას მიერ ფიქსირებული წესი: თუ ავადმყოფს ჩაეძინა, ყველანი გაჩუმდებიან და ჩონგურს ავადმყოფის ახლო, კედელზე ჩამოკიდებენ, „ამბობენ, „ბატონები“ თავის მხრივ ჩუმად უკრავენ ჩონგურზე და გამოსცემენ საოცნებო ხმებს ყველა მნახველთა სასიხარულოდ“ (სახოკია, 1956, 34).

ამ წესს ეხმაურება აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში (თუშეთში) ცნობილი საახალწლოდ „თავმოკრულაყზე“ – ხის სანდეზე ჩონგურის (=ფანდურის) დადების წესი. ხალხის რწმენით, ჩონგური ღამით ხმას გამოსცემდა, რასაც ნ. აზიკური სულების ღბენისთვის გამიზნულ აქტად თვლის (აზიკური, 1987, 218). ეს და ზემოთ უკვე ნახსენები წესები უჩინარი სტუმრებისადმი პატივისცემის წესის შემადგენელ რგოლად უნდა განვიხილოთ.

ჩონგურის თანხლებით სრულდებოდა სანესო სიმღერა „მზე შინა და მზე გარეთა“, რომლის მეგრული და გურული ვარიანტები ჩანერილი აქვს დ. არაყიშვილს (Аракишвили, 1908, 4, № 5). ამ სიმღერას, რომელიც სრულდებოდა ბავშვის დაბადებასთან დაკავშირებული რიტუალის დროს, ძეობის სიმღერასაც უწოდებენ. გრ. ჩხიკვაძის აზრით, ამ სიმღერაში აღიბეჭდა ასტრალური რელიგიის კვალი (ჩხიკვაძე, 1948, 33). ზოგჯერ ამ სიმღერას წრიული ფერხულის სახით ასრულებდნენ (გვარამაძე, 1957, 44). ამ სახის ფერხულებს კი ვ. ბარდაველიძე მზის კულტს უკავშირებს – წრე მზის ქალღვთაება ბარბარეს გამოხატულებას წარმოადგენს, ხოლო წრეხაზი ამ მნათობი ღვთაების სიმბოლოს (ბარდაველიძე, 1941; 111-112).

ჩემი აზრით, „მზე შინა“, როგორც სანესო საფერხულო სიმღერა, თავიდანვე სხვა სანესო საფერხულო სიმღერების მსგავსად, საკრავის აკომპანემენტით არ სრულდებოდა (მაგ., ხევსურული „ფერხისული“, ფშაური „ფერხისა“). საკრავით აკომპანირება აქ გვიანდელი დანართი უნდა იყოს.

ეთნოგრაფიული მასალით, ჩონგურზე დაკვრა დასტურდება მიცვალებულის დატირებისას (დაკრძალვის დღეს) როგორც გურიაში, ასევე სამეგრელოში. სიმღერას ჩონგურის თანხლებით ასრულებს 4-6 კაცი, რომლებიც გარდაცვლილის ახლო ნათესავები არ არიან (ავტორის საველე დღიური, 1973 წ., სამეგრელო, გვ. 57, 83, მთხრ. დუნია იასონის ასული გეგენავა,

დაბ. 1926 წ., სოფ. მენჯი; ვენერა სახოკია სოფ. შხეფი, ჯუშბერ ჩქალოვი, სენაკი, ლაერენტი კაკას ძე ლომია, დაბ. 1900 წ., სოფ. ზუბი, ხობის რ-ნი). ჩემ მიერ მოპოვებული მასალების (გურიასი 1971-1973 წწ., სამეგრელოში 1983 წ.) ანალიზი ცხადყოფს, რომ ეს წესი უკანასკნელ ხანებში შედარებით ფართოდ გავრცელდა. ყოველ შემთხვევაში, საკმაოდ გავრცელებული უნდა ყოფილიყო XIX ს. ბოლოსა და XX ს. დასაწყისში სამეგრელოში. ვფიქრობ, ის ჩაენაცვლა დატირების წესში ერთ-ერთ ელემენტს – ზარს. მიცვალებულის დატირების წესები სპეციალური ლიტერატურიდან ცნობილია (ნულაძე, 172-188; მაკალათია, 1941, 283-284; ქაჯაია, 1980, 155-164, *Накашидзе*, 1987). ამჯერად მას მხოლოდ ჩვენთვის საინტერესო კუთხით შევეხებით.

მიცვალებულის დაკრძალვის დღეს სრულდებოდა ზარი – სამგლოვიარო საგალობელი, რომელსაც გურიასა და სამეგრელოში დაკრძალვაზე მოსულ მოტირალთა მიერ მოყვანილი მოზარეები ასრულებდნენ.

თუ რატომ უნდა მომხდარიყო ზარის ფუნქციის გადანაცვლება საჩონგურო სამგლოვიარო სიმღერებზე და არა სხვა რომელიმე ჟანრზე, მით უმეტეს, რომ ქართული მრავალხმიანი სიმღერებისთვის უთანხლებო შესრულებაა დამახასიათებელი, ახსნას მოითხოვს. ვარაუდის სახით შეიძლება ითქვას, რომ საჩონგურო სიმღერების ჩართვა მიცვალებულის დატირების წეს-ჩვეულებებში უნდა განეპირობებინა თვით ამ სიმღერების, განსაკუთრებით მეგრული საჩონგურო სიმღერების ლირიკულობას. ამასთანავე, გარკვეული როლი უნდა შეესრულებინა კიდევ ერთ ტრადიციასაც, რომელიც „ბატონების“ კულტთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებებიდან მოდის (იგულისხმება წესი, „ბატონებით“ გარდაცვლილის ჩონგურით გასვენებისა).

ჩონგურის დიდ პოპულარობაზე და ყოფაში მის მნიშვნელოვან როლზე მიუთითებს ამ საკრავის ზემოთ აღწერილი ფუნქციები. უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტიც. ჩონგურის გარდა არც ერთ ქართულ საკრავზე არ დასტურდება დაკვრის სწავლების სისტემის (თუნდაც მარტივის) არსებობა.

როგორც აღვნიშნე, ჩონგურის ცოდნა პრესტიჟულად ითვლებოდა, ამიტომ მასზე დაკვრის მსურველების არსებობა

გასაგებია. ჩონგურზე დაკვრას სწავლობდნენ ოჯახებში, სალამოს, თავისუფალ დროს. სათანადო მუსიკალური მონაცემების მქონე ახალგაზრდები. როგორც გურული მთხრობლები აღნიშნავენ, ამას დამოუკიდებლად ახერხებდნენ („მისით სწავლობდნენ“). მაგრამ ამასთანავე გამომუშავებულია ჩონგურის დაკვრის სწავლების ხერხები. დასტურდება ქირით – გასამრჯელოს გაღებით ჩონგურის სწავლა და სიმღერის სწავლა (ვ. შილაკაძე, 1949, 141-167). მაგრამ, როგორც გურიაში შეკრებილი ეთნოგრაფიული მასალებით ირკვევა, ამას მასიური ჭასიათი არ ჰქონია (ავტორის საველე დღიური, 1972 წ., გურია, სამეგრელო, 1973 წ., გვ. 87).

გურიაში ჩემ მიერ დაფიქსირებულია ჩონგურზე დაკვრის სწავლების ხალხური მეთოდები: ჯერ ასწავლიან ჩონგურის ხელში დაჭერას, ჩონგურის აწყობას (თავდაპირველად პირველ ნყოფას), მარჯვენა თითების ჩამოკვრას (სანოტო მაგ. № 2):

1 სავარჯიშო: მარჯვენა ხელით ერთდროული ამოკვრა I-III სიმებისა ერთად და მეორისა ცალკე (ზილი აქ საერთოდ არ მონაწილეობს).

II სავარჯიშო – ერთდროული ამოკვრა I-III სიმებისა და ზილისა ცალკე.

III სავარჯიშოში ემატება მარცხენა ხელიც. პირველ პოზიციაში მეორე სიმს აჭერენ მეორე თითს და პირველ სიმს – მესამე თითს, ღებულობენ მელოდიურ საქცევს.

IV სავარჯიშოში უფრო რთულდება ამოცანა.

ეს არის ძირითადი ფორმულები, რითაც ეუფლებიან ჩონგურზე დაკვრას. რა თქმა უნდა, აქ რიტმული ვარიაციები დასაშვებია, მოსალოდნელიც და ბუნებრივიც.

ამის შემდეგ გადადიან უკვე უმარტივესი „აკომპანემენტის ფორმულის“ შესწავლაზე, მოგვიანებით – ჩონგურის სხვა ნყოფების გაცნობაზე. შემდეგ თანდათან რთულდება სავარჯიშოები.

როგორც ვხედავთ, ჩონგურის ადგილი ყოფაში საკმაოდ დიდია. იგი გამოიყენება უძველესი წარმოშობის წეს-ჩვეულებებსა თუ რიტუალებში. დახვეწილია მისი დამზადების წესები, მდიდარია მუსიკალურ-საშემსრულებლო ხერხები. კონსტრუქციის სრულყოფილობა (სარეზონანსო კორპუსის მოცულობა, დახვეწილობა, სიმების მასლა), აქედან გამომდინარე ტემბრის

ხარისხი, ჰარმონიულ შესაძლებლობათა („აკორდთა მარაგის“) სიმდიდრე ფანდურთან შედარებით ჩონგურის განვითარების ბევრად მაღალ დონეს ასახავს.

ქართული წერილობითი წყაროების თანახმად, ჩონგური კარგად არის ცნობილი საქართველოში XVII ს-ში. სიტყვა „ჩონგური“ ქართულ წერილობით წყაროებში შედარებით გვიან გვხვდება. ივ. ჯავახიშვილის აზრით, ეს სახელი მაინცდამაინც ძველი არ უნდა იყოს (ჯავახიშვილი, 1938, 154). მანვე მიუთითა, რომ იოანე ბატონიშვილი განასხვავებს ქართულ ჩონგურს, ყიზილბაშურ ჩონგურსა და ქართულ ჩანგურს. ეს საკრავი მას მოხსენიებული აქვს „კალმასობაშიც“.

ჩონგურს სპარსეთიდან შემოტანილ საკრავთა რიცხვში იხსენიებს ალ.ხახანაშვილი (Хаханов, 1895, 74).

ნ. ჩუბინაშვილის ქართული ლექსიკონის საკრავის ბუდეში დასახელებულია რამდენიმე საკრავი, მათ შორის ჩონგური და განმარტებულია ამგვარად: „ჩონგური (სპარს.) - მომცრო საზი ოთხძალი ანუ ხუთძალი, *ხალაიკა*-. ჩონგურის მეშვეობით არის განმარტებული ფანდური: „ფანტურა - საკრავი ჩონგურივით, *ხანდურა* (ჩუბინაშვილი, 1961, 431).

ჩონგურად წოდებული ქართული საკრავი, რომელიც გურიასა და სამეგრელოში დღემდე გავრცელებული, თავისი რეპერტუარით, ტემბრით, წყობით ქართულ საკრავს წარმოადგენს, მაგრამ ამავე სახელწოდებით რომ აღმოსავლური საკრავებიც ყოფილა ცნობილი საქართველოში, მოწმდება დ. არაყიშვილისა და ა.მასლოვის აღწერილობებიდან. ქართლური ჩონგურის აღწერილობისას დ. არაყიშვილი აღნიშნავს: „ეს არსებითად იგივე თარია, მხოლოდ უფრო პატარა ზომის. მისი ხის კორპუსი შუაზე, სიგრძეზე გაჭრილ მსხალს მიაგავს. არსებობს ჩონგური მოგრძო კორპუსით. ჩონგურს ორი ბგერა აქვს და თითო ბგერას ორ-ორი სიმი, კვარტაზე აწყობილი“ (არაყიშვილი, 1925, 34).

ამავე სახელწოდების საკრავი აღწერა ა. მასლოვმა. იგი ჩონგურს ტამბურისებრთა ოჯახს მიაკუთვნებს: „კორპუსი შუაზე გაჭრილი გოგრის ფორმისაა. დეკა თუთისაა. ყელზე 14 საქცევი აქვს, ოთხსიმიანია. I წყვილი სიმებისა უნისონურია, ასევე II წყვილიც. წყობები: $c d c''c''$; $d'e'c''c''$, $d'g'c''e''$ “ (Маслов, 1909, 17).

ამ წყობების მიხედვით ეს ჩონგური ქართული, ჩემ მიერ ზემოთ აღწერილ გურულ-მეგრული ჩონგურისაგან განსხვავდება. თუმცა, გარეგნული მსგავსება მათ შორის უნდა იყოს.

ამავე სახელწოდების და ანალოგიური აღნაგობის ლუტნის ტიპის ჩამოსაკრავი, ოთხსიმიანი საკრავი ცნობილია სომხეთში. იგი 60 სმ სიგრძის, მსხლისებრი ან რვაკუთხა ფორმისაა. მასზე უკრავენ პლექტრით. ყელზე საქცევები არა აქვს (Лисициан, 1958, 151; აჭარიან, 1979, 99-101). მას განაკუთვნიებენ საზის ოჯახს. ქვედა ყუთის მაგვარი ნაწილი ანუ ტანი ნახევარმსხლისებრი ან გადაკვეთილი რვაკუთხა ფორმის აქვს, ოთხი ლითონის სიმი (ორი თეთრი და ორი ყვითელი) დაახლოებით 60 სმ სიგრძისაა. იგი აღწერილი აქვს ჰ. აჭარიანს და უწოდებს ნამდვილ სომხურ ძველ საკრავს ან აშულების საკრავს, რომელიც ცნობილია სხვადასხვა სახელწოდებებით. მისი სიტყვით, ამ საკრავს იცნობენ ქართველები და თურქ-თათრები და უწოდებენ ჩუანგური-ს. ს. ლისიციანის აზრით, ეს ძველი სომხური ფანდირია (Лисициан, 1955, 247; Народы Кавказа, II, 1962, 558).

ოთხსიმიანი საკრავი მსგავსი სახელწოდებებით გვხვდება კავკასიის სხვა ხალხებშიც.

დალესტანში გავრცელებული საზიც და თარიც ცნობილია ჩონგურ // ჩუგურ სახელწოდებით (Атлас, 108, № 533, 534).

იოანე ბატონიშვილის მიერ „მუსიკის მოკლე სახელმძღვანელოში“ აღწერილი ქართული და ყიზილბაშური ჩონგურები აღმოსავლური ანალოგიური საკრავების მეშვეობით შეიძლება იქნას რეკონსტრუირებული. ჰ. აჭარიანის მიერ აღწერილი სომხური საკრავი იოანე ბატონიშვილისეულის იდენტური ჩანს.

ამ მხრივ კვლევა უნდა გაგრძელდეს. უპირველეს ყოვლისა, გასარკვევია ორი საკითხი: 1. ტერმინი „ჩონგური“ და მისი ეტიმოლოგია ყველა ენაში და ხალხში, სადაც გვხვდება მსგავსი საკრავი ან სახელწოდება სხვა საკრავისათვის და 2. დასადგენია ზილის სიმის მქონე ანალოგიური საკრავების არსებობა.

ყურადღებას იპყრობს შემდეგი ფაქტები: 1. ჩონგურის ტიპის საკრავის (ღრმა და განიერ რეზონატორიანი) არსებობა საქართველოში დოკუმენტურად XVII საუკუნიდან დასტურდე-

ბა; 2. ჩონგური გარეგნული ფორმით ემსგავსება სიმიან საზს, რომლის გავრცელებაც საქართველოში აგრეთვე XVII საუკუნიდან ივარაუდება წერილობითი წყაროების მიხედვით (ივ. ჯავახიშვილი). ხომ არ შეიძლებოდა გვევარაუდა აღმოსავლური და ქართული საკრავების გარკვეული ურთიერთგავლენები, რამაც სიმიან ჩამოსაკრავთა ტიპის მანამდე არსებული საკრავ ფანდურისაგან განსხვავებული ფორმის ჩამოყალიბებამდე მიგვიყვანა.

ჩონგური ქართულ ქორდოფონთა ჯგუფში ყველაზე განვითარებული სახეა. ლამაზი ტემბრი (რაც მიღწეულია კორპუსის კედლის სისქის მინიმუმამდე შემცირებით), ხმის სიძლიერე, დიდი სარეზონანსო მოცულობა, დაკვრის ხერხების მრავალფეროვნება ჩონგურის განვითარების მაღალ დონეზე მეტყველებს.

ჩონგური განვითარდა და ჩამოყალიბდა ფანდურის ტიპის საკრავის შემდგომი განვითარების საფუძველზე. თანამედროვე ფანდური და ჩონგური ერთი ტიპის საკრავის ორი სახესხვაობაა.

ოთხსიმიანი ჩონგური *აჩამგურ* // *აჩანგურის* სახელწოდებით გარცელებულია *აფხაზებშიც*, რომელიც ათვისებულია ქართული წრიდან. ჩვენს მიერ არაერთგზის დამონშემულ ი. ხაშბას ნაშრომში მოცემულია ამ საკრავის აღწერილობა. როგორც ის აღნიშნავს, საკრავი და მასზე დაკვრის ხერხები ისეთივეა, როგორც გურია-სამეგრელოში გავრცელებულ საკრავზე (Хашна, 1967).

აღსანიშნავია, რომ ამ საკრავზე შემსრულებლები მხოლოდ ქალები არიან. საკრავზე უკრავდნენ დამხრჩვალის სულის დაჭერის ცერემონიალში, ქელებში, ავადმყოფთან ღამის თევის დროს. ი.ხაშბა დაასკვნის, რომ აჩამგური მყარად შევიდა აფხაზთა მუსიკალურ ყოფაში ისე, რომ შეიძინა ჭეშმარიტად ეროვნული საკრავის მნიშვნელობა.

ქორდოფონთა ჯგუფის ჩამოსაკრავების ქვეჯგუფში შემავალი ფანდურის ტიპის საკრავები გავრცელებულია ჩვენთვის საინტერესო რეგიონში. ესენია: *აფანდურ*, *აფე-ფშინ*, *დეჩიგ-ფონდურ*, *თამურ*, *აგაჩ-ყუმუზ*, *დალა ფანდირ*. განვიხილოთ ისინი ცალკე.

აფანდურ – ამ სახელწოდებით გვხვდება ქართული ფანდურის ტიპის საკრავი აფხაზთა ყოფაში. იგი ათვისებულია ქართული წრიდან და ფაქტობრივად თვითმოქმედ ანსამბლებში დამკვიდრდა (Хашба, 1967, 76-77).

აფე ფშინა // აფე ფშინ ორ- ან სამსიმიანი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი, ცნობილი ადილურ ხალხებში (ადილურ ენებში „ფშინა“ ნიშნავს საერთოდ საკრავს, აფე – თითებს). მისი ზუსტი აღწერილობა სპეციალურ ლიტერატურაში არ გვაქვს. აფე ფშინას თანხლებით შესრულებული სიმღერის ჩანანერი გამოქვეყნებულია ადილური სიმღერების უკანასკნელ აკადემიურ გამოცემაში (მას შეეხებით II თავში). ინფორმატორთა ცნობით, საკრავი გავრცელებული იყო მოზდოკსა და ყაბარდოში (ავტორის საველე დღიური, ყაბარდო, 1979 წ., გვ. 46. მთხრ. ხავპაჩეე ჰასან, დაბ. 1929 წ., სოფ. კახუნ, ურვანის რ-ნი, ყაბარდო-ბალყარეთი). ამჟამად ამ საკრავის ერთადერთი ეგზემპლარი მოუპოვება ბ. კაგაზეევის პირად კოლექციაში (Каразеев, 1990. 13).

ჩეჩნურ-ინგუშური დეჩიგ-ფონდურ (ტაბ. VI, სურ. 22) სამსიმიანი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი ყოფიდან პრაქტიკულად გამქრალია. რამდენიმე ეგზემპლარი დაცულია ჩეჩნეთ-ინგუშეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმსა (ქ. გროზნო) და ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხის ფონდში (საინვენტარო №2530, შდრ. არაყიშვილი, 1940, 40, № 67). დეჩიგ ფონდური გამოთლილია მთლიანი ხისაგან (აქედან წარმოსდგება მისი სახელწოდება „დეჩიგ“ – ხე, „ფონდურ“ – საკრავი). მისი საერთო სიგრძე 80-90 სმ-ია. აქვს საქცევები (5-10). სიმები ნანლავის ან ლითონისაა, ჯორაკი – ხის. წყობა სეკუნდურ-ტერციულია: d e g.

დაკვრისას საკრავი უღევტ მუხლებზე, კორპუსი მიყრდნობილი აქვს შემსრულებელს, ყელი – ზევით აწეული, მარჯვენა ხელის თითებით ხდება ჩამოკვრა ყველა სიმზე. არის ცნობა იმის შესახებ, რომ დეჩიგ-ფონდურზე უკრავდნენ პლექტრით (Атлас, 110).

ჩეჩნეთ-ინგუშეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია დეჩიგ-ფონდურების საინტერესო ნიმუშები, კერძოდ, დეჩიგ ფონდური (საინვენტარო № OC-4329) ხევსურული ფან-

დურის ტიპისა, ნიჩბისებრი ფორმის, მაგრამ ხვესურულთან შედარებით მცირე ზომისა. საერთო სიგრძეა 74 სმ, კორპუსის სიგრძე 35,5 სმ, სიგანე – 6-14 – 10,5 სმ, სიღრმე – 3 სმ. ზედა დეკაზე ამოჭრილია სამი სახმო ნახვრეტი 1,5 სმ დიამეტრისა. თავი უკან არის გადაზნექილი და ამოღრუებული. ყელის სიგრძეა 28 სმ. აქვს სამი საქცევი (მანძილები მათ შორის 4-4 სმ-ია. უღერადი სიმის სიგრძეა 62 სმ. ჯორაკი აღდგენილია. კორპუსის ქვემოთ, ცენტრში დამაგრებულია ღილაკი და მასზე მიმაგრებულია სიმის ბოლოები.

ამავე მუზეუმში დაცული დეჩიგ-ფონდურ (საინვენტარო № OC-4323) ასევე ხვესურული ტიპისაა, ხოლო ერთ-ერთი ნიმუში (საინვენტ. № OC-2852) – მოხეურისა (ტაბ. V, სურ. 20). აღნიშნული მუზეუმის თანამშრომლის, რუსლან დაუდის ძე არსანუკაევის ცნობით (1979 წ.), ხვესურული ფანდურის ტიპის საკრავი ნაპოვნია აკლდამაში სოვეტსკოეს რაიონში ითუმყალეს მახლობლად სოფელ მელხისტაში, რომელიც ამჟამად მუზეუმშია დაცული.

სიმებიანი საკრავის მიცვალებულისათვის საფლავში ჩაყოლების ტრადიცია ვაინახთა ყოფაში ცნობილია. „მიცვალებულს საიქიოში ცხოვრების გასაგრძელებლად ოჯახიდან თან ატანდნენ თიხის ჭურჭელს, ხის თეფშებს, წყლის სასმელ თუნგს, ნემსებს, ძაფებს, დანას, მაკრატელს, დასაკრავ ინსტრუმენტს (ხაზი ჩემია. – მ.შ.), კერძოდ სამსიმიან ჩონგურს და სხვ. (მარგოშვილი, 1980, 61).

გროზნოს მუზეუმში დაცული დეჩიგ-ფონდურების ნიმუშებზე საქცევთა რაოდენობა სამი, ოთხი ან ხუთია. მანძილები საქცევთა შორის ზოგჯერ თანაბარია, რიგ შემთხვევაში ყოველი მომდევნო 0,5 სმ-ით კლებულობს წინა საქცევის სიგრძესთან შედარებით (5; 4,5; 4,5; 4; 3,5).

ბგერათნარმოების ხერხი, ინფორმატორთა ზეპირი გადმოცემით, არის თითების ჩამოკვრა ყველა სიმზე ერთდროულად.

105 წლის მოხუცის ცნობით, დეჩიგ-ფონდური იყო ორსიმიანიც და სამსიმიანიც. ორსიმიანის წყობა ისეთივე იყო, როგორსაც სამსიმიანზე განაპირა სიმების ბგერები იძლევა (ავტორის საველე დღიური, ჩეჩნეთი, 1979 წ., გვ. 12-15, მთხრ. ისრაილ ბატაევი, დაბ. 1928 წ., სოფ. ქვემო დაი, სოვეტსკოეს

რაიონი, ჩეჩნეთ-ინგუშეთი). „ზოგჯერ სამსიმიანზე შუა სიმს მოაშორებდნენ და ორსიმიანი გამოდიოდა. ორსიმიანად უკრავდნენ და ისევ გააბამდნენ შუა სიმს, თუ უნდოდათ“ (მთხრ. ისლამოვ აბდულ-ლახამ, დაბ. 1874 წ., სოფ. პარაჩოი, ვედენოს რ-ნი, ჩეჩნეთ-ინგუშეთი, 1979).

დეჩიგ ფონდურის *დამზადების წესის* შესახებ სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობები არ მოგვეპოვება. იგი 1979 წ. დავაფიქსირე.

დეჩიგ-ფონდური გამოითლება მთლიანი ხისაგან. მასალად იყენებდნენ ცაცხვს (ჩეჩნ., ჰეხ.), აგრეთვე მერქანს, რომელსაც ჩეჩნურად *შალკაზ* ჰქვია. ეს ხეები მოცემულ რეგიონში ხარობს.

კორპუსის კედელი თხელი უნდა ყოფილიყო ფანერასავით. მუცელი (ხარა-ფულურო) ამოღრუებული იყო, ზემოდან დაკრული ჰქონდა თავფიცარი (ნილარ//ნოლარ, რაც სიტყვასიტყვით ხუფს, თავსახურს ნიშნავს). ზოგი მას უ (ფიცარი, კუს ბაკანის უწოდებს. ტარი (ჩეჩნურად: ლაჟ – „ჯოხი“) მთლიანია. თავზე გაკეთებულია სიმების დამჭერი მოქლონები (*ლარგიშ* – ყურები). ტარზე უკეთდება საქცევები (ფარდა), რაოდენობა – ნ. სიმებს (*ფხა, ფხონშ*) მეორე ბოლოთი ამაგრებდნენ სიმების დამჭერ დეტალზე, რომელიც თავფიცარზე ლურსმნით იყო დამაგრებული, სიმის დამჭერი დეტალი სამკუთხედის ფორმისაა.

გულის ამოსაღრუებლად გამოყენებული იყო იარაღი (ჩეჩნურად: *ასტი*), რომელსაც ჯამების გაკეთების დროსაც ხმარობდნენ.

საკრავის საერთო სიგრძე ერთ მეტრამდე იყო (80-85 სმ).

სიმები ადრე უკეთდებოდა ძუისა, ახლა იყენებენ ფაბრიკულ ნაწარმს.

მუზეუმში დაცული დეჩიგ-ფონდურის ნიმუშების გაზომვათა შესწავლის საფუძველზე დადგინდა შემდეგი შეფარდება ცალკეულ ნაწილთა ზომებს შორის:

საერთო სიგრძე	2,5	საერთო სიგრძე	3
კორპუსის სიგრძე	1	ყელის სიგრძე	1

საკრავის ფუნქცია. დეჩიგ-ფონდურზე, ისევე როგორც ხემიანზე, უკრავენ მხოლოდ მამაკაცები. დეჩიგ-ფონდურის თანხლებით სრულდებოდა ე. წ. *ილლი* – საგმირო სიმღერები, რომელსაც აგრეთვე მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ. ამაზევე სრულდებოდა საცეკვაოებიც და ე. წ. *ლადულა ძიშ* – ე.წ. „მოსასმენი სიმღერა“ – ინსტრუმენტული ჰანგი, რომელსაც კონკრეტული შინაარსი აქვს სათაურში გამოხატული, პროგრამული ნაწარმოები (*Речменский*, 1965, 25).

დეჩიგ-ფონდური თავისი ფუნქციით ზოგჯერ ხემიან ატუხ-ფონდურს ენაცვლებოდა. მაგრამ ჩემ მიერ მოპოვებული მასალის მიხედვით, უპირატესობა ხემიან საკრავს ენიჭებოდა. მთხრობელთა სიტყვით, მოხუცებს ხემიანი საკრავი უფრო უყვარდათ, „ის გასაკეთებლადაც ადვილი იყო და დასაკრავადაც მოხერხებული“ (ავტორის საველე დღიური, ჩეჩნეთი, 1979 წ., გვ. 49. მთხრ. ხალიდ მურთაზოვი, 60 წლის, სოფ. ტაზბიჩი, სოვეტსკოეს რ-ნი).

დეჩიგ-ფონდური ჩეჩენთა ყოფაში ისეთ მნიშვნელოვან ადგილს არ იკავებდა, როგორსაც ხემიანი.

ყურადღებას იქცევს დეჩიგ-ფონდურის ნაწილთა სახელწოდებანი, რამდენადაც ზოგიერთი ტერმინი სემანტიკურად ქართულის ანალოგიურია (ტერმინები დავაფიქსირე 1979 წ. ჩეჩნეთში მივლინების დროს).

კორპუსი – *ბარა* (მუცელი);

თავფიცარი – *უ* (გული);

საქცევები – *ფარდა*;

თავი – *ლარგიშ* (ყურები);

მოქლონები – *ლარგ*, *ლარგიშ*;

ტარი – *ლაჟ* (ტარი);

სიმი, სიმები – *ფხა*, *ფხონშ*.

საკრავის ნაწილთა სახელწოდებების გააზრება ანატომიური ტერმინების მიხედვით დამახასიათებელია ქართულისათვისაც და არა მარტო მისთვის.

დალესტნური თამურ//აგაჩ ყუმუზ (Атлас, 107) ქართული ფანდურის მსგავსი ორსიმიანი ვინროკორპუსიანი საკრავია, ნიჩბისებრი ფორმის, ორკბილანიანი (ან სამკბილანიანი) ძირით (ტაბ. VI, სურ. 24). კორპუსი, ყელი და თავი მზადდება ჭერმის ხისაგან. საერთო სიგრძე 90 სმ-ია. კორპუსი ამოღრუებულია, თავფიცარი ბრტყელი, ფიჭვისა. აქვს მრგვალი სარეზონანსო ნახვრეტები. ყელი მოკლეა, ჩადგმული აქვს 5-6 საქცევი. სიმები ნანღავისაა, ზოგჯერ დაგრეხილი ძუის. წყობა კვარტულია: a - d (Атлас, 107).

ჩემ მიერ ფიქსირებულია ცნობა, რომლის თანახმადაც, თამური სამსიმიანიც იყო (ავტორის საველე დღიური, დალესტანი, 1981, გვ. 28, მთხრ. ისაკოვა უმა რამაზანის ასული, სოფ. ხადატიური, ბოთლიხის რ-ნი, დალესტანი).

ამავე საკრავს ბარში აგაჩ ყუმუზსაც უწოდებენ. მაგრამ აგაჩ ყუმუზი თამურის სახესხვაობაა. იგი სამსიმიანი საკრავია. აქვს რამდენიმე წყობა — კვარტული, კვარტულ-კვინტური, კვარტულ-ტერციული: 1. a d g, a c g, 2. d d g, e fis g, 3. g c d (Атлас, 107). საკრავი გადაიწყობა 'ყოველი კონკრეტული ნაწარმოების შესაბამისად. დაკვრის ხერხები ფანდურის ანალოგიურია.

ამ დალესტნური საკრავის ნიმუში „ყომუზის“ სახელწოდებით დაცულია საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხის ფონდში (საინვენტარო №99-16/89).

აგაჩ ყუმუზი მთიან და შუა დალესტანში (ყუმუხები, დარგუელები, ხუნძები) გავრცელებული საკრავია. ავარიელებთან (ხუნძებთან) გვხვდება სამი წყვილადი სიმით და კვარტული წყობით. მისი თანხლებით სრულდება ეპიკური იიარები (ისტორიულ-საგმირო სიმღერები) და ლირიკული სარინები (Лакские эпические... 1968, 18).

ამ საკრავზე, როგორც წესი, მამაკაცები უკრავენ (ავტორის საველე დღიური, დალესტანი, 1981, გვ. 10. მთხრ. ჰაჯი მუჰამედ ბახმულაევი, დაბ. 1934 წ., სოფ. ყუბაჩი, დალესტნის არ).

გარდა დასახელებულისა, დალესტნელებში ცნობილია ოთხსიმიანი საკრავი ჩუგურ//ჩუნგურ//დარგული დიმდა. მზადდება კაკლისაგან. უკრავენ მედიატორით (ხირსიგ//პიკა) (მთხრ. რასულოვ ახმედ, დაბ. 1933 წ., სოფ. ლევაში, ლევაშის

რ-ნი, დაღესტანი). სიმები ლითონისაა. საქცევეები არა აქვს. ადრე უკეთდებოდა თხის ნანლავისაგან დამზადებული სიმები. ზოგიერთი ცნობით, დიშდა ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი, ჩუნგურ – ხემიანი. ეს ტერმინთა აღრევასთან უნდა იყოს დაკავშირებული, რაც განაპირობა ამ ტერმინის და ალბათ, თვით საკრავის ნასესხობამ.

ქართული ფანდურის ანალოგიურთა რიგში უნდა განვიხილოთ *ოსების დალა ფანდირი*, ორ- ან სამსიმიანი ინსტრუმენტი (ტაბ. VI, სურ. 23). ამ საკრავის აღწერილობა სპეციალური ლიტერატურიდან ცნობილია (Галаев, 1964, 18; Атлас, 101; Алноров, 1977, 77).

დალა ფანდირი გამოთლილია მთლიანი ხისაგან – ნეკერჩხლისაგან (Acer). საერთო სიგრძეა 80-85 სმ. კორპუსი სქელკედლიანია, აქვს წაგრძელებული ნიჩბის ფორმა. მასზე პატარა მრგვალი სარეზონანსო ნახვრეტებია. ყელი ბრტყელია, უმრავლეს შემთხვევაში უსაქცევეო, ზოგჯერ 5-საქცევეიანი. საქცევეები ხისაა.

სიმები ძუის ან ნანლავისაა, უკანასკნელ ხანებში ლითონის სიმსაც ხმარობენ. სიმები ერთი ბოლოთი მიმაგრებულია ხრახნებზე, მეორეთი – ტყავის კორაზე. ზოგჯერ პირდაპირ საკრავის ბოლოზე, ძუის ყულფზეა მიმაგრებული ან კორპუსის შვერილზე.

ბგერათწარმოების ხერხია – მარჯვენა ხელის თითების ჩამოკვრა, გამოკვრა. განსაკუთრებული ეფექტი მიიღება თუ შემსრულებელი სიმებს ორი თითის მონაცვლეობით აჟღერებს. დაკვრისას მონაწილეობს ძირითადად სამი თითი – საჩვენებელი, შუა და არათითი. მარცხენა ხელით ეხებიან სიმებს ორ-სამ პოზიციაში.

დალა ფანდირის თანხლებით სრულდება სახუმარო, სატირული, საბავშვო სიმღერები, საცეკვაოები.

დალა ფანდირის წყობებია: $c f; d a d; d a e$ (Атлас, 101, იხ. მაგალითი № 1).

მოსეური ფანდურის ტიპის დალა ფანდირი დაცულია ცხინვალის მუზეუმში (საინვენტარო № 4297/ СП-2405).

დალა ფანდირის დამზადების წესი (მოგვყავს ჩემ მიერ დაფი-

ქსირებული მასალისა და სპეციალურ ლიტერატურაში დაცული ცნობების მიხედვით).

დალა ფანდირი (ტარი და კორპუსი) მთლიანი ხისაგანა გამოთლილი. მზადდება „მაგარი ხის ჯიშისაგან, უმეტესად ნეკერჩხლისაგან. ზედა დეკა (თავფიცარი) მზადდება ნაძვის, ფიჭვის, თუთის, მსხლის ან ნეკერჩხლისაგან. ზედ კეთდება ნახევარწრის ფორმის სარეზონანსო ნახვრეტები. ასეთივე დანიშნულების ნახვრეტი უკეთდება კორპუსს ძირზე“ (Галаев, 1964, 18). მთხრობელთა სიტყვით, საკრავისთვის სჯობია მსუბუქი ხე, ნაძვი ადვილი დასამუშავებელიცაა და ხმაც კარგი აქვს. ყველა მთხრობელი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ხე უნდა ყოფილიყო რბილი, რომ ადვილი დასამუშავებელიც ყოფილიყო და ხმაც რბილი ჰქონოდა. ზედა დეკასაც იმავე მასალისაგან ამზადებდნენ, რისგანაც კორპუსს, მაგრამ უფრო თხელი უნდა ყოფილიყო. ყელზე უკეთდება საქცევები. იშვიათად გვხვდება უსაქცევოდაც (ავტორის საველე დღიური, ცხინვალისა და ჯავის რ-ნები, 1980 წ. გვ. 37-51, მთხრ. ეფიმ გიორგის ძე პლიევი, დაბ. 1895 წ., სოფ. შუა როკა, ჯავის რ-ნი).

უკანასკნელ ხანებში ე.წ. „გაუმჯობესებულ საკრავებს“ მოემატა საქცევთა რაოდენობა (13-14) და აიგო ქრომატიულ ბგერათრიგზე.

სიმის სიმოკლის შემთხვევაში უკეთებდნენ ტყავის კორას, რომელიც ყულფით იყო მიმაგრებული კორპუსის ბოლოზე მდებარე ლილაკზე. სიმი კორის გარეშე „ცუდად ჟღერდა, მუცლის კანს (= ზედა დეკას) სუნთქვას უშლიდა (მთხრ. პლიევ ეფიმ გიორგის ძე, სოფ. შუა როკა, ჯავის რ-ნი).

პროპორციები ნაწილთა შორის მკაცრად დაცული არ არის, მაგრამ კორპუსის სიგრძე დაახლოებით საერთო სიგრძის ორი მესამედი უნდა იყოს (Хаханов, 1972, 21).

ჯორა ნებისმიერი ხისაგან შეიძლება გაკეთდეს, უნდა იყოს რკალისებრი, თხელი, ოდნავ უნდა ეხებოდეს თავფიცარს.

საერთო სიგრძე საკრავისა განისაზღვრებოდა ძუის სიგრძით. რა სიგრძისაც ექნებოდა ძუა, იმის მიხედვით იღებდნენ საკრავისათვის ხეს.

კორპუსის გვერდებზე ზოგჯერ ამოწვავდნენ ორნამენტს,

მაგრამ მაშინ ხალხის დაკვირვებით, ბგერის ხარისხი უარესდებოდა.

დალა ფანდირი სამსიმიანია და თავზე სამი ხრახნი უკეთდებოდა სიმების მოსამართად. ხრახნის ბოლო იყო გასერილი და შიგ იყო ჩამაგრებული სიმის ბოლოები. ხრახნები ლამაზად იყო დამუშავებული.

თავი კეთდებოდა ფიგურული. თუ თავი იყო ბრტყელი, მაშინ თასმის გასაყრელად უკეთდებოდა ნახვრეტი. ხრახნებიც ქვევიდან ზევით იყო ამოშვერილი, ხოლო ფიგურულ თავზე – გვერდიდან გაყრილი.

თავს ცხვრის ან აქლემის თავის ფორმას აძლევდნენ.

სიმები იყო ძუისა. სამივე სხვადასხვა სისქის, I ოთხი ძუისაგან შედგებოდა, II – 5, III – 6 ძუისაგან.

დალა ფანდირის ნაწილთა სახელები, დამონშებული ჩემ მიერ (საველე დღიური, 1980) ემთხვევა დ. ხახანოვის მიერ ფიქსირებულს (Хаканов, 1972, 118).

კორპუსი//მუცელი – გუბენ (ოსურად ნიშნავს მუცელს);

ტარი – ყად (ტარი);

თავი – სარ (თავი);

ყელი – ყად;

ჯორა – ხარაგ (ვირი);

კორა – სარაქ (ტყავის ნაჭერი);

ლილაკი – ღნეგ (ლილი);

ჩხირი, ჩხირები – კაბალ, კაბალთა (ჩხირი, ხის ლურსმანი), ;

ზედა დეკა – წარ (კანი, მუცლის კანი) // გუებენ წარ // უდ (სული);

საქცევები – ფარსჩითა.

აღნიშნული ტერმინოლოგია საინტერესოა იმ მხრივ, რომ ჩეჩნურისა და ქართულის მსგავსად, აქაც სემანტიკური შეხვედრები გვაქვს.

მოგვიანებით ოსებსა და ჩეჩნებში გავრცელდა ბალალაიკა. აღსანიშნავია, რომ ჩეჩნებში ბალალაიკას დეჩიგ ფონდურის ანალოგიურად აწყობდნენ (c d g).

ფ. ალბოროვის ცნობით, ოსებში ბალალაიკაზე დალა

ფანდირის ბგერათწარმოების წესი გავრცელდა. ამან საკრავის კონსტრუქციაზე გავლენა იქონია (ძუის სიმები ვერ უძლებდნენ ჩამოკვრას და შეიცვალა ნანლავის ან ლითონის სიმებით). გავლენა განიცადა რეპერტუარმაც (Андропов, 1977, 77).

დალა ფანდირი საცეკვაოების შესასრულებლად არის აღიარებული. მას საცეკვაოების შესრულების ტრადიციასთან მჭიდრო კავშირი უნდა ჰქონდეს. საქართველოში მცხოვრები ოსების ყოფაში დამონშებული წესი დალა ფანდირის და გარმონის დაკვრისა პატარძლის სალოცავში გაყვანის დროს ქორნილის მეშვიდე-მერვე დღეს (რის შემდეგაც პატარძალს ხალხში გასვლის ნება ეძლეოდა) (ავტორის საველე დღიური, 1980 წ., გვ. 97. მთხრ. ილიკ კავდინის ძე ჯატიევი, დაბ. 1901 წ., ჯავა).

„ფანდირ“ ოსებში საკრავის ზოგადი სახელწოდებაა. „დალა“ ეწოდება „დაირას“. „დალა ფანდირ“ სახელწოდება ჩვენი ვარაუდით, საცეკვაოებისათვის განკუთვნილ ფანდირს, თითების ჩამოსაკვრელს უნდა უკავშირდებოდეს.

ამგვარად, ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტები მრავალფეროვნად არის წარმოდგენილი სხვადასხვა ხალხში. მრავალფეროვნაია გარეგნული ფორმებიც. ამ ტიპის საკრავთა ინტენსიური გავრცელების არეალი მოიცავს ჩრდილო აღმოსავლეთ კავკასიას და აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთის, ასევე ბარის კუთხეებს.

საკრავის ფორმა არის ნიჩბისებრი, ოვალური, მსხლისებრი. სიმის მასალა – ნანლავის სიმი, აბრეშუმის სიმი. სიმების რაოდენობა ძირითადად სამია. ორსიმიანი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტები ჩვენ ამ ტიპის საკრავთა განვითარების შედარებით ადრეულ ეტაპად მიგვაჩნია (ამის შესახებ უფრო დანვრილებით იხ. ქვემოთ, მეოთხე თავი). საშემსრულებლო ხერხები ყველა ხალხში მსგავსია – სიმებზე თითების ჩამოკვრა. განსაკუთრებით საინტერესოა ის, რომ წყობები არის კვარტული, ან სამხმიანი კვარტულ ჩარჩოში (სეკუნდურ-ტერციული).

თვალსაჩინოებისათვის მოგვყავს ცხრილი, რომლებიც წარმოგვიდგენს ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტების დამზადების წესებში ასახულ ძირითად პრინციპებს (იხ. ცხრილი 9).

ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა
ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტის დამზადების წესების ძირითადი პრინციპები

საკრავი	კორპუსის ფორმა	კორპუსის მასალა	ზედა დეკის მასალა	სიმის მასალა	სიმის რაოდენობა	საქვეთა რაოდენობა	წილი
ქართული ფანდური	ნაეისები წიმიხები მხლისებრი	ქვრე, თუთა, მალაქანა, ნახლი, კაკალი, ცაცხვი, იფანი, ღვია, წნორი	ვერე, ფოქი, ხაგი, კაკალი	ნაწლეის, ფაბიკული (ლითონის)	3	2-მ	სეკუნდური ტერციული
ოთხსიმიანი ჩონჩხური ინტელუნიდურ დეშიც-ფონდურ	მხლისებრი - ჩონჩხური	თუთა, ურობელი	ფოქი,	აბრეშუმის ძაფი	4	-	რამდენიმე
ჩონჩხური ინტელუნიდურ დეშიც-ფონდურ	წიმიხები (მოსტური ფანდურის ტიპი)	ცაცხვი	ცაცხვი	ძუა ლითონი	3	3-მ	სეკუნდური ტერციული
ოსური დლა-ფანდირ	ივალურა, წიმიხები (მოსტურის ტიპი)	ნეკრჩხალი	ნაქვი, ფოქი, იფანი, მხალი, ნეკრჩხალი	ძუა	3	5	კვარტული, სეკუნდური, ტერციული
დაღესტნური შაპურ/აგა-ეუზუ	წიმიხები	ქვრე, კაკალი	ფოქი	ნაწლეი ძუა ლითონი აბრეშუმის ძაფი	2 ან 3	5-მ	მძვ. მძვ. მძვ. მძვ.

მრავალღერძიანი სალამური ფლეიტისებრთა ქვეჯგუფს განეკუთვნება. იგი, ჩვენთვის საინტერესო არეალში ცნობილია მხოლოდ დასავლეთ საქართველოში ლარჭემოს (სამეგრელო) და სოინაროს (გურია) სახელწოდებით (ტაბ. VII, სურ. 28). ეს უალრესად საინტერესო საკრავი მონოგრაფიულად ძირითადად ვ. კ. სტეშენკო-კუფტინამ შეისწავლა და ცალკეულ საკითხებს სხვებიც იკვლევდნენ (Стешенко-Куптина, 1936; როსებაშვილი, 1960; შილაკაძე, 1965; შილაკაძე, 1970, 65-70). საკრავი ცოცხალი ყოფიდან გამქრალია და 80-იან წლებში, ველზე მუშაობის დროს, მხოლოდ ფრაგმენტული ცნობების დაფიქსირება მოხერხდა. მასზე ამჯერად აღარ შევჩერდები, რადგანაც არ გვაქვს მისი ანალოგი ჩვენთვის საინტერესო რეგიონში. ამ საკრავს დავიმონმებ და მოვიხმობ საჭიროების შემთხვევაში.

მეგრული "ლარჭემი" დაკავშირებულია საერთოქართულ და აგრეთვე სვანურ ტერმინთან, რომელიც აღნიშნავს ლერწამს. ქართული ლერწამი, სვანური ლერწ, ერწ. გურული "სოინარი" დ. ჩუბინაშვილთან გაიგივებულია სოლინართან და ნიშნავს მილს, ახალი ბერძნ. ξαλην//ξαληπαρι-ს მილი და ძველ ბერძნული σαλην-ს მილი (Стешенко-Куптина, 1936).

უენო სალამური (ტაბ. VII, სურ. 29) და საერთოდ სალამურის ტიპის საკრავები საყოველთაოდ გავრცელებულია და ჩვენთვის საინტერესო არეალშიც კარგად არის ცნობილი. საქართველოში უენო სალამური სტვირის სახელწოდებით გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოს კუთხეებში (ქართლი, კახეთი, თუშეთი, ფშავი), აგრეთვე მესხეთსა და აჭარაში.

უენო სალამური წარმოადგენს 14-15 სმ სიგრძის მილს, რომელზეც 5-6 თვალი კეთდება. მისი ბგერათრიგი e f i s g a h c d.

² უნიანი სალამური (ტაბ. VII, სურ. 30) 23-26 სმ სიგრძისაა. თავნაკვეთილი. აქვს 5-7 თვალი. უენოსაგან განსხვავებით, მას მოკლე საცობი (12-15 მმ) აქვს ჩასმული სალამურში. მისი ბგერათრიგია h c d e f g a h (c d e s f g a h c) (Атлас, 93).

უენო სალამურის სახელწოდებამ² ძველი² ქართული ტერმი-

ნი „სტვირი“ და „ჭიჭილა“ (მესხეთი) გვხვდება. ქართულ წერილობით წყაროებში არის ბევრი სახელწოდება, რომლებიც ჩასაბერ საკრავთა – სასტვინელთა ჯგუფში შემავალ საკრავებს აღნიშნავენ – *სტვირი*, *სატუნელი*, *ნესტვი* და სხვ (ჯავახიშვილი, 1938, 177-207). ეს საკითხი საგანგებოდ შესასწავლია. ამ სახელწოდებათა კავშირი ჩანს „სტვენასთან“, რაც ბევრ სხვა ენაშიც გვხვდება (მაგ., სომხური *sring, svi, svak - soyl* – სიტყვიდან „სტვენა“, ბერძნული *sring, svi, svak - soyl*, რუსული *свирель*. ე. პეტროსიანი ჩასაბერის სტვენას გველის სისინის მიბაძვასთან აკავშირებს (Петросян, 1989, 33).

დამზადების წესი. სალამურს ამზადებენ ლერწმისაგან (*Arundo donax*), ლელის (*Balboschoenus maritimus*), დიდგულისა (*Sambucus nigra*) და ჭერმისაგან (*Armeniaca vulgaris*). საქართველოს მთაში (ფშავში) ძირითადად გამოიყენება დიდგულა (*Philadelphus caucasicus* Koehne). ყოფაში დასტურდება ძვლისაგან სალამურის დამზადების შემთხვევაც (თუშეთი, ფშავი).

სალამურის ფუნქცია. სალამურზე შემსრულებლები არიან მხოლოდ მამაკაცები. იგი, განსაკუთრებით უენო, მწყემსების აუცილებელი ნივთია.

სალამურზე სრულდება მწყემსური და საცეკვაო მელოდიები. უენო სალამურზე – მხოლოდ მწყემსური მელოდიები.

განსაკუთრებით საყურადღებოა მწყემსური მელოდია უენო სალამურზე „ვაცების გაქეჩვა“, რომელიც ცხვრების მოგროვების დროს სრულდება (ასლანიშვილი, 1956, 132, 269).

საერთოდ სალამურის ტიპის საკრავები მწყემსურ ყოფას უკავშირდება და მწყემსის ატრიბუტად ითვლება. უალრესად საინტერესო ცნობა აქვს დაფიქსირებული ფოლკლორისტი კ. როსებაშვილს: „ცხვარს ავი სული ეპატრონება, მწყემსურს რო ვეძახით, იმის დაკვრით მამა-პაპის სულელებ ვიძახებდით და ავ სულელებს აფრთხობდნენ“ (როსებაშვილი, 1986). საქართველოში ენიან სალამურზე საცეკვაოებიც სრულდება, რაც შედარებით გვიანდელ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ. ამაზე მიუთითებს ისიც, რომ მწყემსურ ყოფასთან კავშირი უენო სალამურს უკანასკნელ ხანებამდე შემორჩა.

სალამურის პასტორალური ფუნქციის დამადასტურებელია

აგრეთვე თქმულებები სალამურის შესახებ (ჯანელიძე, 1948, 61-67).

საინტერესო მასალა აქვს ჩანერილი მზია მაკალათიას. მოვიყვანთ ამონაწერს მისი ნაშრომიდან: „ამაღლება დღეს „ცხვარ-საქონის“ მწყემსი გოგო-ბიჭებისათვის..., რაც არ უნდა ღარიბი ოჯახი ყოფილიყო, უნდა მიეცა „კალ-ერბო“ ან „კალტ-ერბო“ წინანით (ხის პატარა ჯამი); ზოგი ბავშვებს ფქვილს, ყველსა და ერბოს მისცემდა. ყველაფერი ეს ახალგაზრდებს „ვეღზე“ მიჰქონდათ; საქონელს საძოვარზე გაუშვებდნენ, თითონ კი სამზადისს შეუდგებოდნენ. ფიქალ ქვებს (სიპებს) დააწყობდნენ, ქვეშ ცეცხლს შეუნთებდნენ და ზედ ქადის კვერებს აცხობდნენ. შემდეგ იმართებოდა ცეკვა-თამაში სტვირის თანხლებით (სტვირს მცენარე სკიპალოს ღეროსგან ამზადებდნენ); ამავე დროს სრულდებოდა სიმღერა „ბარბალ-ბარბიე“, რომლის ტექსტი ამჟამად დავიწყებულია. ცეკვა-თამაში და სიმღერა ერთგვარად, სახუმარო ხასიათს ღებულობდა... ამ დღესასწაულს „ერბობა“ ეწოდებოდა“ (მ. მაკალათია, 1985, 85). მ. მაკალათიას აზრით, დღეობა ამაღლების ქრისტიანული სახელწოდების ქვეშ იმალება ზაფხულის დასაწყისის დიდი წარმართული დღესასწაული, რომელიც მესაქონლეობასთან დაკავშირებული რიტუალური წესების შესრულებასაც მოიცავს (მ. მაკალათია, 1985, 84-85). ამ რიტუალში სტვირის თანხლებით ცეკვა-თამაში შემთხვევით მოვლენა არ უნდა იყოს.

სალამურის ტიპის საკრავის კავშირი მესაქონლეობასთან არქეოლოგიური მასალითაც დასტურდება. მხედველობაში მაქვს ძვ. წ. XV ს.-ით დათარიღებული ე. წ. „მწყემსის საფლავი“ მცხეთიდან.

დღეისათვის სალამური // სტვირი მწყემსურ ყოფაშიც ფაქტობრივად მწყემსის გასართობი საშუალებაა: „მინდორში რო გამხიარულდეს მწყემსი, სტვირი იმისთვის არის“ (ავტორის საველე დღიური, მესხეთი, 1987, გვ. 48).

ენიან სალამურზე საცეკვაო ჰანგებიც სრულდება და ამის გამო მას იშვიათად, მაგრამ მაინც ქორწილშიც იყენებენ. დასტურდება სალამურზე დაკვრა სპორტულ სანახაობაში (ჭიდაობის დროს) (ავტორის საველე დღიური, 1969, 18). როგორც ვიცით, დღეს ჭიდაობას ზურნის თანხლება აქვს. ზურნა აღ-

მოსავლური საკრავია, საკმაოდ გვიან ათვისებული თბილისური ყოფიდან საქართველოს ბარის კუთხეებში.

სალამური საქართველოს ტერიტორიაზე უძველესი ხანიდან არის ცნობილი (სამთავროში აღმოჩენილი ძვლის სამთვლიანი სალამური ძვ.წ. XV-XIV სს-ით თარიღდება; უფლისციხეში, საკულტო ნაგებობაში, ასევე ძვლის სალამური, რომელიც ამავე პერიოდისაა (ჩხიკვაძე, 1963, 221; ხახუტაიშვილი, 1965, 56).

ფლექსიებზე საკრავთა რიცხვს განეკუთვნება *აფხაზური აჭარპინ* // *აჭარპან* (ტაბ. VIII, სურ. 33), რომელიც ორივე მხრივ გახსნილ ღია გრძელ მილს წარმოადგენს (Хашна, 1967, 80-86). მისი მონათესავეა *ადიღური ყამილ* // *ყამილ* – ლერწმის სამთვლიანი სალამური, *ყაბარდოული ბჟამი* (ტაბ. VIII, სურ. 34), დამზადებული რბილგულიანი მცენარის ლეროსა ან თოფის ლულისაგან, *ყარაჩაული სიბიზგა* (Атлас, 105, Кагазежев, 14). *ჩეჩნური შედიგ* // *ძურმა* (ავტორის საველე დღიური. ჩეჩნეთი, 1979 წ., გვ. 19-20, მთხრ. ისრაილ ბატაევი, დაბ. 1928 წ., სოფ. ქვემო დაბ, სოვეტსკოეს რ-ნი), *დაღესტნური ქშულ* // *შანტიხ* (Атлас, 106) *ოსური უადინძ* (Атлас, 100-101).

როგორც წესი, ყველა საკრავი რბილგულიანი მცენარეებისაგან მზადდება. მაგ., აჭარპანი. მცენარეს, რისგანაც ეს საკრავი მზადდება, აფხაზურად ეწოდება აჭარპან (Heracleum) (Хашна, 1967, 85). მოგვიანებით ამზადებდნენ სხვა მცენარეებისგანაც, მათ შორის გოგრის ლეროსა და თხილის ან ხურმის ტოტისგან. დაკვრის წინ აჭარპანს ალბობდნენ – წყლის ნაკადს შეისრუტავდნენ პირით ლეროში (Хашна, 1967, 315). წყალში ლერწმისაგან დამზადებული საკრავის დალბობა დასტურდება მრავალღეროიან სალამურზე.

ადიღური სიბიზგა გამოიყენებოდა უძველეს წეს-ჩვეულებაში, რომელსაც ფსიხაგა ანუ „ტირილი წყალზე“ ეწოდებოდა. ეს რიტუალი სპეციალური ლიტერატურიდან კარგადაა ცნობილი: დამხრჩვალის გვამის ძებნა მდინარის ნაპირზე უსიტყვო სიმღერით, რომელსაც ასრულებდა მამაკაცთა გუნდი სიბიზგას (ბჟამი) თანხლებით. სიბიზგა წყვეტდა ჟღერას იქ, სადაც გვამი იყო (Шейнлер, 1955, 76). კ. როსებაშვილს ასეთი ცნობა აქვს ლავრენტი ფიფიასაგან სოფ. ჩქვალერში დაფიქსირებული: აფხაზეთში, კლდეზე გადაჩეხილი მონადირის სულის გამოთხ-

ოვის პროცესში მონაწილეობდა ოთხი მეგრელი მეღარჭემე; ორ-ორი მეღარჭემე მთელი ღამის განმავლობაში მონაცვლეობით უკრავდა, ვიდრე გათენებისას სული ღარჭემის მსგავსად სტვენას არ დაიწყებდა (როსებაშვილი, 1986, 22).

აღნიშნულ რიტუალთან მიმართებაში შეიძლება გავიხსენოთ ძველ აღმოსავლეთში, კერძოდ, შუმერულ-ბაბილონურ მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაებების მისტერიებში ჩასაბერი საკრავის ფლეიტის გამოყენება. ბაბილონელთა რწმენით, ფლეიტაზე დაკვრა ხელს უწყობდა აღდგენას. ამ სიმბოლიკას ჩასაბერზე დაკვრისა და სუნთქვის აქტის როგორც სიცოცხლის ნიშნის კავშირი უდევს საფუძვლად (Грубер, 1960, 62). აღნიშნული მოსაზრება ანგარიშგასაწევია, მაგრამ არ არის გამორიცხული ჩასაბერი საკრავის პრაგმატული, სასიგნალო დანიშნულება. მომაკვდავ და აღდგენად ღვთაებებთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ, რომ ისინი ხშირად ატარებენ ხთონურ ხასიათს, ან პირდაპირ მიცვალებულთა ღვთაებებად გვევლინებიან (სურგულაძე, 1986, 32). უნდა გავიხსენოთ ისიც, რომ სალამურის კავშირი ხთონურ არსებებთან მრავალ ხალხშია დაფიქსირებული (Петросян, 1989, 34).

გუდასტვირის (ტაბ. VII, სურ. 31) ტიპის საკრავები საკვლევი რეგიონის ყოფაში გვხვდება მხოლოდ საქართველოში (რაჭა, აჭარა, ქართლი, მესხეთი, ფშავი, თიანეთი) სტვირისა და ჭიბონის სახით (მსხალაძე, 1969; შილაკაძე, 1970). არის მწირი ცნობები ოსურ მოსახლეობაში გუდასტვირის (*ლალიმ უადინძ*) არსებობის შესახებ. იგი მზადდებოდა თხის გუდისაგან (Атлас, 101).

სხვადასხვაგვარი სასიგნალო საშუალებები მსოფლიოს ყველა კუთხეში სხვადასხვა ხალხებისათვის არის ცნობილი (Липс, 1954, 233-234).

საქართველოში ამ ტიპის საკრავი მხოლოდ სვანეთში უკანასკნელ ხანებამდე ბუკის სახით არის შემონახული. მისი გავრცელება დასტურდება აგრეთვე სამეგრელოში (ოყე // ოყელია) (სტემენკო-კუფტინა, ს.მაკალათია), ქართლში (ლოროტოტო).

საყვირის ტიპის საკრავებს ენიან ჩასაბერთა ქვეჯგუფს განაკუთვნიებენ.

ბუკი – სვანურად *სანკერ* (ახობაძე, 1957, 20, 28) წარმოადგენს სპილენძის საყვირს (ტაბ. VIII, სურ. 32). საერთო სიგრძე 1,8-1 მ-ია. სპილენძის ღეროში ჩასმულია ფართო მუნდშტუკი, ქვევითა მხარე გაგანიერებული აქვს. ბგერა – ძლიერი. გამოიყენებოდა სასიგნალოდ, ხალხის შესაკრებად. XX ს. დასაწყისიდან იგი ხმარებიდან გამოვიდა. სვანური სანკერის ნიმუშები დაცულია ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმისა და მესტიის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ფონდებში – XIV საუკუნის სპილენძის ბუკი (საინვენტ. №609), რომელიც ინახებოდა სოფ. მულახში, ჟამუშის მაცხოვრის ეკლესიაში.

სვანური სანკერის ყოფაში გამოყენების შესახებ უნიკალური ცნობებია შემონახული (ალ. დავითიანი, ბუნების კულტი ლახამულას თემში, M¹ 1940, 135, რვ. 3 ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის არქივი). ლისენკერ – ბუკის დაკვრა მოსახლეობის მოსახმობად. მისი ხმის გაგონებაზე სოფლის ყველა მცხოვრები მიდიოდა სასოფლო მოედანზე. დაკვრისას დამკვრელი ბუკს მაღლა აწევდა და მთელი ძალით ჩაბერავდა. ჩაბერვის სიძლიერეზე იყო დამოკიდებული „ბუკს თუ როგორი ხმა უნდა აეღო: მაღალი, დაბალი, წვრილი თუ მსხვილი. დამკვრელი ჩვეულებრივად მაღლობზე დგებოდა და ბუკს სოფლის დასახლებულობის მიხედვით აბრუნებდა“. ხალხი ბუკის ხმით განასხვავებდა სასოფლო მნიშვნელობის, საგანგაშო თუ რიგითი მნიშვნელობის იყო სიგნალი. საგანგაშოს ადრე დილით ან ღამით უკრავდნენ. ძლიერი და წყვეტილი ბგერების თანმიმდევრობა სოფელზე ან რომელიმე ოჯახზე თავდასხმის მანიშნებელი სიგნალი იყო. მოგვიანებით ბუკის დაკვრას სასოფლო კრებებზე ხალხის მოხმობის მნიშვნელობა მიეცა.

ბუკის (სანკერის) ხმის სასიგნალო ფუნქციას – ხალხის შეგროვებას, მხარს უჭერს ჩემ მიერ შეკრებილი მასალაც, რომელშიც ხაზგასმით არის მითითებული, რომ იგი მხოლოდ ერთ ბგერას გამოსცემს (ავტორის საველე დღიური, სვანეთი, 1963 წ. მთხრ. ათმურზა კვიციანი, დაბ. 1885 წ., სოფ. უშხვანარი, მესტიის რ-ნი).

ბუკს – ოყე (ო'ე) სასიგნალო ფუნქცია აქვს სამეგრელოშიც. მის შესახებ ცნობებს ვხვდებით XIX ს. პრესაში დაბეჭდილ მასა-

ლებში. რ. ერისთავის წერილიდან ჩანს, რომ ცხენისწყლის ხეობაში ბუკით იხმობდნენ მილიციას (რ. ერისთავი, 1986, 106).

ვ. სტეშენკო-კუფტინას ცნობით, სამეგრელოში, სოფ. ჩქვალერში ვნების ხუთშაბათს, ღვთისმსახურების შემდეგ ხალხი დადიოდა სოფელში ლარჭემზე დაკვრით, დაირით და ხის ან სპილენძის საყვირით *ოყელია* ან *ოყე* (Стешенко-Куптина, 1936, 28). არქანჯელო ლამბერტის ცნობითაც, ამ საკრავს სამეგრელოში უფრო შორეული ტრადიცია აქვს. ნათლისღების დღესასწაულის წყალკურთხევის ლიტანიობის დროს გამოიყენებოდა საყვირი. წირვის შემდეგ მთელი პროცესია მიდის მახლობელ მდინარეზე. წინ ის, ვისაც დროშა ეჭირა, მას მისდევს ბუკის დამკვრელი და შემდეგ დანარჩენი ხალხი (ლამბერტი, 139, 145; ჯავახიშვილი, 183).

ბუკი, როგორც სასიგნალო საკრავი, მოწმდება ლექსშიც: „აღდგომის შემდეგ მესამე ორშაბათი უქმი იყო. ამ დღესასწაულს ხატარეშობა ეწოდებოდა. ამ დღეს დეხვირის ციხიდან ბუკს დაუკრავდნენ, სადეხვირო გაიგონებდა...“ (ალავიძე, 1951, 128-129).

ივ. ჯავახიშვილს წერილობითი წყაროების მიხედვით დადგენილი აქვს ანალოგიური საკრავები — ზროხაკუდი და ყვიროსტვირი (ჯავახიშვილი, 1938, 182-185).

ამრიგად, საქართველოს ყოფაში შემორჩენილი საკრავი ბუკი არ წარმოადგენს სამუსიკო ინსტრუმენტს. მასზე მხოლოდ ერთი ბგერა მიიღება და აქვს სასიგნალო და არა ესთეტიკური ფუნქცია. იმ წეს-ჩვეულებებში, სადაც მხიარულების დროს გამოიყენება, ხმაურის შექმნის დანიშნულებას ასრულებს.

ანალოგიური საკრავის ტრადიცია საქართველოს გარდა საკვლევ რეგიონში მხოლოდ აფხაზებში დასტურდება.

აფხაზეთში ცნობილი სასიგნალო საკრავი *აბიკ* შეისწავლა ი. ხაშბამ (Хашба, 1967, 78-79). საკრავი XIX ს. II ნახევრამდე არსებობდა. მასზე უკრავდნენ მესაყვირეები. დანიშნულება სასიგნალოა. მისი ხმა შორს ისმის და ამით ცხადდებოდა სამხედრო განგაში, ეძახდნენ თემს ყრილობაზე, მინდვრის სამუშაოზე. ი. ხაშბას მოაქვს გ. ჩურსინის ცნობა, რომლის თან-

ასმადაც ამ საყვირში ჩაპბერავდნენ და წყველიდნენ საქონლის მომპარავს და ქურდის დამმალავს. აბიკის ხმის გაგონებაზე ხვდებოდნენ, რომ ქურდობა იყო სადღაც ჩადენილი.

სახელწოდება „აბიკ“, შესაძლოა თვით საკრავიც, აფხაზურში ქართულიდან ათვისებული იყოს. „ბუკს“ მისი შესატყვისებია სვანური (სანკერ), მეგრული (ო'ე) და ქართული (საყვირი, ყვიროსტვირი).

სასიგნალო საკრავი ფიდიუაგ დასტურდება *ოსების* ყოფაში. იგი უკვე აღარ გვხვდება. მის შესახებ ცნობები ლიტერატურის მიხედვით შეჯერებულია საბჭოთა კავშირის ხალხთა საკრავების ატლასში (Атлас, 101). ფიდიოგ (ფიდიუაგ) ჯიხვის, ხარის, ყოჩის რქისაა, აქვს სამი თვალი. სიტყვასიტყვით სახელწოდება ნიშნავს „მაყურებელს“, „მაცნეს“. ეს იყო მონადირეთა სასიგნალო დანიშნულების საკრავი (ალბოროვი, 1977, 79).

ჩემ მიერ შეკრებილი მასალის მიხედვითაც ფიდიუაგ იყო მონადირეების საკრავი, რითიც აფრთხობდნენ ნადირს, განდევნიდნენ, შემდეგ დაედევნებოდნენ და ესროდნენ (ავტორის საველე დღიური, ცხინვალისა და ჯავის რ-ნი, 1981, გვ. 48, მთხრ. პლიეე ეფიმ, დაბ. 1906 წ., სოფ. შუა როკა, ჯავის რ-ნი).

საკრავზე არსებული თვლების მიხედვით სავარაუდოა მასზე გარკვეული მელოდების არსებობა, მაგრამ ასეთი ცნობები არ ჩანს. მას ფაქტობრივად სასიგნალო დანიშნულება აქვს.

ჩასაბერი საკრავები საქართველოში სიმებიანთან შედარებით ნაკლებად ყოფილა განვითარებული, ამას ეთნოგრაფიული მონაცემების გარდა წერილობითი წყაროებიც მოწმობს, რაზედაც მიუთითებდა ივ. ჯავახიშვილი (ჯავახიშვილი, 1938, 177). ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით ასეთივე სურათი ჩანს ჩრდილო კავკასიის ხალხებშიც.

დასარტყამი საკრავები

დასარტყამი საკრავების ჯგუფში შემავალი ქვეჯგუფებიდან საკვლევ რეგიონში გვხვდება მემბრანოფონები და იდიოფონები.

მემბრანოფონები – დოლი, დაირა და დიპლიპიტო

საქართველოს გარდა ფართოდაა გავრცელებული დაღესტანში, დოლი და დაირა – ჩეჩნებსა და ოსებში, მხოლოდ დაირა – აფხაზებში. ამასთანავე, მემბრანოფონებიდან საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში ყველაზე პოპულარულია დაირა, რომელიც ქალების საკრავად იქცა.

დოლი (ჩეჩნ. - ინგ. *გავალ* დაღესტ. *გავალ*, ოს. *გუმსაგ*), დაირა // დაფი (ჩეჩნ. *თეფ*, დაღესტ. *თეფ* ოს. *დალა*), დიპლიპიტო // ნალარა (დაღესტ. *ტიმპლიპიტომი*) კავკასიის ხალხთა ყოფაში აღმოსავლურიდან ათვისებულ საკრავებად მიგვაჩნია. საქართველოს ყველა კუთხეში, სადაც კი მემბრანოფონები გვხვდება, ადგილზე მათი დამზადებაც დასტურდება. უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში დაირის დამზადება ქალების საქმედ ითვლებოდა (სამეგრელო, ქართლი, მესხეთი).

მემბრანოფონები გამოიყენება ინსტრუმენტულ ანსამბლებში.

იდიოფონები ყოფაში საქართველოში ალარ გვხვდება. *ჭრი-ალას* სახელწოდებით ქართლში ცნობილი იდიოფონის ნიმუში დაცულია სანკტ-პეტერბურგის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში (საინვენტარო № 1500).

იდიოფონი საჩხარუნებლის ტიპისაა და მისი ტრადიცია, კლასიკური ფორმით შემონახულია ადიღელებში. საჩხარუნებელი საკვლევ რეგიონში განსაკუთრებით გავრცელებულია ადიღელებში, ბალყარელებსა და ოსებში, დასტურდება აფხაზებშიც. მათი ნიმუშები დაცულია ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმსა (არაყიშვილი, 1940, 118, 119) და სანკტ-პეტერბურგის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში.

ადიღური ფხანჩ, (ტაბ. VIII, სურ.37) *ბალყარულ-ყარაჩაული ხარს*, *დაღესტნური ხარს*, *ოსური კარცგანაგ* (ტაბ. VIII, სურ. 38) ერთი და იგივე სახეობის საკრავია. შედგება კვადრატული ან მართკუთხედის ფორმის 4-6 ხის ფირფიტისაგან, რომლებიც ერთმანეთთან მოძრავად არის მიმაგრებული ტყავის თასმით. ადიღური ფხანჩ მონოგრაფიულად შეისწავლა ა. სოკოლოვამ (Соколова, 2002).

საჩხარუნებელი ფხანჩ-მზადდებოდა ხის ისეთი მასალისაგან, რომელსაც ძალიან მჭახვ ხმა არ ექნებოდა და ანსამბლში სიმიანი (ფაქტობრივად ხემიანი) საკრავის ხმოვანებას არ ჩაახშობდა (ავტორის საველე დღიური, 1979 წ., ყაბარდო, გვ. 42).

მთხრ. პასან ხავპაჩევი, დაბ. 1929 წ., ყაბარდო-ბალყარეთი, ურვანის რ-ნი, სოფ. კახუნ).

აულერების ხერხია საჩხარუნებლის ტარის ქნევა, რომლის დროსაც მოძრავად მიმაგრებული ფირფიტები ხმას გამო-სცემენ. ხელის სხვადასხვაგვარი და სხვადასხვა ძალით მოძრაობით მიიღება სხვადასხვა სიძლიერის ბგერები.

საკრავი გამოიყენება საცეკვაოების თანხლებისათვის.

ოსური ანალოგიური საკრავი მზადდებოდა მუხის, ნაბლის, კაკლის მასალისაგან.

სახელწოდება ფხანჩ-ის (ფხა – ხე, ნ'ჩ – ჩხარუნი) პარალე-ლურად ადიღურში იხმარება აგრეთვე ფხა ფშინა (ხის საკრავი).

დალესტური ხარს-ის ნიმუში დაცულია საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში (არაყიშვილი, 1940, 56).

ამგვარად, საჩხარუნებლის ტიპის საკრავი და მისი ტრადი-ცია უკანასკნელ ხანებამდე. ცნობილი იყო ჩრდილო კავკასიის მეზობელ ხალხებში, ნაკლებად საქართველოშიც. ეს საკრავი ყველაზე ცოცხლად შემოინახა ადიღელებში დღემდე და ფაქ-ტობრივად, "დასავლეთ ადიღელთა კულტურის მარკირებას ახდენს, ისევე როგორც ბალაღაიკა რუსული კულტურისას" (Соколова, 2002, 54).

აღნიშნული საკრავის არქაულ ანალოგიად მიგვაჩნია აღ-მოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ყოფაში დამონშებული ტოში – ხანჯლის ან ჯოხის რიტმული ცემა ფიცარზე ცეკვის დროს (შილაკაძე, 1970, 78-80). მსგავსი მოვლენა – ცეკვის დროს გარმონის თანხლებასთან ერთად ჯოხის ცემა დასტურ-დება დასავლურ-ადიღურ კულტურაში (Соколова, 2002, 9).

XIX საუკუნიდან ჩრდილო კავკასიის ხალხებში გავრცელდა გარმონიკა, რომელმაც ყოფიდან თითქმის მთლიანად გამოდევ-ნა ტრადიციული საკრავები. გარმონზე სრულდებოდა სახუ-მარო და სატრფიალო სიმღერები, საცეკვაოები. ოსური მუსიკალური ფოლკლორის მკვლევრის, ფ.ალბოროვის დაკ-ვირვებით, გარმონმა ვერ შეითავსა ძირითადი რეპერტუარი, რაც ტრადიციულ საკრავებს, განსაკუთრებით სიმინანს ჰქონდა – საგმირო სიმღერების თანხლება (Алборов, 1977, 79-80). ეს შეიძლება გავრცელდეს ჩრდილო კავკასიის ყველა ხალხზე და ქართველებზეც.

კავკასიაში შეიქმნა გარმონის რამდენიმე სახეობა. განსაკუთრებით გავრცელდა ე.წ. „აზიური“ გარმონი, რომელიც ერთრიგიან ვიატკის გარმონიკას ემსგავსებოდა.

ამ საკრავის შემსრულებლები ძირითადად ქალები იყვნენ. უნდა აღინიშნოს, რომ ჩრდილო კავკასიის ხალხებში არც ერთ ტრადიციულ საკრავზე, როგორც წესი, ქალები არ უკრავდნენ.

საინტერესოა ოსებში ტრადიციად ქცეული წესი – საქმროს მიერ საცოლისთვის გაგზავნილ საჩუქრებში უნდა ყოფილიყო გარმონი (ირონ კანძალ ფანდირ) (Атлас, 103).

ქალთა საკრავებად იქცა აგრეთვე სულ უკანასკნელ ხანებში გავრცელებული ბ ა ლ ა ლ ა ი კ ა ც ე.

გარმონიკა ანუ „ბუზიკა“, მისი სხვადასხვა ნაირსახეობა გავრცელდა საქართველოში, განსაკუთრებით თუშებში.

1.3. ინსტრუმენტული ანსამბლის ტრადიცია

ინსტრუმენტული ანსამბლის შედგენილობა და ტრადიცია ერთნაირია საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხებში.

საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში არ დასტურდება ორი ერთი და იმავე საკრავის ანსამბლად გაერთიანება. ანსამბლი მცირერიცხოვანია. შედგება ერთი სიმებიანი (ან ჩასაბერი) და ერთი დასარტყმელი საკრავისაგან. გამონაკლისს წარმოადგენს ორი სიმებიანი საკრავის ანსამბლად გაერთიანება, ისიც საკრავები სხვადასხვა ქვეჯგუფისაა (სვანეთში ჩანგი და ჭუნირი). ქართულ წერილობით წყაროებში არის პირდაპირი მონაცემები საკრავთა მწყობრის – ორკესტრის, ანსამბლის, არსებობის შესახებ (ჯავახიშვილი, 1938, 216). ეს საკითხი ცალკე შესწავლას მოითხოვს, მაგრამ აღნიშნული ცნობების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ აქ საქმე სამხედრო ან სასახლის ცერემონიალთან დაკავშირებულ „ორკესტრთან“ გვაქვს, რომელთა მსგავსი ხალხურ ყოფაში არ დასტურდება და იგი პროფესიული მუსიკის სფეროში უნდა იქნას განხილული.

ჩემს მიერ შესწავლილ არეალში ყველა ხალხებში მხოლოდ ორი საკრავისაგან შემდგარი ანსამბლი გვხვდება.

ადიღური ტრადიციული ანსამბლი შედგება ჩასაბერი და დასარტყმელი ან ხემიანი თითო საკრავისაგან. ასეთი ანსამბ-

ლის ტრადიციულობაზე მიუთითებს ის ფაქტიც, რომ საჩხარუნებელი ფხან'ჩ (მზადდებოდა ხის ისეთი მასალისაგან, რომელსაც ძალიან მჭახვე ხმა არ ექნებოდა და ანსამბლში ხემიანი საკრავის ხმოვანებას არ ჩაახშობდა (მთხრ. ჰასან ხავპაჩევი, სოფ. კახუნ, ურვანის რ-ნი ყაბარდო-ბალყარეთის ავტონომიური რესპუბლიკა).

ოსებში ანსამბლად შეიძლებოდა გაერთიანებულიყო ხემიანი და საჩხარუნებელი, ან ამავე შემადგენლობას შეიძლება შეუერთდეს სალამური (უადინძ). სპეციალისტთა აზრით, ინსტრუმენტულ ანსამბლს ისტორიული ტრადიცია არა აქვს (Апсоров, 1977, 78).

საკვლევ რეგიონში ხალხში გავრცელებული საკრავები მუსიკალურ-საშემსრულებლო საშუალებების მხრივ ფრიად შეზღუდულია. ამანაც განაპირობა ხალხურ საკრავთა ორკესტრებისა და ანსამბლების კამპანიის გაჩაღება. საქართველოში ხალხური საკრავის პრინციპების მიხედვით, ახალი, გაუმჯობესებული სახეობების შექმნა სცადა კ. ვაშაკიძემ. სრულყოფა-გაუმჯობესება გამოიხატა იმაში, რომ გაფართოვდა დიაპაზონი, შეიცვალა სიმის მასალა, დამზადდა სხვადასხვა ზომის საკრავები, რითაც გარკვეული ბგერითი ეფექტის მიღწევა მოხერხდა (ვაშაკიძე, 1958; ჩიჯავაძე, 1959). მაგრამ ეს საკრავები ყოფაში ვერ დამკვიდრდა. ასევე მოხდა სხვა ხალხებშიც. მომზადდა სხვადასხვა ზომის ერთგვაროვანი საკრავები (პრიმა, ალტი, ბანი, კონტრაბასი) (Речменский, 1965, 389; 1984, 374, მაგრამ ხალხმა ის ვერ გაითავისა.

1.4. საშემსრულებლო ტრადიციები და თანამედროვეობა

ჩრდილო კავკასიის ხალხთა საკრავებს, მათ საშემსრულებლო და საყოფაცხოვრებო ტრადიციებს რომ ვეხებოდით, აღვნიშნავდით, რომ ისინი ყოფაში უკვე იშვიათად გვხვდება და ფაქტობრივად გამოდევნილია გარმონისა და აკორდეონის მიერ.

აღმოსავლური საკრავები (ჭიანური, საზი, თარი, ზურნა, დუდუკი, დოლი, დაირა) გავრცელდა ჩრდილო კავკასიის ზოგიერთი ხალხის ყოფაში, განსაკუთრებით დაღესტნის ხალხებში. საქართველოში კი ძირითადად თბილისში და აღმოსავლეთ

საქართველოს ზოგ რაიონში (აღნიშნულ საკრავთა გავრცელების კერების მეზობლად). აქვე უნდა ითქვას, რომ დაღესტანში შეაღწია აზერბაიჯანულმა სიმებიანმა საკრავებმა, როგორცაა საზი (ჩონგურ // ჩუგურ), თარ (ჩონგურ // ჩუგურ), ქემანჩა.

აღსანიშნავია, რომ საზი, თარი, დუდუკი, ზურნა, რომლებიც გავრცელდნენ ყაბარდოსა და დაღესტანში, არ გვხვდება ოსებში.

ჩრდილო კავკასიის ხალხების ყოფიდან, მართალია, გარმონმა (მოგვიანებით აკორდეონმა) ტრადიციული საკრავები გამოდევნა, მაგრამ მათ მთლიანად მაინც ვერ შეცვალა და ყველა ჟანრში ვერ დაიკავა მათი ადგილი (საგმირო-ისტორიული სიმღერები, ნართები). განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა საცეკვაო და სატრფიალო-სახუმარო სიმღერების ჟანრში. გარმონიკის ტრადიცია ადიღელებში მონოგრაფიულად შეისწავლა ა. სოკოლოვამ (Соколова, 2004).

ტრადიციული საკრავების ფუნქციონირება დღეისათვის ყოფაში საკმაოდ შეზღუდულია (ამ საკითხის შესახებ ვრცლად იხ. შილაკაძე, 1988).

საუკუნეთა მანძილზე გამომუშავებული სხვადასხვა ჟანრის სიმღერების შესრულებისა და საკრავების გამოყენების ტრადიციებმა სახე მნიშვნელოვნად იცვალა ან მთლად დაიკარგა. ამას ხელი შეუწყო უცხოური საკრავების ინტენსიურმა გავრცელებამ განსაკუთრებით XIX ს. დასაწყისიდან. საქართველოში ეს პროცესი განსაკუთრებით თვალსაჩინო იყო ქალაქის (ძირითადად თბილისის) ყოფაში.

როგორც ზემოთ იყო ნაჩვენები, ხალხური საკრავების ფუნქციონირება მის საყოფაცხოვრებო ტრადიციებში ვლინდება (საკრავების მონაწილეობა სხვადასხვა წეს-ჩვეულებებში). თანამედროვე პირობებში საშემსრულებლო ტრადიციები ყველაზე რელიეფურად იკვეთება საქორწილო და სამგლოვიარო რიტუალებში.

დღეისათვის თბილისში, აღმოსავლეთ საქართველოში თითქმის ყველგან, ნაწილობრივ დასავლეთ საქართველოში ქორწილზე თუ სხვა საოჯახო დღესასწაულზე მოყავთ დაქირავებული მუსიკოსები – „დამკვრელები“, რომელთაც უხდის

ოჯახი გარკვეულ გასამრჯელოს. ისინი ასრულებენ სიმღერებს სუფრაზე ნათქვამი სადღეგრძელოს შესაბამისად და აგრეთვე „შეკვეთით“ სტუმართა მხრიდან, რისთვისაც დამატებით გასამრჯელოს იღებენ. XX საუკუნის 80-იან წლებამდე ეს ანსამბლები დამკვრელებისა სხვადასხვა შედგენილობისაა — აუცილებლად მონაწილეობს აკორდეონი და დოლი (ე.წ. დოლ-გარმონი), არის ელექტროსაკრავებიც, უკანასკნელ ხანებში (გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან გახშირდა საესტრადო ანსამბლები.

საოჯახო დღესასწაულების ასეთი „მუსიკალური გაფორმება“ ფაქტიურად დაკანონდა.

ეთნოგრაფიული მასალების, სპეციალური ლიტერატურისა და წერილობითი წყაროების მონაცემებით, ამგვარი ანსამბლების არსებობა ქართული ყოფისათვის დამახასიათებელი არ არის.

XX ს. 70-იან წლებში ჩემს მიერ შეკრებილი მასალებიდან, რომლებიც XIX ს. მიწურულისა და XX ს. დასაწყისის მდგომარეობას ასახავს, ჩანს, რომ სუფრას თავისი ჩამოყალიბებული ეტიკეტი ჰქონდა. აქ იგულისხმება არა მარტო მიწვეულთა რაოდენობა, შეკრების მიზეზი და სადღეგრძელოთა რაოდენობა, არამედ თამადის მიერ წარმოთქმული სადღეგრძელოს შემდეგ შესაბამისი სიმღერების შესრულება.

როგორც წესი, სალხინო სუფრაზე სრულდებოდა ამა თუ იმ რეგიონისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანი სიმღერები. საკრავების თანხლებით სიმღერების შესრულება სუფრაზე ტრადიციული არ არის, მაგრამ არც გამორიცხულია. ტრადიციული თანმიმდევრობა სადღეგრძელოებისა და მისი შესაბამისი სიმღერებისა საქართველოს თითქმის ყველა რეგიონში ფიქსირდება.

შემსრულებლებად გვევლინებიან თვითონ სტუმრები, ოჯახის ნათესავები, მეგობრები, მეზობლები. მუსიკოსების და განსაკუთრებით ინსტრუმენტალისტების („დამკვრელების“) დაქირავება ქართული ყოფისათვის უცხოა. ეს წესი საკმაოდ გვიან დამკვიდრდა.

ძველ საშემსრულებლო ტრადიციებს, სიმღერების შესრულების წესებს, არაფერი აქვთ საერთო იმ წესებთან, რასაც

თანამედროვე საოჯახო დღესასწაულების შემთხვევაში ვხე-
დავთ დაქირავებული დამკვრელების სახით. ეს ტრადიცია
ქალაქური მუსიკის და საერთოდ ქალაქური კულტურის გავ-
ლენის შედეგია.

როგორც ცნობილია, ქალაქის სპეციფიკას სოფლის მოსახ-
ლეობასთან შედარებით ეთნიკური შედგენილობის სირთულე
წარმოადგენს. ქალაქი თავისი ხასიათით, როგორც ხელოსნობი-
სა და ვაჭრობის ცენტრი, როგორც კულტურული და პოლი-
ტიკური ცენტრი, როგორც სამხედრო და ადმინისტრაციული
ცენტრი იზიდავს არა მარტო ახლო, არამედ შორეული ოლქეზ-
ის მოსახლეობასაც, რის შედეგადაც წარმოიქმნება რთული
კონგლომერატი, სადაც მაინც ჭარბობს ის ეთნიკური ბირთვი,
საიდანაც გაიზარდა ქალაქი და რომელიც ახდენდა მოსულის
ასიმილაციას. აღსანიშნავია ისიც, რომ ქალაქი მალე ახდენს
გავლენას მის მიმდებარე სოფლის მოსახლეობაზე (Рабинович,
1978, 67).

ამ თვალსაზრისით თბილისი განსაკუთრებით საინტერესოა.
მისი მოსახლეობის ეთნიკური სიჭრელე, აქ მცხოვრებთა
ეროვნული თავისებურებანი მათ მუსიკალურ კულტურაშიც
და კერძოდ, ხალხურ საკრავებსა და მათი ყოფაში გამოყენების
ტრადიციებშიც აისახა.

XIX ს. ბოლოსა და XX ს. დასაწყისში თბილისის ყოფაში გა-
ვრცელებული იყო როგორც აღმოსავლური, ასევე ევროპული
(შემოსული რუსეთის მეშვეობით) საკრავები. აღმოსავლურ
საკრავთაგან ცნობილი იყო თარი, საზი, ჭიანური ანუ ქამანჩა,
ზურნა, დუდუკი, დოლი, დაირა (დაფი), დიპლიპიტო (ნალა-
რა), ევროპული – გიტარა, გარმონი („ბუზიკა“) არღანი, ნან-
ილობრივ მანდოლინა და ბალალაიკა.

თითოეული საკრავი გამოიყენებოდა როგორც ცალკე, ისევე
ანსამბლებში.

თბილისის ყოფისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია
ინსტრუმენტული ანსამბლები – ჩასაბერ საკრავთა (დასტა) და
სიმებიანთა (საზანდარი).

ივ. ჯავახიშვილს თავის ნაშრომში წერილობითი წყაროებ-
ის მონაცემების საფუძველზე გარკვეული აქვს აღმოსავლურ
საკრავთა გავრცელების დრო საქართველოში (XVII ს. დამ-

ლევდიან). ევროპული საკრავები კი ჩნდება XIX ს. I ნახევრიდან. ამ დროიდან ვრცელდება გარმონი, გიტარა, არლანი (მოგვიანებით).

ჩვენ ვახსენეთ დამკვრელების დაქირავების წესი, რაც გავრცელებულია ჩვენს სინამდვილეში. მაგრამ, როგორც ვნახეთ, არც ეს წესი არის ქართული ყოფისათვის დამახასიათებელი, რასაც ეთნოგრაფიული მასალაც მოწმობს. ამის დასტურს უნდა წარმოადგენდეს მესხეთში თ. იველაშვილის მიერ ფიქსირებული ფაქტი: სოფელში არიან გარმონის დამკვრელები, რომლებიც ყოველგვარი გასამრჯელოს გარეშე მიდიან ქორწილში და მხოლოდ შაბაშში აღებული თანხა შეადგენს მათ გასამრჯელოს. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა კ. კობის ცნობები, რომელმაც 1843-44 წლებში იმოგზაურა საქართველოში: „ქართველი მომღერლები, პროვანსელი მომღერლების მსგავსად, მაყურებელისაგან მადლობის გარდა სხვა გასამრჯელოს არ თხოულობენ“, „მაჰმადიანებს თავისი ღირსების დამცირებად მიაჩნდათ სიმღერა ან რომელიმე საკრავზე დაკვრა. მათი აზრით, ეს მხოლოდ მონის საქმეა“ (კობი, სპენსერი, 1981, გვ. 17-18; 198-199).

ამგვარად, აღმოსავლური საკრავები XVII საუკუნიდან ვრცელდება საქართველოში და XIX საუკუნეში უკვე საკმაოდ მძლავრად იკიდებს ფეხს, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ აღმოსავლური საკრავები და მათი რეპერტუარი ქართულ ნიადაგზე მაინც გადამუშავდა. სწორედ ეს წარმოადგენს თბილისური მუსიკალური კულტურის თავისებურებას, რასაც ყველა მკვლევარი და მთხრობელიც კი აღნიშნავს.

აღმოსავლური ჰანგები თბილისში გაქართულდა, გამრავალბმიანდა. ქართული მუსიკალური აზროვნების კანონზომიერების შესაბამისად. ამაში გამოიხატა ქართულის გავლენა აღმოსავლურ და ევროპულ საკრავებზე, რომელიც გაცილებით გვიან, XIX საუკუნიდან იწყებს შემოსვლას საქართველოში.

ქალაქური ფოლკლორის ევროპული ნაკადი საკრავიერი მუსიკის სფეროში გიტარით და მისი რეპერტუარით წარმოგვიდგება.

ქალაქში ტრადიციული რეპერტუარის გაქრობა და ახლის გაჩენა XIX საუკუნის ქალაქებისთვისაა დამახასიათებელი. მაგ., რუსეთშიც XIX საუკუნის ბოლოსათვის სუსტდება საქორწილო სიმღერების შესრულების ტრადიცია ქალაქად და თანდათან იდევენება გარმონის, ბაიანის და გიტარის მიერ, რასაც ხალხურ ტრადიციასთან არაფერი ჰქონდა საერთო (Жирнова, 1980, 59).

ევროპის სხვა ქვეყნებშიც ტრადიციული საკრავების ადგილზე პროფესიული ორკესტრებიდან ათვისებული საკრავები ჩნდება. მაგალითად, ჩეხეთში, XVIII-XIX სს. მიჯნაზე ვრცელდება სასულე მუსიკა, რომლის თავდაპირველი რეპერტუარიც და საკრავებიც ათვისებული იყო პროფესიული სამხედრო ორკესტრებიდან (Мыльников, 1981, 24).

საქართველოში უცხოური მუსიკალური კულტურა (აღმოსავლური და ევროპული) ვრცელდება XVII საუკუნის შემდგომ და განსაკუთრებით ფეხს იკიდებს XIX საუკუნიდან. თავდაპირველად გავლენას განიცდის თბილისი, შემდეგ სხვა ქალაქები და მიმდებარე სოფლები. ჩრდილო კავკასიაში, ტრადიციული საკრავების ადგილს იკავებს ძირითადად გარმონიკა, რომელიც თითქმის ხალხურ საკრავად იქცა.

ამგვარად, საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხებში, ეთნოგრაფიულ ყოფაში დღემდე მეტ-ნაკლები ინტენსივობით შემონახულია ყველა ჯგუფის ხალხური საკრავი.

შესასწავლ რეგიონში გავრცელებულია საკრავები.

მემბრანოფონები (დოლი, დაირა, დიპლიპიტო) რიტმული საკრავებია (მათზე ასახული მუსიკალური და რიტმული თავისებურებანი განხილულ იქნება ქვემოთ ინსტრუმენტულ მუსიკაზე მსჯელობისას).

იდიოფონების (თვითმჟღერი) გავრცელების არე მოიცავს ჩრდილო დასავლეთ და ცენტრალურ კავკასიას (ადილელები, ჩერქეზები, ბალყარელები, ყარაჩაელები, ოსები). როგორც ცხრილიდან და რუკიდან ჩანს, სადაც იდიოფონებია გავრცელებული, ნაკლებია ან საერთოდ არაა მემბრანოფონების

გავრცელება. ეს საკრავები სპეციფიკური ჩანს ადილელებისათვის.

აეროფონებიდან ფლეიტისებრი საკრავები ისეთია, რომლებიც მსოფლიოს ყველა ხალხს აქვს. ამიტომ ეთნოკულტურული კავშირების კვლევისათვის თვით საკრავი ნაკლებად გამოდგება და საინტერესო იქნება მხოლოდ მასზე შესასრულებელი ჰანგების შედარებითი შესწავლის შედეგები.

გუდასტვირისებრი საკრავი ყოფიდან ყველგან გამქრალია საქართველოს გარდა. სასიგნალო საკრავები საქართველოში გვაქვს სვანეთსა და აფხაზეთში. მათი ფუნქცია ძალიან შეზღუდულია.

შესასწავლ რეგიონში ყველაზე სრულად არის წარმოდგენილი ქორდოფონები. ამათგან მოსაზიდი – არფისებრი საკრავები საქართველოს გარდა არსად შემორჩენილა ყოფაში, ხოლო ჩამოსაკრავი და ხემიანი შედარებით ფართოდ გვხვდება, განსაკუთრებით კი ხემიანი.

ქართულ საკრავთა დამზადების წესებში შეინიშნება ემპირიული ცოდნა მერქნის აკუსტიკური თვისებებისა. სიმების მასალისაგან დამოუკიდებლად ჩანს აგრეთვე ცოდნა აკუსტიკის პრინციპებისა – სიმის სიგრძისა და მის მიერ გამოცემული ბგერის სიმაღლის ურთიერთმიმართების შესახებ.

დამზადების წესებში გამოვლენილია აგრეთვე საკრავთა განვითარების დონე. ხემიან საკრავთა დამზადების წესებთან შედარებით ქართული ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტების დამზადების წესები მაღალ დონეს შეესაბამება, რაც ვლინდება ისევე მასალის თვისებების და აკუსტიკის პრინციპების ცოდნაში.

ყველა ზემოთ აღწერილ საკრავზე ჩრდილო კავკასიის ყველა ხალხში გაბატონებული წესის მიხედვით დამკვრელები მხოლოდ მამაკაცები არიან. ქალების საკრავად იქცა მხოლოდ გარმონი ამ საკრავის გავრცელებისთანავე. საქართველოში კი მხოლოდ მამაკაცების დაკვრა დასტურდება ხემიან საკრავზე რაჭაში, სხვა კუთხეებში კი სიმებიან საკრავებზე დამკვრელებად ქალებიც გვხვდებიან. საქართველოსათვის მხოლოდ ჩასაბერი საკრავებია სამამაკაცო. დასარტყმელთაგან კი დოლი. დაირაზე საქართველოში ქალები უკრავენ.

იდიოფონები და მემბრანოფონები წარმოადგენენ რიტმულ

საკრავებს და საცეკვაო თანხლებაში რიტმის ხაზგასასმელად გამოიყენებიან. ეს საკრავები ანსამბლადაც ერთიანდებიან სიმ-იან ან ჩასაბერ საკრავებთან. ანსამბლის შემადგენლობაში, როგორც წესი, ერთი საკრავი შედის ან იდიოფონი ან მემბრანოფონი.

ჩასაბერთაგან სალამურის ტიპის საკრავები ძირითადად მწყემსურ ყოფას უკავშირდება, მაგრამ ადილელებში ის გამოყენებულია უძველესი წარმოშობის წეს-ჩვეულებაშიც. ანალოგიური ფუნქციით ჩასაბერის გამოყენება გადმონაშთის სახით ქარველთა ყოფაშიც დასტურდება.

სასიგნალო საკრავების გავრცელების არე შედარებით მცირეა და ფუნქციაც შეზღუდული.

ჩრდილო კავკასიის ხალხთა სიმებიანი საკრავების (მოსაზიდი, ჩამოსაკრავი, ხემიანი) ძირითადი ფუნქცია საგმირო სიმღერებისა და ნართების თქმულებების შესრულება არის (უფრო სწორად, სიმღერის თანხლება). ეს სიმღერები არის ერთხმიანი ან სოლისტისა და გუნდისათვის.

ისტორიულ-საგმირო სიმღერების თანხლებად ყველგან სიმებიანი საკრავი გვევლინება. მაგრამ იქ, სადაც აქვთ არფისებრიც, ჩამოსაკრავიც და ხემიანიც, უპირატესობა ხემიანს და არფას ენიჭება (ოსები).

სიმებიან საკრავებზე სრულდება საცეკვაოები ცეკვის დროს, თანხლების სახით.

სიმებიანი საკრავების ფუნქციათა შორის საყურადღებოა მათი გამოყენება უძველესი წარმოშობის წეს-ჩვეულებებში, რაც თვით საკრავთა სიძველეზე მეტყველებს. ასეთია პირველ რიგში მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული წესები. მიცვალებულის „სულის დაჭერის“ წესი (სვანეთი, სამეგრელო, რაჭა), წყალში დამხრჩვალისა ან კლდიდან გადაჩეხილის სულის დაჭერა (აფხაზეთი), ზეავის გატანილის გვამის ძებნა (ოსები), ლიფანალი (სვანები).

საინტერესოა ხალხის დამოკიდებულება საკრავებისადმი. 1963–1987 წლებში ჩემ მიერ მოპოვებული მასალიდან, საქართველოში ტრადიციული საკრავებისადმი დიდი სიმპათია შეიმჩნევა. ჩრდილო კავკასიის ხალხებშიც, მართალია, თითქმის აღარ აქვთ ოჯახებში ძველებური ხალხური საკრავე-

ბი, მაგრამ მაინც მისადმი დამოკიდებულებით მოხუცებისა და წინაპართა პატივისცემაც არის გამოხატული.

იქ, სადაც არის ყოფაში სიმებიანი საკრავების ყველა ქვეჯგუფი (ხემიანიც და ჩამოსაკრავიც), დიფერენცირებულია მიდგომა. მაგალითად, ჩეჩნები, რომელთაც აქვთ ხემიანი ატუხფონდური და ჩამოსაკრავი დეჩიგ ფონდური, ამჯობინებენ ხემიანს. მთხრობელთა მიერ (ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად) ერთხმად აღინიშნება, რომ ხემიანი საკრავი უკეთესი იყო, გასაკეთებლადაც ადვილი და დასაკრავადაც მოხერხებული.

ოსები აღნიშნავენ, რომ ხემიანი საკრავი „სულს უფრო ხვდება“. ის ფაქტი, რომ ხემიან საკრავს ეძლევა უპირატესობა ოსებშიც და ჩეჩნებშიც, ჩვენი აზრით, მიგვანიშნებს მოცემული საკრავის უფრო ძველი ტრადიციების არსებობაზე ამ ხალხებში. ტრადიციის ხანგრძლივობამ განაპირობა მუსიკალური გემოვნებაც.

ინსტრუმენტული ანსამბლის შედგენილობა და გამოყენების ტრადიცია ერთნაირია საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხებში.

საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში არ დასტურდება ორი ერთი და იმავე საკრავის ანსამბლად გაერთიანება. ანსამბლი შედგება ერთი სიმებიანი (ან ჩასაბერი) და ერთი დასარტყმელი საკრავისაგან. გამონაკლისს წარმოადგენს ორი სიმებიანი საკრავის ანსამბლად გაერთიანება და ისიც საკრავები სხვადასხვა ქვეჯგუფისაა (სვანეთში ჩანგი და ჭუნირი).

საკრავთა ორკესტრი არ არის დამახასიათებელი არც ქართული, არც ჩვენს მიერ განხილული რეგიონების ხალხთა მუსიკალური პრაქტიკისათვის.

ქართული წერილობითი წყაროებით დგინდება საქართველოში სამეფო კარზე *საკრავთა მწყობრის* არსებობა, მაგრამ ცოცხალმა ყოფამ ეს ტრადიცია არ შემოინახა.

XX საუკუნის 30-ან წლების შემდეგ იქმნება გაუმჯობესებულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრები, რამაც ცოცხალ ყოფაში ფეხი ვერ მოიკიდა.

საქართველოში საკრავებზე დაკვრა არ ქცეულა პროფესიონად. აქ მესაკრავენი (მაგ., მესტვირეები) ნახევრად პროფესიონალებს წარმოადგენდნენ. (ჩიქოვანი, 1952, 63-64). ყურადღებას

იქცევს ის ფაქტი, რომ გვარ-სახელთა შორის, რომლებიც პროფესიის ალმნიშვნელი ტერმინებიდან წარმოიშვნენ, გვხვდება საკრავებზე დამკვერელთა ალმნიშვნელიც – მებუკე, მექნარიშვილი, მენალარიშვილი, მესტვირიშვილი, მეზურნიშვილი, რაც თავის მხრივ საქართველოში ამ ხელობის არცთუ მეორეხარისხოვან მნიშვნელობაზე უნდა მიუთითებდეს (ამის შესახებ ვრცლად, იხ. შილაკაძე, 2005, 63-70).

ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა საკრავიერი მუსიკა

ქართულ და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ცალკეული საკრავების კომპლექსური (კონსტრუქცია, დამზადების წესი, ფუნქცია, ტერმინოლოგია) შესწავლის შედეგად შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ერთნი საერთოკავკასიური კულტურის ელემენტთა რიგს განეკუთვნებიან, მეორენი – ხალხთა კულტურული კონტაქტების მაჩვენებელია (შილაკაძე, 1981, 174-181; 1983, 8-11; Шилакадзе, 1987, 134-141). მაგრამ ამ ურთიერთობათა არსისა და ხასიათის გასარკვევად გადამწყვეტი მნიშვნელობა მუსიკალური ენის მონაცემებს უნდა მიენიჭოს. ამ მიზნით შესწავლილ იქნა ზემოთ განხილულ საკრავთა რეპერტუარი შემდეგი პრინციპით: ყოველი ცალკეული ხალხის ინსტრუმენტული მუსიკა (საკუთრივ ინსტრუმენტული და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრები), თითოეული ჟანრის შიგნით ცალკეული საკრავების და, სადაც შესაძლებელია, ლოკალური სტილისა და დიალექტური თავისებურებების მიხედვით. ამგვარი მიდგომა საშუალებას იძლევა წარმოვაჩინოთ ცალკეულ ხალხთა ინსტრუმენტული კულტურის ძირითადი ნიშნები და თავისებურებანი.

2.1. ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკა

ა. ინსტრუმენტული ჰანგები

ქართული ხალხური საკრავების რეპერტუარის შესწავლის შედეგების ძირითადი ნაწილი გამოქვეყნებულია (შილაკაძე, 1970, 83-92). შევჩერდები რამდენიმე არსებით მომენტზე.

ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერა განსაკუთრებით საინტერესოა თავისთავადობით, ორიგინალურობით, მრავალხმიანობის ფორმების მრავალფეროვნებითა და

სიმდიდრით. საკრავიერი მუსიკა მას ჩამორჩება განვითარებისა და მხატვრული დონით, მაგრამ მაინც საინტერესო ფორმებით გვევლინება.

ცნობილია, რომ საქართველოში ვოკალური მუსიკა განსაკუთრებით მაღალმხატვრულია, შედარებით ნაკლებად – ვოკალურ-ინსტრუმენტული, ხოლო საკუთრივ ინსტრუმენტული ბევრად შეზღუდულია.

ქართული სასიმღერო შემოქმედების ძირითად და არსებით ნიშანს წარმოადგენს მრავალხმიანობა. ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობა თავისი ისტორიის მანძილზე სხვადასხვა ფორმით ჩამოყალიბდა: 1) კომპლექსური მრავალხმიანობა, დაფუძნებული ხმათა პარალელურ მოძრაობაზე მათი დიფერენციაციის გარეშე, 2) მარტივი ორხმიანობა მელოდიისა და ბურდონული ბანის დამახასიათებელი შერწყმით, 3) განვითარებული მრავალხმიანობა პოლიფონიურ-ჰარმონიული წყობით, 4) წმინდა პოლიფონიური წყობის მრავალხმიანობა (ასლანიშვილი, 1954, 3-80; ვ. გოგოტიშვილის, ე. ჭოხონელიძის, თ. გაბისონიას სტატიები კრებულში “ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები, 1988 და სხვა). ამ საკითხებზე ქართველ მუსიკათმცოდნე-თეორეტიკოსებისა და ფოლკლორისტების მნიშვნელოვანი გამოკვლევებია გამოქვეყნებული (მაისურაძე, 1990; გოგოტიშვილი, 1983, 193-224; Жордания, 1989; ზუმბაძე, 2000, 108-120; გაბისონია, 1983; და სხვა).

ქართული ხალხური მუსიკის მეორე არსებითი ნიშანია დიალექტთა სიმრავლე, მრავალდიალექტიანობა (დანვრილებით ამის შესახებ იხ. შილაკაძე, 1979, 85-91; 1996, 271-276; მათში შეჯამებულია საკითხის შესახებ არსებული ლიტერატურა: არაყიშვილი, 1925; ჩიკვაძე, 1960; გვახარია, 1962; მსხალაძე, 1969; Гошовский, 1971; Барток, 1966; Аракишвили, 1905; Асланишвили, 1957; მაისურაძე, 1990; Чохонелиძე, 1986; Гараკანიძე, 1990).

ქართული მუსიკალური დიალექტების კლასიფიკაცია ემყარება მრავალხმიანობის ფორმების პრინციპს. აღმოსავლურ-ქართული დიალექტებისათვის დამახასიათებელია ბურდონული მრავალხმიანობა, დასავლურ-ქართულისათვის – კომ-

პლექსური. მაგრამ ეს არ გამოორიცხავს დასახელებულ რეგიონებში სხვა ფორმების არსებობასაც.

გამოკვეთილია ტენდენცია, რომ მუსიკალური დიალექტების კლასიფიკაციას საფუძვლად უნდა დაედოს მუსიკალური პრინციპი. მიუხედავად ამისა, მუსიკალურ დიალექტთა კლასიფიკაციის სქემები ფაქტობრივად ემთხვევა ენობრივ დიალექტთა საკლასიფიკაციო სქემებს. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკალური დიალექტები უფრო ფართო გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს, ვიდრე სამეტყველო (გვახარია, 1962, 4). სვანური და მეგრული, რომლებიც ქართველურ ენათა დონეზე ცალკე ენებს წარმოადგენენ, მუსიკალური თვალსაზრისით დიალექტებია. ამასთანავე, სვანურში ოთხი (ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, ხუთი) დიალექტია, ხოლო მუსიკალურ კულტურაში იქ კილოკავების დონეზეც კი სპეციალისტების მიერ დიფერენციაცია არ აღინიშნება (თოფურია, 1931; შანიძე და თოფურია, 1939; შილაკაძე, 1979; 85-91; 2003, 389-401).

დიალექტოლოგები დიალექტის სპეციფიკურ ნიშნებს შესასწავლი დიალექტის სალიტერატურო ენასთან მიმართების მიხედვით ადგენენ (გიგინეიშვილი, თოფურია, ქავთარაძე, 1961; ჩიქობავა; 1969, გვ. 5; ჯორბენაძე, 1989; ფოჩხუა, 1974, 189). ქართულ მუსიკაში ამ შესაძლებლობას მოკლებული ვართ, ამიტომ ნორმად უნდა მივიღოთ ის ნიშანი (ან ნიშანთა ჯგუფი), რაც საერთოა ყველა დიალექტისათვის ან დიალექტთა უმრავლესობისათვის. ნ. მაისურაძის აზრით, ასეთად აღებულ უნდა იქნას ინტონაციურ-პარამონიული ნორმები (Майсұрадзе, 1990, 107). ჩემი აზრით, დიალექტის შიგნით არსებულ განსხვავებათა გამიჯვნა შესაძლებელი იქნება კილოკავის, როგორც დიალექტზე მცირე დიალექტოლოგიური ერთეულის შემოღებით, და მისი ძირითადი ნიშნების დაკონკრეტებით.

ხალხური სიმღერის ყველა არსებითი ნიშანი ასახულია ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც. ამასთან, როგორც საკრავთა გავრცელების რუკიდანაც (ტაბ. I) ჩანს, ყოველი საკრავი გარკვეული რეგიონებისათვის არის დამახასიათებელი. ყოველი ეთნოგრაფიული ჯგუფის მუსიკალური შემოქმედება კონკ-

რეტულ დიალექტოლოგიურ ერთეულს წარმოადგენს. ყოველ დიალექტს ან დიალექტთა გარკვეულ ჯგუფს რომელიმე ერთი საკრავის დომინირების ტენდენცია ემჩნევა.

ხემიანი საკრავის (ჭუნირი, ჭიანური) ჰანგები საფერხულო სიმღერის ტრანსკრიფციას წარმოადგენს. ესენია ორხმიანი, სამხმიანი და შერეული – ორხმიანობა სამხმიანობის ელემენტებით (ეს უკანასკნელი უფრო ხშირად აკომპანემენტში გვხვდება). ძალიან ხშირია პარალელური კვინტები.

ჩანგის დასაკრავების ჩანანერები ცოტა მოგვეპოვება. არსებული მასალის მიხედვით მათში გვაქვს ეოლიური კილო და ყველა ის ძირითადი პარმონიული ფუნქცია, რაც დამახასიათებელია სვანური სიმღერებისათვის (I, VII, I-4-5, გაფართოებული VII საფეხური).

ფანდურის დასაკრავები. უმარტივესი საფანდურო ორხმიანი ჰანგის ნიმუში ჩანერილია შ. ასლანიშვილის მიერ (ასლანიშვილი, 1956, 72, №27). შესრულებულია ორსიმიან ფანდურზე (იხ. სანოტო მაგალითები, №3). ეს არის მრავალჯერ განმეორებადი ფრაზა-წინადადება. კილოს მიხრილობა მიჩქმალულია (არ ჩანს ტერციული ბგერა). აგებულია კვინტურ და ტერციულ თანახმოვანებათა რიტმულ მონაცვლეობაზე. ამ დასაკრავის ვარიანტი ჩავიწერე 1969 წ. თიანეთში ჩამოსახლებული ხევსურისაგან, შესრულებული სამსიმიან ფანდურზე, შემსრულებელი – თომა გიგიას ძე ქისტაური, 43 წლის, სოფ. ფიჭვიანი, თიანეთის რაიონი (ავტორის საველე დღიური, 1969, 47).

ხევსურული, ფშაური და სხვა კუთხეების ჰანგებიც ხშირად ორხმიანია. მათში ეპიზოდურად გვხვდება სამხმიანი აკორდი კილოს VII საფეხურზე (მაგალითად, „საფანდურო“ ჩანერილი შ. მშველიძის მიერ (ჩხიკვაძე, 1960, 28). დამახასიათებელია საფანდურო ჰანგებისათვის კვინტის თანახმოვანებები, მაგალითად, „საფანდურო“ ჩანერილი შ. მშველიძის მიერ (იხ. ჩხიკვაძე, 1960, 38).

ფანდურის დასაკრავები ძირითადად ეოლიურ კილოშია, გვხვდება მიქსოლიდიური კილოც. ხშირია ნიმუშები, სადაც კილოს მიხრილობა მიჩქმალულია (არ ჩანს მისი განმსაზღვრელი საფეხურები). დამახასიათებელია ნახევარკადანსები (I, II ან

I, VII), რაც ფრაზების (წინადადებების) ხშირი გამეორებებით არის გაპირობებული. აკორდიკა შეზღუდულია. საფანდურო ჰანგებში ძალიან ხშირია კვარტული თანახმოვანების ხაზგასმა. შ. ასლანიშვილის აზრით, დამოუკიდებელი ხასიათის კვარტას ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში განსაკუთრებული ადგილი უკავია. იგი გვხვდება სანესო სიმღერებში; წმინდა კვარტა და კვინტა ადასტურებს იმ სიმღერების სიძველეს, რომლებშიც მათ უპირატესი ან მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ (ასლანიშვილი, 1970, 108, 150-151).

მოდულაციები საფანდურო ჰანგებში არ გვხვდება. გამონაკლისია გადახრა ეოლიური კილოდან დიდი სეკუნდით ქვევით მდებარე მიქსოლიდიურ კილოში. იშვიათია, მაგრამ დასტურდება ე. წ. გაფართოებული VII საფეხური, რაც ქმნის ძირითადი კილოდან დიდი სეკუნდით ქვევით მდებარე მაჟორული მიხრილობის კილოში მოდულაციის შეგრძნებას (მაგალითად, „ბუქნა“, ჩანერილი შ. მშველიძის მიერ. იხ. ჩხიკვაძე, 1960, 421). საფანდურო ჰანგებში ჩანს ბურდონული ბანის პრინციპზე დაფუძნებული მუსიკალური აზროვნება. ორხმიან დასაკრავებში ქვედა ხმა ხშირად კილოს საყრდენი ბგერაა, რომელიც გაბმული კი არ არის, არამედ მეორდება ზედა მელოდიურ ხმასთან ერთად, რადგან სიმიან ჩამოსაკრავ ინსტრუმენტზე გაბმული ბგერა გამორიცხულია. როგორც შ. ასლანიშვილი წერდა, „...პოლიფონიურ სიმღერებში საორლანო პუნქტი მოცემულია როგორც გაგრძელებული ბგერა, ხოლო აკორდული წყობის სიმღერებში საორლანო პუნქტი სიმღერის აკორდული მოძრაობის რიტმის მიხედვითაა დანაწილებული“ (ასლანიშვილი, 1970, 48).

საფანდურო რეპერტუარში ხშირად გვაქვს ორხმიანი ჰანგები სამხმიანობის ელემენტებით, სადაც პარმონიული ფუნქციები სრული და არასრული სამხმოვანებების სახით არის წარმოდგენილი. საყურადღებოა, რომ ტონიკური საყრდენი კვინტის თანახმოვანების სახით გვხვდება, ხოლო VII – სრული სახით, მაგალითად, შ. მშველიძის მიერ ჩანერილი ფშაური „საცეკვაო“ (ჩხიკვაძე, 1960, 52) და „სასიმღერო“ (ქართული ფოლკლორის ცენტრის არქივი, №1032, ფშავი). საფანდურო დასაკრავები საცეკვაო მელოდიებია. მათთვის დამახასიათებ-

ლია სამწილადი ზომა, გვხვდება ორწილადიც. რიტმული სურათი მრავალფეროვანი არ არის. ხშირია ე.წ. „გათანაბრებული რიტმი“. გვიანდელ ნიმუშებში არის პუნქტირებული რიტმი, ტრიოლები, ე.წ. „სარკისებრი“ რიტმული ფორმულა:

მეოთხედი+მერვედი /მერვედი+მეოთხედი.

საფანდურო ნიმუშებში მკვეთრი დიალექტური განსხვავებები არ ჩანს, მაგრამ გამოკვეთილია, რომ იგი აღმოსავლურ-ქართულ დიალექტთა წრეს აერთიანებს.

ზემოთ ხაზგასმულად შევხე ძველ, არქაული იერის მატარებელ ნიმუშებს. დღეისათვის ფანდურის საშემსრულებლო ხელოვნება გაცილებით მაღალ საფეხურზეა და ვირტუოზი შემსრულებლებიც მრავლად არიან.

ჩონგურის ჰანგები გაცილებით მრავალფეროვანია. გვაქვს როგორც უმარტივესი, ასევე საკმაოდ სრულყოფილი ნიმუშები. კილოები: ეოლიური, მიქსოლიდიური და იონიური. ეს უკანასკნელი ხშირ შემთხვევაში იონიურ საკადანსო საქცევზეა აგებული. ხშირია კვარტული კადანსი.

აკორდიკა ფანდურთან შედარებით ბევრად მდიდარია, გვხვდება ყველა საფეხურის სამხმოვანება, I-6, IV-6-4, I-7 სრული, არასრული ან დაშლილი სახით, არატერციული წყობის აკორდები (I-4-5, I-8-7) მხოლოდ სრული სახით.

აკორდიკასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს სამუსიკის-მცოდნეო ლიტერატურაში გამოთქმული აზრი (Чохонелидзе, 1986, 22) იმის შესახებ, რომ ქართული ხალხური მუსიკის პარმონიული სისტემა უარყოფს აკორდული შებრუნების პრინციპს, კილოს ბგერითი სისტემა ექვემდებარება მხოლოდ სპეციფიკურ კანონებს, რომელთა შორისაც პირველ რიგში გამოიყოფა ცალკეული ტონების ფუნქციის ოქტავური გამეორების პრინციპის უარყოფა.

ჩემ კომპეტენციას შორდება აკორდიკის თეორიული არსის გარკვევა, ამ შემთხვევაში მაინტერესებს მხოლოდ საკრავის მიერ ათვისებული აკორდული სტრუქტურა და არა მისი პარმონიული ფუნქცია. ჩონგურის მელოდიების დიაპაზონი ფანდურთან შედარებით ფართოა.

საცეკვაოებში სამწილადი და ორწილადის გარდა გვაქვს ხუთწილადიც (მხოლოდ «ხორუმში»).

ჰანგების ფორმა ბევრად განვითარებულია სხვა საკრავების ჰანგებთან შედარებით. მოგვიანო ხანის ნიმუშებში პერიოდი და სამნაწილიანი ფორმებიც გვხვდება.

ჩასაბერი საკრავების რეპერტუარი შედგება მწყემსური და საცეკვაო მელოდიებისაგან.

მრავალღერძიანი სალამურის – ლარჭემისა და სოინარის დასაკრავები (მწყემსური და საცეკვაო) ორხმიანია, აგებული ძირითადად პარალელური ტერციების მოძრაობაზე. ზემოთ აღნიშნული გეჟონდა, რომ მისი მიღების განლაგება იძლევა ბგერათრიგს, რომელიც ტონ-ნახევარტონიან ინტერვალთა თანმიმდევრობაზეა აგებული, ამასთანავე, ორი მეზობელი მილის მიერ გამოცემული ბგერები ტერციულ (არატეპერირებულ) თანახმოვანებას ქმნის (ორი ცენტრალური მილის გარდა). ვ. კ. სტეშენკო-კუფტინა აღნიშნავს, რომ ლარჭემისა და სოინარის ჰანგები ვარიაციული წარმონაქმნების ყველაზე ადრეულ ფორმებს წარმოადგენენ. მისი დაკვირვებით, ექვსი ბგერის ფარგლებში მიღწეულია ვარიაციული ფიგურაციის ამომწურავი მრავალფეროვნება (Стешенко-Куптина, 1936, 199).

კ. როსებაშვილის მიერ ფიქსირებულია ვ. კ. სტეშენკო-კუფტინასეული წყობებისაგან განსხვავებული წყობები და იმ საკრავების ჰანგები (როსებაშვილი, 1960; 1986). მრავალღერძიანი სალამურის დასაკრავების დაბოლოებები VII-I საფეხურთა თანმიმდევრობაზე აგებული მარტივი კადანსის შეგრძნებას უახლოვდება.

უენო სალამურზე მწყემსური ჰანგებია. დამახასიათებელია ეოლიური და ფრიგიული კილოები. ხშირია მელიზმები (ტრელი). ეს მელოდიები, როგორც წესი, იწყება შესავლით, სადაც კილოს პრიმა და კვინტაა ხაზგასმული. პასტორალურ მელოდიებში ხშირია თავისუფალი მეტრი, ფართო სუნთქვის მელოდია, ფერადოვნება, მელიზმები, განსაკუთრებით ფრაზების ბოლოს ტრელები და მელიზმები.

ენიან სალამურზე შესრულებული საცეკვაოების მელოდიები მეტად განვითარებული, მოქნილი და მომხიბვლელია. უკანასკნელ ხანებში მასზე ვირტუოზი შემსრულებლები გამოჩნდნენ, რომლებიც ხალხურთან ერთად კლასიკური მუსიკის ნაწარმოებებსაც ასრულებენ.

გუდასტვირის დასაკრავების თავისებურებაა ორხმიანობა. რაჭულ დასაკრავებს ახასიათებს ბურდონული ბანი, აჭარულს – მოძრავი. აჭარულ ჭიბონზე ზოგი საცეკვაო არ არის ქართული («ყარაბალი», თამზარა», «ქურთბარი»). აღმოსავლური (თურქული) კულტურის კვალი აჭარულ საკრავიერ მუსიკაში შეინიშნება (Чхикვაдзе, 1957, 63; მსხალაძე, 1969, 36). ჭიბონზე გვაქვს წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშები, როგორიცაა „პატარძლის გამოთხოვება მშობლებთან“ (რაც ასევე აღმოსავლური იერის მატარებელია), „შუამთური“, „საჯირითო“, „მგზავრული“ და სხვა. როგორც აღ. მსხალაძე აღნიშნავს, „პატარძლის გამოთხოვება“ და „შემოთენება“ ხალხური ბგერწერითი მეთოდის გამოყენებით ხასიათდება, პირველში ტირილის ინტონაციები ისმის, მეორეში – მამლის ყვილის იმიტაცია გვაქვს (მსხალაძე, 1969, 37-38). გუდასტვირის დასაკრავები „ბერიკული“, თინანო“, „ბერიკების დატირება“ (როსებაშვილი, 1986, 72-74) იუმორით არის სავსე.

მიუხედავად იმისა, რომ აჭარამ თურქული კულტურის გარკვეული გავლენა განიცადა, სასიმღერო შემოქმედებაში არავითარი გავლენის კვალი არ ვლინდება, რაც ქართული მრავალხმიანობის ბუნებით არის შეპირობებული (ახობაძე, 1961, 42), თურქული მუსიკის ნიშნები მხოლოდ რამდენიმე ინსტრუმენტულ ჰანგში გვაქვს (Чхикვაдзе, 1957, 62).

გარმონი XIX საუკუნის II ნახევრიდან გავრცელდა საქართველოში, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში „ბუზიკა“-ს სახელწოდებით. ეს საკრავი სხვადასხვა სახეობისა იყო, საქართველოში შეიქმნა ე.წ. ქართული გარმონი. მან თავისებური კოლორიტი მიანიჭა თუშურ ინსტრუმენტულ მუსიკას (ასლანიშვილი, 1956, 132). გარმონზე შესრულებული საცეკვაო მელოდიებისათვის (საცეკვაო, სათამაშო) დამახასიათებელია ორტაქტიანი ფრაზები, მეტრი 6/8. მელოდიური ნაგებობის დიპაზონი იშვიათად აღემატება კვინტას. როგორც შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს, მელოდიური ნაკვეთები ყალიბდება რონდოს ფორმაში; მელოდიას სიხალისეს მატებს მორდენტები, ტემპის აჩქარება, დინამიური ნიუანსების კონტრასტული ცვლა (ასლანიშვილი, 1956, 133). საინტერესოა თუშეთში გარმონის რეპერტუარში ისეთი სახის პიესები, როგორიცაა

„ანიკოს ტირილი“, „წოვა ქალის ტირილი“, რომელთაც სათაურები მათი შემთხვევლი ქალების სახელებით დარჩა (ასლანიშვილი, 1956, 133).

თუშური სიმღერები უმთავრესად ერთხმიანია. აქ შემორჩა ქართული საგუნდო სიმღერის უძველესი ფორმა – ანტიფონური შესრულება (სოლისტი და უნისონური გუნდი) (ასლანიშვილი, 1956, 130). ერთხმიან სიმღერებს ასრულებს სოლისტი გარმონის თანხლებით. გვხვდება ორხმიანობის ელემენტებიც. ასეთად შ. ასლანიშვილს მიაჩნია ის სიმღერები, რომლებიც სრულდება გარმონის თანხლებით, სადაც მეორე ხმა მხოლოდ გარმონის ბანის გამეორებას წარმოადგენს. ამასთანავე, ბანის ბგერა ყოველთვის კილოს ტონიკა და დომინანტაა, ანუ VII საფეხური (ასლანიშვილი, 1956, 130). დამახასიათებელია საკადანსო საქცევის ფორმულა – ნახტომი კილოს პრიმიდან კვინტაზე და დაბრუნება უკან.

ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლი წარმოდგენილი გვაქვს, ერთი მხრივ, ჩანგისა და ჭუნირის სახით, მეორე მხრივ, ერთი სიმიანი ან ჩასაბერი და დასარტყამის (დოლი ან დაირა) სახით. ინსტრუმენტული ანსამბლის რეპერტუარი საცეკვაო მელოდიებია, რომელსაც ყველა ის ნიშანი ახასიათებს, რაც მოცემული საკრავის სოლო ჰანგებს, ხოლო დასარტყამის პარტიაში სხვადასხვა რიტმული მიმოქცევა გვხვდება (შილაკაძე, 1970, 86). ინსტრუმენტული ანსამბლი და საერთოდ წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკა მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხურ ქორეოგრაფიასთან.

ცეკვა „ქართული“ გავრცელებულია საქართველოს ყველა კუთხეში. ძალიან კოლორიტულია სალამურზე შესასრულებელი ამ ცეკვის მელოდია. „ქართულის“ მუსიკას აქვს ზომა 3/8 ან 6/8, ტემპი ჩქარი, მაგრამ დამოკიდებული მოცეკვავის ოსტატობაზე. ჭარბობს რიტმული ფიგურაცია: მეოთხედი+მერვედი+სამი მერვედი (იხ. მაგალითი №4). ინსტრუმენტული ჰანგის „ქართულის“ მელოდია წარმოადგენს ორი ან მეტი ოთხ- ან ორტაქტიანი დასრულებული მუსიკალური ნაგებობის მონაცვლეობას, მოკლე გრძლიობებიანი, ერთი და იმავე ბგერის გამეორება ცოცხალ ტემპში, შედარებით მაღალ რეგისტრში იძენს მხნე ხასიათს.

„ხორუმი“ გამორჩეულია ხუთწილადი ზომით (3+2 ან 2+3). ცეკვაში მოთხრობილია საბრძოლო ეპიზოდების შესახებ: დაზვერვა, თავდასხმა, დაჭრილის გაყვანა, გამარჯვების ზეიმი (Асланишвили, 1957, 77). ეს საცეკვაო სრულდება ჩონგურზე ან ჭიბონზე დასარტყამ საკრავთან (დოლი) ერთად.

ინსტრუმენტულ საცეკვაოებში („სათამაშო“, „საცეკვაო“) გვაქვს მოკლე დიაპაზონი, ორწილადი ზომა, ორ და ოთხტაქტიანი ფრაზები („კვადრატული სტრუქტურა“) (Асланишвили, 1957, 80).

ფანდურის საცეკვაოები ორხმიანია, შეზღუდული დიაპაზონით. მთელი აქცენტი გადატანილია რიტმულ მხარეზე (Асланишвили, 1957, 83).

ქართული ინსტრუმენტული ჰანგების ჰარმონიულ-სტრუქტურული თვისებები შეგვიძლია მოკლედ ასე ჩამოვაცალიბოთ: მათთვის დამახასიათებელია ეოლიური და მიქსოლიდიური კილოები. ჩონგურზე მათ გარდა გვხვდება იონიური კილო, ხოლო სალამურზე – ფრიგიული. იონიური კილო ხშირია მეგრულ და გურულ სიმღერებში (Маჩყრაძე, 1990, 159), იმ კუთხეებში, სადაც ჩონგურია გავრცელებული, ხოლო ფრიგიული კილო – აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სიმღერებში. მხოლოდ მრავალღერძიან სალამურზე გვაქვს ტონ-ნახევარტონიან ბგერათრიგზე აგებული კილო. ხშირია საერთოდ კილოს მიჩქმალვის შემთხვევები (კილოს ტერციის ან სექსტის არარსებობა).

ქართულ ინსტრუმენტულ ჰანგებში განვითარებული მოდულაციური ტექნიკა არ არის, როგორცაც ადგილი აქვს სიმღერებში. დამახასიათებელია ნახევარკადანსები, რაც გაპირობებულია მუსიკალური ნაგებობის მრავალჯერ გამეორებით. გვხვდება აგრეთვე მარტივი (II-I ან VII-I), კვარტული კადანსები. ჩონგურის ჰანგებში არის აგრეთვე რთული (VI-VII-I) და იონიური (V-VI-VII-I) კადანსები. ნიშანდობლივია კვარტის თანახმოვანების ხაზგასმა. ბ. გულისაშვილს ეს მიაჩნია კილოს საყრდენად და ამგვარ კილოებს ის პლაგალურ კილოებად მიიჩნევს. კვარტის ხაზგასმა განსაკუთრებით ხშირია საფანდურო ჰანგებში. როგორც ცნობილია, კვარტული თანახმოვანება სანქსო სიმღერებში სიძველის დამადასტურებლად არის მიჩ-

ნეული. ხევსურულ და ფშაურ საფანდურო დასაკრავებში ორი პარმონიული ფუნქციაა წარმოდგენილი (I და VII). საყრდენი (I საფეხური) – კვინტის თანახმოვანების სახით.

აკორდიკა ყველაზე მრავალფეროვანია საჩონგურო დასაკრავებსა და სიმღერებში. ესაა სრული და არასრული სამხმოვანებები კილოს ყველა საფეხურზე, მათი შებრუნებები, ე. წ. IV-6-4, არატერციული წყობის აკორდები (კვარტკვინტაკორდი, სეპტოქტავაკორდი, სეკუნდკვინტაკორდი). ჩონგურის რეპერტუარში გვხვდება აკორდი, რომელშიც ბანის ბგერა ოქტავურად არის გაორმაგებული.

სვანური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი გაფართოებული VII საფეხური გვხვდება სვანურ დასაკრავებსა და სიმღერებში ჩანგისა და ჭუნირის თანხლებით (ეოლიური კილოს VII საფეხურის პრიმაზე კონსტრუირდება თანმიმდევრობა: I – VII – I – IV – I – VII – I), რაც იძლევა ეოლიურადან დიდი სეკუნდით ქვევით მდებარე მიქსოლიდიურ კილოში გადახრის შეგრძნებას „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“. ჩანგისა და ჭუნირის ანსამბლი ფაქტობრივად სამხმიანი სიმღერების ინსტრუმენტულ ტრანსკრიფციებს წარმოადგენენ.

დასაკრავების მელოდიების მოძრაობა დაღმავალია, ვიწრო დიაპაზონის. საცეკვაოებში გვაქვს ორ-სამ- და ხუთნილადი მეტრები (2/4, 3/8, 6/8, 6/16, 5/8, 5/4), მრავალფეროვანი რიტმული სურათი (ცეკვის შესატყვისად).

სალამურის ჰანგებში არის თავისუფალი მეტრი, დაღმავალი მოძრაობა, მელიზმები (ტრელი, მორდენტი), კილოს პრიმი-სა და კვინტის ხაზგასმა.

ქართული ინსტრუმენტული ჰანგების ფორმაა „მცირე კუპლეტური“ (შ. ასლანიშვილი) – მრავალჯერ განმეორებადი ფრაზა ან წინადადება. საჩონგურო დასაკრავების ფორმა ბევრად განვითარებულია. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს „ხორუმი“ (ახობაძე, 1961, 290), რომელშიც ბოლოს არის კოდა, აგებული ოთხხმიანი აკორდების თანმიმდევრობაზე ისე, რომ tutti-ს ეფექტი იქმნება. საერთოდ, ქართული ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკის ფორმა არ არის განვითარებული, რაც მისი ჟანრობრივი შეზღუდულობით (საცეკვაო) აიხსნება. „ცეკვის დინამიკური ბუნების მიუხედავად (მის არსს მოძრაობა

შეადგენს), საკუთრივ საცეკვაო მუსიკას განვითარების შინაგანი იმპულსი არ გააჩნია. ერთი რიტმული ფორმულა, რომელიც ცეკვას საფუძვლად უდევს, არსებითად უსასრულოდ მეორდება და ჟღერადობასაც მხოლოდ აკუსტიკურად იცვლის, საკუთრივ განვითარება კი პლასტიკურ პლანშია გადატანილი“ (ორჯონიკიძე, 1985, 219). გარმონის პიესები ჩანერილი შ. ასლანიშვილის მიერ „ანიკოს ტირილი“ (ორხმიანი“) და „წოვას ტირილი“ (ცალფა) პროგრამული მუსიკის ნიმუშებად უნდა ჩაითვალოს. ასეთივე ხასიათი აქვს „საჭიდაოს“ და ბერიკაობის წეს-ჩვეულებებზე შესასრულებელ გუდასტივირის დასაკრავებს – „ბერიკების ტირილი“ და „თინანო“ ჩანერილი კ. როსებაშვილის მიერ (როსებაშვილი, 1986, 57). ამავე რიგისაა და ძალიან მეტყველი ნიმუში უენო სალამურის დასაკრავი „ზეზვაი“, ჩანერილი კ. როსებაშვილის მიერ (როსებაშვილი, 1986, 57).

ბ. ქართული ხალხური სიმღერების ინსტრუმენტული თანხლება

სიმღერების თანხლების ჰარმონიული სტრუქტურა და მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებები მთლიანად არის დამოკიდებული ამ სიმღერის შესაბამის კომპონენტებსა და მხატვრულ დონეზე.

ფანდურის თანხლებით სრულდება ერთხმიანი, ორხმიანი და სამხმიანი სიმღერები. აკომპანემენტი ძირითადად ორხმიანია. მასში ხაზგასმულია ჰარმონიული ფუნქციები. ზოგჯერ ფანდური ზუსტად იმეორებს ვოკალურ პარტიას და ფაქტობრივად, აკომპანემენტი სიმღერის ტრანსკრიპციას წარმოადგენს.

სიმღერების ფორმა კუპლეტურია. კუპლეთი ხშირად გამოცემულია წინადადების ფორმით, წინადადების თითოეულ ფრაზას შეესაბამება სიტყვიერი ტექსტის მ-მარცვლიანი ტაეპი. სიმღერები, როგორც წესი, იწყება ინსტრუმენტული შესავალით. ხევსურული სიმღერების უმრავლესობა საგმიროა (ასლანიშვილი, 1956, 25). სიმღერაში ხოტბას ასხამენ გმირის ვაჟკაცობას და მამაცობას. ამ თემატიკის დომინირება ხევსურ-

რულ პოეზიაში ცნობილია. ისტორიული სიმღერები ჭარბობს თუშურ ფოლკლორში (ასლანიშვილი, 1956, 105).

ბარის კუთხეების საფანდურო რეპერტუარში სატრფიალო და სახუმარო ჟანრიც გვხვდება.

ფანდურის თანხლების უაღრესად საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს ხევსურული სიმღერა „კობა ცისკარაული“ (ასლანიშვილი, 1956, 60). ეს სიმღერა მკვლევართა განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს სხვადასხვა თვალსაზრისით (შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ნ. მაისურაძე და სხვ.). დაფუძნებულია პენტატონურ ბგერათრიგზე (რე - მი ბემოლ სოლ - ლა - დო). სიმღერისათვის დამახასიათებელია დაღმავალი სვლა დიაპაზონის უმაღლესი ბგერიდან კილოს ტონიკამდე (ასეთი სვლა საზოგადოდ ხევსურული სიმღერებისათვის ტიპურია (ასლანიშვილი, 1956, 42). სიმღერას ახლავს „ფანდურის მსუბუქი, პრიმიტიული წყობის აკომპანემენტი, რომელიც განაგრძობს უღერას მომღერლის შესვენებისას ზოგიერთ სტროფებს შორის. „... მომღერალი... სიმღერას აყოლებდა ფანდურს და სრულებით არ ზრუნავდა ვოკალური პარტიისა და ფანდურის აკომპანემენტის ჰარმონიულ თანხმობაზე. მისი ძირითადი ამოცანა იყო დაკვირის რიტმული სიზუსტე და ალბათ, შესრულების საუკუნეობრივი ტრადიციის დაცვა“ (ასლანიშვილი, 1956, 27). სიმღერის ტექსტი საგმირო ხასიათისაა, მიძღვნილია ოცი წლის ჭაბუკისადმი, რომელმაც თავი ისახელა გმირობით. სიმღერის აკომპანემენტი წარმოადგენს მრავალჯერ ვარირებულად გამეორებულ ფრაზას (სანოტო მაგალითი № 5). საყრდენია კვარტა (რე-სოლ).

ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში გვხვდება ის კილოები, რომლებიც ახასიათებს მოცემული კუთხის სასიმღერო შემოქმედებას (ეოლიური, მიქსოლიდიური, იონიური, დორიული და ფრიგიული).

ბ. გულისაშვილმა ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში შენიშნა კილოები, რომელიც მან პლაგალურად (კვარტული საყრდენის მქონე) მიიჩნია – ჰიმოიონიური და ჰიმოდორიული (Гулисашвили, 1970).

საჩონგურო სიმღერებში გვხვდება მოდულაციები, კილოს მიხრილობის შეცვლა ერთ ტონალურ ცენტრზე და აგრეთვე

პოლიპარმონია. ი. ჟღენტის სიტყვით, „დასავლეთ საქართველოს ხალხურ მუსიკაში პოლიპარმონია გვხვდება საგუნდო სიმღერებში საკრავის თანხლებით და ორპირულ სიმღერებში. ამასთანავე პოლიპარმონიის ნათლად გამოვლინებული ნიმუშები გვხვდება მხოლოდ ისეთი განვითარებული პარმონიული ენის მქონე დიალექტებში, როგორცაა გურული, იმერული, მეგრული და ბარის აჭარის მუსიკალური დიალექტები...“ (ჟღენტი, 1983, 71-82).

ჩონგურის პარტიასა და ვოკალურ ტრიოში პოლიკილოებრივი მიმართების მაგალითები აღნიშნული აქვს ვ. გოგოტიშვილს (Гоготишвили, 1983).

საკადანსო ფორმები ჩონგურის თანხლებაში მრავალნაირია (მარტივი, იონიური, ქართული, ფრიგიული, კვარტული). მრავალფეროვანია აკორდიკა. გვხვდება თითქმის ყველა საფეხურის სამხმოვანება (გარდა III და IV საფეხურებისა, III საფეხური გვხვდება ძირითადად ფრიგიულ კადანსში), არატერციული წყობის აკორდები (I, I, VII).

უნდა აღინიშნოს გაფართოებული⁴⁵ VII სა⁴⁵ფეხურის არსებობა მეგრულ სიმღერებში, რომელიც, როგორც წესი, სვანურ სიმღერებს ახასიათებს.

აკომპანემენტში ორხმიანი, სამხმიანი და ოთხხმიანი აკორდებია. აკომპანემენტში ხაზგასმულია პარმონიული საყრდენი, პარმონიული ფუნქცია. ზოგჯერ ისეთი აკომპანემენტი გვაქვს, როცა ერთ-ერთი ხმა ვოკალური პარტიის უნისონურია. ხშირია ოსტინატური აკომპანემენტი, რომელიც, როგორც წესი, იონიურ საკადანსო მიმოქცევაზეა აგებული.

სიმღერების ფორმა კუპლეტურია. კუპლეტი გადმოცემულია წინადადების ან პერიოდის ფორმით. გვაქვს კუპლეტები მისამღერით.

ჩანგისა და ჭუნირის თანხლებით სრულდება სამხმიანი სიმღერა (მაგ., „მირანგულა“, იხ. ახობაძე, 1957, 60). აქაც გვაქვს ეოლიური კილო, ინსტრუმენტული შესავალი. ჭუნირის პარტია ვოკალურის უნისონურია, ჩანგი მის აკომპანემენტს წარმოადგენს.

ხემიანი საკრავის თანხლებით სიმღერები ერთხმიანია. თუმცა სამხმიანი საგუნდო სიმღერაც სრულდება, რაც შედარებით

გვიანდელი მოვლენა უნდა იყოს. სვანურ სიმღერებში გვხვდება მხოლოდ ეოლიური კილო, რაჭულში – მიქსოლიდიური. ხემიანის თანხლებასი დამახასიათებელია კვინტების პარალელური მოძრაობა („ო საბრელა ნამყსურ ჯაჭვლიან“ იხ. ახობაძე, 1957, 81, № 33); „არსენას ლექსზედ“ (იხ. ფალიაშვილი, 1909, 28). საინტერესოა, რომ კვინტურ ჩარჩოში (ინსტრუმენტის პარტია) ვოკალური პარტია ჩაერთვის კვარტული ბგერით, რითაც I წარმოიქმნება („არსენას ლექსზედ“, მაგალითი № 21).⁴⁵

გუდასტვირის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერები ძირითადად ერთხმიანია, აჭარული ჭიბონის თანხლებით სრულდება სამხმიანი სიმღერაც (ახობაძე, 1961, 157). გვხვდება მიქსოლიდიური და ეოლიური კილოები. სიმღერის ბოლოს მარტივი კადანსია (VII, I), სიმღერა რეჩიტატიულია, აკომპანემენტი ორხმიანი.

ამგვარად, ქართული ხალხური საკრავების თანხლებით შესასრულებელი სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ეოლიური და მიქსოლიდიური კილოები. მეტი მრავალფეროვნებით გვაქვს წარმოდგენილი კილოები ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში. აქ ზემოაღნიშნულს გარდა, გვხვდება იონიური, დორიული და ფრიგიული, გვაქვს აგრეთვე მოდულაცია სეკუნდით ზევით და ქვევით მდებარე ტონალობებში. გვხვდება მარტივი, რთული და ნახევარკადანსები. ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში კადანსთა სახეობების მეტი მრავალფეროვნებაა. გარდა ზემოთ ჩამოვლილისა, არის იონიური, ფრიგიული, ქართული და კვარტული კადანსები.

აკომპანემენტი ხაზს უსვამს ჰარმონიულ ფუნქციას, ჰარმონიულ საყრდენს, ამიტომ, აკომპანემენტში წარმოდგენილ აკორდებზე დამოკიდებულია სიმღერის ჰარმონიული ენის სიმდიდრე. ყველა საკრავზე შესრულებულ აკომპანემენტში გვხვდება კილოს ძირითადი საფეხურები (I, II, VII, VI); ეს აკორდები გვხვდება სრული, სრული დაშლილი ან არასრული სახით, ჭუნირზე და ჩონგურზე კი გაფართოებული VII საფეხურიც. ჩონგურზე ვხვდებით ყველა საფეხურის სამხმოვანებებს, I, IV, I, I, VII და ზემოთ სხვა საკრავებთან დაკავშირებით ჩამოთ-

ლილ ყველა აკორდს. 'აკორდიკით ყველაზე უფრო ღარიბია გუდა-სტვირი.

აკომპანემენტი, როგორც ვთქვით, ხაზს უსვამს ჰარმონიულ ფუნქციას. ზოგჯერ აკომპანემენტი ზუსტად იმეორებს ვოკალურ პარტიას, იგი ფაქტობრივად, სიმღერის ინსტრუმენტულ ტრანსკრიპციას წარმოადგენს. ამგვარი აკომპანემენტი გვიანდელ საფანდურო ჰანგებშიც გვხვდება, მაგ.ალითად, „მოხეური სატრფიალო“, ჩანერილი ვ. ვაშაკიძის მიერ (ქართული ფოკლორის ცენტრის-არქივი. № 1856, 13/7), „იავნანა“ ჩანერილი გრ. კოკელაძის მიერ (იგივე არქივი № 1856, 13/7).

უნდა აღინიშნოს, რომ სოლო ჰანგების მუსიკალური ენა უფრო მშრალი და სქემატურია, ვიდრე შესაბამისი ინსტრუმენტის თანხლებით შესრულებული სიმღერისა. ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ჩონგურის ჰანგები ან მისი თანხლებით შესრულებული სიმღერები განვითარების ყველაზე მაღალ საფეხურს შეესაბამება.

ეს კი აიხსნება ხალხური ვოკალური მუსიკის გავლენით ინსტრუმენტზე. მაღალი ვოკალური კულტურა ხელს უწყობდა აკომპანემენტის ჰარმონიული ენის გამდიდრებას.

ყველა საკრავზე იმ დიალექტის ძირითადი თავისებურებანი (მრავალხმიანობის ფორმა, კადანსები, აკორდიკა, მელოდიური, რიტმულ-მეტრული) აისახა, სადაც მოცემული საკრავი არის გავრცელებული.

2.2. აფხაზური ხალხური საკრავიერი მუსიკა

აფხაზური ხალხური სიმღერის ძირითადი თავისებურებანი (ინტონაციურ-ჰარმონიული, რიტმულ-მეტრული) სპეციალისტთა მიერ არის შესწავლილი (ახობაძე, 1957, 114-117; Ахобадзе, 1957; М.Хашна, 1983), რომელთაც გამოთქმული აქვთ მოსაზრება აფხაზური სიმღერების ძირითადი თავისებურებებისა, კადანსებისა და მათში ქართული მუსიკის გავლენის შესახებ.

ი. ხაშბას ნაშრომში შეკრებილი და კლასიფიცირებულია აფხაზური ინსტრუმენტული მუსიკის ყველა გამოქვეყნებული ნიმუში, მაგრამ საკუთრივ საკრავიერი მუსიკა მისი შესწავ-

ლის ობიექტი არ ყოფილა. ავტორს მუსიკალური მასალა საკრავების მიხედვით აქვს დაყოფილი (აფხარცა, აჩამგურ და აჭარპინ). თითოეული საკრავის შიგნით გამოყოფილია ჟანრები: ისტორიულ-საგმირო, სანესო, ყოფითი, საცეკვაო.

აფხაზური ხალხური სიმღერების შესწავლის შედეგად ვ. ახობაძემ დაადგინა მისთვის დამახასიათებელი კილოები: ეოლიური, მიქსოლიდიური, დორიული, ფრიგიული და იონიური. ზოგჯერ სიმღერები მთლიანად ერთ კილოშია გადმოცემული, უფრო ხშირად – ცვალებად კილოში. მკვლევრის ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ სიმღერების დიდი უმრავლესობა ეოლიურ კილოშია. მდიდარია საკადანსო ფორმებიც. ვ. ახობაძე გამოყოფს კადანსთა ჯგუფს, რომელსაც იგი აფხაზურ კადანსს უწოდებს და, რომელიც ძირითადად აფხაზურ ორხმიან სიმღერებში გვხვდება (ახობაძე, 1957, № 2-3, 116).

მ. ხაშბას მიხედვით აფხაზური მუსიკალური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია მრავალხმიანობა ბურდონული, კომპლექსური და პოლიფონიის პარალელური ფორმებით, აღსანიშნავია, რომ ძველ სიმღერებში ჭარბობს ბურდონული ტიპის ორხმიანობა (წამყვანია ზედა ხმა – სოლისტი, ქვედა ხმა სრულდება უნისონური გუნდის მიერ). სამხმიანი წყობის სიმღერებში გუნდი ასრულებს ბანის პარტიას, ორ ზედა ხმას მღერიან სოლისტები. მ. ხაშბამ 12-ზე მეტი საკადანსო ფორმა დააფიქსირა (M. Хаашба, 1983, 5).

აფხაზური ხალხური სიმღერების შესახებ თავისი მოსაზრება აქვს ჩამოყალიბებული ნ. მაისურაძეს (Маисурაძე, 1990). იგი აფხაზურ სიმღერებში უძველესი პოლიფონიის სახეობებს – კომპლექსურსა და ბურდონულს გამოყოფს. ადგენს, რომ აფხაზური სიმღერების ინტონაციური საფუძველი არის ხმათა დაღმავალი მოძრაობა კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე, ხოლო აღმავალი მოძრაობები (ნახტომი კვარტაზე, სექსტაზე) და შევსება დაღმავალი მოძრაობით, ჩნდება გვიან, მელოდიის ინტონაციური განვითარების პროცესში; კადანსთა ისეთ ფორმებს, როგორიცაა მარტივი, რთული, გაფართოებული, ქართული და ფრიგიული – წარმოადგენს საერთოს აფხაზურ და ქართულ სიმღერებისათვის. აფხაზური მრავალხმიანობის

საფუძვლად ნ. მაისურაძეს მიაჩნია ბურღონული ბანი (მაისურაძე, 1990, 142-143).

აფხაზურ ხალხურ შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საგმირო სიმღერებს. საგმირო ეპოსის უძველესი ნიმუშები ნართული ეპოსის სახით, უფრო სწორად, მისი ცალკეული ფრაგმენტები სრულდება სიმიანი საკრავის – აფხარცის თანხლებით (M. Xააზა, 1983, 9).

განვიხილოთ აფხაზური საკრავიერი მუსიკის ტიპური ნიმუშები.

გამოქვეყნებული მუსიკალური ნიმუშებიდან (И. Xააზა, 1967, 115-187) ჩანს, რომ ჩასაბერ საკრავ აჭარპანზე სოლო ჰანგები არ არის, მასზე დაკვრისას ან თვით შემსრულებელი, ან სხვა უბანებდა. ეს ფაქტი ი. ხააზას ეთნოგრაფიული მონაცემებითაც აქვს დადასტურებული. აჭარპანის თანხლებით სრულდება ისტორიულ-საგმირო, შრომის და საყოფაცხოვრებო სიმღერები (И. Xააზა, 1967, 78).

თვით შრომის სიმღერები (იხ. И. Xააზა, 1967, 180, № 56; 181 № 58), როგორცაა „ჯოგის ძოვების სიმღერა“ (ჩანერილი ვ. კოვაჩის მიერ) და „ჯოგის ძოვება“ (ჩანერილი ვ. ახობაძის მიერ) ხმის აყოლებით სრულდება. პირველ ნიმუშში აჭარპანის პარტია მოძრავია, ამ ტიპის საკრავებისათვის დამახასიათებელი ტრიოლებით, ცვლადი მეტრით. ხმის პარტია ქმნის პარმონიულ საფუძველს, აგებულია გაბმულ ბგერებზე (პარმონიულ საყრდენზე).

მეორე მაგალითში („ჯოგის ძოვება“) აჭარპანის პარტია ხასიათდება მდორე მოძრაობით. ხმა სინქრონულად მიყვება ინსტრუმენტული მელოდის მოძრაობას.

გვაქვს შემთხვევები, როდესაც ხმა აჭარპანს თითქმის ზუსტად მიყვება უნისონში ოქტავით ან კვინტით ქვევით (И. Xააზა, 1967, 185, № 63; 184; №161, 185, № 64).

აჭარპანისებრი საკრავები (სალამურისებრი) საქართველოში წმინდა ინსტრუმენტული ჰანგებისათვის არის განკუთვნილი. ხმით ინსტრუმენტული მელოდის აკომპანირება ქართული მუსიკალური ინსტრუმენტული კულტურისათვის დამახასიათებელი არ არის. ერთადერთი საკრავი, რომელსაც დაკვრის დროს შემსრულებელი შეძახილებით და პლასტიკური მოძრაო-

ბით ავსებს, არის ლარჭემი (Стешенко-Куфтина, 1936, 273). მაგრამ ეს არ არის ბანისებური თანხლება ხმით, როგორც აჭარპანის შემთხვევაში გვაქვს და, რომელიც აფხაზურის თავისებურებად უნდა იქნას მიჩნეული.

აჭარპანის ჰანგებში ჩვენი ყურადღება მიიქცია „მწყემსურმა სიმღერამ“ (ჩანერილი ვ. კოვაჩის მიერ, Хашна, 1967, 183, № 60(36); მაგ. № 6). ამ ჰანგის ხმის პარტია გაბმულ ტონიკურ ბგერას წარმოადგენს. აჭარპანის მელოდიის რიტმული სურათი და ინტონაციური მიმოქცევა მსგავსებას ავლენს მეგრული ლარჭემის ჰანგებთან, კერძოდ, ვ. სტეშენკო-კუფტინას მიერ ჩანერილ ჰანგთან (Стешенко-Куфтина, 1936, 273, 274).

აფხარციის ჰანგები და სიმღერები აფხარციის თანხლებით. სამხმიანი სიმღერის („მისტაფა ჭოლოკუას“ სიმღერა. ვ. კოვაჩის ჩანანერი, И.Хашна, 1967, 117, № 1 (3) ორხმიანი აკომპანემენტში ქვედა ხმა ერთსა და იმავე ბგერას იმეორებს, ზედა ხმა მელოდიას ავითარებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ეპიზოდურად აკომპანემენტი ცალფად (sic!) მიყვება ვოკალურ პარტიას, მაგრამ უნისონურად არ იმეორებს მას. აკომპანემენტი კვინტების პარალელურ მოძრაობაზედაც არის აგებული. „გმირის სიმღერა“, ჩანერილი ლ. ხაფავას მიერ, იხ. И.Хашна, 1967, 118, № 3 (140). საინტერესოა ისტორიულ-საგმირო სიმღერის ნიმუში („60-70-იანი წლების გმირებზე“, ჩანერილი დ. შვედოვის მიერ) ხმისა და აფხარციისათვის, რომელიც წარმოადგენს ცალფა მელოდიას აფხარცაზე და ვოკალური პარტია – გაგრძელებულ ბგერებს (ბანს). საინტერესოა „სიმღერა ნართებზე“ (ჩანერილი ვ. კოვაჩის მიერ) 6-ტაქტიანი მელოდია, ცალფა სიმღერა ცალფა თანხლებით (И.Хашна, 1967, 129, № 11(76)).

როგორც ქვევით ვნახავთ, განხილული მაგალითები – ორხმიანი სიმღერის ცალფა თანხლება სიმიანი საკრავით, ახასიათებს ადილურ მუსიკას და უცხოა ქართულისათვის.

აფხარციის აკომპანემენტში ხშირად გვხვდება კვარტის ხაზგასმა (მაგ., „აჯირ-იფა დანაკა“, ჩანერილი ვ. ახობაძის მიერ, იხ. И.Хашна, 123-128, № 9).

როგორც ვიცით, კვარტული თანახმოვანების დაჟინებული გამეორება, დამახასიათებელია საფანდურო ჰანგებისათვის (ხევსურული და ფშაური).

სიმღერებში ხმის პარტია ხშირად ინსტრუმენტის პარმონიულ საყრდენად გვევლინება ისევე, როგორც ეს გვექონდა აჭარპანის შემთხვევებში.

ხშირია ოსტინატური ფიგურაცია ხმის პარტიაში, განსაკუთრებით საცეკვაოში (მაგ., „ველელებური სათამაშო“, ჩანერილი კ.კოვაჩის მიერ, იხ. И.Хашна, 1967, 144, № 34). იხ.სანოტო მაგალითი № 7.

აზამგურის სიმღერები, რომლებიც სიტყვიერი ტექსტის მხრივ უდავოდ აფხაზურია, მუსიკალური ნაგებობის და კერძოდ, აკომპანემენტის თვალსაზრისით ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების დიდი გავლენის კვალს ატარებს. მაგ., „სიმღერა სალუმან ბლაუბაზე“ (კ.კოვაჩის ჩანანერი, И.Хашна, 1967, 153, № 40). ორხმიანი სიმღერაა. იწყება ჩონგურის 4-ტაქტიანი შესავლით (!). აკორდიკა წარმოდგენილია I, VII, I, VII სრული აკორდებით. მთავრდება რთული კადანსით (VI,⁴⁵ VII,⁴⁵). აკომპანემენტი აკორდულია. ამგვარი ტიპი აკომპანემენტისა (რომ აღარაფერი ვთქვათ აკორდიკაზე), მეგრული და გურული საჩონგურო სიმღერებისათვისაა დამახასიათებელი.

საყურადღებოა სანესო „დამხრჩვალის სიმღერა“ სოლისტიკა (ქალი) და გუნდისათვის (ჩანერილი ვ. ახობაძის მიერ, И.Хашна, 1967, 158, № 44) იმ მხრივ, რომ ჩონგურის პარტიაში სამხმიანი აკორდები არის მოცემული, მაგრამ ამავე დროს არის ტენდენცია აკომპანემენტის ორხმიანად წარმართვისაკენ, რასაც ფრაზების დასაწყისში კვარტულ თანახმოვანებათა სიჭარბე მოწმობს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ სიმღერა სანესოა, რომ აფხაზურისათვის დამახასიათებელია ორხმიანობა, აღნიშნული ტენდენცია სავსებით ბუნებრივი გამოჩნდება.

საინტერესოა ჩასაბერ საკრავ აჭარპანის ჰანგთან საკრავის შემსრულებლისავე ხმის აყოლება. ამ შემთხვევაში ხმა წარმოადგენს პარმონიულ საფუძველს აჭარპანის მელოდიისათვის.

აფხაზური ჩასაბერი აჭარპანის ჰანგი "მწყემსური" (И.Хашна, 183, № 60) ავლენს ინტონაციურ და რიტმულ მსგავსებას მეგრული ლარჭემის ჰანგთან.

ზოგჯერ ხმა აჭარპანს თითქმის უნისონურად მიყვება („სიმღერა კლდეზე“, კ.კოვაჩის ჩანანერი, И.Хашна, 185, № 63).

უანრი სიმღერებისა, აფხარცის თანხლებით რომ სრულდება, არის ისტორიულ-საგმირო, სანესო, ყოფითი, საცეკვაო. სიმღერები არის ცალფა, ორხმიანი ან სოლისტისა და გუნდისათვის. აკომპანემენტი – ორხმიანი. აფხაზურისათვის დამახასიათებელია აფხარცას აკომპანირება ცალფა მელოდიით („სიმღერა გმირებზე“, დ. შვედოვის ჩანანერი, „სიმღერა ნართებზე“, კ. კოვაჩის ჩანანერი, „ძველებური სიმღერა“ კ. კოვაჩის ჩანანერი, *И.Хашна*, 119, № 4; 129, № 11; 130, № 13).

გვხვდება განვითარებული სახის აკომპანემენტი, სადაც ინსტრუმენტი მარტო პარმონიულ საფუძველს კი არ ქმნის, არამედ საკმაოდ დამოუკიდებელი განვითარების სახს წარმოადგენს („მინურში“, ა. პოზდნეევის ჩანანერი, *Хашна*, 130-131, № 15).

ცალფა სიმღერას ცალფა აკომპანემენტი ახლავს, მაგრამ ყოველთვის არ არის ის უნისონური („აცუნუხ“, კ. კოვაჩის ჩანანერი, *И.Хашна*, 135, 22).

პარმონიული წყობის თვალსაზრისით ძალიან ტიპურია „ძველებური აფხაზური საცეკვაო“ (*И.Хашна*, 150, № 39), რომელიც აგებულია კვინტის, სექტის და კვარტის თანაბგერადობათა მონაცვლეობაზე.

სიმღერებს ეტყობა ქართული გავლენა, რაც გამოიხატება აკომპანემენტის ფაქტურაში, წყობაში, რიტმულ-ინტონაციურ სურათში, აკორდიკაში. მნიშვნელოვანი თვისებებია კვარტული საყრდენის ხაზგასმა აკომპანემენტში, პუნქტირებული და სინკოპირებული რიტმის სიჭარბე. დამახასიათებელი ფორმა – მრავალჯერ გამეორებული ფრაზა, წინადადება.

აფხაზური ინსტრუმენტული და ვოკალურ-ინსტრუმენტული უანრების ნიმუშების ინტონაციურ-პარმონიული, რიტმულ-მეტრული და აკომპანემენტის თავისებურებათა ანალიზის შედეგებმა აჩვენა, რომ:

1. აფხაზური ინსტრუმენტული მუსიკის დამახასიათებელი ნიშნებია:

ა) ჩასაბერი საკრავის (აჭარპინის) ჰანგის ხმით აკომპანირება და პარმონიული საყრდენის ხაზგასმა;

ბ) ცალფა სიმღერის უნისონური აკომპანირება (აჭარპინით);

გ) სიმიანი საკრავის ცალფა (ზოგჯერ უნისონური) აკომპანემენტი მთელი სიმღერის მანძილზე ან ეპიზოდურად;

დ) სიმიანი საკრავით ორხმიანი აკომპანემენტი (ეს უკანასკნელი იმდენად დამახასიათებელია, რომ ჩონგურის აკომპანემენტით შესრულებულ სიმღერაში, მაგ., ვ.ახობაძის მიერ ჩანერილ „სიმღერა დამხრჩვალზე“ (И.Хашна, 158, № 44), სადაც არის საშუალება ჩონგურზე სამხმიანი და ოთხხმიანი აკორდების აღებისა, გამოვლენილია ტენდენცია აკომპანემენტის ორხმიანობისაკენ.

2. აფხაზური ინსტრუმენტული მუსიკა ავლენს როგორც ქართულ, ასევე ადიღურ ინსტრუმენტულ მუსიკასთან საერთო ნიშნებს. მსგავსება ქართულთან შეინიშნება ა) მელოდიურ-ინტონაციურ სფეროში (ინტონაციური მსგავსება აჭარპინის ჰანგისა ლარჭემის ჰანგთან); ბ) საკადანსო ფორმებში (განსაკუთრებით კვარტული კადანსის სიჭარბე) და გ) ქართული წრიდან ათვისებულ საკრავებში. აჩამგურის თანხლების ფაქტურა, მეტრო-რიტმული, ინტონაციური მიმოქცევები, აკორდისა, განსაკუთრებით I და VII მეტად თვალსაჩინოა.

აფხაზური და ადიღური ინსტრუმენტული მუსიკის საერთო ნიშნები ვლინდება ა) აკომპანიერების ხასიათში (ცალფა აკომპანიერება სიმებიანი საკრავით); ბ) მეტრულ-რიტმულ სფეროში (სინკოპების სიჭარბე); გ) მელოდიურ-ინტონაციურ სფეროში (ნახტომები) და დ) კადანსებში.

3. აფხაზური ინსტრუმენტული მუსიკაც ხასიათდება ყველა იმ არსებითი ნიშნით, რაც საერთოა ქართულისა და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა მუსიკალური შემოქმედებისათვის.

2.3. ადიღური ხალხური საკრავიერი მუსიკა

ადიღური ხალხური მუსიკა სხვადასხვა დროს მკვლევართა ყურადღების საგნად ქცეულა. ამჯერად ჩვენი მიზანია ადიღური ინსტრუმენტული მუსიკის არსის და თავისებურების გარკვევა.

ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ა. ბალაკირევის, ს. ტანეევის, მ. გნესინის, ა.ფ. გრებნევის, ლ. ყანჩაველის ნაშრომები.

ადილური მუსიკის შესწავლაში ახალ ეტაპს ქმნის მრავალ-ტომიანი აკადემიური გამოცემა Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (т. I, 1980, т. II, 1981, т. III, 1986), რომელშიც ადილური დიალექტები – შაფსულური, ბუედუხური, ყაბარდოული და ჩერქეზული – სიმღერები და ინსტრუმენტული ჰანგებია შესული.

საყურადღებოა გ. ჩიჩის ნაშრომი (Чич, 1984), რომელიც ძირითადად ისტორიულ-საგმირო ჟანრს ეძღვნება, ნართულ სიმღერებს და შეიცავს საკრავთა შესახებ ცნობებსაც.

გ. კ. ჩიჩის მიხედვით, ნართული ეპოსის სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ა) რეჩიტატიულობა, დეკლამაციურობა, მოკლე მუსიკალური ნაგებობანი, მელოდიის ოსტინატურობა, გუნდის თანხლება, ხოლო ისტორიულ-საგმირო ჟანრის სიმღერებისათვის – მელოდიის სიფართოვე, მაღალი ტესიტურა, დიდი ნახტომები (სექსტა, სეპტიმა, რომელიც შემდეგ ივსება), სოლისტის დაძაბული მუსიკალური რეჩიტატივი და გუნდის თანხლება უნისონურად, კვარტით ან უფრო ხშირად კვინტით, საგუნდო თანხლების ოსტინატურობა. რამდენადაც ისტორიულ-საგმირო ჟანრი მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ადილურ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში, მისი თავისებურებების გათვალისწინება აუცილებელია.

გ. ჩიჩის მიხედვით, ისტორიულ და საგმირო სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ვაჟთა გუნდის თანხლებით მომღერალ-მთქმელის სიმღერა-დანყება, რომლის როლსაც ზოგჯერ ხალხური საკრავები – ხემიანი შიჭა-ფშინ და ჩასაბერი ყამილი ასრულებდა.

ადილური ისტორიული და საგმირო სიმღერების ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებად ითვლება მათში კვარტული ინტონაციების არსებობა, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მუსიკალურ-ინტონაციურ ნყობაში (Чич, 1984, 100).

ადილური ხალხური მუსიკის თავისებურებას წარმოადგენს დიატონურობა და ნატურალური მაჟორი და მინორი. პარმონიული მინორი, რომელიც უფრო ხშირად ინსტრუმენტულ მუსიკაში გვხვდება, ადილური მუსიკისათვის დამახასიათებლად არ ითვლება. მელოდიკა დაფუძნებულია ტონიკა-დომინანტურ ფუნქციონალურ შეთანწყობაზე (Чич, 1984, 152-153).

გ. კ. ჩიჩის დაკვირვებით, ადილური ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელია მელოდიურ-ორნამენტული ვარიანების პრინციპი ორნამენტიკა. ორნამენტულობა ვარიანებაში, თუმცა ვოკალურ მუსიკაშიც გვხვდება, მაგრამ უფრო სრულად ინსტრუმენტულში ვლინდება, განსაკუთრებით ადილური გარმონიკის სახით.

ადილელთა ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის ძირითად ფორმას ბურდონული მრავალხმიანობა წარმოადგენს, რასაც ადასტურებს სიმღერები, რომელთა უმრავლესობა მომღერალ-სოლისტის მიერ სრულდება გუნდის თანხლებით უნისონში ან კვინტაში (Чич, 1984, 156). სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია პარალელური კვარტებითა და კვინტებით მოძრაობა ადილურ სიმღერებში. ადილურ მუსიკალურ ფოლკლორში ბურდონული ორხმიანობა მრავალხმიანობის ძირითადი სახე არის. მაგრამ გვაქვს სამხმიანი სიმღერებიც, რომელშიც მონაწილეობს ა) მომღერალი დამწყები, ბ) გუნდური თანხლება, გ) ინსტრუმენტი (შიჭაფშინ), რასაც გ. ჩიჩი გადმოცემის პოლიფონიურ სტილს უწოდებს. სიმღერაში ინსტრუმენტის პარტია მომღერლის და გუნდის პარტიებთან შედარებით უფრო განვითარებულია (Мацютин, 1953, 88-90; Чич, 1984, 159).

ადილელთა ტრადიციული სასიმღერო შემოქმედების უძველეს ისტორიულ ფენებს განეკუთვნება ნართული ეპოსი და სიმღერები, რომელთა ჟანრული დიფერენციაცია განისაზღვრება მათი ყოფითი ფუნქციით (ამის მიხედვით არის გამოყოფილი 1) შრომასთან უშუალოდ დაკავშირებული სიმღერები, 2) შრომასთან არაპირდაპირ დაკავშირებული სიმღერები, 3) საოჯახო-სანესო და საოჯახო სიმღერები, 4) სამკურნალო სიმღერა-შელოცვები (Налоев, 1980, 7).

როგორც უკვე ვთქვით, ადილურ მუსიკალურ ფოლკლორში, ნართულ თქმულებებს განსაკუთრებული ადგილი უკავია.

ნართული თქმულებები შემოინახა ყოფაში სასიმღერო („ნართ ფშინალა“) და პროზაული („ნართ ხაბარ“ – ნართული ხაბარი // ნართული ამბავი) ფორმით (Гутов, 1981, 6). სასიმღერო ფორმაში ნართული თქმულებები „ფშინატლი“ სრულდება ზოგჯერ (ხაზი ჩემია. – მ.შ.) ინსტრუმენტული თანხლებით

(რომელიმე „ფზინა“-ზე და საჩხარუნებელ „ფხანიჩ“-ზე), ზოგჯერ მათ გარეშე, დამწყებითა და გუნდით, რომელიც მღერის პოეტური ტექსტის ყოველი ლექსის შემდეგ მისამღერს. ეს მისამღერი შედგება გლოსოლალიებისაგან – სიტყვებისაგან, რომელთაც აზრობრივი მნიშვნელობა არა აქვთ: „უა“, „რისა“, „ორირარა“ და ა.შ. (Гутов, 1981, 6).

განვიხილოთ საკრავის თანხლებით შესრულებული ადილური სიმღერები და ინსტრუმენტული პანგები. როგორც აღინიშნა, ვეყრდნობით ადილური სიმღერების უკანასკნელ, ზემოთ ნახსენებ აკადემიურ გამოცემას.

სალამურისებრი საკრავი ბჟამი უკავშირდება მწყემსურ ყოფას და მასზე მწყემსური პანგები სრულდება. საკმაოდ განვითარებულია მისი მელოდია. დამახასიათებელია ტრელები. მელოდია რიტმულად რთული და მეტრულად ცვალებადია (მაგ., მწყემსური სასიგნალო პანგი. ყაბარდოული) (Народные песни адыгов, I, 54, № 14). ეს ნიმუში სრულდებოდა მწყემსის მიერ ფარის საძოვარზე გამოყვანის დროს. ხალხის დაკვირვებით, ძოვის დროს ცხვარზე დამამშვიდებლად მოქმედებდა. არსებობდა პანგი, რომელიც სრულდებოდა ღამით ფარის დაბინავების შემდეგ (Народные песни адыгов, I, 210).

ზემოთ აღნიშნული გვექონდა უძველესი წარმოშობის წესჩვეულებებში – დამხრჩვალის გვამის ძებნა ჩასაბერი საკრავის გამოყენებით. ეს პანგი („ტირილი წყალზე“. დამხრჩვალის გვამის მოსაძებნი რიტუალი, პანგი ბჟამიზე. ჩერქეზული) არის ცალფა (სოლო), შედგება რამდენიმე მარტივი ფრაზისაგან (ფრაზები ვარირებულად მეორდება). ახასიათებს ცვლადი მეტრი. რიტმულად რთულია და მკვეთრი (იხ. Народные песни адыгов, I, 96, № 33).

შიჭაფშინის თანხლებით სრულდება შრომასთან უშუალოდ დაკავშირებული ცალფა სიმღერა „დათვის თავი“, ურმული. ყაბარდოული (იხ. Народные песни адыгов, I, 47-51, № 12; 210). სიმღერა სრულდებოდა გზაში. საინტერესოა მისი არქიტექტონიკა. იწყებს ხმა ერთდროულად აკომპანემენტთან ერთად (შესავლის გარეშე). 6 ტაქტის შემდეგ სოლისტს აქვს 6-ტაქტიანი პაუზა და აკომპანემეტი ორხმიანი ხდება, იგი ფაქტობრივად ვოკალური პარტიის ინსტრუმენტულ ტრანსკრიპციას

წარმოადგენს. რიტმულად განვითარებულია. გაბატონებულია კვარტული თანახმოვანება (განსაკუთრებით ფრაზების დასაწყისში და ბოლოს).

მეორე კუპლექტში შიჭაფშინის პარტია ისევ ცალფა ხდება და უნისონურად მიყვება ვოკალურ პარტიას. ინტერლუდია ორხმიანია. კუპლეტებში აკომპანემენტი უმნიშვნელო რიტმულ ვარირებას განიცდის.

ადილურის ტიპური ნიმუშია სიმღერა „წმინდა გიორგი“, სიმღერა - მიმართვა ნადირობის მფარველისადმი (ყაბარდოული). (იხ. Народные песни адыгов, I, 70, № 24) ორხმიანი სიმღერა შიჭაფშინის თანხლებით. სიმღერა ორხმიანია (დამწყები და უნისონური გუნდი). ინსტრუმენტი ჩაერთვის გუნდთან ერთად და უნისონურად მიყვება მას. ინსტრუმენტის პარტია ცალხმიანია.

ადილურ სასიმღერო შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ნართულ სიმღერებს, რომლებიც შიჭაფშინის თანხლებით სრულდება. ეს სიმღერები, როგორც წესი, ორხმიანია (დამწყები და გუნდი). გუნდი არის უნისონური, აგებული ოსტინატურ ფიგურაციაზე. შიჭაფშინის პარტია ცალხმიანია (sic!) (სანოტო მაგალითი № 8).

სხვა მაგალითი (სოსრუყუას ბრძოლა თოთრეშთან. ფრაგმენტი. სათანეჟ ურჩევს სოსრუყუას, როგორ დაამარცხოთ თოთრეში. ყაბარდოული ვერსია), რომელიც ორხმიანია, გუნდისა და სოლისტისათვის შიჭაფშინის თანხლებით (Народные песни адыгов, II, 46-47, 47-51, № 5). ვოკალური პარტია ანტიფონურად სრულდება. ბანი (გუნდი, ეჟუ) ოსტინატურია. იგი ჩაერთვის მაშინ, როცა დამწყები ამთავრებს თავის ტექსტს და მელოდიას. ბანის ფრაზის ბოლო ბგერა გრძელდება და მის ფონზე ახალი ფრაზა აიგება.

აკომპანემენტი წარმოადგენს ერთტაქტიან ორხმიან ფრაზას, რომელიც მცირეოდენი ვარირებით მეორდება მთელი სიმღერის მანძილზე. ზედა ხმა მელოდიურად მოძრავია. აკომპანემენტში ხაზგასმულია პარმონიული ფუნქციები.

შიჭაფშინის პარტია, რომელიც თითქმის უნისონურად მიჰყვება ბანის პარტიას, დამახასიათებელია აღნიშნული ჟანრის სიმღერებში (მაგ., „სოსრუყუა მოიპოვებს ცეცხლს“. იხ. Народные

песни адыгов, II, 57-59, № 7). შიჭაფშინის პარტიაში კვარტის და კვინტის თანახმოვანებები და მათი მიმდევრობა ჭარბობს. ფრაზის ბოლოში ხაზგასმულია ორი კვარტული ნახტომი (იხ. სანოტო მაგალითი № 9).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს „სოსრუყუა მოიპოვებს ცეცხლს“ (მოზდოკელ ყაბარდოელთა ვერსია) (იხ. Народные песни адыгов, II, 76). იგი წარმოადგენს სოლისტის ცალფა სიმღერას აფეფშინას თანხლებით (კილო ლა ეოლიური. თითო მელოსტროფს შეესაბამება ორტაქტიანი მუსიკალური ფრაზა. აკომპანემენტი ორხმიანია). მაგ., №№ 10, 11. ინსტრუმენტის პარტიაში გვაქვს ე.წ. გათანაბრებული რიტმი (მოძრაობა მეთექვსმეტედებით, ფრაზის ბოლოს რიტმული ფიგურაცია ორი მეთექვსმეტედი + მერვედი. ძირითადად ორბგეროვნებების ტერციის და კვარტის თანმიმდევრობაზე აგებული. იშვიათად ჩნდება საფეხურის პრიმაზე კვარტული თანაბგერადობა (სოლ-დო), რომელიც ლა-რე კვარტის თანახმოვანებასთან მონაცვლეობს (მე-4 ტაქტი, მე-ნ ტაქტი).

ამ ვერსიაში კარგად არის გამოკვეთილი კვარტული ჩარჩო. ვოკალურ პარტიაში, კადანსში სეკუნდურ-ტერცული უჯრედი კვარტის დიაპაზონში.

ეს სიმღერა ინტონაციურად (შედარებით ნაკლებად), მაგრამ აკომპანემენტის ხასიათით (აკორდიკა, რიტმული მხარე), ამჟღავნებს მსგავსებას ქართველ მთიელთა (მოხეურ) სიმღერასთან (დ.არაყიშვილის მიერ ჩანერილი) „მოხეური ფანტურზედ“ და „დაძახილი ფანტურზედ“ (Аракишвили, 1916, V, 176, 1,2) იხ. სანოტო მაგალითები № 12. სგავსება გამოიხატება აკომპანემენტის ხასიათში, ფაქტურასა და რიტმულ სურათში.

ზოგჯერ შიჭაფშინის პარტიის მელოდირი ხაზი კონტრაპუნქტულად ერწყმის ბანის და დამწყების პარტიებს („შაბატინიყო მიდის ნართებთან. ფრაგმენტი: გამგზავრება. შაფსულური ვერსია. იხ. Народные песни адыгов, II, 194-195, № 28).

შიჭაფშინზე სრულდება საცეკვაო – „ნართების ცეკვა“. შიჭაფშინის დასაკრავი „ყაბარდოული ვერსია“ საინტერესო და ტიპურ ნიმუშს წარმოადგენს (იხ. Народные песни адыгов, II, № 232). ჰანგი ორხმიანია. კილო ფა მიქსოლიდიური. ყურადღებას იქცევს პარალელური კვარტების ნახტომები. ყოველი

ფრაზის ბოლოს გვაქვს რიტმული მიმოქცევა: მეოთხედი + მერვედი + მეოთხედი.

საყურადღებოა ასეთივე ჰანგი (ბჟედუხური ვერსია. იხ. Народные песни адыгов, II, 222, № 33). ორხშიანი, სადაც ქვედა ხმა ხშირად გამოთიშულია და ჩაერთვის იქ, სადაც კვარტის ან კვინტის თანახმოვანება უნდა წარმოიქმნას.

გარმონი, რომელმაც განდევნა ტრადიციული საკრავები, საქორწინო წეს-ჩვეულებებშიც გაჩნდა. კერძოდ, მასზე სრულდება „პატარძლის გამოყვანის ჰანგი (გარმონის დასაკრავი პატარძლის სასიძოს მშობლების სახლში შეყვანის დროს“. ბჟედუღური. იხ. Народные песни адыгов, I, 150-151, № 61). სრულდება გარმონზე ფხან ჩ-ის თანხლებით. საჩხარუნებლის პარტია წარმოადგენს რიტმულად თანაბარი გრძლიობებით მოძრაობას, გარმონის პარტია – ცალფა მელოდიას, რომელშიც დომინირებს კვარტული სვლები.

ჰანგი ფორმის მხრივაც საინტერესოა. თითოეული ფრაზა არის ოთხტაქტიანი ($a+a+b+b+b$ ვარირებული b ფრაზა) $+b$.

გარმონისა და ფხანჩის თანხლებით სრულდება ორხშიანი „პატარძლის თანხლებითა სიმღერა სასიძოს მშობლების სახლში შეყვანის დროის“ (შაფსულური. იხ. Народные песни адыгов, I, 152-154, № 62) ორხშიანი სიმღერა დამწყებისა და გუნდისთვის. სიმღერას იწყებს გუნდი. მისი პარტია წარმოადგენს მრავალჯერ განმეორებულ ოსტინატურ ფიგურაციას, რომელიც აგებულია I, II, III საფეხურთა თანმიმდევრობაზე, რომლის ფონზეც მღერის დამწყები.

გარმონის პარტია ერთხშიანია, იმეორებს გუნდის მელოდიას, მაგრამ უფრო მელოდიზირებულია და რიტმულადაც გართულებული.

ფხანჩ-ის პარტიას ახასიათებს მეოთხედი გრძლიობებით მოძრაობა.

სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი ასემანტიკურ (ე, უორადა და მისთანათა) სიტყვებზე არის აგებული.

ადიღურ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში წამყვანია ვოკალური მუსიკა. წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკა შედარებით ნაკლებად არის განვითარებული, ინსტრუმენტის როლი ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ჟანრში არის გამოკვეთილი.

წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელია საცეკვაო ჟანრი, მაგრამ ჩასაბერი საკრავების რეპერტუარი სანესო და შრომის სიმღერების ჟანრით არის წარმოდგენილი.

ჩასაბერ საკრავ ბუამიზე სრულდება სანესო პანგი მდინარის პირას დამხრჩვალის გვამის ძეზნის დროს. ჩასაბერი საკრავის მელოდია ცალფა არის, მაგრამ განვითარებული, გართულებული ფორმლაგებით, ტრელებით.

სიმიან (ხემიან) შიჭაფშინაზე საცეკვაო პანგები სრულდება. ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშებისათვის დამახასიათებელია ვოლიური, ფრიგიული, მიქსოლიდიური კილოები. ხშირ შემთხვევაში კილო არასრულია (არ ჩანს სეკუნდური ბგერა).

სიმიანი საკრავის პანგები, როგორც წესი, ორხმიანია., მაგალითად (ნართების ცეკვა. ყაბარდოული ვერსია (იხ. Народные песни адыгов, I, 221, № 32) პარალელური კვარტებით.

ზოგ შემთხვევაში გვაქვს ეპიზოდურად ორხმიანობის და ცალხმიანობის შერწყმა. მაგ., ქვედა ხმა ეთიშება და ჩაერთვის იქ, სადაც კვარტის ან კვინტის თანახმოვანებანი წარმოიშობა, ზედა ხმა მოძრავია (მაგ., ნართების საცეკვაო, შიჭაფშინზე დასაკრავი, ბუედუხური ვერსია იხ. Народные песни адыгов, II, 222, № 33).

დამახასიათებელია ტერციული სვლა კადანსში (არა მართო წმინდა ინსტრუმენტულ პანგებში, არამედ სხვა სიმღერებშიც ინსტრუმენტის თანხლებით).

გარმონზე შესრულებულ საცეკვაოსაც ახასიათებს კადანსში ტერციული სვლა. აღსანიშნავია, რომ საცეკვაო მასზე ცალფა მელოდიის სახითაც სრულდება (სოსრუყუას საცეკვაო. გარმონზე დასაკრავი, ჩერქეზული ვერსია. იხ. Народные песни адыгов, II, 222, № 33).

ჩასაბერი საკრავების პანგებისათვის დამახასიათებელია ცვალებადი მეტრი. საცეკვაო პანგების მეტრი ორწილადაა. გვხვდება მერვედი + ორი მეთექვსმეტედი ტიპის რიტმული მიმოქცევა და პუნქტირებული რიტმი (მერვედი წერტილით + მეთექვსმეტედი).

ფორმა – მრავალჯერ ვარირებულად განმეორებადი წინადადება.

სიმღერების აკომპანირებისათვის, როგორც წესი, ხემიანი შიჭა-ფშინის გამოიყენება, რომელსაც ზოგჯერ საჩხარუნებელი ფხანჩ ახლავს.

თვით სიმღერები, არის ერთხმიანი ან ორხმიანი. უანრი – ძირითადად ეპიკური.

ამ სიმღერების კილოებია: ეოლიური, ფრიგიული, მიქსოლიდიური, იონიური. გვაქვს არასრული კილოები, დამახასიათებელია სეკუნდური ბგერის გამოტოვება. არის შემთხვევა, როცა ერთ კუპლეტში გამოტოვებულია სეკუნდური ბგერა და იგი გამოჩნდება მომდევნო კუპლეტში, რაც საფუძველს იძლევა, კილო ფრიგიულად იქნას აღქმული.

კვარტის ნახტომები და კვარტის თანაბგერადობის ხაზგასმა ძალიან ხშირია როგორც სიმღერაში, ასევე აკომპანემენტშიც. მაგ., "აშამაზის შურისძიება მამის სისხლისათვის" (ყაბარდოული ვერსია. იხ. Народные песни адыгов, II, 101-103, № 14).

საინტერესოა პარალელური კვარტების ხაზგასმა (მაგ., ლეშინი უმღერის ნართ სასიძობს. ყაბარდოული ვერსია (Народные песни адыгов, II, 213-214, ' 34).

ორხმიან სიმღერას, როგორც წესი ასრულებს დამწყები (სოლისტი) და გუნდი. გუნდი ჩვეულებრივ უნისონურია და ხშირად ოსტინატური (მაგ. საყსარიყოს ბრძოლა თუთარიშთან. ფრაგმენტი: საყსარიყო უამბობს სათანეის თუთარიშთან პირველ შეხვედრაზე. ბუედუხური ვერსია (Народные песни адыгов, II, 34-41, ' 3). სოლისტი და გუნდი მღერიან მონაცვლეობით.

სიტყვიერ ტექსტს ამბობს სოლისტი. მაგ., ერთ-ერთი სიმღერის („აშამაზის შურისძიება“. ყაბარდოული ვერსია) სიტყვიერი ტექსტი 344 სალექსო სტრიქონია (ტაეპია). თითოეულს შეესაბამება ერთი მუსიკალური წინადადება (მელოსტროფი), რომელიც იმდენჯერ მეორდება, რამდენსაც მოითხოვს სიტყვიერი ტექსტი. ტექსტს ამბობს სოლისტი, ბანი მღერის სიტყვებს „უორირე, რირარე, უო“ (Народные песни адыгов, II, 101-103, № 14).

სიმღერა, რომელიც საკრავის (შიჭაფშინ) თანხლებით სრულდება, იწყება ინსტრუმენტული შესავალით, ჩაერთვის გუნდი, შემდეგ სოლისტი. შესავალში გადმოცემულია ის მუსიკალური მასალა, რაც მეორდება აკომპანემენტში ვოკა-

ლური პარტიის ჩართვის შემდეგაც. ინსტრუმენტული შესავლის ფრაზა, ფაქტობრივად საფუძვლად უდევს მთელი სიმღერის აკომპანემენტს. შეიძლება ის ვარირებულადაც მეორდებოდეს.

სიმღერის ინსტრუმენტული პრელუდია, ინტერლუდია და პოსტლუდია ფაქტიურად ერთი და იგივე მუსიკალური მასალაა.

ადილურში გვხვდება ცალფა თანხლება (ინსტრუმენტის ცალფა თანხლება).

ცალფა სიმღერას ცალფა აკომპანემენტი თითქმის უნისონურად მიყვება, ეს დამახასიათებელი ჩანს ადილურისათვის (მაგ., აშამეზის სიმღერა. შიჭაპშინის დასაკრავი. შაფსულური ვერსია იხ. Народные песни адыгов, II, 137-138, № 19).

გვაქვს შემთხვევები, როდესაც აკომპანემენტი ხაზს უსვამს პარმონიულ საყრდენს, განსაკუთრებით ტონიკას, კვარტულ თანახმოვანებას. შიჭაფშინა კონტრაპუნქტულად ერწყმის ბანისა და დამწყობის პარტიებს („შაბატინიყო მიემგზავრება ნართებთან“. ფრაგმენტი: გაუდგება გზას. შაფსულური ვერსია)

ცალფა სიმღერის თანხლებაში, აკომპანემენტი ორხმიანია, სოლისტის შესვლის შემდეგ ხდება ერთხმიანი, მაგრამ არა მკაცრად უნისონური (ინტერლუდიებში და კუპლეტის ბოლოს ორხმიანია. მაგ., ლაშინი უმღერის ნართ სასიძოებს. ყაბარდოული ვერსია. იხ. Народные песни адыгов, II, 219-220A).

საინტერესოა ის შემთხვევა, როცა ორხმიან სიმღერის აკომპანემენტი შიჭა-ფშინის პარტია ცალფაა და უნისონურად იმეორებს გუნდის პარტიას. ეს მოვლენა მიუთითებს, რომ საკრავი გვიანდელი დანართია (მაგ., წმინდა გიორგი. სიმღერა- მიმართვა ნადირობის მფარველისადმი. ყაბარდოული იხ. Народные песни адыгов II, 70-77, № 24).

ოსტინატურობა დამახასიათებელია არა მარტო სიმღერაში გუნდისათვის, არამედ აკომპანემენტის პარტისათვისაც. ერთტაქტიანი ოსტინატური ფრაზა მეორდება მთელი სიმღერის მანძილზე – სათანეჲ დასტირის სოუსირიყოს. შაფსულური ვერსია (Народные песни адыгов, II, 78-79, № 10).

სიმღერათა უმეტესობაში არის ორწილადი მეტრი (4/4 და

4/2, 2/4), რიტმი მრავალფეროვანია. გვაქვს სინკოპები, ტრიოლები, კვინტოლები, აგრეთვე პუნქტირებული რიტმიც. არის მერვედი ორი მეთექვსმეტედი ტიპის რიტმული მიმოქცევა, რომელიც ძალიან დამახასიათებელია ქართული ჩონგურისა და ფანდურისათვის (იხ. Народные песни адыгов, II, 52-53, № 6), მაგ. № 13-15).

სიმღერების ფორმა არის კუპლეთური, სადაც კუპლეთი გადმოცემულია ფრაზის ან წინადადების ფორმით. არის შემთხვევა, როდესაც წინადადება ორი ფრაზითაა გადმოცემული, რომელიც მონაცვლეობით სოლისტისა და გუნდის მიერ სრულდება („სათანეა დასტირის საუსირიყოს. შაფსულური ვერსია (Народные песни адыгов, II, 78-79, 10).

შიჭაფშინის დასაკრავი „აშამაზის სიმღერა. შაფსულური ვერსია (Народные песни адыгов, II, 137-138, № 19) აფხაზურთან ინტონაციურ მსგავსებას ამჟღავნებს.

ადილური სიმღერების აფხაზურთან მსგავსება ვლინდება როგორც ინტონაციურ, ასევე რიტმულ (სინკოპების სიუხვე) სფეროში, აგრეთვე უნისონური აკომპანემენტისა და ცალფა აკომპანირების ტრადიციაში.

ნ. მაისურაძემ გაარკვია ადილური სიმღერების ცალკეული ნიმუშების სახით უშუალო კავშირი ქართულ სიმღერებთან (Maйсурадзе, 1990). მის მოსაზრებას ქართულ-აფხაზურ-ადილურის კავშირის შესახებ მხარს უჭერს ინსტრუმენტული მუსიკის კვლევის ჩემული შედეგებიც.

გ. ჩიჩი ადილურ მუსიკაში ორნამენტიკის სიმდიდრეზე მიუთითებს, განსაკუთრებით გარმონიკაში. ამ მხრივ საერთო ნიშნები ჩანს ქართულთან, კერძოდ, თუშურთან. სწორედ გარმონიკის ჰანგების ორნამენტიკის სიმდიდრემ განაპირობა სიმღერის ინსტრუმენტული ხასიათის წარმოშობა (შ. ასლანიშვილი, ნ. მაისურაძე).

ადილური ინსტრუმენტული და ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელია ბევრი ნიშანი, რაც საერთოა ჩრდილო კავკასიის ხალხებისა და ქართულისათვის. მაგრამ ამასთან ერთად, ადილურისათვის შეიძლება გამოიყოს სპეციფიკური ნიშნები. ესენია:

1. ფრიგიული კილოს უპირატესობა;

2. ჩასაბერი საკრავის გამოყენება დამხრჩვალის ძეხვის წეს-ჩვეულებაში;

3. რიტმული სურათის სირთულე (სინკოპები, ტრიოლები, კვინტოლები);

4. ცალფა აკომპანემენტი (ზოგჯერ უნისონური);

5. ორხმიანი და ცალფა აკომპანირების შერწყმა;

6. ოსტინატური აკომპანემენტი.

7. პარალელური კვარტები.

8. სიმებიან საკრავთან საჩხარუნებლის – ფხანჩის გამოყენება, რომლისთვისაც თანაბარრიტმული მოძრაობაა დამახასიათებელი.

9. გარმონზე ცალფა მელოდიის შესრულება (ანალოგი აქვს ქართულშიც, კერძოდ, თუშურში).

ადილური მუსიკის აფხაზურთან მსგავსების შესახებ ზემოთ უკვე ვთქვით.

ადილური ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშები ფაქტურით ავლენენ მსგავსებას ქართულთან (მოხეურთან); აღსანიშნავია აგრეთვე, გარმონზე ცალფა მელოდიის შესრულება. ამასთანავე, რიტმული ფიგურაციების: მერვედი წერტილით + მეთექვსმეტედი და მერვედი + ორი მეთექვსმეტედი სიხშირე, რაც ქართულისათვის (ფანდურისა და ჩონგურის პანგებისათვის) არის დამახასიათებელი (სანოტო მაგალითი № 13).

ადილურის ოსურთან მსგავსება პირველ რიგში გამოიხატება ჟანრის მხრივ: ნართული ეპოსი, მისი შესრულების წესი და მანერა (დანყება დაძაბული ხმით მაღალ რეგისტრში), გუნდის თანხლება. მსგავსება ჩანს აგრეთვე კვარტული ინტონაციების სიჭარბეშიც.

2.4. ბალყარელთა და ყარაჩაელთა საკრავიერი მუსიკა

ბალყარელთა და ყარაჩაელთა მუსიკალურ-ხასიმღერო შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ს. ტანეევის ნაშრომში (Танеев, 19, 195-211) მოთავსებული მუსიკალური მასალა ფაქტობრივად დღემდე ერთადერთ წყაროდ რჩება.

ს. ტანეევს კავკასიაში 1885 წელს უმოგზაურია. თავისი

ნაშრომისათვის მასალად ცეკვების თანმხლები მუსიკა გამოუყენებია, რომელიც ხასაუტსა და ურუსბიევის აულში ჩაუნერია, თავად ურუსბიევის მიერ შესრულებულ ძველებურ სიმღერებთან ერთად. მას ჩაუნერია 20 სიმღერა, რომელიც მაშინაც უკვე დავიწყების გზაზე ყოფილა. თავადი ამღერებდა ამ სიმღერებს უსიტყვოდ, ყობუზის თანხლება წარმოადგენდა მეორე ხმას.

ს. ტანეევის სიტყვით, მთიელთა მუსიკის დამახასიათებელი თავისებურება ორხმიანი ნყობა არის.

თავად ურუსბიევის ცნობით, მთიელთა სიმღერები ოთხ ჯგუფად იყოფა: 1) სანესო და შრომის, უძველესი, რომელიც იმღერება სანადიროდ წასვლისას ნადირთა მფარველისადმი ვედრება 2) ნართული, 3) ისტორიული, 4) უახლესი სიმღერები (სადაც აღწერილია რუსებთან ბრძოლები და სატრფიალო სიმღერები).

ს. ტანეევის დასკვნით, ამ სიმღერებში გვხვდება მოუშზადე-ბელი დისონანსები, პარალელური კვინტები, ორხმიანობა, სადაც მეორე ხმა დამოუკიდებელი მელოდიური მნიშვნელობისაა. ამ ხმაში უფრო ხშირია დიდი გრძლიობის ბგერები, რომლებიც გაბმულია რამდენიმე ტაქტის მანძილზე. გვაქვს ოსტინატური ბანიც. ზედა ხმა, რომელსაც ურუსბიევი ყობუზზე ასრულებდა, გამოირჩევა აქტიური მოძრაობით. მასში გვხვდება ნახტომები, ტრელები, მრავალფეროვანი რიტმული სურათი. კილოებიდან ტანეევი ასახელებს მაჟორულ კილოს, დორიულს, ფრიგიულს, მიქსოლიდიურს, ეოლიურს. იგი მიუთითებს აგრეთვე 1/2 ტონზე ნაკრები ინტერვალების არსებობაზე (Танеев, 1956, 197-199).

ბალყარულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ეპიკურ სიმღერებს. ეს საკითხი მონოგრაფიულად შეისწავლა ა. რახაემა (Рахаев, 1982, 4). მისი ნაშრომი პირველი გამოკვლევაა ბალყარულ-ყარაჩაულ ეთნომუსიკოლოგიაში. ა. რახაევი ბალყარულ-ყარაჩაულ სასიმღერო ეპოსში გამოყოფს სამ ძირითად ჯგუფს: 1) ნართული ეპოსი; 2) ისტორიულ-საგმირო სიმღერები, რომელიც თავის მხრივ იყოფა ა) ისტორიულ და ბ) საგმირო სიმღერებად; 3) ლირიკულ-ეპიკური სიმღერები.

ადილურის მსგავსად, ნართული თქმულებები შემოინახა პროზაული და ლექსით თხრობის ფორმით (Рахаев, 1982, 4).

ისტორიულ და საგმირო სიმღერებს არა მარტო ბალყარულს, არამედ ადიღურს და ოსურსაც განასხვავებენ შინაარსობრივად: ისტორიულს განაკუთვნიებენ იმ სიმღერებს, რომლებმაც ასახეს რეალური ისტორიული მოვლენები (Чих, 1984; Галаев, 1964). საგმირო სიმღერები უფრო ფართოა როგორც რაოდენობით, ისევე თემატიკის მრავალფეროვნებით; თუ ისტორიული სიმღერების შექმნის საბაზი იყო სავსებით გარკვეული ისტორიული მოვლენები, რომელთაც საერთო სახალხო ჟღერადობა ჰქონდათ, საგმირო სიმღერების წარმოშობის შთამაგონებელი იყო ცალკეულ პიროვნებათა საგმირო ქმედებანი, მამაცური ბრძოლა (Paxaev, 1982, 4).

აღსანიშნავია ბალყარული მუსიკალური შემოქმედების ფრიად გავრცელებული ჟანრი ე.წ. „კაჟუ“ ან „კაჟუ“ (სიტყვასიტყვით დატირება, გლოვა), რომელთაც მკვლევრები სიმღერატირილს უწოდებენ და ყოფით ლირიკას განაკუთვნიებენ. ანალოგიური ჟანრი „გიბზას“ სახელწოდებით გვაქვს ადიღურსა და აფხაზურში.

საზგასმით უნდა აღინიშნოს ერთი თავისებურება, რაზედაც ა. რახაევიც მიუთითებს. ხალხის მუსიკალურ ყოფაში საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბდა ეპიკური სიმღერების შესრულების ტრადიცია – ყოველგვარ საკრავთა გარეშე მხოლოდ მამაკაცების ორხმიანი გუნდის მიერ (Paxaev, 1982, 11).

როგორც ჩანს, ეს არის უძველესი ტრადიცია. მაგრამ არის ცნობები, რომ ნართული სიმღერები საკრავთა, კერძოდ, ხემინი საკრავის ყილ-ყობუზის თანხლებით დღესაც სრულდება (Холаев, 1974, 20; Танеев, 1956, 195).

სიმღერის შესრულების წესიც და მანერაც ადიღურის იდენტურია. ბალყარულ ნართულ სიმღერაში ვოკალურ პარტიებს სხვადასხვაგვარი ემოციურ-გამომსახველობითი დატვირთვა აქვთ – წამყვანია მომღერალი-სოლისტი, რომლის პარტიაშიც გადმოცემულია ძირითადი პოეტური ტექსტი. სოლისტის ჰანგი მალალ რეგისტრშია, გუნდი (ეჟიუ) სოლისტს მიყვება დაბალ რეგისტრში უსიტყვოდ, ხმოვან ბგერებზე, რომელიც შედგება ტრადიციული ასემანტიკური შეძახილებისაგან: „ეი“, „ოი“, „ორაი“ და მისთანანი.

საგუნდო თანხლებას დამოუკიდებელი მელიოდიური მნიშ-

ვნელობა არა აქვს სოლისტის ვოკალურ პარტიასთან შედარებით, მაგრამ სიმღერის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია. გამონაკლისია ზოგიერთი ნართული სიმღერა, რომელიც სრულდება ერთხმიანად სალამურის – სიბიზგას ან საჩხარუნებელი ხარს-ის თანხლებით (Paxaev, 1982, 11).

„ეჟიუ“ წარმოადგენს საგუნდო (უმრავლეს შემთხვევაში უნისონურ და ოქტავურ, იშვიათად, კვინტად გაყოფილ) ბურდონისებურ თანხლებას დაბალ რეგისტრში (Paxaev, 1982, 11).

ჩვეულებრივ, ეპიკური სიმღერები იწყება სოლოდ. სოლო შესავალი აუცილებელია ყოველი ცალკეული მელოსტროფის წინ. „ეჟიუ“ ჩაერთვის მაშინ, როცა დამწყები იტყვის საწყის ფრაზას (Paxaev, 1982, 12).

ასეთი არქიტექტონიკა ადილური ნართული სიმღერებისთვისაც არის დამახასიათებელი.

ა. რახაევს „ეჟიუსათვის“ დადგენილი აქვს საფეხურთა დამახასიათებელი ასეთი თანმიმდევრობა: I-VII-VI-I; VII-I; VII-VI-I; I-VII-I; I-VII-VI-I; I-VII-II (ფრიგ.) I-VII-I; I-VII-IV-II ფრიგიული (Paxaev, 1982, 11).

მკვლევრის დასკვნით, ეპიკურ სიმღერებში ბალყარულ-ყარაჩაულშიც დამახასიათებელია დაღმავალი მელიოდია, ტრიქორდული ანჰემიტონური მიმოქცევები, კვარტული და კვინტური ინტონაციები, მდორე ტერციული სვლები (Paxaev, 1982, 14). მკვლევარი ხაზს უსვამს მელოსტროფის შიგნით „გამეორების“ ორი ტიპის – სეკვენტურის და ვარირებულის არსებობას (Paxaev, 1982, 15).

ეპიკური სიმღერების ჰანგები მკაცრად დიატონურია და მინორული მოხრილობის კილოებშია. ა. რახაევის მიერ აღნიშნულია აგრეთვე კიდევ ერთი თავისებურება – ძირითადი კილოტონალობის II საფეხურის დადაბლება, რომლის დროსაც „ფრიგიული“ შეფერილობა მხოლოდ მელოსტროფის ბოლოს, კილოს ქვედა საყრდენის – ტონიკის წინ ჩნდება, რაც უფრო აძლიერებს მელიოდიური ხაზის სწრაფვას საყრდენისაკენ (Paxaev, 1982, 15).

ჩემ მიერ გაანალიზებულია ს. ტანეევის მიერ ჩაწერილი სიმღერა სიბიზგას თანხლებით და სიბიზგას ინსტრუმენტული ჰანგი.

„ყაბარდოული“, ს. ტანეევის ჩანაწერი (Атлас, 218-219, № 149): სიბიზგას პარტია იწყება კილოს კვინტური ბგერით, რომელიც მთელი ტაქტის მანძილზე გაბმულად უღერს და აღიქმება როგორც შანგის შესავალი. საერთოდ სიბიზგას მელოდია განვითარებულია, ფართო დიაპაზონისაა (ნონა). მეტრი სამნილადია (3/4). ფორმა – მრავალჯერ განმეორებული წინადადება, რომელიც ორი ფრაზისაგან შედგება. პირველი ფრაზა აგებულია ტრიოლი + მეოთხედი + ტრიოლი რიტმულ სურათზე, მეორე ფრაზა – მეოთხედი + ოთხი მერვედი, რიტმულ ფიგურაციებზე.

ყობუზის ორხმიან ინსტრუმენტულ შანგში („ურუზმაკ“, ს. ტანეევის ჩანაწერი) ყურადღებას იქცევს კვარტული და კვინტის თანახმოვანებათა ხაზგასმით (იხ. Атлас, 219, № 50).

სიმღერის თანხლება ჩასაბერი საკრავით ადიღურ ხალხურ მუსიკაშიც გვხვდება. როცა მელოდია მიყავს ჩასაბერს და ხმის პარტიაში მოცემულია გაბმული ბგერა, რაც, როგორც ვთქვით, დამახასიათებელია აფხაზურისთვისაც.

ბალყარული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება ახლოს დგას ადიღურსა და აფხაზურთან. სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია ბალყარულის მსგავსება ოსურსა და ქართულთან (Тресков, 1963).

აფხაზურისა და ადიღურის მსგავსება ოსურთან არაერთგზის აღინიშნა (ვ. აბაევი, ვ. ახობაძე, ი. ხაშბა, ნ. მაისურაძე).

2.5. ოსური ხალხური საკრავიერი მუსიკა

ოსურ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში, ვოკალური წამყვანი ჟანრია, ხოლო ინსტრუმენტულს დაქვემდებარებული როლი აკისრია.

ოსური ინსტრუმენტული მუსიკა წარმოდგენილია საცეკვაო შანგებით, განსაზღვრული ჟანრის სიმღერები კი საკრავთა თანხლებით.

ოსური ხალხური მუსიკისათვის, ისევე როგორც ადიღურისა და აფხაზურისათვის, ყველაზე ტიპური და მრავალფეროვანი არის მამაკაცთა საგუნდო სიმღერები. ბ. გალაევის დახასიათებით, ეს არის სოლისტის (ტენორის ან ბარიტონის) მელო-

დიური რეჩიტაცია გუნდის ფონზე, რომელიც იზიდავს უნისონში ქვედა ბანის ხმას, რომელიც ზედა ხმის მიმართ ოქტავის, კვარტის და კვინტის თანახმოვანებათა მონაცვლეობას ქმნის (Gammae, 1964, 9).

ნართული ეპოსი, ნართების სიმღერები სიმიანი საკრავის თანხლებით სრულდება.

საგმირო სიმღერებში, როგორც ბ. გალაევი აღნიშნავს, სოლისტის მელოდიური რეჩიტაციის ოსტინატური კვინტურ-კვარტულ-ოქტავური საგუნდო თანხლება ენათესავება სოლისტის მელოდიური რეჩიტაციის კვარტა-კვინტურ ოსტინატურ ინსტრუმენტულ თანხლებას ნართულ ეპოსში (Gammae, 1964, 9).

ოსური საგმირო ეპოსის კლასიკური ნაწარმოებები – ნართების-თქმულებები (ქადაეგ) მომღერალ-რაფსოდების მიერ მხოლოდ ყისინ ფანდირის თანხლებით სრულდება.

ბ. გალაევის სიტყვით, ყოველ მელოდიურ პერიოდს აქვს ინსტრუმენტული ჩარჩო: მომღერალი უკრავს ყისინ ფანდირზე ინსტრუმენტულ პრელუდიებს და ინტერლუდიებს, სიმღერის დროს კი აგრძელებს ინსტრუმენტზე ორ ოსტინატურ ბგერას – კვარტისა და კვინტის მონაცვლეობით (Gammae, 1964, 12).

ტრადიციული ხალხური ცეკვები ყოფაში მამაკაცთა საგუნდო სიმღერის ან ინსტრუმენტული საცეკვაო ჰანგების თანხლებით სრულდება. როგორც ბ. გალაევი აღნიშნავს, საწესო ცეკვები - „ცოპპაჲ“ და „ჩეპენა“ არასოდეს არ სრულდება ინსტრუმენტის თანხლებით.

ინსტრუმენტული საცეკვაო ჰანგები წინათ იკვრებოდა უპირატესად ყისინ-ფანდირზე, უფრო იშვიათად – სალამურზე (უადინძ). XIX ს. ბოლოდან გავრცელდა და დიდი პოპულარობა მოიპოვა გარმონიკამ, რომელმაც მთლიანად გამოდევნა ყისინ ფანდირზე ცეკვის ტრადიცია.

ცეკვას ახლავს ტაში, რომელიც „ზუსტად არის კოორდინირებული საცეკვაო სიმღერების და ინსტრუმენტული ჰანგების მუსიკალურ რიტმებთან (Gammae, 1964, 13). საცეკვაო მოძრაობის რიტმისა და მუსიკის რიტმის პოლირიტმული კოორდინირების პრინციპი ოსური ხალხური ცეკვების ტიპურ თავისებურებად არის მიჩნეული.

აღსანიშნავია, რომ ერთი სახელწოდების ინსტრუმენტულ

ჰანგებზე სხვადასხვა დასახელების ცეკვები (ქორეოგრაფიული სიუჟეტი) სრულდება – „სიმღი“, „ზილგა-კაფტ“ და „ხონგა-კაფტ“, სახესხვაობებითურთ (Гагаев, 1964, 13).

საგმირო სიმღერა ოსურ მუსიკალურ ფოლკლორში ყველაზე გავრცელებული ფორმაა.

ვ. აბაევი აღნიშნავს, რომ საგმირო სიმღერა დაფუძნებულია რეალურ მოვლენაზე, დროთა განმავლობაში შეიძლება მასში შეიჭრას გამონაგონის ელემენტი, მაგრამ მისი ბირთვი ყოველთვის არის რეალურად არსებული გმირი და რეალურად ჩადენილი გმირობა. ამ მხრივ ყველა საგმირო სიმღერას შეიძლება ეწოდოს ისტორიული, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. მისივე თქმით, სასიმღერო ტექსტის მიზანი არის არა თხრობა, არამედ მსმენელზე გარკვეულად ემოციური ზემოქმედება (Абаев, 1964, 21-23).

ტრადიციულად ნართული სიმღერები სრულდება სოლოდ ინსტრუმენტის თანხლებით, ისტორიულ-საგმირო სიმღერები – საკრავის გარეშე, გუნდურად, ორხმიანად. ზედა ხმა არის მელოდიური ხმა, სიტყვების მთქმელი, ქვედა ხმა – ბანი (რომელიც „ეი“, „ოი“, „ჰეი“ - სიტყვებზე მღერის (Цхырбаева, 1957, 255-256).

წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკის ჟანრი, რომელიც საცეკვაო ჰანგებისგან შედგება, წარმოდგენილია ჩასაბერი და სიმიანი საკრავების რეპერტუარში.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „ანსამბლურ გაერთიანებას ისტორიული ტრადიცია არა აქვს, თუმცა ზოგჯერ სიმიანს ემატებოდა რომელიმე დასარტყამი საკრავი (Алипов, 1977, 78).

ამჟამად განსაკუთრებით პოპულარულია საცეკვაოები გარმონზე და აკორდეონზე.

ოსური ხალხური მუსიკის ინტონაციურ-ჰარმონიული თავისებურებანი შეჯამებულია დ. ხახანოვის ნაშრომში (Хаканов, 1972).

დ. ხახანოვი ოსურ ხალხურ სიმღერებში გამოყოფს შემდეგ ჟანრებს: 1. ისტორიულ-საგმიროს, 2. შრომის, 3. სუფრულს, 4. ლირიკულს, 5. სახუმაროს, 6. აკვნის ნანას, 7. საწესოს: ა)

საქორნილო, ბ) სამონადირო, გ) სამკურნალო „ალარდი“, დ) „ცოპპაა და სხვ.

ოსურ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ისტორიულ-საგმირო სიმღერებს. მათთვის დამახასიათებელია დაწყება რეჩიტატიული წყობის სოლო შესავალით, ცალკეული ფართო ინტონაციური შეძახილებით. სიტყვიერი ტექსტი არ არის სტაბილური. ტექსტი იმპროვიზაციულად ვარირდება. ისტორიულ-საგმირო სიმღერები, როგორც წესი, სრულდება მამაკაცთა გუნდის მიერ, ორხმიანად (Хаханов, 1972, 33).

საწესო სიმღერებიდან ჩვენთვის საინტერესოა „ალარდი“, რომელსაც პირველ თავში შევხვებით. საწესო სიმღერების „ალარდის“ მელოდია და რიტმულ-ინტონაციური სტრუქტურა აგებულია მოკლე მელოდიურ ფორმულაზე, მოკლებულია ფართოდ განვითარებულ მელოდიკას (Хаханов, 1972, 58).

ოსური მუსიკისათვის დამახასიათებელი კილოებია: მიქსოლიდიური, ფრიგიული, ეოლიური, იშვიათად დორიული (Хаханов, 1972, 126).

კადანსებში დ. ხახანოვი გამოყოფს ოთხ ჯგუფს. განსაკუთრებული ხმოვანებით გამოირჩევა 1-ზე დაბოლოებული – კადანსები, რომელსაც იგი ოსურ კადანს⁴ უწოდებს (VI-I; VI-IV-I; VII-VI-I) (Хаханов, 1972, 74-75).

⁴ როგორც ცნობილია, კვარტული კადანსი დამახასიათებელია ქართული ხალხური მუსიკისათვის (ასლანიშვილი, 1970, 106-110), მაგრამ დ. ხახანოვი სავსებით სწორად განსაზღვრავს განსხვავებას მათ შორის ქართულ და ოსურ სიმღერებში (Хаханов, 1972, 76).

მრავალხმიანობის წყობა ოსურ მუსიკაში არის ორხმიანობა. ბანს (მეორე ხმას) რიტმულად და ინტონაციურად არა აქვს დამოუკიდებელი მელოდიური ხაზი. იგი შედგება რამდენიმე გაბმული ტონისაგან, რომლებიც სრულდება ხმოვნებზე – „ოა“, „ჰეა“, „ეა“ და სხვ.

სამხმიანობას დ. ხახანოვი თვლის ოსური ხალხური სიმღერის შემდგომ განვითარებად ქართული მრავალხმიანი სიმღერის გავლენით (Хаханов, 1972, 125). ამავე აზრს გამოთქვამდა ბ. გალაევი (Галаев, 1964, 10).

ოსური ხალხური სიმღერების რიტმისათვის დამახასიათებელია სინკოპების და ტრიოლების სიხშირე.

ზემოთ აღნიშნული თავისებურებანი ოსური ხალხური მუსიკისა, ძირითადად სასიმღერო შემოქმედებას ეხება. ინსტრუმენტული მუსიკა და ინსტრუმენტული თანხლება საგანგებო დაკვირვების ობიექტი არ ყოფილა (თუმცა საერთოდ საკრავებზე და მისი გამოყენების შესახებ ცნობებს, როგორც ზემოთ ვნახეთ, ვხვდებით).

”სსრკ ხალხთა საკრავების ატლასსა“ და ბ. გალაევის კრებულში გამოქვეყნებულია ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშები და სიმღერები საკრავთა თანხლებით (Галаев, 1964; 217-219; Атлас, 1963, 217). შევეხებით რამდენიმე მათგანს.

ჩასაბერი საკრავის (ჟადინძი) ჰანგი „საცეკვაოდ განვევა“, (ჩანერილია ვ. დოლიძის მიერ, იხ. Атлас, 1963, 217, 144) ერთხმიანია, მაჟორული მიხრილობის კილოში. გამოკვეთილი რიტმული სურათით: მერვედი + ორი მეთექვსმეტედი + მერვედი. ფორმა – მრავალჯერ განმეორებადი ფრაზა).

ყისინ ფანდირზე შესრულებული საცეკვაო ჰანგი („წრიული ცეკვა“ „თუალური“ (საფერხულო) ჩანერილი ტ. კოკოითის მიერ ორხმიანია (იხ. Атлас, 217, 146). ზედა ხმა მოძრავია, განვითარებული მელოდირი ხაზით. დამახასიათებელია სეკუნდური მოძრაობა (სანოტო მაგალითი № 16).

დალა-ფანდირზე შესრულებული საცეკვაო „სიმდი“, ტაშის თანხლებით, ორხმიანია (Галаев, 1964, 195, № 85, მაგ. № 19). ახასიათებს კვინტებისა და კვარტების თანახმოვანებათა მონაცვლეობა. მეტრი 2/4, რიტმული სურათი ტრიოლებით მოძრაობაზეა აგებული (შესაძლოა, აქ 6/8 ზომა ყოფილიყო). ტაშით ხაზგასმულია ტაქტში ორი ნაწილი. კილო მაჟორული მოხრილობისაა (დო-სოლ საყრდენით). ეს ჰანგი ავლენს მსგავსებას ქართულ საფანდურო ჰანგთან, მაგალითად, “ფშაური საცეკვაო”, ჩანერილი შ. მშველიძის მიერ (იხ. ჩხიკვაძე, 1960, 52).

გარმონის საცეკვაოებს ახასიათებს ბანში ოქტავური გაბმული ბგერები, რომლითაც ხაზგასმულია პარმონიული საყრდენები. მელოდია მოძრავია, რიტმული სურათი რთული,

დატვირთული ტრიოლებით, სინკოპებით, მეთექვსმეტედი გრძლიობის ბგერებით.

ტრადიციული ინსტრუმენტული რეპერტუარი ნართების თქმულებების თანხლებათ. განვიხილოთ ერთი ნიმუში.

„თქმულება სირდონზე“ (Галаев, 1964, 191-193; № 84, მაგ. № 18) ცალფა სიმღერა (ტენორი), ყისინ ფანდირის თანხლებით. თანხლება ორხმიანია. აგებულია ძირითადად პარალელური კვინტებისა და კვარტების მოძრაობაზე. დუოლებისა და ტრიოლების მონაცვლეობით.

ინსტრუმენტულ შესავალში მოცემულია მოძრაობა მერვედებით, სადაც ვოკალური პარტია ემატება, აკომპანემენტში გაბმული ბგერებია გაბატონებული. ვოკალური პარტიის ფრაზის ბოლოს რიტმულად ხაზგასმულია ბოლო კვარტის ან კვინტის თანახმოვანებათა განმეორებით. სიმღერა იწყება ინსტრუმენტული პრელუდიით, რომელიც აგებულია განმეორებულ კვინტურ თანახმოვანებაზე (დო სოლ). როდესაც მომღერალი იწყებს, მთელი ტაქტის მანძილზე (7/4) აკომპანემენტში გვაქვს გაბმული კვარტული საყრდენი (მი ბემოლ - ლა ბემოლი). ყველა მელოსტროფში, ფრაზის დასაწყისში ეს თანახმოვანება იჩენს თავს.

ამ ნიმუშში აკომპანემენტში გვაქვს ორხმოვანებათა გრძელი თანმიმდევრობა. მთხრობელთაგან ჩანერილი მასალა იმის შესახებ, რომ ყისინ ფანდირზე დაკვრის დროს რამდენიმე პოზიციაში უკრავდნენ, თითქმის მთელ გრიფს იყენებდნენ, აღნიშნული ნიმუშითაც დასტურდება.

ამ სიმღერის აკომპანემენტი იმითაც არის საინტერესო, რომ მასში კვინტური და კვარტული თანახმოვანებათა თანმიმდევრობა, ნახტომები მსგავსებას ავლენს ადილურ ნართულ ფშინატლებთან (მაგ., „სოსრუყუა მოიპოვებს ცეცხლს“) (Народные песни адыгов, II, 57-59). (სანოტო მაგალითი № 9).

ბ. გალავევის მიერ ცალკეა გამოყოფილი სუფრული სიმღერები (ყანწის მჩნოდებისა) და სატირული. ერთ-ერთი მათგანი „ტაუჩეს სიმღერა“ მოცემულია ორ ვარიანტად, ტრადიციული (საგუნდო) და თანამედროვე (სოლო) (Галаев, 1964, 168-170, № 70). მეორე ვარიანტი სრულდება ტენორის მიერ ყისინ ფანდირის თანხლებით (სანოტო მაგალითი №20). სიმღერა ინ-

ყება ინსტრუმენტული შესავალით (6 ტაქტი). მასში ოდნავ ვარირებულად გადმოცემულია ძირითადი ნაწილის მუსიკალური ნაგებობა. აკომპანემენტი ორხმიანია.

როგორც ვხედავთ, დამახასიათებელია პარალელური კვინტები. აკომპანემენტის ზედა ხმა მელოდიის უნისონურია.

სიმღერაში შეინიშნება ფაქტურის მსგავსება რაჭულ სიმღერასთან „არსენას ლექსზედ“ (ფალიაშვილი, 1909, 28, იხ. სანოტო მაგალითი № 21). აკომპანემენტის ასეთი მოძრაობა სხვა სიმღერებშიც გვხვდება. მაგ., „სიმღერა ვასილ ცოცითიზე“ (ბ. გალაევის ჩანაწერი. იხ. Гагаев, 1964, 228, 100). ეს სიმღერა კრებულში მოთავსებულია „ახალი სიმღერების“ განყოფილებაში. იწყება ინსტრუმენტული შესავალით, რომელიც აგებულია პარალელური კვინტებით მოძრაობაზე, ფრაზების ბოლოს კვარტაა. შესავალში წინასწარ გადმოცემულია აკომპანემენტის ერთი წინადადება. მელოდიის თითოეულ ბგერას ტექსტის თითო მარცვალი შეესაბამება. ყოველი მუსიკალური კუპლეტი სიტყვიერი ტექსტის ორ ეტაპს მოიცავს. აკომპანემენტის ზედა ხმა ფრაზის ბოლოს სოლისტის პარტიის უნისონურია.

ჩემ მიერ ჩატარებული ანალიზის შედეგად შეიძლება ითქვას შემდეგი:

ოსური ჩასაბერი საკრავი გამოიყენება საცეკვაოს შესასრულებლად, მაგრამ საცეკვაოებიც უფრო ხშირად სიმიან საკრავებზე სრულდება. დამახასიათებელია მიქსოლიდიური, ეოლიური, ფრიგიული კილოები. მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ კილოს მიხრილობა ხშირად მიჩქმალულია, არ ჩანს ტერციული ბგერა ასეთებია „საცეკვაოდ განვევა“, „საფერხულო თუალური“, „ცერული“ (Атлас, 217, 144-146). დამახასიათებელია ნახევარკადანსები, რაც მუსიკალური ნაგებობის ხშირი გამეორებით არის შეპირობებული. ინსტრუმენტული ჰანგები (სიმებიანზე) ორხმიანია (საკრავი ორსიმიანია). ჰარმონიული საფეხურები ხშირად წარმოდგენილია კვინტის (I, VII საფეხურები) ოქტავის (VI საფეხური) თანახმოვანებათა სახით.

გარმონის ჰანგებში კილოს ტონიკა მოცემულია კვინტის თანახმოვანების სახით. მაგალითად „სიმღი“ (Атлас, 218, № 148).

ოქტავის თანახმოვანება ხაზგასმულია ინსტრუმენტულ ჰანგში (ყისინ ფანდირზე. სანოტო მაგალითი № 17). გარმონის

აკომპანემენტში ხშირია ოქტავური გაბმული ბანი: „ყაბარ-დოული“, „ზილგა-კაფთ“ (Галаев, 1964, 203, 1 № 89).

დალა-ფანდირის ჰანგისათვის დამახასიათებელია კვინტებისა და კვარტების მონაცვლეობა. ჰანგები ორხმიანია. ზედა ხმა არის მოძრავი, მელოდიურად შედარებით განვითარებული.

ნართული სიმღერები სრულდება სოლოდ, სიმიანი საკრავის თანხლებით.

სიმღერები ინსტრუმენტის თანხლებით იწყება ინსტრუმენტული შესავალით, სადაც გადმოცემულია ის მუსიკალური მასალა, რაც საფუძვლად უდევს აკომპანემენტს მთელი სიმღერის მანძილზე;

აკომპანემენტში ხაზგასმულია კვარტული საყრდენი, განსაკუთრებით ფრაზების ბოლოს (იხ. მაგალითები: Галаев, 1964, 226-227, № 99; 100), გვხვდება ოქტავის თანახმოვანებაც.

აკომპანემენტი ხშირად აგებულია პარალელური კვარტებისა და კვინტების (თქმულება სირდონზე) ან პარალელური კვინტების მოძრაობაზე („სიმღერა კუბადიზე“). დამახასიათებელია ორხმოვანებათა გრძელი თანამიმდევრობა (მაგალითები იხ. Галаев, 1964, 191-193, № 84; 100).

ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც შეინიშნება ოსური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ფრაზების სეკვენტური განვითარება.

მეტრი საცეკვაო ჰანგებისა არის სამწილადი (3/8) და ორწილადი (2/4), რომელიც დალაგებულია ტრიოლებად (მაგ., „თუალური საფერხულო“, „ცერული“, „ასლანბეკ“). დამახასიათებელია პუნქტირებული რიტმი და ტრიოლები (იხ. მაგალითები: Атац, 217, № 145, 146, 147).

სიმღერებისათვის (განსაკუთრებით ნართული სიმღერებისათვის) დამახასიათებელია ცვალებადი მეტრი.

საცეკვაო ჰანგების ფორმა არის მცირე კუპლეტური, მრავალჯერ განმეორებადი წინადადება.

დალა ფანდირის ჰანგი ამჟღავნებს მსგავსებას ქართულ ფანდურის ჰანგებთან.

ოსურ მუსიკაში დადასტურებული მსგავსება ადილურთან და აფხაზურთან (Мајсраძე, 1990, 146-147) ჩანს ინსტრუმენტის თანხლებით შესრულებულ სიმღერაში (განსაკუთრებით ნართულში), საჩხარუნებლის არსებობაში.

ოსური ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისათვისაც დამახასიათებელია ცეკვების თანხლება სიმღერით, რომელიც მამაკაცთა გუნდის მიერ სრულდება, რაც ტიპოლოგიურად საერთო სურათს წარმოადგენს აფხაზური, ადიღური და ქართული (სვანური) სიმღერებისათვის.

2.6. ჩეჩნურ-ინგუშური ხალხური საკრავიერი მუსიკა

ჩეჩნურ-ინგუშური ინსტრუმენტული მუსიკის შესწავლის ძირითად წყაროს წარმოადგენს ნ. რეჩმენსკის ნაშრომი ჩეჩნურ-ინგუშური სიმღერების შესახებ (Речменский, 1965).

ნ. რეჩმენსკის დაკვირვებით, ჩეჩნურ-ინგუშური ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი კილო არის დორიული, უფრო იშვიათად მიქსოლიდიური (ა. ხალებსკი კი ასახელებს დორიულს და ფრიგიულს (Халебский, 1963, 7).

ნ. რეჩმენსკი ხაზგასმით მიუთითებს ჩეჩნურ-ინგუშური სიმღერების სამხმიან წყობაზე. კვარტისა და კვინტისაგან ან სეკუნდისა და კვინტისაგან შემდგარ თანახმოვანებაზე, რომელიც ჩეჩნებისა და ინგუშების ხალხური მუსიკის ძირითად თავისებურებად არის მიჩნეული. კვარტისა და კვინტისაგან ან სეკუნდისა და კვინტისაგან შემდგარი თანახმოვანებების სიჭარბეს ა.ხალებსკიც ჩეჩნურ-ინგუშური მუსიკისათვის ერთერთ დამახასიათებელ თვისებად თვლის. ეს არის არატერციული წყობის აკორდები, რომლებსაც შ.ასლანიშვილი ქართული და ჩეჩნურ-ინგუშური მუსიკის ურთიერთმიმართების შესწავლისათვის ამოსავლად მიიჩნევს.

მელოდიაში ტრიოლებისა და დუოლების მონაცვლეობა მათი მუსიკის თავისებურებათა კიდევ სხვა მხარეა (Речменский, 1957, 395).

ერთი თავისებურება, რომელსაც ნ. რეჩმენსკი მიუთითებს, არის ჩეჩნეთ-ინგუშეთში ფრიად პოპულარული თავისებური ინსტრუმენტული ფანტაზიები, რომლებიც სრულდება გარმონიკაზე ან დეჩიგ-ფონდურზე, რომელთაც აქვთ პროგრამული შინაარსი (ხალხური ცხოვრებისა და ყოფის სურათების ან ბუნების აღწერა). შინაარსს განმარტავს ამ ნაწარმოებთა და-

სათაურება-დასახელება: „მაღალი მთები“, „ჩაბან“, „დაცემული ცხენის მელოდია“ და მისთ. (Речменский, 1957, 395).

ანალოგიური პიესების ჩანერის საშუალება მეც მომეცა 1979 წ. ჩეჩნეთში მივლინების დროს: „სატრფიალო“, „საცეკვაო“, „მხიარული სიმღერა“ (მასალა დაცულია ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ფონოარქივში, ჩაჩნეთი, 1979).

ნ. რეჩმენსკი აღნიშნავს ჩეჩნურ-ინგუშურ ხალხურ მუსიკაში კვარტის მნიშვნელობის შესახებ. მისი დაკვირვებით ინსტრუმენტულ და ვოკალურ-საგუნდო ნაწარმოებებში ხშირია პარალელური კვარტების თანმიმდევრობა. გვაქვს დაბოლოება კვარტის ინტერვალით.

ჩეჩნურ-ინგუშურ მუსიკალურ შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საგმირო-ეპიკურ სიმღერებს (ილლი). ა. ხალებსკის მიხედვით მეორე მნიშვნელოვანი ჟანრია სატრფიალო სიმღერები (რომელსაც მხოლოდ ქალები ასრულებენ) და მესამე, ზემოთ დასახელებული პროგრამული ნაწარმოებები ე.წ. „ლადულა ღიშ“ ცალკე გამოიყოფა საცეკვაო მელოდიები (ხალხარან ღიშ (Халенский, 1963, 8-9).

ჩეჩნურ-ინგუშურ ფოლკლორში, როგორც ჩრდილო კავკასიის სხვა ხალხებში, განსაკუთრებული პოპულარობა მოიპოვა გარმონიკამ.

ჩეჩნურ-ინგუშური ხალხური სიმღერები შეისწავლა ნ. მაისურაძემ ქართულ-ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ ენათა ურთიერთმიმართების გასარკვევად. მისი დაკვირვებით, ჩეჩნურ და ინგუშურ მუსიკაში კვარტკვინტაკორდი გვხვდება არამყარი აკორდის სახით; მაგრამ სიმღერის ბოლოს ის ხშირად წარმოდგენილია როგორც მყარი, დამაბოლოებელი აკორდი (Майсрадзе, 1990, 147-149).

ნ. მაისურაძის დაკვირვებით, ქართული და ჩეჩნურ-ინგუშური სიმღერებისათვის საერთოს წარმოადგენს მარტივი, კვარტული და ქართული კადანსები. მაგრამ კვარტული კადანსი ჩეჩნურ და ინგუშურ სიმღერებში ქართულისაგან თავისებური ინტონაციური გამომსახველობით განსხვავდება.

ნ. რეჩმენსკი ყურადღებას ამახვილებს აკორდზე, რომელიც სექტიმის ფარგლებშია და ორი წმინდა კვარტის შეერთების

შედგეს წარმოადგენს. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ნ. მაისურაძის დაკვირვება ხევესურულ ისტორიულ-საგმირო სიმღერა „კობა ცისკარაულზე“. სიმღერა მოიცავს ოქტავის დიაპაზონს, მაგრამ რიტმულად მყარი კილოს სეპტიმა (დო) წარმოდგენილი ცალკეული ფრაზის ან წინადადების დასაწყისში ჰარმონიულ საყრდენთან (რე - სოლ) ერთად ფანდურის აკომპანემენტში, აღიქმება მელოდიის საყრდენ ბგერად. აქაც არის ხაზგასმული ორი კვარტა. მელოდიის დასაწყისში წარმოდგენილი სეპტიმის ინტერვალი როგორც ქართულ, ისე ჩეჩნურ-ინგუშურ სიმღერებში, ნ. მაისურაძის აზრით, ასახავს მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ საფეხურს, როცა წმინდა კვარტას დიდი აზრობრივი მნიშვნელობა ენიჭებოდა (Майсурадзе, 1990, 149).

ნ. რეჩმენსკის მიერ ჩანერილ მუსიკალურ მასალაში არ არის ტრადიციული საკრავები. ინსტრუმენტული მუსიკა წარმოდგენილია გარმონის ჰანგებით.

საინტერესოა ის მუსიკალური მასალა, რომელიც მოცემულია ჩეჩნურ-ინგუშური მასალების კრებულში (АХМЕДОВ И ДР., 1963). შენიშვნებში (გვ. 156-158) აღნიშნულია მხოლოდ სად, ვისგან და ვის მიერაა ჩანერილი.

ეს ჰანგები, როგორც წესი, ორხმიანია. სამხმიანი აკორდები მოცემულია კილოს VII საფეხურზე. ბოლოვდება I -ით: მაგალითად (იხ. სანოტო მაგალითი № 22). ნ. რეჩმენსკის მიერ თავის სტატიაში მოტანილი ერთ-ერთი ნიმუში "მესიშ" (სანოტო მაგალითი № 22) ავლენს ინტონაციურ სიახლოვეს ქართველ მთიელთა სატრფიალო სიმღერასთან.

2.7. დაღესტნის ხალხთა საკრავიერი მუსიკა

დაღესტნის ხალხთა ტრადიციული ინსტრუმენტები და ინსტრუმენტული მუსიკა გარკვეული ელემენტების მხრივ მსგავსებას ავლენს ქართულთან.

დაღესტანში, სადაც სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე ხალხები ცხოვრობენ, ს. ქერიმოვი გამოჰყოფს რამდენიმეს, მაგრამ ადასტურებს მათი მუსიკალური კულტურის ერთიანობას (Керимов, 1957, 109).

დალესტნის ხალხებისთვისაც დამახასიათებელია ვოკალური მუსიკის უპირატესი განვითარება ინსტრუმენტულთან შედარებით.

ხუნძები (ავარიელები) დალესტნის ყველაზე მრავალრიცხოვანი ხალხია. მათ არა აქვთ მრავალხმიანობა. დარგუელების ტრადიციული მუსიკისათვის დამახასიათებელია დორიული და ეოლიური კილოები, უკანასკნელი ხანებისათვის შეიმჩნევა პარმონიული მინორიც.

მუსიკალურ შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სარინებს – ერთხმიან ლირიკულ სიმღერებს, რომლებიც საცეკვაო რიტმებზეა დაფუძნებული. მას ასრულებენ ქალები (გარმონის თანხლებით) და მამაკაცებიც (აგაჩ-ყუმუზის თანხლებით) (Жеримов, 1957, 114).

ყუმუხებში მნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნის საგმირო-ეპიკურ ჟანრს – ირ, რომელიც საგმირო წარსულის თემატიკაზეა აგებული. ახასიათებს თხრობითობა, სადაც სიტყვიერ ტექსტს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს.

ლაკების ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში გამოირჩევა სიმღერა-ტირილები – სიმღერები დალუშულ გმირებზე (Халимов, Лакские, 1969, 15).

ეპიკური სიმღერები სრულდება მამაკაცთა მიერ ინსტრუმენტების – ჩუგურის, გარმონის, დაირის თანხლებით.

ბ. ხანუკაევი და მ. პლოტკინი დალესტნურ ხალხურ მუსიკაში ორხმიანი ნიმუშების არსებობის შესახებაც მიუთითებენ. მათი სიტყვით, დალესტნური სიმღერების ორხმიანობა დაიყვანება ქვედა ხმაში გაბმულ ბგერაზე, რომლის ფონზეც მოძრაობს ზედა ხმა. მეორე ხმა იწყება მთავარი ხმის მიმართ კვინტიდან, უნისონიდან ან ოქტავიდან და ყოველთვის ტაქტის ძლიერ დროზე (Ханукоев, Плоткин, 3-5).

დალესტნურ-ქართული ხალხური სიმღერების ურთიერთმართების საკითხი შესწავლილი აქვს ნ. მაისურაძეს. იგი გამოყოფს ქართული, ჩეჩნური და დალესტნური (ლეკური, ყუმუხური) სიმღერების ნათესაობის დამამონებელ საერთო ელემენტებს, კერძოდ, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებისა (თუშეთის) და ჩეჩნური სიმღერების სიახლოვეს მელოდიური სტრუქტურით. და სეკვენტური მოძრაობით (Майсурაძე, 1990, 149-150).

აღნიშნული ნიშნები ვლინდება ინსტრუმენტულ მუსიკა-შიც. მაგ., სიმიანი საკრავის აგაჩ-ყუმუზის ჰანგი (მირის შესავალი. იხ. АТНac, 223, № 159). ჰანგის კილოს ტონიკაა დო, კილო მაჟორული მიხრილობისაა, აგებულია პარალელური სამხმოვანებების თანმიმდევრობაზე. ფრაზები ბოლოვდება კვარტული კადანსით, რომელიც ინტონაციურად ქართულ ჰანგებთან ასოციაციას იწვევს.

საინტერესოა ფრაზების ბოლოს ტიპური დაღმავალი სვლა ტერციული ბგერიდან სეკუნდებით ქვევით ტონიკისაკენ და მისი გამეორება (იხ. სანოტო მაგალითი №23), რაც ავლენს ინტონაციურ სიახლოვეს თუშური ჰანგების დაბოლოებებთან, მაგ., ლაშარის სიმღერა“ და „დალა“ (ასლანიშვილი, 1956, 163, 166. იხ. აქვე, სანოტო მაგალითი № 24, 25).

დალესტნურის ნიმუში, ლეკების სიმღერა დოლის თანხლებით („სამაიურ სეილარი“, სანოტო მაგალითი №26), ჩანერილია შ. ასლანიშვილის მიერ ზემო ალვანში (ასლანიშვილი, 1956, 196-197; იხ. აქვე, სანოტო მაგალითი №26). დალესტნურის ინტონაციურ კავშირს ჩეჩნურთან და თუშურთან მოწმობს ხ. ხანუკაევის აგაჩ-ყუმუზის თვითმასწავლებელში გამოქვეყნებული ნიმუშები (Ханукаев, 1948, №№ 21, 23, 33).

დალესტნური ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკის განხილულ ნიმუშებში წარმოდგენილია ეოლიური, მიქსოლიდიური კილოები; გარმონის ჰანგებში გვაქვს მაჟორი.

აგაჩ-ყუმუზის ჰანგში ძირითადია ორხმიანობა და სამხმიანი აკორდები (მაგ., იირის შესავალი), რაც ფაქტურით ემსგავსება ფანდურის ჰანგებს. გვხვდება ხმისა და აკომპანემენტის მონაცვლეობა (მასტი-ბალაბან), ცალფა სიმღერა დოლის აკომპანემენტით (მაგ., სამაიურ სეილარი, იხ. ასლანიშვილი, 1956, 196-197).

ნიშანდობლივია მეტრი 6/8 და 3/4-ის მონაცვლეობა, რაც სინკოპის შეგრძნებას იძლევა. რიტმული სურათი განვითარებულია, განსაკუთრებით დასარტყმელებში. ხშირია პუნქტირებული რიტმი. სიმღერაში, რომელიც დოლის თანხლებით სრულდება, გაბატონებულია შემდეგი ოსტინატური რიტმული ფიგურაცია: მეოთხედი + მერვედი + სამი მერვედი / მერვედი + მეოთხედი + მერვედი + მეოთხედი („სამაიურ სეილარი“).

რაც შეეხება ფორმას, დალესტნური ნიმუშები ჩვენს მიერ შესწავლილ ყველა სხვა ჩრდილო კავკასიელ ხალხთა ინსტრუმენტული ჰანგებისაგან გამოირჩევა განვითარებულობით. ხშირად გვაქვს პერიოდის, აგრეთვე მარტივი ორნაწილიანი და მარტივი სამწილიანი ფორმები, აგრეთვე მრავალჯერ განმეორებადი წინადადება („სამაიურ სეილარი“). გვხვდება მულოდია, რომელიც ძალიან გავრცელებულია ჩრდილო კავკასიის სხვა ხალხებშიც (მაგ., „ჰასანბეკ“ იხ. АТИАС, 1963, 224-225, № 161).

დალესტნურ ჰანგში გვხვდება კადანსში დამახასიათებელი ინტონაცია (სეკუნდური დაღმავალი სვლა ეოლური კილოს ტერციული ბგერიდან ტონიკაზე – ამ უკანასკნელის რამდენჯერმე გამეორება), რაც ავლენს მის მსგავსებას ქართულთან (თუშურთან).

აღსანიშნავია, რომ დალესტნურში არ არის მრავალხმიანობა. ეს ასახულია ინსტრუმენტულ ჰანგებშიც. ამასთანავე, ძველი საკრავის (აგაჩ-ყუმუზის) ჰანგისათვის ორხმიანობაა დამახასიათებელი.

ჩემ მიერ გაანალიზებული სიმღერების შედეგები და მათი შედარება-შეჯერება სპეციალური ლიტერატურის მონაცემებთან, საშუალებას მაძლევს ამგვარად ჩამოვყალიბო ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა საკრავიერი მუსიკის კვლევის ძირითადი შედეგები:

საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხებში უპირატესად განვითარებულია ვოკალური მუსიკა. მასთან შედარებით ვოკალურ-ინსტრუმენტული და განსაკუთრებით, ინსტრუმენტული შეზღუდულია უანობრივადაც და მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებებითაც.

ქართული ხალხური მუსიკის თვითმყოფადობა, პირველ რიგში, მისი მრავალხმიანობის ფორმების სიმდიდრესა და განვითარების დონეში გამოიხატება. ერთ-ერთ ძირითად თავისებურებას დიალექტების მრავალფეროვნებაც წარმოადგენს.

თითოეული ქართული საკრავი გავრცელებულია საქართველოს ერთ ან მეტ რეგიონში და მისი რეპერტუარი შესაბამისი

დიალექტის (ან დიალექტთა ჯგუფის) თვისებებსა და ხასიათს ასახავს.

ინსტრუმენტული ჰანგებისა და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრის სიმღერებში გვხვდება ის კილოები, რომლებიც დამახასიათებელია შესაბამისი მუსიკალური დიალექტისათვის. ყველა საკრავის ჰანგებისათვის დამახასიათებელია ეოლიური და მიქსოლიდიური კილო, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეებში (სალამურის და ფანდურის ჰანგები) გვხვდება ფრიგიული, ხოლო დასავლეთ საქართველოს (სამეგრელო, გურია) ჰანგებსა და სიმღერებში ინსტრუმენტის თანხლებით – ყველა, დასახელებულ კილოთა გარდა იონიურიც.

ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც ასახულია შესაბამისი სასიმღერო შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი კილო–ჰარმონიული თავისებურებანი.

მრავალღეროან სალამურის ჰანგების კილო აგებულია უნიკალურ – ტონ-ნახევარტონიან ბგერათრიგზე.

დამახასიათებელი საკადანსო ფორმებია: მარტივი, რთული, იონიური (საჩონგურო რეპერტუარი) და კვარტული. აგრეთვე ნახევარკადანსები, რაც გაპირობებულია მუსიკალური ნაგებობის მრავალჯერ გამეორებით.

აკორდიკა ყველაზე სრულყოფილია საჩონგურო ჰანგებში, რაც ამ საკრავის მუსიკალურ შესაძლებლობათა სიმდიდრით არის გაპირობებული. არატერციული წყობის აკორდები (სამხმიან წყობაში) სრული სახით არის წარმოდგენილი, ხოლო დანარჩენი შეიძლება არასრულიც იყოს. აკორდიკა გამოხატავს ჰარმონიულ ფუნქციებს. სვანური სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ე.წ. გაფართოებული VII საფეხური (რაც მეგრულ სიმღერებშიც გვხვდება).

ფანდურის ტრადიციული ჰანგებისათვის დამახასიათებელია ორხმიანი წყობა, სამხმიანი ეპიზოდურად, ტონიკური ფუნქცია კვინტის თანახმოვანების სახით გვხვდება, ხოლო VII საფეხური – სამხმიანი (სრული) აკორდის სახით.

ინსტრუმენტული მუსიკის ძირითადი ჟანრია საცეკვაო; დამახასიათებელია ორ-, სამ-, ხუთწილადი მეტრები (2/4, 3/8, 6/8, 6/16, 5/8, 5/4).

თავისუფალი მეტრი გვხვდება სალამურის (პასტორალურ) ჰანგებში.

გარმონის ჰანგებში (თუშური) გვაქვს ნიმუშები, რომელთაც „პროგრამული“ შეიძლება ვუნოდოთ. ამავე ხასიათისაა ბერიკაობა-ყუენობასთან დაკავშირებული გუდასტვირის ჰანგებიც (მაგ., „ბერიკების დატირება“).

ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკა მოიცავს სანესო, ყოფით, სატრფიალო, საცეკვაო ჟანრებს. ინსტრუმენტის თანხლებით სრულდება ცალფა, ორხმიანი, სამხმიანი სიმღერები. აკომპანემენტი არის აგებული ორ-, სამ-, ოთხმოვანებაზე. ცალფად აკომპანირება ქართული მუსიკაში არ არსებობს.

აკომპანემენტი ხაზს უსვამს პარმონიულ ფუნქციას, პარმონიულ საყრდენს.

აკომპანემენტის უმარტივესი სახე წარმოდგენილია ხეცურულ სიმღერაში „კობა ცისკარაული“ (ფანდურის თანხლებით).

სიმღერები, სადაც აკომპანემენტი თითქმის ზუსტად იმეორებს ვოკალურ პარტიას, მოგვიანო ხანას განეკუთვნება.

ჩონგურზე ხშირია ოსტინატური აკომპანემენტი.

სიმღერა ინსტრუმენტის თანხლებით იწყება ინსტრუმენტული შესავალით, სადაც გადმოცემულია ის მუსიკალური მასალა, რომელიც შემდეგ ძირითად ნაწილში აკომპანემენტში გვაქვს მოცემული.

ინსტრუმენტული აკომპანემენტის პარმონიული ენა ინსტრუმენტული ჰანგის პარმონიულ ენაზე მდიდარია. ეს აიხსნება ქართული ხალხური საგუნდო სიმღერის განვითარების მაღალი დონით. ქართული საგუნდო სიმღერის, საზოგადოდ ხალხური ვოკალური კულტურის მუსიკალური აზროვნების მაღალმა დონემ, განვითარებულმა მუსიკალურმა ენამ განავითარა აკომპანემენტის პარმონიული ენა.

ინსტრუმენტული ანსამბლი (ჩონგური-დოლი, ჭიბონი-დოლი) ჟანრობრივად საცეკვაოთი შემოიფარგლება (შესაბამისი მეტრო-რიტმული თავისებურებებით).

ინსტრუმენტული ჰანგების ფორმა არის „მცირე კუპლეტური“ (მრავალჯერ განმეორებული ფრაზა ან ფრაზა-წინადადება), სიმღერებისა ინსტრუმენტის თანხლებით – კუპლეტური,

სადაც კუპლექტი გადმოცემულია წინადადების ან პერიოდის ფორმით.

აფხაზური ინსტრუმენტული და ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელია ის კილოები, რაც აფხაზური ხალხური სიმღერებისათვის – ეოლიური, მიქსოლიდიური, ფრიგიული, იონიური (ვ. ახოზაძე, მ. ხაშბა).

აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ორხმიანობა, ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც გამოვილინდა.

ჩასაბერი საკრავით (აჭარპან // აჭარპინ) ხდება ცალფა სიმღერის უნისონური აკომპანირება.

ცალფა აკომპანიემენტი (ზოგჯერ უნისონური) გვაქვს ხემიანი საკრავითაც (აფხარცით).

აფხაზური ხალხური სიმღერის ტრადიციული ფორმა არის ორხმიანობა. ეს გამოხატულია როგორც ძველი საკრავის (ორსიმიანი აფხარცა), ასევე ქართულიდან ათვისებულ საკრავ ჩონგურის ჰანგებში. ჩონგურს საქართველოში მუსიკალური აზროვნების განვითარების სამხმიანობისა და ოთხხმიანობის ეტაპები უკავშირდება, აფხაზებში მას შეესაბამება ორხმიანობა სამხმიანობის ელემენტებით.

დამახასიათებელია კვარტის თანახმოვანების სიჭარბე და ხაზგასმა.

აფხაზური ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშები ქართულთან მსგავსებას ავლენს.

ა) ინტონაციურად (აჭარპინის და ლარჭემის ჰანგები);

ბ) კადანსების მხრივ (განსაკუთრებით კვარტული);

გ) ჩონგურის თანხლებით შესრულებულ სიმღერებში; აკომპანიემენტში ჩანს ქართულთან სიახლოვე ფაქტურის, მეტრორიტმის, ინტონაციურ, აკორდკის (I VII) სფეროში, მრავალხმიანობის ფორმაში (ოსტინატური⁴⁵ აკომპანიემენტი).

აფხაზური ინსტრუმენტული მუსიკა მრავალი ნიშნით ადილურის მსგავსია, რაც მათი გენეტიკური ერთიანობით შეიძლება აიხსნას. ორივესათვის ნიშანდობლივია:

ა) სიმებიანი (ორსიმიანი) საკრავით სიმღერის ცალფა აკომპანირება;

ბ) მეტრო-რიტმული თავისებურება (სინკოპები);

გ) ინტონაციური (მელოდიაში ნახტომები);

დ) საკადანსო საქცევები.

ადილური ინსტრუმენტული და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრის ნიმუშებში გვხვდება ის კილოები, რაც დამახასიათებელია საერთოდ ადილური ხალხური სიმღერებისათვის (ეოლიური, ფრიგიული, მიქსოლიდიური. შეინიშნება ფრიგიულის უპირატესი გამოყენება). ადილური ხალხური სიმღერების მრავალხმიანობის ძირითად ფორმას წარმოადგენს ბურდონიული ორხმიანობა (გ. ჩიჩი), რაც ინსტრუმენტულ და ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ჟანრებშიც ვლინდება.

სიმიანი საკრავის ჰანგები ძირითადად ორხმიანია. გვაქვს ერთხმიანი და ორხმიანობის შერწყმა. საკადანსო მიმოქცევაში დამახასიათებელია ტერციული სვლა. ეს აღინიშნება გარმონის ცალფა მელოდებშიც.

რიტმული სურათი რთულია. გვხვდება ტრიოლები, კვინტოლები, პუნქტირებული რიტმი. ჩასაბერის ჰანგებს ახასიათებს ცვლადი მეტრი.

ნართული სიმღერის თანხლებისას გამოიყენება სიმიანი და საჩხარუნებელი, რომელიც თანაბარრიტმული მოძრაობით ხასიათდება.

საკრავის თანხლებით სრულდება ერთი და ორხმიანი სიმღერები.

დამახასიათებელია კვარტის თანახმოვანების ხაზგასმა აკომპანემენტში და სიმღერაშიც, აგრეთვე პარალელური კვარტები; ცალფა სიმღერის ცალფა (ზოგჯერ უნისონური) თანხლება.

ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტის (აფეფშინ) ჰანგებს ახასიათებს გამოკვეთილი კვარტული ჩარჩო და სეკუნდურ-ტერციული უჯრედი, რითაც ავლენს მსგავსებას ქართულ ფანდურთან. ქართულთან მსგავსებას ავლენს ზოგიერთი სიმღერაც ინტონაციურად და რიტმული ფორმულით.

ადილური ბალყარულის ანალოგიურია, ჩასაბერი საკრავის (სიბიზგას) ხმით აკომპანიერების თვალსაზრისით. აქაც გვხვდება ჩასაბერზე გაბმული ბგერების აღება ხმით, რითაც ხაზგასმულია ჰარმონიული ფუნქციები.

ოსური ინსტრუმენტული ჰანგებისა და ინსტრუმენტული თანხლებით შესასრულებელი სიმღერებისათვისაც დამახასია-

ათებელია მიქსოლიდიური, ეოლიური, ფრიგიული კილოები. ხშირია კილოს მიხრილობის მიჩქმალვა.

ინსტრუმენტული ჰანგები ორხმიანია. აკორდიკა (პარმონიული ფუნქციები) ხშირად წარმოდგენილია.

კვინტის (I, VII საფეხურებზე) და ოქტავის (VI საფეხურზე) თანახმოვანებათა სახით დამახასიათებელია ოქტავის ხაზგასმა ინსტრუმენტულ ჰანგებში.

დალა ფანდირის ჰანგებში ხშირია კვინტებისა და კვარტების მონაცვლეობა. ეს ჰანგები ამჟღავნებს ინტონაციურ მსგავსებას ქართულთან.

საკრავის თანხლებით სოლოდ სრულდება წართული თქმულებები.

ინსტრუმენტული აკომპანემენტი იწყება ინსტრუმენტული შესავალით, სადაც გადმოცემულია ის მუსიკალური მასალა, რაც საფუძვლად უდევს აკომპანემენტს მთელი სიმღერის მანძილზე. აკომპანემენტში ხაზგასმულია კვარტის თანახმოვანება, პარალელური კვარტები და კვინტები.

საცეკვაო ჰანგებში გვაქვს სამნილადი $3/8$ და ორნილადი ($2/4$) მეტრები, რომლებიც ტრიოლებად არის დაყოფილი და $6/8$ -ის შეგრძნებას ქმნის.

ფორმა ჰანგებისა – მცირე კუპლეტური.

ჩეჩნურ-ინგუშური ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელია სამხმიანი წყობა, არატერციული წყობის აკორდები, მელოდიაში ტრიოლებისა და დუოლების მონაცვლეობა. ინსტრუმენტულ ჰანგებში ტიპურია პარალელური კვარტების და კვარტის განსაკუთრებული მნიშვნელობის ხაზგასმა.

კილოებიდან დამახასიათებელია: დორიული, მიქსოლიდიური და ფრიგიული, კადანსებიდან – მარტივი, კვარტული და ქართული.

დაღესტნის ხალხთა მუსიკას არ ახასიათებს მრავალხმიანობა.

საკრავი აგაჩ-ყუმუზი ორხმიანი და სამხმიანი თანახმოვანებების მონაცვლეობით ხასიათდება, რითაც ამჟღავნებს მსგავსებას ქართული ფანდურის ჰანგებთან.

ამგვარად, ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ინსტრუმენტული მუსიკა ატარებს მთელ რიგ ნიშნებს, რომ-

ლებიც გამოხატავენ ტიპოლოგიურ და ამასთანავე, მელოდიურ-ინტონაციური, ჰარმონიული სისტემის ცალკეულ ელემენტთა მსგავსებას. საერთო ნიშნებია:

ვოკალური მუსიკის უპირატესი განვითარება და ინსტრუმენტული მუსიკის დაქვემდებარებული როლი.

ჟანრობრივი შეზღუდულობა (წარმოდგენილია ფაქტობრივად საცეკვაო ჟანრი. გამონაკლისს წარმოადგენს ჩეჩნურ-ინგუშური „ლადულაჰიშ“ როგორც პროგრამულობის ნიმუში).

საკრავთა თანხლებით შესასრულებელ სიმღერათა შორის უძველეს პლასტს განეკუთვნება ეპიკური ჟანრი – ნართებისა და ისტორიულ-საგმირო სიმღერები.

ყველა ხალხთა ინსტრუმენტული მუსიკა მოცემული ხალხის ვოკალური მუსიკის არსებით ნიშნებს ავლენს:

ა) მელოდიურ, კილო-ჰარმონიულ, მეტრულ-რიტმულ სფეროში;

ბ) არქიტექტონიკაში (ინსტრუმენტული შესავალისა და ინტერლუდიის არსებობა თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში);

გ) საკადანსო ფორმებში (კვარტული კადანსი, ნახევარდაკანსები);

დ) აკომპანემენტის, როგორც ჰარმონიული საყრდენის მნიშვნელობაში;

ე) ინსტრუმენტული ჰანგების ფორმის განუვითარებლობაში.

აფხაზური მუსიკისათვის დამახასიათებელია ქართულთან და ადიღურთან მსგავსება. აფხაზური და ადიღური ინსტრუმენტული მუსიკის საერთო ნიშნები მათ განსაკუთრებულ სიახლოვეს (შეიძლება გენეტიკურს) მოწმობს. კერძოდ, დამახასიათებელია:

ა) ფრიგიული კილოს უპირატესობა; ბ) რიტმული სურათის სირთულე (სინკოპები, ტრიოლები, კვინტოლები); გ) ცალფა აკომპანემენტი (სიმღერის ერთ-ერთი ხმის უნისონური თანხლება); დ) ორხმიანად და ცალფად აკომპანიერების შერწყმა; ე) ოსტინატური აკომპანემენტი; ვ) პარალელური კვარტებით მოძრაობა.

მსგავსება აფხაზურ-ადიღურისა ოსურთან და ბალყარულთან გამოიხატება ისეთ ნიშნებში, როგორიცაა ნართული ეპო-

სის შესრულების წესი და მანერა. უნისონური გუნდის თანხლებით; კვარტული ინტონაციების სიჭარბე და ნახტომები;

ინსტრუმენტარიუმში საჩხარუნებლის, როგორც რიტმული საკრავის არსებობა.

ადილურთან და აფხაზურთან სიახლოვეს ავლენს ბალყარული. იგულისხმება:

ნართული თქმულებების შესრულების წესი და მანერა (სიმ-იანი საკრავის თანხლებით); ჟანრები (ისტორიულ-საგმირო, სიმღერა-ტირილები გიბზა და კაუი);

ინტონაციური და ტიპოლოგიური მსგავსება, შეინიშნება კავკასიის სხვადასხვა ხალხთა ინსტრუმენტული პანგებისა და ინსტრუმენტის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში. როდესაც ეს მსგავსება თავს იჩენს ისეთ ელემენტებში, როგორიცაა კადანსები, აკორდების სტრუქტურა და ფუნქცია, მაშინ ეს მოვლენაც განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა.

ქართული ინსტრუმენტული პანგების, კერძოდ, ჩონგურის გავლენა საგრძნობია აფხაზურში (ფაქტურა, მეტრო-რიტმი, საშემსრულებლო ხერხები).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ინსტრუმენტულ კულტურასთან სიახლოვეს ავლენს ჩეჩნურ-ინგუშური, რაც მათი ვოკალური მუსიკის პარმონიული სტრუქტურის და ზოგიერთი ელემენტის იდენტურობით (შ. ასლანიშვილი, ვ. გვახარია, ნ. მაისურაძე) და ინსტრუმენტულ მუსიკაში პროგრამულობის პრინციპის არსებობითაც გამოიხატება.

ჩეჩნურისა და დაღესტნურის ინტონაციური მსგავსება თუშურ პანგებთან ვლინდება აკომპანემენტის ფაქტურის სახით.

ადილურში შეინიშნება ჩონგურის პანგებისათვის დამახასიათებელი რიტმული სურათი.

ქართულ საფანდუროებთან დიდ მსგავსებას ავლენს ოსური დალა ფანდირის, ადილური აფე-ფშინას, ჩეჩნურ-ინგუშური დეჩიგ-ფონდურის პანგები, რაც განსაკუთრებით ვლინდება კვინტურ და კვარტულ თანახმოვანებათა მონაცვლეობაში.

ოსური ხალხური მუსიკის სიახლოვე ადილურთან და აფხაზურთან დასტურდება ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშებითაც. ამასთანავე, ვლინდება მათში ქართულის გავლენა (კერძოდ, დალა ფანდირის პანგებში).

ქართველ მთიელთა (თუშების) მუსიკასთან მჭიდრო კონტაქტებს მოწმობს დაღესტნური ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშები.

მიუხედავად აფხაზური, ადიღური და ოსური სიმღერების მსგავსებისა, მუდმივი განვითარების პროცესში თითოეულმა მათგანმა გამოიმუშავა მუსიკალური გამომსახველობის საკუთარი ხერხები, რითაც ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან (ნ. მაისურაძე) და აგრეთვე ქართულისაგან. ქართულისათვის უცხოა ყველა ის ელემენტი, რომელიც რომელიმე ხალხის ინსტრუმენტული მუსიკის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს (ნართული ეპოსი, ცალფა აკომპანემენტი, კვარტული ნახტომები).

მსგავსება თვალსაჩინოა მომიჯნავე ეთნიკურ კულტურათა ლოკალურ ჯგუფებში: მაგ., აფხაზურისა – ადიღურთან და ქართულთან, ჩეჩნურ-ინგუშურისა – თუშურთან.

ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ინსტრუმენტული მუსიკა ავლენს როგორც თავისთავად ნიშნებს, დამახასიათებელს ცალკე აღებული ყოველი ეთნიკური კულტურისათვის, ასევე საერთო კავკასიურს, რომელიც საერთოა ყველა განხილული კავკასიელი ხალხისათვის. ეს კი მოწმობს ამ ხალხთა შორის არა მარტო კულტურულ ურთიერთობებს, არამედ რიგ შემთხვევაში, გენეტიკურ ერთიანობასაც.

**ქართული და ჩრდილო კავკასიის
ხალხთა ტრადიციული საკრავებისა და
საქრავიერი მუსიკის განვითარების
ძირითადი ეტაპები**

**3.1. უძველესი საკრავები არქეოლოგიური
და ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით**

სამუსიკო საკრავების განვითარების უძველესი ეტაპების შესწავლის საქმეში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება არქეოლოგიურ მასალას.

საქართველოს ტერიტორიაზე განათხარი საკრავების შესახებ არსებობს გარკვეული მოსაზრებები, ცალკეული, კონკრეტული ნივთების შესახებ, მაგრამ იგი მონოგრაფიულად შესწავლილი არ ყოფილა და ეს საკითხი თავის მკვლევარს ელის.

კავკასიის უძველესი მუსიკითა და ქორეოგრაფიით (არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით) დაინტერესდა გერმანელი მეცნიერი ა. ჰოისლერი, რომელმაც ამ საკითხს საგანგებო სტატია უძღვნა (Häusler, 1979, 171-176), სადაც მოცემულია ცდა სამეცნიერო სპეციალურ ლიტერატურაში არსებული მონაცემების შეჯამებისა, მაგრამ ქართული მასალა მასში სრულყოფილად ვერ არის წარმოდგენილი.

უძველეს საკრავებად მიჩნეულია უმარტივესი ყდერადი ხეულები – საჩხარუნებლები, ზარები, ეყვნები, სასტვენები.

საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი უძველესი სამუსიკო საკრავი არის ძვლის სამთვლიანი სალამური, სამთავროდან (მცხეთა), რომელიც XV-XIV სს-ით თარიღდება (ჩხიკვაძე, 1963, 221). გრ. ჩხიკვაძის ცნობით, ძვლის სალამური მოწმდება ქართველ მთიელთა (თუშების) ეთნოგრაფიულ ყოფაში დღემდე (ჩხიკვაძე, 1963, 221). სალამური აღმოჩნდა აგრეთვე უფლისციხეში (დ. ხახუტაიშვილი, 1964, 56), აჭარაში, ჩოლოქისპირა ნამოსახლარის ნინანტიკური ხანის ფენა-

ში, ფარეხის (!) ნაშთებში (ნ. ხახუტაიშვილი, 1986, 142). ცხვრის ძვლის სალამური აღმოჩენილია დალესტანში, ჩოხში (Амирханов, 1983).

ასევე ძვ. წ. XIV ს-ით თარიღდება ძვლისა და კერამიკული სალამურები, რომლებიც დაცულია სილნალის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

საინტერესოა ზარების საკითხი, რომელთაც საკრავებად მიიჩნევენ. ზარაკები საქართველოში ბევრგან არის ნაპოვნი.

ცნობილია, რომ ზარებს უძველესი დროიდან მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა მრავალი ხალხის სარწმუნოებრივ და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, გამოიყენებოდა საკულტო მუსიკაში. კ. ზაქსის სამუსიკო საკრავთა წარმოშობის ქრონოლოგიური ტაბულის მიხედვით ლითონის ზარები ადრებრინჯაოს ხანას განეკუთვნება (Грубер, 1941, 135-136).

ეთნოგრაფიული მასალის თანახმად, საქართველოსა და კავკასიის ხალხებში ზარები საკრავად არ გამოიყენება, მაგრამ რიტუალებში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ.

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ კავკასიაში, კერძოდ საქართველოს ტერიტორიაზე, ზარაკები ჩნდება ძვ. წ. I ათასწლეულის შუა ხანებში. ყველაზე თვალსაჩინოა ყაზბეგის განძის, ახალგორისა და ითხვისის შტანდარტებთან დაკავშირებული ზარაკები, რომლებიც დღემდე ხალხში შემორჩენილი ხატის დროშების პროტოტიპებად არის მიჩნეული (ცისკარიშვილი, 1982, 153. Смирнов, 1934, 58; გაგოშიძე, 1964, 40).

ძველი ტიპის რელიგიურ-რიტუალურ დროშას – შტანდარტს განაკუთვნებს აგრეთვე ჯ. გვასალია ბრინჯაოს სხვადასხვა ფორმისა და ზომის 32 ზარაკს ხოვლეგორადან (XV-IV სს.) (გვასალია, 1972, 42-47).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების დროშა შემკული იყო ასტრალური ნიშნებით, ქალღმერთ მზექალის ატრიბუტებით – ზარებით, შუბითა და ბურთულით, რომლებიც გააზრებულია როგორც ზეციური ხმის, ელვისა და სხივოსანი მზის სიმბოლოები (Бардавелидзе, 1957, 246, 105, 62). დროშა, ვ. ბარდაველიძის აზრით, გენეტიკურად დაკავშირებული იყო ღვთაების სადგომთან – საკულტო ხესთან, რომელიც თავის მხრივ მომდინარეობდა ტოტემური ხიდან, ხოლო ასტრალური რე-

ლიგიის განვითარების მაღალ საფეხურზე იგი დაკავშირებულია სოლარულ კულტთან და წარმოადგენს სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ხეს (ბარდაველიძე, 1968, 48-54).

ვ. ბარდაველიძის აზრით, ზარი რელიგიურ რიტუალში მორწმუნეთა მიერ აღქმულია როგორც ღვთის მოვლინება, რომელიც ამავე დროს მავნე სულების განდევნის საშუალებაც არის. ამის დასტურად მეცნიერს მიაჩნია ქართველ მთიელთა რელიგიურ პრაქტიკაში ის ატრიბუტები, საჯვარხატო დროშებს რომ ახლავს ზანზალაკების სახით: ხუცეს-ხევისბერ-მედროშაენი დროშის ზარაკებს აუღრიალებენ ყველა შემთხვევაში, როდესაც კი დროშა მონანილეობს საჯვარხატო რიტუალში (ბარდაველიძე, 1985, 10). ზარი სხვა რიტუალებშიც გააზრებულია როგორც ასტრალურ გამოსახულებათა სიმბოლო (რუხაძე, 1980, 35-40).

ზარი საკულტო საგნად მიაჩნია ზ. კიკნაძესაც (კიკნაძე, 1985, 135).

ამგვარად, სპეციალურ ლიტერატურის მიხედვით, ზარები გაგებულია როგორც საკულტო დროშის ატრიბუტი, ზეციური ხმის სიმბოლო, საკულტო საგანი.

მრავალი მკვლევრის ყურადღება მიიპყრო ცნობილმა ქანდაკებამ ყაზბეგის განძიდან (ძვ. წ. VI ს.), რომელზეც ზარებთან ერთად სიმებიანი სამუსიკო საკრავიც არის გამოსახული. ყაზბეგის განძი მონოგრაფიულად არის შესწავლილი (წითლანაძე, 1976). იგი მიჩნეულია ძვ.წ. I ათასწლეულის შუა ხანის მრავალმხრივ საინტერესო ძეგლად, რომელიც ავლენს აღნიშნული რეგიონის კულტურულ დონეს, პოლიტიკურ და ეკონომიკურ კავშირებს საქართველოს სხვა კუთხეებთან და აგრეთვე წინა აზიისა და ჩრდილო კავკასიის მოსახლეობასთან (წითლანაძე, 1976, 3). შ. ამირანაშვილმა ყაზბეგის განძის ბრინჯაოს ქანდაკებები დაუკავშირა მცირე აზიის ხელოვნების გარკვეულ წრეს, მაგრამ არსებითად, გენეტიკურად ბრინჯაოს ხანის ავტოქტონურ მოვლენად მიიჩნია (ამირანაშვილი, 1944, 67-74), ბ. კუფტინმა კი ბერძნულის ანალოგად (Куфтин, 1949, 245-246). ლ. წითლანაძის აზრით, ყაზბეგურ ქანდაკებებს ბერძნულ სამყაროსთან მუსიკალური ინსტრუმენტის გამოსახულება აახლოებს (წითლანაძე, 1976, 45).

ქანდაკება, რომელიც ახლავს ბრინჯაოს პატარა ზარს და ვერძის ორპიროვან თავრიელს, ქმნის ერთიან კომპოზიციას: ზარის ყუნწში მოძრავი რგოლის (sic!- მ.შ.) საშუალებით გამობმულია რქადახვეული ვერძის ორპიროვანი თავრიელი, რქებზე შემდგარი თითო კაცი, რომელთაგან ერთ მათგანს უჭირავს საკრავი (ტაბ. V, სურ. 16ა), ქვემოთ ჰკიდია სამი ზარი. ამ ქანდაკებაზე გამოსახულ საკრავს ერთნი უწოდებენ ჩანგს – მაგალითად, შ. ამირანაშვილი (1961, 47), ს. მაკალათია (1934, 33, 35), დ. ალავეძე, ნ. რეხვიაშვილი (1964, 36, 38) და ი. ხაშბა (1967, 79), მეორენი – ქნარს: მაგალითად, ა. ტალგრენი, გრ. ჩხიკვაძე (1965, 7), დ. ჯანელიძე (1948, 23-24). დ. ალავეძისა და ნ. რეხვიაშვილის აზრით, ზარი, მასზე წარმოდგენილი რქადახვეული ვერძის „თავრიელი“ და მასზე ცერად დამდგარი მამაკაცების ქანდაკება შეკრულია ერთიანი სანესო სიუჟეტით და წარმოადგენს რიტუალური ცერემონიის განსახიერებას. ქანდაკებაზე გამოსახული ჩანგი და ზარი, ორივე იყო სიმბოლო, „სარეკელი ღვთისა“ (ალავეძე, რეხვიაშვილი, 1964, 36-38). ზარები ყაზბეგის განძში დიდი რაოდენობით აღმოჩნდა და სარიტუალო ფუნქციის მატარებლად არის მიჩნეული (წითლანაძე, 1976, 38). ლ. წითლანაძის აზრით, აქ გამოსახული საკრავის მიხედვით ქანდაკება ბერძნულ სამყაროს უახლოვდება, მაგრამ თვით ქანდაკება ადგილობრივი ნაწარმი უნდა იყოს და მასზე რიტუალური სცენა – მსხვერპლშენიერვა ან ზეიმი არის გამოსახული (წითლანაძე, 1976, 31, 45).

საქარველოში დასტურდება ლირისებრი საკრავიც – თიხის ფიგურა (ძვ. წ. VII-VI სს.) უფლისციხიდან (ანტიკური ხანის ნა-მოსახლარიდან, ადგილ ბამბებიდან) (ტაბ. V, სურ. 16 ბ), რომელსაც დ. ხახუტაიშვილი ჩანგს უწოდებს (ხახუტაიშვილი, 1964, 70-73). დ. ჯანელიძის აზრით, ეს არის ნიღბოსან-მეჩანგის ქანდაკება, რომელიც ასახავს მისტერიულ ქმედებას, როდესაც მსახიობი ნიღბში გამოხატავს მუსიკის და ხელოვნების მფარველ მზის ქართულ ღვთაებას (ჯანელიძე, 1970, 14).

საინტერესოა, რომ აღნიშნულ საკრავებს ანალოგები ეძებნებათ შუმერული საკრავების – ურის არფების და ლირების სახით, რომლებიც ძვ. წ. 2700 წლით თარიღდება (Galpin, 1937, pl. VII) (ტაბ. V, სურ. 17, 18) და ნინევიის ბარელიეფის გამოსახ-

ულებასთან, ძვ. წ. VII ს. (დ. ხახუტაიშვილი, 1964, 74, სურ. 3). ძველალმოსავლურ ჩანგებთან ქართული საკრავის მსგავსებაზე მიუთითებდა კ. ზაქსი (Закс, 1937, 98). მას მხედველობაში ჰქონდა ჩანგი, ორი ცხენისა და ხარის მოძრავი ფიგურებით (მისი აღწერილობა მოცემული აქვთ დ. არაყიშვილს და ა. მასლოვს (Аракчиев, 1908, 137; Маслов, 1909, 5).

საინტერესოა აგრეთვე კიდევ ერთი განათხარი მასალა, სადაც საკრავების გამოსახულება გვაქვს. ეს არის ხაიშის განძიდან ოქროს პატარა საკიდი, რომელიც ახ. წ. I-II საუკუნეებით თარიღდება. საკიდზე გამოსახულია კოშკურა სახლის ორფერდა სახურავზე მტრედები და წინ წამოწეულ პატარა ბაქანზე დაყენებული ადამიანის ორი ფიგურა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ გამოსახულია წყვილლულიან სალამურზე დამკვრელი ადამიანი. მეორე ფიგურას მარჯვენა ხელში თავგამსხვილებული მოკლე გრეხილი მავთული უჭირავს. ნივთი ჩამოკიდებული ყოფილა სამკაულად, მაგრამ წერილად დამუშავებული დეტალების მიხედვით აღ. ჯავახიშვილი დაასკვნის, რომ მას სამკაულის დანიშნულება არ უნდა ჰქონოდა. მხატვრული სტილის თავისებურებების საფუძველზე მეცნიერი ხაიშის განძს (და კერძოდ ჩვენთვის საინტერესო ნივთს) ათარიღებს I-II საუკუნეებით და ადგილობრივი ხელოვნების ნიშანად აღმოცენებულად მიიჩნევს (ა. ჯავახიშვილი, 1958, 154-155).

ი. ხაშბას აზრით, აღნიშნულ ნივთზე ხემიან საკრავზე დამკვრელია გამოსახული (Хашба, 1967, 53).

ა. ჰოისლერი ზემოთ დასახელებულ სტატიაში აღნიშნავს კავკასიაში იმპორტული ნივთების არსებობის შესახებ, რომელთა შორის არის მუსიკალური ინსტრუმენტები. ასეთებს განაკუთვნებს იგი ოქროს საბეჭდავს, რომელზეც გამოსახულია ღირაზე დამკვრელი ქალი (კრასნოდარის მხარე, კრიმსკაია), ბერძნულ ამფორას ფიჭვნარიდან (ძვ. წ. V ს.), რომელზედაც ქვედა ფრიზის ცენტრში არის კაცის ფიგურა მუხლზე ღირით. ა. ჰოისლერი ამ ნივთში ხედავს ელინური კულტურის გავლენას კოლხურზე. იგი აღნიშნავს, რომ იმპორტული ნივთები ბერძნულ-რომაული კულტურული წრისა, თეატრის სცენების და ინსტრუმენტების გამოსახულებით, ვრცელდებოდა ჩრდი-

ლო კავკასიაშიც (გულისხმობს ვერცხლის ბარძიმს სტანიცა დახოვსკაიადან მაიკოპის მახლობლად, რომელიც II ს. მეორე ნახევრის და III ს. I ნახევრით თარიღდება და, სადაც გამოსახულია მოცეკვავე მენადა ტიმპანით და პანის ფლეიტით). ა. პოისლერი ამ მასალას მიიჩნევს კავკასიის ძველ მუსიკალურ კულტურაზე ხმელთაშუა ზღვის სამყაროს გავლენის დამადასტურებელ საბუთად (Häusler, 175).

აღნიშნული საკითხი საგანგებო კვლევას საჭიროებს. მაგრამ ის კი მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე არსებული საკრავები არის პროტოტიპები იმ საკრავებისა, რომელთა არსებობაც დასტურდება მომდევნო საუკუნეების მანძილზე წერილობითი და სხვა წყაროებითაც.

ჩასაბერ საკრავთა, კერძოდ, სალამურისებრთა უძველეს სახეს წარმოადგენს რბილგულიანი ღეროები (კვახის, ლერწმის და სხვ.), რომლებიც დღეს საბავშვო სათამაშოების სახით არის შემონახული საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში.

ღერწამი და მისი მსგავსი მცენარეები ითვლება ამ საკრავთა ძირითად მასალად მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხში. შუმერულად სალამურის სახელი Gi - gid (gi - ღერწამი) მიუთითებს იმ მასალაზე, რისგანაც ის იყო დამზადებული (Buchner, 1981, 30).

საბავშვო სათამაშოების სახით ეთნოგრაფიულ ყოფაში დღემდე შემორჩენილი „სალამურები“ // სტვირები შეიძლება ჩასაბერ საკრავთა განვითარების ადრეულ ფორმებად მივიჩნიოთ. მათი აღწერილობა მოცემული აქვს ზ. გულისაშვილს. თიხის, ლერწმის ან ანწლის სტვირები 4-5 წლის ბავშვების გასართობად კეთდება. აქვთ სასტვენის ფორმა და ორი თვალი. შედარებით მოზრდილ ბავშვებს 6-7 თვლიანს უკეთებენ (Гулисов, 1886, 230-262).

კახეთის გარდა ანალოგიური მარტივი ჩასაბერი გვხვდება საქართველოს სხვა კუთხეებშიც. მაგ., მესხეთში - ჩალასტვირის სახელწოდებით („ღერწმისას სალამური ქვია, ლელისას - ჩალასტვირი“, აქვს 5 თვალი). აჭარაში ცნობილი საბავშვო სათამაშო ჩასაბერი ინსტრუმენტები შესწავლილი აქვს ალ. მსხალაძეს. ესენია - ჭყიპინა, შტვირი და ჭიბონი. მას მოტანილი აქვს მათი დამზადების წესები.

ჭყვიპინა მზადდება დიდგულასაგან ან ნებისმიერი რბილგულიანი ხისაგან. 6-7 სმ სიგრძის და „თითის სიმსხო“ ხეს გამოალრუებენ, ზედა მხარეს „ენას ჩაჭრიან“ და დაუთხელებენ, ხოლო მილის წინა თვალს დაგმანავენ. საკრავს პირში ისე იდებენ, რომ ჩაჭრილი ენა მთლიანად პირში ექცევა და საკრავი გამოსცემს ჭყვიპინის მაგვარ ხმას (მსხალაძე, 1969, 15).

შტვირი („საშტვენი“ ან „საშტვენელა“), ალ. მსხალაძის მიხედვით, თხმელის, კაკლის, ნაბლის, ძენწისაგან მზადდება, სალამურის კონსტრუქცია აქვს, მაგრამ განსხვავდება ზომებით (პატარა და წვრილია). ეს უკანასკნელი მკვლევარს პირველყოფილი სალამურის სახედ მიაჩნია (მსხალაძე, 1969, 15).

საბავშვო ჭიბონი სიგრძით 20-25 სმ-ს აღწევს. თუ ჭყვიპინა და შტვირი ერთ ბგერას გამოსცემენ, ჭიბონზე მარტივი მელოდიის შესრულებაც შეიძლება. მას სამამდე თვალი ან „სათითე“ უკეთდება.

საჭიბონე მასალად იყენებენ ქერის, ჭვავის ღეროს, დიდგულას ხეს და განსაკუთრებით ხაპის (კვახის) „ლერწს“ (ზემო აჭარა). მარტივი ჭიბონის ნაწილებია: ენა (უკეთდება ისე, როგორც ჭყვიპინას), დედანი და სათითეები ანუ თვალები (სამამდე). თუ „ხაპის ღერწს“ სათითეები არ გაუკეთდა, მაშინ მას „ჭყვიპინას“ ეძახიან. ალ. მსხალაძეს ჭყვიპინა და კვახის ღერისაგან დამზადებული ჭიბონი გუდის ჭიბონის წინამორბედად მიაჩნია (მსხალაძე, 1969, 16).

აფხაზებში ი. ხაშბას დამონმებული აქვს უმარტივესი ბუნებრივი საგნების (ჩალის, აკაციის ღერო და მისთ.) ჩასაბერად გამოყენება (Хашба, 1967, 78).

აღნიშნული უმარტივესი საკრავები ჩასაბერი საკრავების პროტოტიპებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

3.2. ტერმინები „საკრავი“, „ფანდური“, „ძალი“, „ებანი“

დღემდე ყოფაში შემონახული ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ცალკეული საკრავების ირგვლივ ეთნოგრაფიული მასალის რეტროსპექტიული კვლევა საშუალებას იძლევა გამოვყოთ საკრავთა განვითარების ძირითადი საფეხურები.

ამასთანავე, ჩვენთვის საინტერესო რეგიონის ცალკეულ ხალხთა ანალოგიური საკრავების შედარებითი შესწავლის გზით დავადგინოთ მათი ურთიერთმიმართება და ურთიერთგავლენა ინსტრუმენტული კულტურის სფეროში.

საკრავთა განვითარების უძველეს საფეხურებზე მსჯელობისას პირველ რიგში უნდა შეეჩერდეთ იმ ტერმინებზე, რომელთა სემანტიკაშიც ეს შრეებია დალექილი.

საკრავი. ივ. ჯავახიშვილმა ყურადღება მიაქცია იმ ფაქტს, რომ ძველ ქართულში (და დღესაც) სამუსიკო ინსტრუმენტის აღმნიშვნელ ზოგად ტერმინს წარმოადგენს *საკრავი*. მის აჟღერებას კი ეწოდებოდა *კრვა*, *დაკრვა*, *ჩამოკრვა* და *ცემა*. ამ უკანასკნელს მეგრულში შეესატყვისება სახელზმნა *გამა*, რომელიც ძველი ქართული *გვემის* შესატყვისია და დაკრვას, დარტყმასა და ცემას ნიშნავს (ჯავახიშვილი, 1938, 97, 98).

ივ. ჯავახიშვილის აზრით, სახელი *სა-კრ-ავ-ი* ცხადყოფს, რომ მისი ახმაურებისათვის დაკვრა, დარტყმა იყო საჭირო, ე.ი. თავდაპირველად საკრავი მკვრივი, დარტყმით ასახმაურებელი საგანი იყო. მეცნიერის დასკვნით „*ყველაზე უწინარეს დასაკრავ-დასარტყმელი საკრავები ყოფილა* (ხაზი ავტორისაა. – მ.შ.), ძალებიანი და ჩასაბერი საკრავები კი ეტყობა შემდეგ არის გაჩენილი. ამ მოსაზრების დასადასტურებლად ივ. ჯავახიშვილს სიმიანი საკრავების სიმის აღმნიშვნელი ძველი ქართული სახელიც *ძალი* მიაჩნია (ჯავახიშვილი, 1938, 287-288). ვინაიდან საკრავი თავდაპირველად დარტყმით ასახმაურებელი ყოფილა, ამიტომ ივ. ჯავახიშვილი ვარაუდობს, რომ სიმის ძველი ქართული სახელი *ძალი*-ც ამ სიტყვასთან უნდა იყოს დაკავშირებული და დაასკვნის, რომ სიმებიანი საკრავი უძველეს ხანაში ხის სიმების მქონებული ყოფილა, რომელზედაც დარტყმით უკრავდნენ. შდრ. შუმერულში GIŠ-PAN-TAG-GA „PAN-ს დაარტყა“, LU-GIŠ-PAN-TAG-GA _ PAN-ის მცემელი (Galpin, 1937, 28).

ამგვარად, ივ. ჯავახიშვილის თანახმად, უძველესი მუსიკალური ინსტრუმენტი არის დასარტყამი და მისი აჟღერება დარტყმას, კვრას, ცემას უკავშირდება.

საინტერესოა, რომ ქართული *საკრავის* სემანტიკურად ანალოგიური ტერმინი არის ოსურში. საკრავის აღმნიშვნელი

ძველი ტერმინი, რომელიც გამოდევნა „ფანდირ“ – ტერმინმა, არის ცაგდანგარძ, რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს „инструмент игры“ და ფარავს „მუსიკალური ინსტრუმენტის“ ცნებას (Алборов, 1977, 76).

ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოდ გვეჩვენება „ჩაღაჩაღება“ სიტყვის ეტიმოლოგიური ანალიზი, რომელიც მოცემული აქვს მ. ანდრონიკაშვილს სკვითურ-ალანურ-ოსური ენებიდან ქართულში შეთვისებულ სიტყვათა შორის (ანდრონიკაშვილი, 1966, 120): ოს. čaegdyn: čagd. ძირითადი მნიშვნელობით დაკვრა, რეკა (გაბერტყვა, გარეკვა, ჭედვა, განადგურება და სხვა). ვ. აბაევის აზრით, ყველა ამ მნიშვნელობას დარტყმის ცნება უდევს საფუძვლად და იდეოსემანტიკისათვის მოტანილია სპარსული zadan 'ცემა, სამუსიკო ინსტრუმენტზე დაკვრა (დამონმებულია Абаев, 1958, 294). მ. ანდრონიკაშვილის აზრით, ასევეა ქართული დაკვრა, ცემა, ძნობა და სხვ., შესადარებლად მოყავს ცეცხლის გაჩაღება, ცეკვა-თამაშის გაჩაღება და შესაძლებლად თვლის მის კავშირს ავესტურ čakuš-თან – საცემელი, საკრავი, ჩაქუჩი' (დამონმებულია В. Миллер, Осетинские этюды, II, с.184).

ამგვარად, უძველესი მუსიკალური ინსტრუმენტები ივ. ჯავახიშვილის აზრით, არის დასარტყამი, სა-კრავი და ეს ტერმინი ზოგადად მუსიკალური ინსტრუმენტის აღმნიშვნელ ტერმინად იქცა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გაზიარებულია აზრი დასარტყამთა უძველესობის შესახებ. ამ ტიპის საკრავთა ფუნქცია იყო ადამიანის ბუნებრივი რიტმული ბგერათწარმოების (ხელების ცემა, ტაში) ეფექტურობის გაძლიერება (Беляев, 1933,4). თუ ეს მოსაზრება სწორია, მაშინ უძველეს დასარტყამ საკრავად შეიძლება აღიარებულ იქნას ის საგანი, რომელიც ტაშის ეფექტურობის გაძლიერებას უკავშირდება. ასეთად შეიძლება მივიჩნიოთ ე. წ. ტოში, დადასტურებული აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში (ხევსურეთი, ფშავი) – ცეკვის დროს ხანჯლის, დანის ან ჯოხის რიტმული ცემა ხის ფიცარზე (შილაკაძე, 1970, 78-80). ფიცარზე ჯოხის რიტმული ცემა ცეკვის თანხლების სახით დასტურდება ოსებშიც (Лхурцаева, 1957, 18) და ადიღეელებშიც (Соколова, 2002). ვფიქრობ, ტოში წარმოად-

გენს იდიოფონების (საჩხარუნებლის) პროტოტიპს, რომელიც ცნობილია ჩრდილო კავკასიაში – ადიღელებში ფხანიჩ-ის და ოსებში კარცგანაგ-ის სახით.

ტოში, შეიძლება განვიხილოთ როგორც შუალედი რგოლი ტაშსა და უმარტივეს დასარტყამ საკრავს შორის.

ფანდური. სპეციალურ ლიტერატურაში გაზიარებულია აზრი, რომ უძველესი სიმიანი საკრავი მშვილდიდან არის წარმოშობილი (Тэйлор, 1939, 166; Поломаренко, 1939, 8). მუსიკალური მშვილდი მიჩნეულია არფის პროტოტიპად, რომელმაც განვითარების გრძელი გზა განვლო და ამასთან, სხვა სიმიან საკრავთა განვითარების საფუძვლადაც იქცა. სპეციალისტები იმაზეც მიუთითებენ, რომ ეს საკრავი სხვადასხვა ხალხში ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად წარმოიშვა (Поломаренко, 1939,8).

ვ. ბელიაევი აღნიშნავს, რომ თავდაპირველად სიმებიანი საკრავები წააგავდნენ მშვილდს, ე.ი. ჰქონდათ მოხრილი ხის კორპუსი, რომელზედაც მიმაგრებული იყო ერთი ან რამდენიმე სიმი. თანდათან კორპუსმა მიიღო გრიფის ან ყელის ფორმა, გაუკეთდა ცხოველური (კუს ბაკანი) ან მცენარეული (გოგრა, ქოქოსის კაკალი და მისთ.) წარმოშობის რეზონატორი (Беляев, 1933, 52).

მშვილდთან, რკალის ცნებასთან არის დაკავშირებული სიმებიანი საკრავის შუმერული სახელწოდება PAN-TUR, რაც „პატარა რკალს“ ნიშნავს (Galpin, 1937, 35). მას უკავშირდება ეგვიპტური ban/ben (მშვილდი, რომელიც ინდურში Bin ან Vina-ს ფორმით გვაქვს (Galpin, 1937, 27-28, 70)

მუსიკალური ტერმინი *ფანდური* ბევრ ენაში გვხვდება სიმებიანი საკრავის აღმნიშვნელად. ქართულად *ფანდური* ეწოდება ჩამოსაკრავ, ყელ-მუცლიან საკრავს. მსგავსი საკრავები ანალოგიური და მონათესავე სახელწოდებებით ცნობილია კავკასიის სხვა ხალხებშიც, აგრეთვე ევროპასა და აზიაში (ჩეჩნურ-ინგუშური *დეჩიგ-ფონდურ*, ოსური *ფანდირ*; სომხური *ფანდირნ*, აზერბაიჯანული *ფანდურა*, ინდური *tanbur//tanpura*, თურქულ-სპარსული *tanbur*, ეგვიპტური *tanbur*, რუსული *бандура*, ესპანური *banduria*, იტალიური *mandola-pandora*, პროვანსული *mandora*, ფრანგული *mandoir* (Фаминцын, 1891, 110;

Абаев, 1958, 342; Абдуллаева, 1968, 96-97; კოტეტიშვილი, 1934, 284; აჭარიან; 1940, 143-144; Buchner, 1968, 171; Valentin, 1954, 192).

დასახელებულთაგან *ფანდური* მეტ-ნაკლებად დაშორებულია სიტყვებისგან *ტანბურ* და *მანდოლა*. სპეციალური ლიტერატურაში გაზიარებულია აზრი, რომ სიმებიანი საკრავის სახელწოდება „ტანბურ“ ნაწარმოებია *pandur*-იდან (Sachs, 1913, 374-376; Galpin, 1946, 92). ამავე სიტყვიდან ნაწარმოებ ტერმინად მიაჩნიათ მანდოლა-მანდოლინა. კ. ზაქსი აკრიტიკებს მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც სახელწოდება *მანდოლინა* საკრავის კორპუსის ნუშისებრ (Mandel) ფორმასთან არის დაკავშირებული და *მანდოლინას* განიხილავს *fandur-pandura-bandura-mandora-mandola* რიგში. ამავე აზრს იზიარებს ფ. გალპინი (Sachs, 1930, 218; Galpin, 1946, 92).

სპეციალურ ლიტერატურაში საკამათო არ გამხდარა აზრი, რომ ჩვენთვის საინტერესო სიტყვა ბერძნულის გზით გავრცელდა ევროპის ხალხთა ენებში, ხოლო ბერძნულში კი გადასულია მცირე აზიიდან. ბერძნულიდან გაფორმდა ლათინური და თურქული *pandura*, საიდანაცაა მიღებული ბულგარული და სერბული *pandura/pandur/bandur*, უკრაინული *бандура*, ქართული ფანტური //ფანდური, ჩეჩნური ფონდურ, ოსური *fander/fandir* (აჭარიან, 1926, 1147-1149, Farmer, 193) ა. ს. ფამინცინი რუსულ-უკრაინულ *ბანდურას* უკავშირებდა არა ბერძნულ *პანდურას*, არამედ არაბულ *ტანდურს*, ხოლო თვით სიტყვას მიიჩნევდა პოლონეთიდან შემოსულად XVII ს-ში. მ. ფასმერისა და ა. პრეობრაჟენსკის მიხედვით, რუსული „ბანდურა“ ბერძნული წარმომავლობისაა და რუსულში შესულია პოლონეთის გზით (Фасмер, 1964, 120; Преображенский, 1959). ს. ტოკარევის აზრით, რუსული ბანდურა კავკასიური წარმოშობისაა (Токарев; 1958, 284).

ვ. აბაევი იზიარებს აზრს იმის შესახებ, რომ სიტყვა „ფანდურ“ არის მცირეაზიულ-ბერძნული და აქედანაა გავრცელებული ევროპულ ენებში. მაგრამ თვით ოსურში კავკასიურიდან შესულად კი არ მიიჩნევს, არამედ სკვითურიდან (Абаев, 1958, 342; 1949, 68). ამ მოსაზრებას საკმაოდ დამაჯერებლად აკრიტიკებს ი. ხაშბა (Хашба, 1967, 73-74). ქართულ „ფანტურ“ სიტ-

ყვას ბერძნულთან აკავშირებდა დ. ჩუბინაშვილიც (ჩუბინაშვილი, 1887).

ლექსიკოგრაფიულ და საცნობარო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ პანდურა საკრავიც და სახელწოდებაც წინა აზიიდან არის საბერძნეთში გადასული და აქედან გავრცელდა რომის იმპერიაში, სპარსეთში, ჩრდილოეთ აფრიკის არაბებში. ევროპაში ამ სახელწოდებამ ფართო გავრცელება ჰპოვა და ისეთი სიმებიანი საკრავების სახელებიც კი, რომლებიც შუა საუკუნეებში გაჩნდნენ ევროპაში, pandura სიტყვიდან წარმოსდგა (*ფიდელი, მანდოლინა*). კ. ზაქსი, როდესაც *ფიდელ-ვიოლას* ეტიმოლოგიას არკვევს, აღნიშნავს, რომ ეს სიტყვა აზიიდანაა ათვისებული და უკავშირდება კავკასიური სიმებიანი საკრავის აღმნიშვნელ სიტყვას fandır (=pandur//tanbur) (Sachs, 1930, 12).

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ლუტნისებრი საკრავის წინაპრად მიჩნეულია შუმერული ყულ-მუცლიანი სიმებიანი საკრავი pantur, რაც შუმერულად „პატარა მშვილდს“ (pan – რკალი, მშვილდი, tur – პატარა) ნიშნავს. ფ. გალპინი შენიშნავს, რომ pan დასავლეთ აზიის ხალხთა ბევრ ენაზე რკალისებურ არფას ნიშნავს (Galpin, 1937, 35; Jaritz, 1967, 129, 65; Labat, 1963, 197, № 439).

თუ გავითვალისწინებთ სპეციალურ ლიტერატურაში გაზიარებულ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ მშვილდიდან არის წარმოშობილი უძველესი სიმებიანი საკრავი არფა, საიდანაც მოგვიანებით სხვა სიმებიანი საკრავები (მათ შორის ლუტნისებრიც) განვითარდა, მაშინ ზემომოტანილი ეტიმოლოგია დამაჯერებელი ჩანს. *ფანდური*-ს ეტიმოლოგია ფაქტობრივად წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად არგუმენტს იმის სამტკიცებლად, რომ უძველესი სიმებიანი საკრავი არფა მშვილდიდან არის წარმოშობილი და აქედან განვითარდა სიმებიან საკრავთა სხვა სახეობა, კერძოდ, ლუტნისებრი საკრავები. ამ მოსაზრების მართებულობას, ჩვენი აზრით, მოწმობს პირველ რიგში ის, რომ „პატარა მშვილდის“ მნიშვნელობის მქონე სიტყვა შერჩა სახელწოდებად ბევრ ენაში ლუტნისებრ საკრავებს, რომელნიც მშვილდთან არავითარ მსგავსებას აღარ ავლენენ. საინტერესოა, რომ სიტყვა „ლუტნიაც“ მშვილდს უკავშირდე-

ბა. იგი მომდინარეობს არაბული *ʿUd* - სიტყვიდან, რაც „ლუნვად ჯოხს“ (მშვილდს, რკალს? - მ.შ.), ხეს ნიშნავს (Sachs, 1930, 219; Kluge, 1957).

ცნობილია, რომ ლუტნისებრ საკრავთა წარმოშობა სიმებიანი საკრავის განვითარების მოგვიანო ეტაპზე ხდება. ის წარმოიშვა და განვითარდა არფის ტიპის საკრავიდან (Трѣпур, 1939, 167; Грыбер, 1941, 141; Buchner, 1968, 171; Sachs, 1930, 236; Galpin, 1937, 37).

ის ფაქტი, რომ ყელ-მუცლიან საკრავს შერჩა სახელწოდება *pantur* ბადებს კითხვას – ხომ არ აღნიშნავდა ეს სიტყვა საზოგადოდ მუსიკალურ სიმებიან საკრავს ისევე, როგორც დღეს მაგ., ოსურში, ჩეჩნურ-ინგუშურში. ამ ენებში ფანდირ // ფონდურ ეწოდება ყოველგვარ საკრავს, გარმონსაც კი (Абаев, 1958, 342) არსებობს აზრი, რომ ოსურში თავდაპირველად *ფანდირ* ერქვა არფისებრ საკრავს და მოგვიანებით იქცა საკრავის ზოგად სახელწოდებად (Хашна, 1967, 73-74).

საქართველოშიც შეინიშნება ტენდენცია იმისა, რომ *ფანდური* სხვა საკრავის სახელად გამოყენებულიყო, მაგ., ჩანგისათვის. ამას მოწმობს წარწერა ჩანგზე, რომელიც აღწერილი აქვს დ. არაყიშვილს – „ესე ფანდური არის ფუცუნა ბეგვის...“ (არაყიშვილი, 1925, 37).

„ფანდურ“ და მის ვარიანტებს შორის ყველაზე ძველი შუმერული სახელწოდება საკრავისა *PAN-TUR* და არა მარტო სახელწოდება.

ფინელი მკვლევარი ე. კოლარი საეჭვოდ მიიჩნევს ქართული და სომხური *ფანდურ-ფანდირ* სიტყვების შუმერულ *pantur*-სიტყვასთან ნათესაობას, თუმცა ამ ეჭვს არაფრით არ ასაბუთებს. მაგრამ, გალპინისეულ ეტიმოლოგიას იზიარებს, უფრო შორსაც მიდის და თვლის, რომ ძველი ეგვიპტური არფის სახელი *ban, ben* შუმერულ *giš ban // giš pan*-ს (მშვილდი) უკავშირდება (Kolari, 1947, 59).

ეგვიპტური არფის *ban/ben* სახელწოდებასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ივ. ჯავახიშვილის მიერ დასმული კითხვა ქართული სამუსიკო ტერმინების *ბანისა* და *ებანის* ნათესაობის შესახებ: „მართლად, ნუთუ შემთხვევითია, რომ აკომპანემენტს, შეხმობა-აყოლებას ბანი ეწოდება და აკომ-

პანემენტისა და დამღერებისათვის განკუთვნილ საკრავსაც ებანი ერქვა, რომელიც ქნარისა და ჩანგის სინონიმებადაც გვევლინება. ძნელი დასაჯერებელია, რომ აქ სრულებით შემთხვევითი, მხოლოდ გარეგნული, ბგერითი მსგავსება იყოს. ქართულ სახელს ებანს არსად თვისტომნი არ უჩანს ეგვიპტურს გარდა, სადაც ასეთსავე საკრავს „ტებუნი“ ანუ „ტებუნი“ ეწოდებოდა. სამწუხაროდ, ვერ გამოვარკვეე, არსებობს თუ არა რაიმე ეტიმოლოგია ეგვიპტური სახელისათვის, მაგრამ ვფიქრობ, რომ ქართული ებანისა და ძველეგვიპტურ ტებუნისა და ქართული ბანისა და ებანის მსგავსება შემთხვევითი არ უნდა იყოს და ძირი მათ საერთო უხდა ჰქონდეთ (ჯავახიშვილი, 1938, 315).

ებანი, ქართული წერილობითი წყაროების მიხედვით, სიმებიანი საკრავია, მაგრამ მისი აღნაგობა ცნობილი არ არის. გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ის იყო არფისებური საკრავი, განკუთვნილი შებანებისათვის (სიმღერის თანხლებისათვის) (ჩხიკვაძე, 1955, 51-64).

ამასთან დაკავშირებით იბადება ფრიად მნიშვნელოვანი კითხვა – თუ ქართული სამუსიკო ტერმინების *ბანისა* და *ებანის* მსგავსება კანონზომიერია, ხოლო ბანის გაჩენა ქართულ ხმიერ მუსიკაში მრავალხმიანობას მოასწავებს, მაშინ მუსიკალური აზროვნების განვითარების რომელ სტადიას უკავშირდება საკრავიერი მუსიკის წარმოშობა? (როგორც ცნობილია, საკრავიერი მუსიკა შედარებით განვითარებული ხმიერი მუსიკალური კულტურის წიაღში ჩნდება). ამ კითხვის პასუხის საფუძვლად შეიძლება მივიჩნიოთ საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ყოფაში დამონმებული ძირითადი ფუნქცია სიმებიანი საკრავისა – ცალფა სიმღერის (საგმირო ჟანრი) აკომპანირება. როგორც ვიცით, აკომპანემენტში ხაზგასმულია ძირითადი ჰარმონიული ფუნქცია, ის ფუნქცია, რომლის მატარებელიც არის სიმღერაში ბანი. ამით იმის თქმა არ მიხდება, რომ საკრავმა განაპირობა ხმიერ მუსიკაში ბანის, როგორც ხმის გაჩენა. ეს უკანასკნელი სიმღერის შინაგანი განვითარების კანონზომიერებით მოხდა.

ამგვარად, ქართული სიმებიანი საკრავის სახელი შეესაბამება ანალოგიურ კავკასიურ, წინააზიურ და აქედან ევროპა-

ში გავრცელებულ საკრავთა სახელწოდებებს. ყველა ეს სახელწოდება ერთი ძირის სიტყვებია, უძველესი მათ შორის შუმერულია და ეტიმოლოგიაც შუმერულში მოეძებნება.

ქართულ წერილობით წყაროებში „ფანდური“ ხშირად გვხვდება. პირველად ის დამოწმებულია იპოლიტეს თხზულების ქართულ თარგმანში, რომელიც ნ. მარის აზრით, თარგმნილია სომხურიდან არა უგვიანეს IX საუკუნისა. ნ. მარის გამოკვლევის საფუძველზე ივ. ჯავახიშვილი ვარაუდობდა *ფანდურ* სიტყვის ქართულში გაცვილებით ადრე არსებობას (ჯავახიშვილი, 1938, 150-151). უკანასკნელ ხანებში მიკვლეული ახალი მონაცემებით, ჩვენთვის ცნობილ ძეგლებს შორის ადრინდელ წერილობით დადასტურებად ტერმინი „ფანდური“ უნდა ჩაითვალოს. კერძოდ, X საუკუნის ავტორის ევსევი კესარიელის სიტყვა „კვირიკიაკისათჳს და უნესოდ მომღერალათაჳს“, რომელმაც XI-XII საუკუნეების ხელნაწერთა სახით მოაღწია, მაგრამ სპეციალისტები თვლიან თარგმნილად არა უგვიანეს X საუკუნის დამდეგისა (ჭანტურიშვილი, 1984, 249-251).

როგორც ვხედავთ, სიტყვა ფანდური უცხოური წარმოშობისაა და ქართულში შემოსულია. თავისთავად ის ფაქტი, რომ ქართული საკრავი სახელწოდებით და კონსტრუქციით ემსგავსება წინა აზიის უძველესი ხალხების საკრავებს და ანალოგიები მოეპოვება კავკასიაში, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვანია და საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ სამუსიკო საკრავი ფანდური კულტურის სხვა ელემენტებთან ერთად შედის კავკასიისა და წინა აზიის უძველესი მოსახლეობის კულტურულ საგანძურში.

ძალი. სიტყვა *ფანდური* როგორც ვნახეთ, ნასესხები სიტყვაა. მოეძებნებოდა თუ არა მას შესატყვისი ქართულში (ამის შესახებ ვრცლად იხ. შილაკაძე, 1977, 188-191).

ქართულ წერილობით წყაროებში დასტურდება სამუსიკო საკრავის აღმნიშვნელი ასზე მეტი სახელწოდება (ჯავახიშვილი, 1938, 129-210; ჩხიკვაძე, 1955; Гвахария, 1963, 1-2). მათ შორის ბევრია სინონიმურიც. ამ სახელწოდებათა შორის საინტერესოა საკრავთა აღმნიშვნელი ტერმინების ერთი ჯგუფი, რომელიც ივ. ჯავახიშვილმა ცალკე გამოყო, როგორც

საკრავზე ძალთა რაოდენობის გამომხატველი — ორძალი, სამძალი, ოთხძალი, ხუთძალი, ათძალი (ჯავახიშვილი, 1938, 103).

სიტყვა „ორძალი“ გვეხდება XI საუკუნიდან. ივ. ჯავახიშვილმა ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ ქართულ „ვისრამიანში“ ნახმარ სიტყვა „ორძალს“ ორიგინალში შეესაბამება „ტიანბური“ (ჯავახიშვილი, 1938, 131-132).

თუ „ტიანბური“ „ორძალს“ შეესაბამება, ამავე დროს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, „ფანდურ“ სიტყვის ფონეტიკურ სახეცვლილებას თუ სინონიმს წარმოადგენს, შეგვიძლია დავუშვათ ფანდურისა და ორძალის იდენტურობა. ამ ვარაუდს საფუძველს უმაგრებს ორსიმიანი ფანდურების არსებობის შესახებ ეთნოგრაფიული მასალა, რასაც ფანდურის წყობისა და მასზე შესასრულებელი ჰანგების მუსიკალური ანალიზიც ადასტურებს.

ძალთა რაოდენობის გამოხატვა საკრავის სახელწოდებაში დასტურდება სხვა ხალხებშიც (მაგ., თარ, გუსლი ნიშნავს „სიმებს“). ამასთან დაკავშირებით ა. ფამინცინი მიუთითებდა ანალოგიებზე ევროპული ენებიდან, სადაც საკრავის სახელი ნიშნავს „სიმს“ და მაგალითად მოყავდა chordas, fides (Фаминцын, 1890, ^{2,3} ასევე, სიმს ნიშნავს „თარი“ (Мишур, 1887, 105).

სიმთა რაოდენობაა გამოხატული საკრავთა შემდეგ სახელწოდებებში: ინდურ, სპარსულ, თურქულში — *დუთარ*, *სითარ*, *ჩართარ* და *ჩასთარ*, რაც შესაბამისად ორსიმიან, სამსიმიან, ხუთსიმიანს შესატყვისება (Galpin, 1937, 30). სიმთა რაოდენობაა ასახული ჩანგის ოსურ სახელწოდებაში „დუოდასტანონ ფანდირ“ („თორმეტსიმიანი“). მაგალითების დასახელება კიდევ შეიძლება.

როგორც ვხედავთ, ქართულ ტერმინებს, რომლებიც სიმთა რაოდენობას გამოხატავენ, სემანტიკური ანალოგები ეძებნება ევროპული და აღმოსავლური საკრავების სახელწოდებათა სახით.

ახლა ვცადოთ გავარკვიოთ, რას ნიშნავს სიტყვა *ძალი*.

„ძალი“ დღეს გვეხმის სიმის მნიშვნელობით. ლექსიკოგრაფიული ლიტერატურისა და ჩემ მიერ მოპოვებული ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, ძალი არის ცხოველის

(ცხვრის, ხბოს) ნაწლავისაგან დამზადებული სიმი. ცოცხალ ხალხურ მეტყველებაში, ქართულ დიალექტებში, სიმების აღსანიშნავად გვხვდება ტერმინები: *ძალი*, *აღყა*, *ლარი*, *სიმი*, რომლებიც ქართულ წერილობით წყაროებშიც დასტურდება. ივ. ჯავახიშვილის მიერ გარკვეულია, რომ „სიმი“ XVIII საუკუნეიდან ჩანს ქართულში გაბატონებული, ხოლო „ძალი“, ყველაზე ადრინდელი ტერმინია და XVII-XVIII საუკუნეებამდე იხმარებოდა საქართველოში (ჯავახიშვილი, 1938, 105-106).

ძალი არის არა ყოველგვარი სიმი, არამედ მისი გარკვეული სახე, კერძოდ, ნაწლავისაგან დამზადებული სიმი. ასევეა განმარტებული ეს სიტყვა სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში. ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით ფანდური-სათვის ამგვარი სიმის გამოყენება დღემდე დასტურდება აღმოსავლეთ საქართველოს კუთხეებში.

აღსანიშნავია, რომ ცხოველთა ნაწლავისაგან დამზადებული სიმები ერთ-ერთი უძველესი სახეობაა და ცნობილია მსოფლიოს ბევრი ხალხისათვის.

სიტყვა *ძალი* ნაწლავისაგან დამზადებული სიმის მნიშვნელობას მოგვიანებით იძენს. თავდაპირველად, როგორც ირკვევა, მას სხვა მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა.

სიტყვა *ძალი*-ს ეტიმოლოგიის დადგენის ცდა ივ. ჯავახიშვილს ეკუთვნის. „ძალს“ იგი აკავშირებს ხის აღმნიშვნელ სიტყვასთან *ძელი*, რომელსაც მეგრულ-ჭანური ჯა → ჯალი შესატყვისება (ჯავახიშვილი, 1938, 287, 288; Климов, 1964, 237). ივ. ჯავახიშვილმა გაარკვია, რომ ადრე *ბე* მერქნიანი მცენარის ზოგადი სახელი ყოფილა, *ძელი* კი მხოლოდ მოჭრილ ხეს აღნიშნავდა. *ძელის* მეგრულ-ჭანური შესატყვისია *ჯალი* - საგანწარმომდგარი ჯა, რომელიც მოუჭრელ ხეს ნიშნავს, რაც მეცნიერის დასკვნით, ცხადყოფს, რომ თავდაპირველად *ძელი* ნედლი, მდგომი ხის აღმნიშვნელი ყოფილა. ძელის ეს პირვანდელი მნიშვნელობა გაცილებით უწინარეს ხანას უნდა მიეკუთვნოს. *ძალი*-ს თავდაპირველ მნიშვნელობად მეცნიერმა მიიჩნია რა *ბე*, *ძელი*, გამოთქვა მოსაზრება, რომ ქართველთა უძველესი საკრავი ხის სიმების მქონე, ხე-მბგერი უნდა ყოფილიყო, რომელსაც დარტყმით უკრავდნენ (ჯავახიშვილი, 1938, 288).

მცენარეული სიმის არსებობა მუსიკალური კულტურის

განვითარების ადრეულ საფეხურებზე სპეციალური ლიტერატურიდან კარგად არის ცნობილი (Грынер, 1941, 141). სიმის პროტოტიპად მიჩნეულია მცენარეულზე ატკეჩილი ქერქი (Закс, 1937, 47).

მცენარის კანისაგან დამზადებული სიმები ან ამგვარი სიმების მქონე საკრავი საქართველოსა და საერთოდ კავკასიის ხალხებში ეთნოგრაფიული მასალითაც დასტურდება, მაგალითად აფხაზთა ყოფაში მისი არსებობის შესახებ აქვს ცნობა ი. ხაშბას (Хашба, 1967, 54).

ანალოგიური მასალა უნდა იგულისხმებოდეს აგრეთვე ტერმინში *საფანდური*, რომელიც დაფიქსირებულია მთიულეთში და აღნიშნავს *ბალახს, რომელსაც ჩონგურს სიმებად უბამენ* (ხაზი ჩემია. – მ.შ.) (ლლონტი, 1984, 478).

გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ საკრავთა სახელწოდებები ხშირად მასალის აღმნიშვნელი სახელებისაგან არის ნაწარმოები. მაგ., ლუტნია აქ' აძ – ხე, ხის საკრავი (ძელი, ძალი?) (Kluge, 1957; Galpin, 1948, 93). ასევეა ქართულში. ლარჭემის სახელწოდება მასალისას ემთხვევა (მცენარე ლარჭემი), ჩეჩნური *შედიგ* (ჩასაბერი საკრავი), რომელიც აგრეთვე იმ მცენარის სახელწოდებას უკავშირდება, რისგანაც არის ის დამზადებული, ასევე კამილ ნიშნავს ლერწამს (Стещенко-Купчина, 1936, 182; Шы, 1964, 182).

თუ საკრავის სახელის წარმოშობა მასალის სახელწოდებასთან შეიძლება იყოს დაკავშირებული და თუ სიმის აღმნიშვნელი სიტყვა „ძალი“ საკრავის მასალის აღმნიშვნელი სიტყვის იდენტური იყო, შეიძლება დავუშვათ, რომ ადრე ძალი ეწოდებოდა საერთოდ საკრავს, მოგვიანებით სიმიან საკრავსა და ბოლოს, სიმის მნიშვნელობა შეიძინა.

ძველი აღთქმიდან ფიქსირებულია საკრავთა უამრავი სახელწოდება, რომელიც წარმოდგება *მასალის* (ხაზი ჩემია. – მ.შ.), კონსტრუქციის, ბგერის, დაკვრის ხერხებისა და ა.შ. აღმნიშვნელ სახელთაგან (Kolari, 1947, 7).

ტერმინ *ძალთან* დაკავშირებულია ტერმინები *ძნობა*, *მძნობარი*, რომლებიც წერილობით ძეგლებში გვხვდება. ივ. ჯავახიშვილის აზრით, *ძნობა* გუნდობრიობის ცნების გამომხატველია, ფერხულის მსგავს როკვას უნდა აღნიშნავდეს და მაგალო-

ბელთა გუნდის აღმნიშვნელადაც იქცა (ჯავახიშვილი, 1938, 52). კ. კეკელიძის განმარტებით, ძალი არის სიმი ან სიმიანი ინსტრუმენტი საერთოდ (Кекелидзе, 1912, 340-341).

ტერმინ „ძნობას“ შეეხო ილ. აბულაძე, როგორც საერთო სიტყვას ქართულსა და სომხურში. მისი განმარტებით, *ძნობა* ნიშნავს სიმებიანი ინსტრუმენტის მიერ გამოცემულ ხმიანობას, *მძნობარი* – სიმებიანი ინსტრუმენტზე დამკვრელს (აბულაძე, 1957, 3-5). მეცნიერის აზრით, სიტყვა მომდინარეობს *ძალისაგან*, ე.ი. ინსტრუმენტის ლარის სახელწოდებისაგან, ძალი – ძლობს (ისე როგორც კმა-კმობს)←ძნობს; ქართული *ძალის* შესაბამისი სევანურშია *ჯ,ლა* (ბალსზემოურში) და *ჯ,ლ* (ბალსქვემოურში). *ჯ,ლ* სევანურში ძუის სიმსაც ეწოდება (შილაკაძე, 1970, 51, 58).

ილ. აბულაძის ძველი ქართული ენის ლექსიკონში ძალი განმარტებულია როგორც ლარი, სიმი, ხოლო *ძნობა* – სიმებიანი საკრავზე დაკვრა, გალობა (აბულაძე, 1973).

„ძნობა“ და აქედან ნაწარმოები „საძნობელი“ ახმოვანებასთან, აჟღერებასთან რომ არის დაკავშირებული, ჩანს დ. ჩუბინაშვილის ლექსიკონიდანაც, სადაც სიმებიანი საკრავები განმარტებულია, როგორც ძალებით ანუ სიმებით *საძნობელნი* (ხაზი ჩემია. – მ.შ.) (ჩუბინაშვილი, 1887).

ამგვარად, ენობრივი მონაცემების მიხედვით, ძალი აღნიშნავს, სიმს ან სიმებიანი საკრავს და სემანტიკით მიდის *ხესთან*, *ძელთან*. დღეს ძალი ქართულში აღნიშნავს ნაწლავის სიმს, მაგრამ გარკვეულ პერიოდში ის სიმის ზოგადი სახელწოდება უნდა ყოფილიყო, ხოლო უფრო ადრე კი საერთოდ საკრავისა.

ძალი სიმებიანი ინსტრუმენტის მნიშვნელობით არის ნახმარი VII საუკუნით დათარიღებულ ძეგლში (Кекелидзе, 1912, 341). ე.ი. ამ დროს სიტყვის მნიშვნელობა უკვე დავინროებულია. ზოგადი მნიშვნელობით (ფართო მნიშვნელობით) ის მანამდე ივარაუდება.

ანალოგიური საკრავის სახით, რომელსაც სავარაუდოდ ქართული ძალი შეესაბამება, სიმებიანი საკრავის განვითარების უადრესი ფორმის არსებობა ჰიპოთეტურად შეიძლება დავუშვათ.

ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ სიმებიანი საკრავის პრო-

ტოტიპად ითვლება მშვილდი (pantur), რომელიც მცენარეული მასალისა (ძელი?) იყო. იბადება კითხვა – ქართული ძალი მისი შესატყვისი ხომ არ შეიძლება იყოს.

ამგვარად, ქართულმა სამუსიკო ტერმინოლოგიამ „ძალ“ სიტყვის სახით შემოინახა უძველესი სიმიანი საკრავის სახელწოდება. ძალი, რომელიც აღნიშნავს სიმს, ადრე აღნიშნავდა სიმებიან საკრავს და უფრო ადრე კი საერთოდ საკრავს.

მუსიკალური აზროვნების ანალოგიური საფეხური ასახულია მთის კავკასიურ ენებში საკრავთა ზოგადი სახელწოდებების სახით. ადიღურში საკრავის ზოგადი სახელია *ფშინე ფშინე ტარკო* (არფა, „განტოტებული საკრავი“), *აფა-ფშინ* (აფე – თითები, ე.ი. ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი), *შიჭა ფშინ* (ცხენის ძუის საკრავი), *ფშინე* – ბგერა, საკრავი (Шу, 182-187; Шейнлер, 167). ოსურში საკრავის ზოგადი სახელია *ფანდირ*: *დუადასტანონ ფანდირ* – თორმეტსიმიანი ფანდირი, არფა; *ყისინ ფანდირ* – ძუის ფანდირი, *დალა ფანდირ* – ჩამოსაკრავი ფანდირი, *ფანდირ* – გარმონი (Абаев, 1958, 342).

ვაინახურ ენებში საკრავის ზოგადი სახელია *ფონდურ* – ატუხ ფონდურ // ადხოკე ფონდურ (ად – მშვილდი, ხოკხუ – შეხება, ფონდურ საკრავი საერთოდ) ე.ი. ხემიანი საკრავი (Речменский, 1965, 29; რედაქტორ ვ. მ. გორდევეის შენიშვნა). *მერც ფონდურ* – ძუის საკრავი, *დეჩიგ ფონდურ* – ხის საკრავი, *ქელათ ფონდურ* – ქალაღდის საკრავი, გარმონი (ავტორის საველე დღიური, ჩეჩნეთ-ინგუშეთი, 1979, 10).

ასევე ზოგადი სახელწოდებაა საკრავისა – ყობუზ, რომელიც ბალყარელებსა და ყარაჩაელებში, დაღესტნის ხალხებში გვხვდება. ყარაჩაიში *ყილ ყობუზ* – ხემის საკრავი, *აგაჩ ყობუზ* – ხის საკრავი (Чурсин, 1901, № 270; Финдейзен, I, 227.).

ამგვარად, ადიღურში საკრავის ზოგადი სახელია *ფშინე*, ვაინახურში და ოსურში – *ფონდურ* და *ფანდირ*, თურქულ ენებში (კავკასიაში) – *ყობუზ*.

ვაინახურში სიტყვა *ფონდურ* ქართულიდან ათვისებულად მიგვაჩნია. „ფანდური“ ქართულიდან ვაინახურმა მიიღო „ფონდურ“ ფორმით, ისევე როგორც ქართულის გზით ათვისებული ქართული და არაქართული წარმოშობის ლექსიკური ერთეულები: ბალი – ინგუშ. *ბოალ*, ქათამი – ჩეჩნ. ბაცბ., ინგ.,

ქუთათამ, ხახვი – ჩეჩნ. ხუობ, შაბათი – შუოთ (მაგალითები მოძიებულია ი. დეშერიევის ნაშრომიდან. იხ. Дешериев, 1963, 29-30). ვაინახურში არ ჩანს ის სიტყვა, რომელსაც ჩაენაცვლა „ფონდურ“, რომელიც სემანტიკით ადილური „ფშინასა“ და ქართული „ძალის“ ანალოგიური უნდა ყოფილიყო.

ამგვარად, ქართულმა და კავკასიის ხალხთა სამუსიკო ტერმინოლოგიამ შემოინახა ტერმინი, რომლის სხვადასხვა მნიშვნელობა სამუსიკო საკრავთა განვითარების სხვადასხვა საფეხურს შეესაბამება.

ებანი. ქართულ წერილობით წყაროებში – საისტორიო მწერლობის ძეგლებში, მხატვრულ ლიტერატურასა და ბიბლიის ქართული თარგმანის რედაქციებში ხშირად გვხვდება სამუსიკო ინსტრუმენტის აღმნიშვნელი ტერმინი *ებანი*. აღნიშნული წყაროების მიხედვით, ეს საკრავი ქართულ მუსიკალურ პრაქტიკაში ფართოდ გავრცელებული ჩანს.

წერილობით წყაროებში ნახსენები მუსიკალური ტერმინოლოგია შესწავლილია ივანე ჯავახიშვილის ნაშრომში (ივ. ჯავახიშვილი, 1938). საკრავების აღმნიშვნელი ტერმინების გასარკვევად მკვლევარმა გამოიყენა დაბადების ქართული თარგმანის მონაცემები და შეაჯერა ბერძნულ, ლათინურ და სომხურ თარგმანებში არსებულ შესაბამის ტერმინოლოგიასთან სათანადო კონტექსტის გათვალისწინებით. მან გაარკვია, რომ ტერმინი *ებანი* გარკვეულ პერიოდში *ქნარის* სინონიმი იყო, ე.ი. ერთსა და იმავე საკრავს ორი სხვადასხვა სახელწოდება ჰქონდა. მაგრამ უკვე XVII საუკუნეში ტერმინი *ებანი* გაუგებარი ყოფილა, რადგან საბას ლექსიკონში იგი განმარტებულია როგორც *დაფი*, რაც ბიბლიის თარგმანის არც ერთ მის მიერ მოხმობილ ციტატაში კონტექსტის მიხედვით დასარტყმელი საკრავი არ უნდა იყოს. ივ.ჯავახიშვილის კვლევით, ებანისა და ქნარის შესატყვისებია ებრაული *ქინორ*, ბერძნული *კითარა* და *ნაბლა*, ლათინური *ცითარა* // *კითარა*, *ლირა*, სომხური *ქნარ* და *სრინგ* (ჯავახიშვილი, 1938, 135-140). ებრაული ქინორის შესახებ არსებული ცნობების საფუძველზე მეცნიერი ვარაუდობს, რომ ებანი შეიძლება ყოფილიყო: 1) ლირის მსგავსი საკრავი; 2) სამკუთხედის ფორმის სიმებიანი საკრავი, გვი-

ანდელი საფსალმუნის მსგავსი. სულხან-საბა ორბელიანის ქნარის განმარტების თანახმად (ქნარი – ჩანგი; ჩანგი – მოდრევილი საკრავი), ებანი ჩანგისებრი საკრავია, ხოლო სახელწოდება — ქართული (ჯავახიშვილი, გვ. 137).

ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრება გაიზიარა და დამატებით არგუმენტებით (ძირითადად საილუსტრაციო მასალებით) გაამაგრა გრ. ჩხიკვაძემ (ჩხიკვაძე, 1955, 51-64). მისი დასკვნით, ებანი არის ქართული სახელწოდება ქნარის ტიპის სამუსიკო საკრავისა, რომელიც საქართველოში XIX საუკუნემდე იყო ყოფაში.

ძველი ქართული ენის ლექსიკონში, ილია აბულაძეს ებანის ბუდეში ტერმინი განმარტებული აქვს როგორც *ქნარი*, *ჩანგი* და მოხმობილი აქვს საილუსტრაციო მასალა. აქვე იძლევა მითითებას ტერმინზე *ებნა*, რომელიც განმარტებულია როგორც „ქნარის დაკვრა, ხმის გამოცემა; „მექნარეობა“.

ტერმინი „ებანი“ გვხვდება საისტორიო თხზულებებსა და მხატვრულ ლიტერატურაში (შავთელი, ჩახრუხაძე, ბასილ ეზოსმოდღვარი, ვეფხისტყაოსანი, ნიკოლოზ გულაბერისძე, დავით გურამიშვილი). ნაწილი ამ მასალისა, საილუსტრაციოდ მოტანილია ივ. ჯავახიშვილის და გრ. ჩხიკვაძის ზემოთ მოხმობილ ნაშრომებში. ძალიან ხშირად მუსიკალური ტერმინი კონტექსტის მიხედვით მხატვრული ემოციური ზემოქმედების გასაძლიერებლად არის. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იმ დროის მკითხველისათვის ამ საკრავთა არსი და ხასიათი გასაგები იყო.

ბიბლიაში ნახსენები მუსიკალური ინსტრუმენტები იყო წინამორბედი თუ პროტოტიპები ევროპული საკრავებისა (შ. ვიდორი, დ. რ. როგალ-ლევიცკი). ეს საკრავები წინა აზიის უძველესი მოსახლეობის კულტურული მონაპოვარია (კ. ზაქსი, ფ. გალპინი, რ. ი. გრუბერი), მათი ვარიანტები კავკასიის ხალხთა მუსიკალურმა ყოფამ უმარტივესი. სახით დღემდე შემოინახა (კ. ზაქსი, მ. შილაკაძე). კავკასია წინა აზიის უძველეს კულტურულ არეალში შედიოდა (რ. გრუბერი, ნ. მაისურაძე).

ამ სამუსიკო ინსტრუმენტებიდან ზოგიერთი შეიძლება ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლადაც წარმოშობილიყო სხვადასხვა ხალხში, ზოგი კი კულტურული კონტაქტების შედე-

გად გავრცელებულიყო. რომელიმე საკრავის ათვისება ერთი ხალხიდან მეორის მიერ დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად შეუძლია ნასესხებ საკრავს ასახოს მსესხებლის მუსიკალური კულტურის თავისებურებები.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გაზიარებულია ფ. გალპინისა და კ. ზაქსის მოსაზრებები ძველევგიპტური და შუმერული არფების უძველესი სახელწოდებების მსგავსების შესახებ. ეს საკრავები იქცა ისეთი საკრავების პროტოტიპებად, რომლებიც კავკასიის ხალხებშიც დასტურდება. ამ პოზიციას იზიარებს ეინო კოლარი – ავტორი საფუძვლიანი გამოკვლევისა ძველ აღთქმაში მოხსენიებული მუსიკალური ინსტრუმენტების შესახებ (Kolari). მას ინსტრუმენტთა საკლასიფიკაციო სქემის შესაბამისად აქვს განხილული თითოეული საკრავი, მათი სახელწოდებები და ეტიმოლოგია, ფუნქცია, კონსტრუქცია. ე. კოლარი იზიარებს კ. ზაქსის (Sachs) და ფ. უ. გალპინის (Galpin) მოსაზრებებს, რომ უძველესი არფის პროტოტიპია მშვილდი. ძველევგიპტური არფის სახელი ban, ben ადვილი საფიქრებელია, შუმერულ *giš ban, giš pan* 'მშვილდი' უკავშირდებოდეს და დამონშებული აქვს ეგვიპტური *'iwn*. 'მშვილდი ერთგვარი' და *'iwn. ty* „ტაძრის მუსიკოსი ქალი“ (მექნარე?). ამასთან აკავშირებს შუმერულად *giš pan tag-ga* 'შვილდის ცემა' (= არფის დაკვრა) და *LU GIŠ PAN. TAG-GA* *კაცი მშვილდზე მცემელი* (Kolari, გვ. 59). მისი აზრით, ამ მასალას მხარს უჭერს სომხური პანდირ და ქართული panduru-ს კავშირი შუმერულ *pan* („მშვილდთან“). ე. კოლარი ამ ენობრივ შეხვედრებს ხმელთაშუაზღვის რეგიონებსა და მცირე აზიას შორის კონტაქტებით ხსნის (Kolari, გვ. 77), ეგვიპტურისა და წინა აზიის უძველეს ხალხთა შორის კულტურული ურთიერთობების შედეგად მიიჩნევს ანალოგიური სამუსიკო ინსტრუმენტების არსებობას აღნიშნულ რეგიონებში ძვ. წ. I ათასწლეულში რ. გრუბერიც, რომელიც კ. ზაქსის და ა. ც. იდელსონის შრომებს ეყრდნობა (Грубер, 1941, 164).

ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ *ებანის* შესატყვისები სხვადასხვა რედაქციებში (სხვა ნყარობებშიც) არის: 1) *ქნარი*, 2) *საფსალმუნე*, 3) *ათძალი საფსალმუნისა*.

ქართულ წყაროებში ებანის და ქნარის სინონიმობას არ-
თულებს ის, რომ ებანი, ქნარი და ფსალმუნი // საფსალმუნე
ერთმანეთის გვერდით არიან დასახელებული:

„ებნითა და ფსალმუნითა და ქნარითა“ (II ნშტ, 29:25)

„საფსალმუნისა და ებნისა“ (ფსალმ. 57:9). მაგალითები სხ-
ვაც ბევრია.

ტერმინი „ებანი“ აღნიშნავს იმ საკრავს (ან მის სახეობას),
რომლის პროტოტიპიც ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად
მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხში არსებობს (არფა), ხოლო
საქართველოში ამ საკრავის საკმაოდ დანიშნურებული
ფორმის არსებობა არქეოლოგიური მასალით დასტურდება
უკვე ძვ. წ. VI ს-აუკუნეში (ყაზბეგის განძი, უფლისციხე).

ებანის რაობის კვლევისას ივ. ჯავახიშვილმა ყურადღება
მიაქცია ტერმინების – ბანის და ებანის ბგერით და სემან-
ტიკურ მსგავსებას. ბანის როგორც ზოგადად აკომპანემენტის,
შებანების აღმნიშვნელი ტერმინისა და ებანის – სააკომ-
პანემენტო საკრავის სახელწოდების მსგავსება მას
შემთხვევითობად არ მიაჩნია, განსაკუთრებით იმის გამო, რომ
ქართულ ტერმინ „ებანს“ არსად „თვისტომნი“ არ უჩანს ეგვიპ-
ტურს გარდა (ტებუნ).

ქართულ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში სიმიანი საკრავის
ძირითადი ფუნქცია დღესაც არის თანხლება, თავდაპირველად
კი ეს მისი ერთადერთი ფუნქცია უნდა ყოფილიყო. თანხლება,
შებანება ქართულ მუსიკალურ პრაქტიკაში ჰარმონიული
საყრდენის ხაზგასმას გულისხმობს. ამ ფუნქციას ასრულებს
სიმღერაში ბანი – დაბალი ხმა ან სიმღერის თანმხლები
საკრავი. ამ თვალსაზრისით უდავოდ შეიძლება ტერმინების
ბანი-ს“ და ებან-ის“ სემანტიკური დაკავშირება.

ებანი არა მარტო კონკრეტულად საკრავის – ქნარისებრის
ან არფისებრის, არამედ **თანმხლები საკრავის** აღმნიშვნელი
ზოგადი ტერმინიც შეიძლება ყოფილიყო.

3.3. სიმებიან საკრავთა ადგილი ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ ინსტრუმენტარიაში

ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ სიმებიანი საკრავის პროტოტიპად მიჩნეულია მშვილდი და აქედან არის განვითარებული ყველაზე ადრეული სიმებიანი საკრავი – არფა. საზოგადოდ, არფა უძველეს სიმებიან საკრავად არის მიჩნეული. მაგრამ ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ მასალაზე დაკვირვება სხვაგვარი დასკვნის გაკეთების საშუალებასაც იძლევა.

კავკასიის ხალხებში გავრცელებული არფის ტიპები ამ საკრავის საკმაოდ განვითარებულ ფორმას წარმოადგენს. უმარტივესი სიმებიანი საკრავი როგორც საქართველოში, ასევე კავკასიის სხვა ხალხებში, წარმოდგენილია ხემიანი საკრავის სახით.

ეს ფაქტი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ სპეციალურ ლიტერატურაში ხემიანთა წარმოშობის საკითხი მთლიანად გარკვეულად არ ითვლება. გამოთქმულია ვარაუდი, რომ წარმოშობილია აზიაში, როგორც საერთოდ სამუსიკო ინსტრუმენტთა უმრავლესობა. დადგენილია, რომ ანტიკურ სამყაროში ხემიანები არ იყო ცნობილი და, შესაბამისად, ისინი უფრო გვიანდელი წარმოშობისა არიან, ვიდრე ჩამოსაკრავები.

ა. მოდრის მიხედვით, ხემიანები წარმოშობილია ჩამოსაკრავისაგან თითების ან პლექტრის ხის ღეროთი შეცვლის გზით, რომელზეც, როგორც მშვილდზე, გაბმული იყო ძუა ან ცხოველის ძარღვი. ა. მოდრს მიაჩნია, რომ ჰ. რიმანი, რომელიც თვლიდა, რომ ხემიანთა წარმოშობა ჩრდილო-დასავლეთ ევროპიდან მოდის, არ უნდა იყოს სწორი და ემხრობა ფრანგ მკვლევარს ფ. ფეტისს, რომლის აზრითაც ხემისა და ხემიანთა სამშობლოს წარმოადგენს ინდოეთი. აზიიდან ახ. წ. VII საუკუნეში მოხვდნენ ეს საკრავები ევროპაში მავრების მეშვეობით (Модр, 1959, 15). არსებობს განსხვავებული მოსაზრება ხემის ცენტრალური აზიიდან წარმომავლობის შესახებ (Bachmann, 1964, 20).

სიმებიანი საკრავის ერთ-ერთ უმარტივეს სახეობად მიჩნეულ უნდა იქნას ტყავგადაკრული გოგრის საკრავად გამოყენება,

რაც დასტურდება საქართველოში (გურიაში), აფხაზებში, ადიღელებში (ფშინა ყაბ გოგრის საკრავი).

მომდევნო ეტაპი ამ საკრავის განვითარებისა არის მრგვალი ფორმის (საცრისებრი) კორპუსზე გადაკრული ბუშტი ან ტყავი (სვანური, რაჭული).

მესამე ეტაპს წარმოადგენს ხის ჯამი ზედ გადაკრული ტყავით (სვანური, ოსური, თუშური).

მეოთხე ეტაპი კი წარმოდგენილია მთლიანი ხისაგან დამზადებული საკრავით (ადიღური, აფხაზური, ქართული, კერძოდ, რაჭული).

ხემის უმარტივეს სახეს წარმოადგენს ადვილად ღუნვად ხეზე ცალი ბოლოთი მიმაგრებული ძუა. ამგვარი ხემი დასტურდება სვანეთში, ადიღელებში, ოსებში.

განვითარების შემდგომი ეტაპი კი წარმოდგენილია ორივე ბოლოთი მიმაგრებული ძუით (იმ სახით, როგორც დღეს ეთნოგრაფიულ ყოფაში გვხვდება).

ადიღური ხემიანი საკრავი მთლიანი ხისგანაა გამოთლილი და თავფიცრადაც ხეა გამოყენებული, ჩეჩნურ-ინგუშური სულ სხვა ფორმისაა (ჯამისებრი) და თავფიცრის როლს მემბრანა ასრულებს. ეს არის კონსტრუქციული განსხვავება, რაშიც ჩვენ ვხედავთ განსხვავებას საკრავის განვითარების დონეებს შორის. ადიღური შიჭა-ფშინ უფრო მაღალ საფეხურს შეესაბამება, რადგანაც თავფიცარიც ხის მასალისგანაა გაკეთებული, რის მეშვეობითაც გაუმჯობესებულია ტემბრი, ბგერის სიძლიერისა და ინტონაციის სიზუსტის ხარისხი.

ფუნქციის მხრივ კი ყველგან არის მსგავსება (საგმირო ლექსების აკომპანირება).

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნული უანრის მიხედვით განსაზღვრავენ მისი წარმოშობის დროს და ასეთ საკრავებს განაკუთვნიებენ „განვითარებული გვაროვნული წყობილების“ სტადიას (Грубер, 1941, 88-109; ასლანიშვილი, 1954, 219-252). ქრონოლოგიის განსაზღვრისას ალბათ, მეტი სიფრთხილეა საჭირო. მაგრამ კავკასიური ხემიანი საკრავის უმარტივესი კონსტრუქცია უფლებას გვაძლევს იგი მივაკუთვნოთ ამ საკრავის განვითარების ერთ-ერთ უძველეს

საფეხურს. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება დაგვეხსენებინა აფხაზური აფხარცის ეტიმოლოგია. აფირხანა – აფხაზურად ნიშნავს ვაჟკაცს, გმირს (გვანცელაძე, 1987, 3), აფხარცა – საკრავი (საგმირო სიმღერის შესასრულებელი, – მ.შ.). ი. ხაშბას ეტიმოლოგიით, აფხარცა ნიშნავს "побуждающее идти вперед" (Хашба, 1967, 47). შესაძლოა იყოს აზრობრივი კავშირი „წინმიმავალსა“ და „გმირს“ და „საგმირო საქმეთა შესხმის“ ინსტრუმენტს შორის.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, არის მოსაზრება, რომ არფისებრი საკრავიდან განვითარდა დანარჩენი სიმღერის საკრავები.

კავკასიაში გავრცელებული არფები და ხემიანები გვაფიქრებინებს, რომ ეს ერთდროულად შექმნილი ორი ტიპია. ყოველ შემთხვევაში, განვითარების დონით კავკასიური არფები ბევრად დანინაურებული ფორმებია ანალოგიურ საკრავთა შორის, ვიდრე ხემიანები.

როგორც ვნახეთ, ხემიანი საკრავები არის ორსიმღერის (რაჭული ფანდური) და სამსიმღერის (რაჭული ჭიანდური, სევანური ჭუნირი, გურული ჭიანური, თუშური ჭიანური).

სამსიმღერის ხემიანის წყობა არის სეკუნდურ-ტერცული. ამგვარივე წყობა დავამოწმეთ ჩვენ რაჭული სამსიმღერის ჭიანურისთვისაც.

დ. არაყიშვილის აზრით, გურული ჭიანურის წყობა არის დო-ფა-სოლ და არა დო-მი-სოლ (არაყიშვილი, 1925, 35). 1971 წ. მე დავაფიქსირე წყობა მაჟორული სამხმოვანება (ავტორის საველე დღიური, გურია. 1971, რვ. 3).

რაჭული ორსიმღერის ჭიანურის წყობა, დ.არაყიშვილის მიხედვით, არის დიდი ტერცია (Аракишвили, 1908, 153-154). მე ვთვლი, რომ რაჭულ ორსიმღერის ჭიანურსაც უნდა ჰქონოდა კვარტული წყობა, რომლის შიგნითაც სამსიმღერის ჭუნირის წყობა განვითარდა. ასეთი წყობა აქვს აფხაზურ აფხარცასაც. რაჭული ორსიმღერის "ჭიანდურის" წყობა, ამ საკრავის განვითარების ადრეულ ეტაპს შეესაბამება.

სპეციალურ ლიტერატურაში არსებული მონაცემებისა და ჩვენი საველე მასალების მონაცემებით, ჩრდილო კავკასიის

ხალხთა სიმებიანი საკრავების წყობები შემდეგნაირად წარმოგვიდგება (წარმოვადგენთ ერთ საყრდენ ბგერაზე). (იხ. სანოტო მაგალითი № 1).

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩეჩნეთ-ინგუშეთში და ოსებში ტრადიციულ სიმებიან საკრავებს ჩაენაცვლა ვიოლინო და ბალალაიკა, რომელთა წყობებიც და დაკვრის ხერხებიც ტრადიციული დარჩა. მაგ., ჩაჩნეთ-ინგუშეთში ბალალაიკის წყობაა, რე-მი-სოლ, რაც განსხვავდება რუსული ბალალაიკის წყობებისაგან (იხ. სანოტო მაგალითი № 1).

ჩეჩნური სიმებიანი საკრავები (ხემიანიც, ჩამოსაკრავიც) იყო ორსიმებიანიც და სამსიმებიანიც. ორსიმებიანი საკრავის წყობა ემთხვევა სამსიმებიანის განაპირა სიმების წყობას. იყო შემთხვევა, რომ შუა სიმს მოაშორებდნენ, ორ სიმზე უკრავდნენ და შემდეგ ისევ გააბამდნენ. ანალოგიური შემთხვევა ქართული მასალითაც მოწმდება (შილაკაძე, 1970, 17).

დეჩიგ-ფონდურსაც და ატუხ ფონდურსაც ერთნაირი წყობა ჰქონდათ, ასეთი აქვს ამჟერად ჩეჩნეთში გავრცელებულ ბალალაიკას (ავტორის საველე დღიური. ჩეჩნეთ-ინგუშეთი. 1979, 12, 16, 34, 47).

ორსიმებიანი შიჭა ფშინის წყობა ადრე კვარტული იყო. ამჟერად მასზე ოთხი სიმია გაბმული და იწყობა კვარტულად (მეზობელი სიმები ერთმანეთის მიმართ კვარტულ ინტერვალურ თანაფარდობაშია).

წყობებს თუ თვალს გადავავლებთ, აშკარად შევამჩნევთ კვარტული და კვინტური წყობის თანაარსებობას. ცნობილია, რომ კვარტული წყობა უფრო ძველია. მოსალოდნელი იყო კავკასიური მასალითაც ამის დადასტურება.

ქართული ხემიანი საკრავების შესწავლის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ უძველეს სიმებიან საკრავს სწორედ ხემიანი და (არა სხვა სახეობა) წარმოადგენს.

ამგვარად, ჩრდილო კავკასიის ხალხთა საკრავები წყობისა და სიმების რაოდენობის მხრივ ავლენენ როგორც მსგავსებას, ასევე განსხვავებას. განსხვავება ჩანს განვითარების უფრო გვიანდელი საფეხურის შესაბამის წყობაში, ხოლო მსგავსება – ადრინდელში. განვითარების ადრეულ საფეხურზე კავკასიის

ხალხთა სიმიანი საკრავები ორსიმიანი უნდა ყოფილიყო და ნყოფა კვარტული უნდა ჰქონოდათ. საკრავების კვარტული ნყოფა უნდა ჩაითვალოს უნივერსალურ ეტაპად კავკასიის ხალხთა მუსიკალურ აზროვნებაში. ეს არის ისტორიული საფეხური, რომელიც კავკასიის ყველა ხალხმა გაიარა, მაგრამ ამ საკრავებზე შესრულებულ მუსიკას ყველამ თავისი სპეციფიკური ინტონაციურ-ჰარმონიული შეფერილობა მისცა.

ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტები. ჩამოსაკრავთა შესახებ შესასწავლ რეგიონში სრულყოფილ სურათს ქართული საკრავები გვიქმნის. აქ წარმოდგენილია სამსიმიანი ფანდური და ოთხსიმიანი ჩონგური.

როგორც ზემოთ ფანდურის კონსტრუქციის განხილვისას აღვნიშნეთ, სხვადასხვა კუთხეების ფანდურების შედარებით მეთოდით შესწავლის საფუძველზე გამოვყავით ფანდურის ორი ტიპი. პირველი ტიპი წარმოდგენილია ძველებური ხევისურული ფანდურის სახით, ხოლო მეორე – ბარის კუთხეების, კერძოდ, ქართლისა და კახეთის ფანდურების სახით, რომელთაც მთის ზოგიერთი კუთხის ფანდურიც უახლოვდება. ეს ორი ტიპი ფანდურისა შეესაბამება განვითარების ორ სხვადასხვა ეტაპს. ქართლ-კახური ფანდური ასახავს განვითარების უფრო მაღალ საფეხურს ძველებურ ხევისურულ ფანდურთან შედარებით. განვითარების ეს მეტნაკლებად სხვადასხვა დონე მთისა და ბარის კუთხეების ფანდურებისა, გამოვლინდა მათ სახელწოდებებშიც. მხედველობაში მაქვს ის გარემოება, რომ ფანდურს აღმოსავლეთ საქართველოს მთაშიც და ბარშიც „ჩონგურს“ ეძახიან. მაგრამ ჩონგური, როგორც ვიცით, ფანდურის მსგავს, მაგრამ სულ სხვა საკრავს წარმოადგენს.

ერთი საკრავისათვის ორი სახელწოდების ერთდროულად არსებობაზე თავის დროზე მიუთითებდა ივ. ჯავახიშვილი (ჯავახიშვილი, 1938, 157).

სახელწოდება „ჩონგური“ ბარიდან არის მთაში შესული ან საკრავის სახელად არცთუ დიდი ხნის წინათ, ყოველ შემთხვევაში, XX საუკუნის 70-იან წლებში ჩემს ყველა ინფორმატორს ახსოვდა, რომ ამ საკრავს ადრე ფანდური ერქვა და რომ ის ადრე ზომით უფრო დიდი იყო. ფანდურის იმ ტიპს, რომელსაც მე ბარულს ვუ-

წოდებ, „ჩონგურს“ ეძახიან. რამდენადაც ბარული ტიპის ფანდური განვითარების უფრო მაღალ ეტაპს შეესაბამება, ამდენად სახელწოდება „ჩონგურიც“ უფრო განვითარებული საკრავის აღსანიშნავადაა შემოტანილი და ის უფრო მოგვიანო ხანასაც განეკუთვნება. ქართულ წერილობით წყაროებში სიტყვა „ჩონგური“ XVII საუკუნემდე არა გვხვდება, ფანდური კი უფრო ძველია (შილაკაძე, 1970, 48).

ფანდურის განვითარების ეტაპები ასახულია მის წყობაში (რის შესახებაც ზემოთ იყო აღნიშნული). ამის შესაბამისად, მუსიკალური აზროვნების განვითარების უფრო ადრინდელ ეტაპს შეესაბამება კვარტული წყობის მქონე ძველებური ორსიმიანი ხევესურული ფანდური, მომდევნო ეტაპს – ე.წ. „ცალმხრივი“ წყობის მქონე ფშაური ფანდური და უკანასკნელს, სეკუნდურ-ტერციული წყობის მქონე ფანდურის დღეს გავრცელებული ტიპი, რომელიც ქართლ-კახური ფანდურის საფუძველზეა შემუშავებული. ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტის განვითარების შემდგომი ეტაპი შეიძლება გამოვყოთ ჩონგურის სახით. ხოლო თუ რას წარმოადგენს ეს ეტაპი კონკრეტულად, შეიძლება გავარკვიოთ ჩონგურის სიმთა სახელწოდებებისა და ფუნქციის გამოკვლევით.

ჩონგურისა და საერთოდ საკრავის სიმების სახელწოდებებს ყურადღება მიაქცია ივ. ჯავახიშვილმა. მას თავის წიგნში მოაქვს ცნობა გურიაში ჩონგურის სიმების სახელწოდებათა შესახებ: *დამწყები ანუ მოქმელი* (I სიმი), *მოდახილი* (II სიმი), *ბანი* (III სიმი) და *ზილი* (გვ.173-174). ანალოგიური სახელწოდებები სიმებისა ცნობილი ყოფილა იმერეთშიც: *მოლაპარიკე*, *დანცილი*, *მომდახილებელი*, *ბანი* და *ფერდი* (ბ. წერეთელი, 1938). ეს უკანასკნელი დღესაც მონმდება ზილის სახელად (მთხრ. ბარამ სისვაძე, დაბ. 1892 წ. სოფ. კორბოული, საჩხერის რ-ნი; ცნობა მომანოდა ეთნოგრაფმა ა. გოგიაშვილმა). გურიაში დავადასტურე ტერმინი *მწრილი* (ავტორის საველე დღიური, გურია, 1971, 197, 199-201).

ანალოგიური წარმოების ტერმინები სამეგრელოშიც მონმდება: *გემაჭყაფალი*, *მებანე*, *მეჭიფაშე* // *ძილი* (ავტორის საველე დღიური, 1973, 14, 73).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მეოთხე სიმი ანუ ზილი, რადგან იგი განაპირობებს ამ საკრავის ძირითად თავისებურებებს – ოთხსიმიანობას, მასზე აღებულ აკორდთა ოთხსიმიანობას და წყობათა მრავალფეროვნებას. ზილის სიმით განსხვავდება არსებითად ჩონგური ამავე ტიპის მეორე ქართული ხალხური ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტის – ფანდურისაგან, რომელიც ჩონგურის წინამორბედად მიგვაჩნია. ამიტომ ზილის სიმის გენეზისის, ფუნქციის საკითხი მეტად მნიშვნელოვანია.

სპეციალურ ლიტერატურაში ზილის სიმის შესახებ საყურადღებო მოსაზრებებია გამოთქმული. ამ საკითხით პირველად ქართული მეცნიერული მუსიკოლოგიის ფუძემდებელი ივ. ჯავახიშვილი დაინტერესდა და თავის ნაშრომში არაერთგან შეეხო ამ ტერმინს.

სულხან-საბა ორბელიანის, იოანე ბაგრატიონისა და დავით მაჩაბლის მონაცემების ანალიზის საფუძველზე ივ. ჯავახიშვილი ადგენს, რომ ზილი მერმინდელი დანართი სიმია სამძალიანი საკრავისა, რასაც ასაბუთებს შემდეგი გარემოებებით: ზილი ქართულ ჩონგურში მეოთხე სიმად იწოდება და ადგილმდებარეობით მეორე ადგილი უკავია, მას დაკვრის დროს თითები არ ეკარება (ჯავახიშვილი, 1938, 282).

ზილის სიმის მქონე ოთხსიმიანი საკრავის არსებობას საქართველოში ივ. ჯავახიშვილი ასაბუთებს სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ტერმინ *ზიკიპინტი* (ზილის ჯორაკი) და ვარაუდობს ოთხსიმიანი საკრავის არსებობას ს.-ს. ორბელიანის ხანამდე გაცილებით ადრე (XII ს. შემდეგ XVI საუკუნემდე). ივ. ჯავახიშვილის დასკვნით, ზილი ქართული გალობა-სიმღერის იმ ხანის წევრია, როდესაც სამხმიანობა მთლიანად განმტკიცებული იყო და ოთხსიმიანობა ჩნდებოდა. ე.ი. ივ. ჯავახიშვილი ზილის გაჩენას უკავშირებს ხმიერ მუსიკაში განვითარებული სამხმიანობის წიაღში ოთხსიმიანობის წარმოშობის ეტაპს.

თვით ტერმინი *ზილი*, როგორც ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, ირანიდან შეთვისებული სახელია. ირანულად *ზირ* // *ზილ* ყველა ირანულ ლექსიკოგრაფს ადამიანის უწვრილესი

ხმის – სოპრანოსა და საკრავის უმაღლესი ხმის გამომცემი სიმის სახელად აქეთ აღნიშნული. დ. ჩუბინაშვილის ლექსიკონში ზილის შესახებ ვკითხულობთ: „ზილი – ს. კრინი, წვრილი ხმა გალობაში, *альт, дискант* და მეორეგან, „ზილი - ს.კოლო, *КОМАР*“.

ამგვარად, ტერმინი *ზილი* არის შემოსული, აღნიშნავს ხმის რეგისტრულ თავისებურებას, მაღალ ხმას. ამ ირანულმა ტერმინმა თავი შემოინახა ქართულში მხოლოდ საკრავის სიმის სახელის აღმნიშვნელად.

ზილის გაჩენას ქართულ მუსიკაში ივ. ჯავახიშვილი ოთხხმიანობის სტადიას უკავშირებს. ამავე მოსაზრებას იზიარებს ყველა მკვლევარი, ვინც კი ჩონგურსა და ზილს ეხება.

გრ. ჩხიკვაძე ზილსა და ოთხხმიანი აჭარული ნადური სიმღერის ერთ-ერთ ხმას – შემხმობარს შორის ფუნქციურ მსგავსებას ხედავს (გრ. ჩხიკვაძე და სხვ., 74).

ვ. ახოზაძის აზრით, ზილის სიმი ჩონგურზე გაჩნდა ოთხხმიანი სიმღერების გავლენით. ზილი ასრულებს მაღალი ბანის ფუნქციას. ზილს შეესაბამება ხმიერ მუსიკაში ხმა *შემხმობარი*, რომელიც ოთხხმიან ნადურ სიმღერებში გვხვდება და მდებარეობს პირველ და მეორე ხმებს შორის. ამით ხსნის ვ.ახოზაძე იმ ფაქტს, რომ ზილი ჩონგურზე პირველ და მეორე სიმებს შორის მდებარეობს (ახოზაძე, 1961, 5). ვ. ახოზაძემ გურული და აჭარული სიმღერების ანალიზის საფუძველზე დაასაბუთა, რომ ფუნქციურად ზილის სიმი შეესაბამება სამხმიან სიმღერებში კრიმანჭულს ან გამყივანის ხმას, ხოლო მეორე მხრივ, ოთხხმიანი სიმღერების შემხმობარს. ვ. ახოზაძე მართებულად მიუთითებს, რომ კრიმანჭული, გამყივანი და შემხმობარი მაღალი ბანის სახესხვაობანია (ახოზაძე, 1961, 22-38).

ზილის სიმის კრიმანჭულთან და გამყივანთან მიმართების შესახებ ვ. ახოზაძისეულ დასკვნას მხარს უჭერს ჩემ მიერ გურიაში მოპოვებული მასალა: „აგი ძაფი“ (იგულისხმება მოკლე სიმი, ზილი – მ.შ.) არის კრიმანჭულის და გამყივანის ფანდი. კრიმანჭული, გამყივანი, მწრილი ერთია, მარა ერთმანეთის ვარიანტებია. ზოგ სიმღერას მწრილი უნდა, ზოგს კრიმანჭული, ზოგს – მოძახილი. მაგალითად, ნადურს უნდა გამყივანი, „შვიდკაცას“, „ვახტანგურს“ – კრიმანჭული, „შავ შაშვს“ – მო-

დახილი. „ხასანბეგურაში“ მწრილიც უნდა, კრიმანჭულიც“ (ავტორის საველე დღიური, გურია, 1971, გვ.197-201; ვ. შილაკაძე, 1961, 26-27). მთავარი ამ შემთხვევაში ის არის, რომ ჩონგურის ზილის სიმის ფუნქცია ხალხური შემსრულებლების მიერ სიმღერის გარკვეული ხმის – მაღალი ბანის სახეობების – კრიმანჭულის, გამყივანისა და წვრილის ფუნქციასთანაა გაიგივებული. ასევე სამეგრელოშიც ზილის სიმის სახელი *მეჭიფაშე* სიმღერის წვრილ ხმას შეესაბამება.

აღსანიშნავია, რომ კრიმანჭულსა და გამყივანს ზოგჯერ აიგივებენ. გურიაში ჩემ მიერ მოპოვებული მასალიდან ჩანს, რომ აღნიშნული ორი ხმა პარმონიული ფუნქციის მიხედვით ერთია და მელოდიური მიმოქცევით განსხვავდებიან („ია - უა“, „ირიაჰო-ურუაჰო“ – კრიმანჭულია, რომ უყივლებს, გამყივანია, რიმტირორა ორირაოს რომ იტყვის“) (ავტორის დღიური, გურია, 1971, 17-51).

გამყივანი კრიმანჭულის სინონიმად ჩანს გ. შარაშიძის ლექსიკონიდანაც: „...ზოგიერთ სიმღერაში მოძახილის ადგილს იჭერს გამყივანი (კრიმანჭული)“ (შარაშიძე, 1938, 60).

ამგვარად, *კრიმანჭული, წვრილი, გამყივანი* და *შემხმობარი* მაღალი ბანის პარმონიული ფუნქციის მატარებელი ხმებია (შდრ. ს. ნასიძე, 1970, 60), რომელთაც საკრავიერ მუსიკაში შეესაბამება ზილის სიმის მიერ გამოცემული ბგერა, რასაც ვ. ახობაძისეული ანალიზი და ჩემი მასალები მოწმობენ.

ვ. ახობაძე ვარაუდობს ზილის სიმის წარმოშობის ორ გზას, რომლებიც ერთმანეთს ავსებენ და არ ეწინააღმდეგებიან. ერთი გზაა: ზილის გაჩენა ჩონგურზე ოთხხმიანი სიმღერების გავლენით და მეორე – კრიმანჭულის დამკვიდრების შემდეგ. ზილის სიმის მდებარეობას I-II სიმებს შორის ვ. ახობაძე ხსნის ისევ ოთხხმიანობის გავლენით – ოთხხმიან სიმღერებში შემხმობარი რეგისტრულად პირველ და მეორე ხმებს შორის მდებარეობს.

უფრო სარწმუნო უნდა იყოს ჩონგურზე ზილის სიმის გაჩენის მეორე გზა. ზილის სიმის გაჩენა ჩონგურზე ხალხური მრავალხმიანობის განვითარების იმ ეტაპს უნდა უკავშირდებოდეს, რომელიც განვითარებულ სამხმიანობას შეესაბამება.

ხმიერ მუსიკაში გვაქვს ერთი პარმონიული ფუნქციის – მაღალი ბანის მატარებელი ხმის რამდენიმე მელოდიური ვარი-

ანტი — მოძახილი, გამყივანი, კრიმანჭული, წვრილი, შემხმობარი. ჩონგურზე ორი შუა სიმის — ზილის და მეორედ წოდებულის მიერ გამოცემული ბგერები რეგისტრულად შეესაბამება ზემოჩამოთვლილ ხმებს. მეოთხე სიმის გაჩენამდე მაღალი ბანის პარამონიული ფუნქციის მატარებელი უნდა ყოფილიყო მეორე სიმაღლეზე წოდებული სიმი.

ზილის სიმის დაკავშირება ოთხხმიანობასთან იმიტომაც ინვეეს ეჭვს, რომ ოთხხმიანობა მხოლოდ „ნადურებში“ — შრომის სიმღერებშია დამონებული, რომელიც, როგორც ნესი, ჩონგურზე არც გადაიტანება და არც მისი თანხლებით სრულდება.

მაგრამ ანგარიში უნდა გაენიოს ერთ მეტად მნიშვნელოვან ფაქტს — ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა სამხმიანობაა (ასლანიშვილი, 1970; ჩიჯავაძე, 1955). გასათვალისწინებელია სამეგრელოში ჩანერილი მასალა, სადაც მთხრობლები პირდაპირ მიუთითებენ, რომ „ჩონგურს აქვს სამი ძაფი, მეოთხე მოკლეა“.

ზილის სიმის სამხმიანობასთან ან ოთხხმიანობასთან კავშირის დასადგენად აუცილებელია: 1. საჩონგურო ჰანგ-სიმღერების მუსიკალური ანალიზი, 2. ზილის სიმის მიერ გამოცემული ბგერის მელოდიურ-პარამონიული ფუნქციის გარკვევა სიმღერების თანხლებასა და საჩონგურო ჰანგებში.

ზილის სიმის ფუნქცია საჩონგურო ჰანგებსა და სიმღერებში. ზილის სიმის მიერ გამოცემული ბგერის მელოდიურ-პარამონიული ფუნქციის დასადგენად დეტალურად შევისწავლე გურული, აჭარული და მეგრული საჩონგურო ჰანგები, ინსტრუმენტული ანსამბლები და ჩონგურის თანხლებით შესასრულებელი სიმღერები (იხ. შილაკაძე, 1978, 112-118).

როგორც ითქვა, ზილის სიმი გამოსცემს ყველაზე მაღალ და უცვლელი სიმაღლის ბგერას. საჩონგურო სიმღერების აკომპანემენტში ძირითადად აკორდული ფაქტურაა. აკორდები სამ და ოთხხმიანია. უმაღლესი ბგერა, რომელსაც ზილის სიმი გამოსცემს, ყველგან არის ტონიკური ბგერა, რომელიც ოქტავურად აორმაგებს ბანს.

გვხვდება ისეთი სიმღერები, სადაც აკომპანემენტში ზილის სიმის მონაწილეობა არ ჩანს.

სამხმიანობა ზილის სიმის გარეშე უფრო მეტად გვხვდება მეგრულ სიმღერებში და გამონაკლისის სახით გვაქვს გურულში. გავიხსენოთ ისიც, რომ ჩონგურის სიმთა მეგრულ სახელწოდებებში სამი ტერმინია შემორჩენილი, რაც სამხმიანი სიმღერის – სამხმიანი კულტურის შესატყვისობა უნდა იყოს.

როგორც აღნიშნული გვექონდა, ზილის სიმის გაჩენამ განაპირობა ქართულ ინსტრუმენტარიუმში თვისებრივად ახალი საკრავის წარმოშობა, სამხმიანი ფანდურისებრი საკრავიდან ან თვით ფანდურიდან. ივ. ჯავახიშვილი ზილის გაჩენას ქართულ მუსიკაში ვარაუდობდა XII საუკუნის შემდეგ XVI საუკუნემდე.

ამგვარად, 1) „ზილი“ ათვისებული ტერმინია. იგი შემორჩა ქართულ მუსიკალურ ტერმინოლოგიას საკრავის სიმის აღმნიშვნელი სახელწოდების სახით;

2) ამ ტერმინს მოეპოვება ქართული შესატყვისი, რომელიც სიმის რეგისტრულ და პარმონიულ-ფუნქციურ არსს გამოხატავს;

3) ეს ტერმინი მხოლოდ ჩონგურის სიმის სახელად შემორჩა იმიტომ, რომ სხვა საკრავზე რომელიმე სიმის მიერ გამოცემული ბგერის ოქტავური გაორმაგება არა გვაქვს (რაც მკაფიოდ გამოხატავს რეგისტრულ მკვეთრ განსხვავებას);

4) ზილის სიმის გაჩენა ჩონგურზე ხალხური მუსიკალური აზროვნების განვითარების სამხმიანობის ეტაპს შეესაბამება. განვითარებულ სამხმიანობაში მაღალი ბანის პარმონიული ფუნქციის მატარებელი ხმის რამდენიმე მელოდიური ვარიანტი არსებობს, რასაც ჩონგურის შუა ორი სიმის მიერ გამოცემული ბგერები შეესაბამებიან.

3.4. საკრავიერი მუსიკის განვითარების ძირითადი საფეხურები

მრავალხმიანობა ქართული ხალხური მუსიკის არსებითი ნიშანია. ქართულ ხალხურ სიმღერებში მრავალხმიანობა მრავალფეროვანი ფორმებითაა წარმოდგენილი, რომლებიც

სხვადასხვა ტიპსა და განვითარების სხვადასხვა დონეს შეესაბამებია.

ქართულ ხალხურ საკრავიერ მუსიკაში მრავალხმიანობა გაცილებით მარტივი ფორმებით გვაქვს, ვიდრე ვოკალურში. ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ის, რომ საკრავიერი მუსიკა მხატვრული დონის მხრივ ყოველთვის ჩამორჩებოდა ვოკალურს.

წინასწარ შევნიშნავთ, რომ საკრავის სიმთა რაოდენობა, როგორც წესი, არ განსაზღვრავს მრავალხმიანობის დონეს, მაგრამ ქართული ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტების სიმთა რაოდენობა შეესატყვისება მისი გავრცელების არეალში სიმღერის ხმათა რაოდენობას.

ვ. ბელიაევი ფანდურის წყობაში მრავალხმიანობის განვითარების ორ საფეხურს გამოყოფს. ტერციის გამოჩენა აღნიშნულ წყობაში მას მიაჩნია მოგვიანო ხანის მოვლენად და მას სამხმიანობის ეტაპს უკავშირებს (Белыев, 1936, 38).

ივ. ჯავახიშვილის ფუძემდებლურ ნაშრომში, როდესაც მეცნიერი არკვევს „საკრავიერი მუსიკის ხმათა თანდათან გაჩენის პროცესს“, აღნიშნულია, რომ საკრავიერ მუსიკაში პირველად ბანი, ბოხი ხმის გამომღები ძალი უნდა გაჩენილიყო. შემდეგ კი „წინათ მხოლოდ მღერით წარმოთქმული ჰანგის დასაკრავად განკუთვნილი“ ძალი (ჯავახიშვილი, 1938, 336).

დ. არაყიშვილი მესამე სიმის გაჩენას ფანდურზე სამხმიანობას უკავშირებს (Аракишвили, 1948, 31-32).

ქართულ სიმებიან საკრავებზე ერთხმიანი – ცალფა მელოდები არ სრულდება. მრავალხმიანობის ადრინდელ ფორმებს – ორხმიანობას ვხვდებით საფანდურო ჰანგებსა და სიმღერის თანხლებაში.

საფანდურო ჰანგები (და სიმღერები ფანდურის თანხლებით) შეიძლება დავყოთ სამ ჯგუფად 1) ორხმიანი ჰანგები, 2) ორხმიანი სამხმიანობის ელემენტებით და 3) სამხმიანი ჰანგები.

ესენი წარმოადგენს შესაბამისად ორხმიანობის, ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გარდამავალი საფეხურისა და სამხმიანობის შესწავლის წყაროს.

საფანდურო ჰანგები განეკუთვნებიან ძირითადად საცეკვაო უანრს. სამხმიან ჰანგებშიც აკორდების უმრავლესობა ორხმიანი თანახმოვანებებით არის წარმოდგენილი.

საფანდურო ჰანგებში გამოკვეთილია კვარტის განსაკუთრებული როლი. ამ ჰანგებში კვარტა ხშირად გვევლინება როგორც დამოუკიდებელი, თვითმყოფადი ხმოვანება, რომელიც არ მოითხოვს გადანწყვეტას. ბ. გულისაშვილი ამ ტიპის თანახმოვანებას პლაგალური კილოს ტონიკურ კვარტად მიიჩნევდა (Гулисашвили, 1970, 58, № 3, 749).

კვარტული თანახმოვანების სიჭარბე მიუთითებს ამ ჰანგებში ტრადიციულობაზე და მის სიძველეზეც.

სამეცნიერო სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურიდან ცნობილია, რომ კვარტული ინტონაციები და კილოები ყველა ხალხის მუსიკაში გვხვდება და განსაკუთრებით უძველეს ფენებში (Земцовский, 1965, 133).

კვარტის ინტერვალი ჭარბობს იმ ქართულ სიმღერებში, რომლებიც მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ ეტაპებს შეესაბამებიან, იმ მუსიკალურ ნაგებობებში, რომელთაც ყველაზე მეტად უნდა შემოენახათ ძველი ფორმები (ასლანიშვილი, 1970, 108-109).

ორხმიანი ჰანგები, რომლებიც სამსიმიან ფანდურზე სრულდება დღეს, ორსიმიანი ფანდურისათვის უნდა ყოფილიყო განკუთვნილი. ეს ჰანგები უნდა მივაკუთვნოთ მუსიკალური აზროვნების განვითარების ორხმიანობის სტადიას. ამ ეტაპზე ივარაუდება ორსიმიანი ფანდურის არსებობა, რომელსაც კვარტული წყობა უნდა ჰქონოდა. ამგვარი საკრავი დღეს საქართველოს ყოფაში აღარ დასტურდება, მაგრამ ეთნოგრაფიულ მონაცემების საფუძველზე, მისი არსებობა საეჭვო არ არის (შილაკაძე, 1970, 16-18).

დ. არაყიშვილის მიერ ფიქსირებული ე.წ. ცალმხრივი წყობა ფანდურისა – სამსიმიანი ფანდურის ორხმად (კვარტულად) აწყობის წესი, შეესაბამება ორხმიანობიდან სამსიმიანობაზე გადასვლის საფეხურს. მასში გადმონაშთის სახით შემოინახა ორხმიანობა – კვარტულად აწყობა, ხოლო სამსიმიანობისაკენ (სამხმიანობისაკენ) მისწრაფება მესამე სიმის მიმატე-

ბაში გამოიხატა, რომლითაც შესაძლებელი გახდა სამხმიანი თანახმოვანებების მიღება.

შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ დ. არაყიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს იმ გარემოებას, რომ საფანდური ჰანგებში სამხმიანობა არ იკავებს ცენტრალურ ადგილს, პირიქით, ცენტრალური ადგილი უკავია „ცარიელ კვინტებს და კვარტებს“, შესაბამისად, ყურადღების ცენტრშია არა სამხმიანობა, არამედ ორხმიანობა, რაც დამახასიათებელია ქართული მუსიკის უძველესი ფორმისათვის. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სამხმიანობა ფანდურზე უფრო გვიანდელ საფეხურს წარმოადგენს (Аракишвили, 1948, 32). აღნიშნული მოსაზრება სავსებით გასაზიარებელია. აღსანიშნავია, რომ სრული სამხმოვანება VII საფეხურზე წარმოიქმნება.

მრავალხმიანობის განვითარების ტენდენციის გასათვალისწინებლად საინტერესოა ორსიმიან ფანდურზე შესრულებული ჰანგი „ხევსურული საცეკვაო“ (შ. ასლანიშვილის ჩანაწერი. იხ. სანოტო მაგალითი №3) და ამავე ჰანგის ვარიანტი, ფიქსირებული ჩემ მიერ სოფელ ფიჭვიანში (თიანეთის რ-ნი) (ავტორის დღიური, თიანეთი, 1969, 67).

აღნიშნული ჰანგი სრულდებოდა სამსიმიან ფანდურზე, რომელზეც იყო რეალური შესაძლებლობა სამხმიანად შესრულებისა, მაგრამ იგი მაინც ორხმიანად შესრულდა.

ამ ორივე ჰანგის რიტმული სურათი ერთნაირია. განსხვავება მათ შორის მდგომარეობს შემდეგში:

ჩემ მიერ ჩანერილ ვარიანტში თუ მისი წყობის შესაძლებლობებს გავითვალისწინებთ, ჩანს ამავე ჰანგის ახალი ვარიანტების წარმოქმნის პერსპექტივა. ეს ჰანგი შეიძლება ჩაითვალოს ორსიმიან ფანდურზე შესრულებული ორხმიანი ჰანგის სამხმიანობაზე გადასვლის წინა ეტაპად.

საფანდურო ჰანგებს ახასიათებს „ბურდონული“ ბანი. აქ ბურდონი მოცემულია არა როგორც გაგრძელებული ბგერა, არამედ დანაწევრებულია აკორდული მოძრაობის რიტმის მიხედვით.

საფანდურო ჰანგებში, სადაც გვაქვს ორხმიანობა სამხმიანობის ელემენტებით, ბანის ბგერა მიიღება მესამე და მეორედ

წოდებული სიმების მიერ გამოცემული ორი უნისონური ბგერით. ფაქტობრივად, პარალელური კვარტებისა და კვინტების ნაცვლად საფანდურო ჰანგებში ჭარბობს ისეთი ნიშნები, რაც ბურდონული ტიპის მრავალხმიანობისათვის არის დამახასიათებელი. შ. ასლანიშვილის აზრით, ორხმიანი ბურდონული ბანის შემდგომი განვითარება მიიმართებოდა ბურდონული ბანის მელოდიზაციის და ბურდონული ბანის პარმონიული გამდიდრების გზით (ასლანიშვილი, 1954, 69). როგორც ჩანს, ეს არის ზოგადი კანონზომიერება ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების განვითარებისა, რასაც ადასტურებს მისი არსებობა საკრავიერ მუსიკაშიც და კერძოდ, საფანდურო ჰანგებში.

სამსიმიან ფანდურს წინ უსწრებდა ორსიმიანი საკრავი კვარტული ნყობით. იგი შეესაბამებოდა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ორხმიანობის ეტაპს. საკრავიერი მუსიკის განვითარების ამ ეტაპმა – კვარტულმა ნყობამ დიდხანს შეინარჩუნა თავი და კვარტული საყრდენი.

ამგვარად, ორსიმიან საკრავზე სიმების მომატება ექვემდებარებოდა მრავალხმიანობის განვითარების კანონზომიერებას. მესამე სიმის გაჩენა ფანდურზე მრავალხმიანობის განვითარების საკმაოდ მოგვიანო ეტაპის – სამხმიანობის წარმოშობისა და დაკანონების შემდეგ ივარაუდება. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ სამხმიანობა საქართველოში XI საუკუნეში ნამდვილად არსებობდა (ჯავახიშვილი, 1938; ასლანიშვილი, 1954; გვახარია, 1962), მაშინ ნათლად გამოჩნდება, რომ ფანდურის ჰანგებმა გადმონაშთის სახით შემოინახეს მუსიკალური აზროვნების განვითარების ერთ-ერთი ადრინდელი საფეხური.

განვითარების ადრეული ეტაპი განისაზღვრება არა მარტო ორსიმიანობით, არამედ სამსიმიან ფანდურზე შეზღუდული აკორდიკის (პარმონიული ფუნქციების) არსებობითაც.

ამგვარად, ინსტრუმენტული ორხმიანობის განვითარების უადრესი ეტაპისათვის დამახასიათებელია:

- 1) კვარტის ინტერვალის წამყვანი როლი;
- 2) კვარტულ-კვინტური პარალელიზმები.

მრავალხმიანობის განვითარების ხაზს შეიძლება თვალი მივადევნოთ ხემიანი საკრავის მიხედვითაც.

ხემიანი საკრავის ჰანგები ფაქტობრივად სიმღერების ინსტრუმენტულ ტრანსკრიპციებს წარმოადგენენ. მრავალხმიანი სიმღერა გადატანილია ამ პრიმიტიულ საკრავზე ისე, რომ დაცულია იმ კუთხის სიმღერების მრავალხმიანობის ტიპი, რომელსაც მოცემული სიმღერა განეკუთვნება. ფანდურის მსგავსად, აქაც გვაქვს ჰანგები ორხმიანი, სამხმიანი და შერეული – ორხმიანობა სამხმიანობის ელემენტებით. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით გვხვდება სიმღერების თანხლებაში. იქ, სადაც ორხმიანობა ჭარბობს, სამხმიანობა ვითარდება VII საფეხურზე. VII საფეხური სევანურ სიმღერებში ჭუნირის თანხლებით მოცემული გვაქვს ე.წ. გაფართოებული სახით.

ჭუნირის წყობა (სეკუნდურ-ტერციული) და ჭუნირის ჰანგების ანალიზი საფუძველს გვაძლევს ვილაპარაკოთ ორხმიანობის ფორმის შესახებ. კერძოდ, აქ როგორც მოსალოდნელი იყო, საქმე გვაქვს ისეთ ორხმიანობასთან, რომელიც ხმების პარალელურ მოძრაობაზეა აგებული.

ორხმიანი და სამხმიანი ჰანგების არსებობა საფუძველს გვაძლევს გამოვეყოთ ხემიანი საკრავის განვითარების ორი ძირითადი საფეხური: 1) ორსიმიანი და 2) სამსიმიანი, რომლებიც მუსიკალური აზროვნების განვითარების ორხმიანობისა და სამხმიანობის ეტაპებს შეესაბამებიან.

დასავლურქართული ხემიანი საკრავის განვითარების ეტაპები, ანუ განვითარების ხაზი ემთხვევა აღმოსავლეთ საქართველოს ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტის – ფანდურის განვითარების გზას.

ჩრდილო კავკასიის ხალხთა სიმებიანი საკრავებისათვის დამახასიათებელია ორსიმიანობა და შესაბამისად, ორხმიანობა. აღსანიშნავია, რომ ადილური შიჭა-ფშინა ამჟამად ოთხსიმიანი გვხვდება, მაგრამ მასზე შესრულებული ჰანგები მაინც ორხმიანია. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ შემთხვევაში სიმების მატება ნაკარნახევია არა შინაგანი პარმონიული კანონზომიერებით, არამედ დიაპაზონის გაფართოებით, რათა შესაძლო გახდეს ადილურისათვის დამახასიათებელი კვარტების თანახმოვანებათა ნახტომების განხორციელება (შდრ. მაგ. № 9).

ჩრდილო კავკასიის ხალხთა სიმებიანი საკრავები ვოკალური მუსიკის მრავალმნიშვნელობასაც და მუსიკალური აზროვნების დონესაც ასახავენ.

ქართველი და ჩრდილო კავკასიის ხალხების წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელია საცეკვაო ჟანრი, ხოლო ვოკალურ-ინსტრუმენტულისათვის – ეპიკური, ისტორიულ-საგმირო სიმღერები. სწორედ მას უკავშირდება აკომპანირების წარმოშობა.

ინსტრუმენტული მუსიკა გადმოსცემს იმ ძირითად თავისებურებებს, რაც გააჩნია მოცემული ხალხის მუსიკალურ შემოქმედებას. საკრავიერი მუსიკა ჩრდილო კავკასიის ხალხებში ტიპოლოგიურად მსგავსია: მამაკაცთა რეპერტუარი, რეჩიტატიულ-დეკლამაციული ხასიათი, შესრულების მანერა, მღერა მაღალ რეგისტრში, საგმირო ჟანრის უპირატესი განვითარება, ინსტრუმენტის თანხლება, წმინდა ინსტრუმენტული მუსიკის საცეკვაო ჟანრით შემოფარგვა. აღსანიშნავია ა. შეფნერის კონცეფცია, რომლის თანახმადაც განვითარების ადრეულ საფეხურზე ინსტრუმენტული მუსიკა გეთავაზობს ცეკვას (Shaefner, 1936).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა ინსტრუმენტული კულტურაც ამ დონეზე შეიძლება იქნას განხილული.

საერთო ელემენტების არსებობა, ერთი მხრივ, შეიძლება აიხსნას საზოგადოებრივი განვითარების დონით და ამ ხალხთა ეთნოკულტურული კონტაქტებით. გასათვალისწინებელია მუსიკალური აზროვნების გარკვეული მომენტები, რაც საერთოკავკასიური მუსიკალური კულტურის სფეროში ექცევა.

ჩრდილო კავკასიის ხალხთა საკრავიერი მუსიკის ფუნქციის მხრივ მსგავსებას როცა ვეხებით, ვგულისხმობ უძველესი წარმოშობის წეს-ჩვეულებებში (ფსიხაგა, ბატონების კულტი და სხვ.) მის როლს.

საკრავებზე საცეკვაოების შესრულება გაცილებით გვიანდელი მოვლენა უნდა იყოს, განსაკუთრებით სიმებიანი საკრავზე. როგორც ცნობილია, ტრადიციული საცეკვაოები სიმღერებით და ტაშის თანხლებით სრულდება.

საკრავის ძირითადი ფუნქცია არის საისტორიო და საგმირო სიმღერის თანხლება. ამ თანხლების შესწავლამ საფუძველი

მოგვცა დაგვედგინა მისი ძირითადი ფორმები, რომლებიც განვითარების საფეხურების მიხედვით ასე წარმოგვიდგება:

ა) ძირითადი აკორდის ან თანახმოვანების (კვარტა ან კვინტა) საზგასმა.

შ. ასლანიშვილი ხევსურული სიმღერების შესახებ აღნიშნავს, რომ სიმღერებს თან სდევს „ფანდურის მსუბუქი, პრიმიტიული წყობის აკომპანემენტი, რომელიც განაგრძობს უღერას მომღერლის შესვენებისას ზოგიერთ სტროფებს შორის. მეტად ტიპიური რაპსოდი – მომღერალი, 75 წლის ადუა არაბული (ბარისახო) სიმღერას აყოლებდა ფანდურს და სრულებით არ ზრუნავდა ვოკალური პარტიისა და ფანდურის აკომპანემენტის ჰარმონიულ თანხმობაზე. მისი ძირითადი ამოცანა იყო დაკვრის რიტმული სიზუსტე და ალბათ, შესრულების საუკუნოებრივი ტრადიციების დაცვა“ (ასლანიშვილი, 1956, 25, 27).

ზუსტად იგივე ფაქტი მაქვს დადასტურებული ხევსურეთში, სოფ. ხახმატში 1963 წელს. ფანდურის თანხლებაში ნაჩვენები იყო მხოლოდ ძირითადი თანახმოვანება, მხოლოდ ღია სიმების ბგერებით მიღებული (რაც წყობას ემთხვევა). აკომპანემენტი ჩაერთვოდა ფრაზის ბოლოს, გაგრძელებულ ბგერაზე და ეთიშებოდა, როცა მომღერალი ახალ ფრაზას იწყებდა (კილოს უმაღლესი ბგერიდან). ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ხევსურ ინფორმატორთაგან მიღებული ცნობები: „ბელლისკრული“ იკვრება ორძალიან ფანდურზე. „იმას არ უნდა თითების დანაცვლება“; „მე არ მემარჯვის რომ ჩამოვაყოლო თითები. ახალ პესნაზე აყოლებენ ქვევით თითებსა, მე ძველებურად უკრავ“ (ავტორის დღიური, ხევსურეთი, 1963, რვ.1; თიანეთი, 1969, მთხრ. თომა გიგიას ძე ქისტაური, 43 წლის, სოფ. ფიჭვიანი, 1963 წ. ხევსურეთი, მთხრ. გადუა თოთიას ძე ჭინჭარაული, 59 წლის, სოფ. გუდანი).

აკომპანირების აღნიშნული ტრადიციის გამოძახილს უნდა წარმოადგენდეს აგრეთვე შ. ასლანიშვილის მიერ ფიქსირებული ფაქტი: მომღერალი ქალი ანგარიშს არ უწევდა გარმონის აკომპანემენტისა და ვოკალური პარტიის შეხამებას. მათი შეხამება მხოლოდ და მხოლოდ ქართული კადანსის ბოლო ბგერაზე ხდებოდა (ასლანიშვილი, 1956, 14).

ბ) ჰარმონიული ფუნქციების ხაზგასმა, როდესაც ჩნდება დომინანტური ფუნქციის მატარებელი აკორდი (II ან VII საფეხური) აკომპანემენტში.

გ) სიმღერის ტრანსკრიფცია (უნისონური აკომპანემენტი). აქ არის 1) სოლისტის აკომპანირება ცალფა და უნისონური, 2) ერთ-ერთი ხმის ცალფად შესრულება საკრავზე, 3) მთლიანი სიმღერის ტრანსკრიფცია.

აკომპანემენტის ძირითადი თავისებურებანი, რომელიც საერთოა ჩრდილო კავკასიის ხალხებისათვის, შემდეგია:

1) საკრავის ღია სიმების მიერ გამოცემული ბგერები, როგორც ჰარმონიული საყრდენი (კვარტა ან კვინტა); 2) ერთ-ერთი ხმის უნისონურად შესრულება; 3) მთლიანად ან ნაწილობრივ უნისონური შესრულება; 4) ვოკალურ პარტიასთან ერთად პოლიფონიური ქსოვილის წარმოქმნა (რაც ყველაზე მკაფიოდ ადიღურში გვაქვს ჩამოყალიბებული).

აკომპანირების გაჩენას მე ვუკავშირებ ისტორიულ-საგმირო სიმღერების წარმოშობას. როგორც მოგვიანებით გახდა ჩემთვის ცნობილი, სიმებიანი ინსტრუმენტის ფუნქციური კავშირი ეპიკურ სიმღერებთან დასაბუთებულია ს. ზახარიევას მიერ (Захариева, 1987, 207. ამაზე მიმითითა პროფ. იზალი ზემცოვსკიმ, რისთვისაც მადლობას მოვახსენებ).

თუ გავიზიარებთ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ საგმირო ეპოსი წარმოშობილია გვაროვნული წყობილების უმაღლეს საფეხურზე, ხოლო შემდგომი განვითარება და საბოლოო გაფორმება ხდება კლასობრივი საზოგადოების ადრეულ საფეხურზე (Жирмунский, 1962, 10; 1979, 186; Мелетинский, 1963, 19), რომ საგმირო ლექსების აკომპანირება არის სიმებიანი საკრავის ძირითადი ფუნქცია, რომელიც თავის მხრივ განსაზღვრავს საკრავთა განვითარების ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვარს (გვაროვნული წყობილების დაშლის სტადია), მაშინ სიმებიანი საკრავების თანხლებით შესასრულებელი სიმღერები ჟანრის, შესრულების ტრადიციის, გამომსახველობითი საშუალებების განვითარების დონით შეესაბამება ადრეკლასობრივი საზოგადოების მუსიკალურ კულტურას.

სამეცნიერო ლიტერატურაში საქართველოს მთიელთა

საზოგადოებრივი წყობა კლასიფიცირებულია როგორც ადრეკლასობრივი. გ.მელიქიშვილის აზრით, ქართველ მთიელთა ადრეკლასობრივი საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ურთიერთობა სპეციფიკურია თვით კავკასიის მთიელთა საზოგადოებაში, საქართველოს მთაში ადგილი ჰქონდა აქაური ადრეკლასობრივი საზოგადოებების საერთო ქართული ფეოდალური ურთიერთობის ორბიტაში ჩათრევის პროცესს (მელიქიშვილი, 1979, 41).

ჩრდილო კავკასიის ხალხებში, კერძოდ, ადიღურ ტომებში XVIII საუკუნესა და XIX საუკუნის I ნახევარში გაბატონებული იყო ფეოდალური ურთიერთობანი, რომლებიც არცთუ იშვიათად არსებობდა და ვითარდებოდა სხვადასხვა პირველყოფილი და პატრიარქალურ-გვაროვნული ინსტიტუტებისა და წესჩვეულებების საფარქვეშ (Робакидзе, 1978, 15-24, Гарданов, 1967, 328).

ქართული და ჩრდილო-კავკასიის ხალხთა ყოფაში საკრავებისა და საკრავიერი მუსიკის ფუნქციის ტიპოლოგიური მსგავსება საზოგადოებრივი განვითარების დონეთა ერთგვაროვნებითაც აიხსნება.

**მუსიკალური ინსტრუმენტარის და
ძარბულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული
კონტაქტები**

4.1. ხემიანი საკრავი

ეთნოკულტურული კონტაქტების კვლევისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კულტურის იმ ელემენტების გამოყოფა, რომელთაც ანალოგიები ეძებნებათ სხვადასხვა ხალხებში ერთი დიდი არეალის შიგნით. ამ მხრივ კავკასია განსაკუთრებით ნაყოფიერ ნიადაგს წარმოადგენს.

ხემიანი საკრავები, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, მეტნაკლები ინტენსივობით შემორჩენილია ყოფაში ფაქტობრივად მთელ კავკასიაში – საქართველოს მთის კუთხეებში, აფხაზეთში, ადიღელებში, ბალყარელებში, ყარაჩაელებში, ოსებში, ჩეჩენ-ინგუშებში, დაღესტნის ხალხებში. მისი აღწერა, დამზადების წესები და ფუნქცია, განხილული იყო პირველ თავში. ამჟამად შევეცდებით გავარკვიოთ ამ საკრავთა ურთიერთმიმართება.

ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ხემიანი საკრავები კონსტრუქციის მხრივ დიდ მსგავსებას ავლენენ, რაც მკვეთრად არის გამოხატული კორპუსის ფორმაში, სიმის მასალასა და ფუნქციაში.

ქართული ხემიანი საკრავის კორპუსი სამგვარი ფორმისაა: მრგვალი (ქვემოდან ღია), ჯამისებრი (რაჭული, თუშური, ხევსურული), მთლიანი ხისაგან გამოთლილი – ოვალური ან ნავისებრი (რაჭული). ყველა მათგანს ზემოდან გადაკრული აქვს მემბრანა (ტყავი). უმარტივეს ფორმას წარმოადგენს და განვითარების უადრეს საფეხურს შეესაბამება მრგვალი ფორმისა, რომელიც ყველაზე სრულყოფილად სვანური ჭუნირის სახით გვაქვს შემორჩენილი (ტაბ. II, სურ. 1). მაგრამ ქართული საკრავის სამსიმიანობა, წყობის (სეკუნდურ-ტერციული) ერთ-

გვაროვნება ყველა კუთხეში, მასზე შესასრულებელი სიმღერების მრავალხმიანობა (სამხმიანობა), საფუძველს გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ ამ უმარტივეს საკრავზეც კი ქართული მუსიკალური კულტურის და საზოგადოდ მუსიკალური აზროვნების დონე მაინც შესანიშნავად აირეკლა. ამას მოწმობს სვანური ჭუნირის რეპერტუარის ანალიზიც.

კორპუსის ფორმის მიხედვით უმარტივესი კონსტრუქციონისაა სვანური ჭუნირი, რაჭული ჭიანური, ოსური ყისინ ფანდირი, დაღესტნური ჩალანა, ჩეჩნურ-ინგუშური ატუხ-ფონდური. ჯამისებრი კორპუსი გვხვდება ოსურ, ჩეჩნურ-ინგუშურ, თუშურ ხემიანებზე. მთლიანი ხისაგან დამზადებული კორპუსი ხისავე თავფიცრით აქვს ადილურ და ბალყარულ საკრავებს, აფხაზურ აფხარცას. კორპუსის ასეთი ფორმით აფხაზური და ადილური საკრავები ერთი ფორმისა და ტიპის არიან, რაც სხვა დამადასტურებელ ელემენტებთან ერთად მათი გენეტიკური ერთობის ერთ-ერთ საბუთად გამოდგება (ტაბ. II, სურ. 4-8).

ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ხემიანი საკრავების ქართულთან შედარებითი შესწავლისას, ყურადღება მიიქცია საკრავთა დამზადების წესმა და ნაწილთა ტერმინოლოგიამ. ქართული საკრავის ტერმინოლოგია გაცილებით მდიდარია, საკრავის თითქმის ყველა ნაწილს თავისი სახელი აქვს. ჩეჩნური და ადილური ამ მხრივ შედარებით ღარიბად გამოიყურება. საქართველოში ყურადღება ექცევა ხის მასალის შერჩევას. გათვალისწინებულია აგრეთვე სიმების სისქე, რაშიც ჩვენ ვხედავთ აკუსტიკის კანონის ცოდნას – სხვა თანაბარ პირობებში სიმის სისქისა და მის მიერ გამოცემული ბგერის სიმაღლეს შორის თანაფარდობის შესახებ, რაც არც ადილური და არც ჩეჩნური ეთნოგრაფიული მასალებით არ დასტურდება.

მთლიანი ხისაგან გამოთლილი კორპუსი მხოლოდ რაჭული ჭიანურის სახით მოწმდება, რითაც ის აფხაზურ-ადილურ და ბალყარულ ანალოგიურ საკრავებს ემსგავსება (ტაბ. II, სურ. 2). არ გამოვრიცხავ, რომ რაჭაში ამ ფორმის ჭიანური ათვისებული იყოს ბალყარელებისაგან. ეს მსგავსება ჩვენი აზრით, ჩრდილო კავკასიის ხალხებთან ქართველი მთიელების მჭიდრო

კონტაქტებით აიხსნება. მთის რაჭაში დადასტურებულია ოსური, ჩერქეზული და ბალყარულ-ყაბარდოული ელემენტები. ცნობილია მთის რაჭისა და სვანეთის კავშირი ბალყარელებთან (ხარაძე, 1960, 109-110), მთარაჭული ფოლკლორის კავშირი ჩრდილო კავკასიელ ეთნიკურ ჯგუფთა ფოლკლორთან (ძიძიგური, 1937, 70-71). ერთი მხრივ, ამ ფონზე უნდა განვიხილოთ რაჭული საკრავის ფორმის მსგავსება ჩრდილოკავკასიურთან, მაგრამ ვერ გამოვირცხავთ მის ადგილობრივ ტრადიციას, რადგან ქართული საკრავები (ჩამოსაკრავი) მთლიანი ხისაგან დამზადებული ოვალური, ნავისებრი ან მსხლისებრი ფორმის კორპუსით ხასიათდება. გავიხსენოთ თვით სვანეთში, სოფ. მაცხვარიში XI საუკუნის ეკლესიის კარზე ფანდურისებრი სიმინზე დამკვრელის გამოსახულება (ტაბ. VII, სურ. 27).

ამგვარად, ჩრდილოკავკასიური ხემიანი საკრავები კონსტრუქციის მხრივ დიდ მსგავსებას ავლენენ ქართულ ხემიან საკრავთან, ეს მსგავსება მკვეთრად არის გამოხატული კორპუსის ფორმაში, სიმის მასალასა და ფუნქციაში.

ი. ხაშბა ჩრდილო კავკასიელთა ხემიანი საკრავების მსგავსებას ხსნის ამ ხალხთა კულტურული ურთიერთობებით. მისი დაკვირვებით, ეს საკრავი აქვთ ნართული ეპოსის მქონე ყველა ხალხს და ვარაუდობს, რომ იგი კავკასიის ამ ხალხთა საერთო მონაპოვარია და რომ მისი პროტოტიპი მაშინდელია, როდესაც ეს ხალხები ერთ ეთნიკურ ერთობლიობას წარმოადგენდა (Инал-Ипа, 1965, 607; Хашба, 1967, 52-53).

ჩემი აზრით, მარტო „ნართებით“ ვერ ავხსნით ამ საკრავის გავრცელებას კავკასიაში. ქართველებს არა აქვთ ნართული ეპოსი და აქვთ მარტივი ხემიანი საკრავი. დასაზუსტებელია ის მოსაზრებაც, რომ ამ საკრავის პროტოტიპი მაშინდელია, როდესაც ეს ხალხები ერთ ეთნიკურ ერთობლიობას წარმოადგენდა. რადგან ისეთი მარტივი ელემენტი, როგორც შეიძლება იყოს კავკასიური ხემიანი საკრავის პროტოტიპი, დამოუკიდებლად შეიძლებოდა წარმოშობილიყო სხვადასხვა ხალხში. ამის მაგალითები ბევრია (შრდ. Buchner, 1968; Беляев, 1933; Маслов, 1908).

საქართველოს მთაში ხემიანი საკრავის ნასესხობის შესახებ

ვარაუდი ადრეც გამოთქმულა. დ. არაყიშვილი თვლიდა, რომ რაჭული ჭიანური ოსებისაგან იყო ათვისებული ზემო რაჭაში (Аракишвили, 1908. 153), პირიქით ხევსურეთში ჭიანური ქისტებისაგან (გოგოჭური, 1974, 104). ეს აზრი სავსებით გასაზიარებელია, ხევსურეთში ამ საკრავის მყარი ტრადიცია არ დასტურდება. ამაზე მიუთითებს ბაბუტა ნიკლაურის (სოფ. ამლა) ცნობა, მოყვანილი ივ. ჯავახიშვილის ნაშრომში: „ჭიანური კევსურეთ არ ყოფილ წინწინ, მატანილია ღიღღოთ ჭიანურის კეთებაიდა და დაკვრაიდა“ (ჯავახიშვილი, 1938, 112).

ხემიანი საკრავები, როგორც აღინიშნა, ანტიკურ სამყაროში არ იყო ცნობილი. ამიტომ მას გვიან წარმოშობილად თვლიან, არფისებრ საკრავზე თითების პლექტრით შეცვლის შედეგად. მის სამშობლოდ მიიჩნევენ ინდოეთს (ძვ. წ. I ათასწლეულის ბოლო). ევროპაში კი ისინი მავრების მიერ შეტანილად ითვლება, რომელთაც, სხვა კულტურულ მიღწევებთან ერთად, სპარსელებისაგან ან უფრო ადრე, მცირეაზიელ ბერძენთაგან აითვისეს იგი (Модр, 1959, 15; Роголь-Левицкий, 1953, 3-10).

საქართველოში ხემიანი საკრავის არსებობა არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით, ჩვენი წელთაღრიცხვის I-II საუკუნეებიდან შეიძლება ვივარაუდოთ (თუმცა ეს საბუთი საეჭვოდ მიმაჩნია). წერილობით წყაროებით, იგი XVII საუკუნიდან მოწმდება. ეთნოგრაფიული მასალა კი ცხადყოფს მის არსებობას ყოფაში იმ წეს-ჩვეულებებში, ქართველი ხალხის რელიგიური აზროვნების ასტრალურ საფეხურს რომ შეესაბამებინ.

ჩრდილო კავკასიის ხალხებში ხემიანების გამოყენება უძველეს რიტუალებში, დასავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების მსგავსად, სხვა მასალებთან ერთად, საფუძველს გვაძლევს კულტურის ამ ელემენტის არსებობა მივიჩნიოთ ქართველ მთიელებსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხებში საზოგადოებრივი განვითარების დონის ერთგვაროვნებით პირობადებულად.

მოსაზრება იმის შესახებ, რომ არფისებრიდან განვითარდა ყველა სხვა სიმიანი საკრავი და ხემიანი გაცილებით გვიანდელი წარმოშობისაა, მართებული არ უნდა იყოს, რის საფუძველსაც გვაძლევს კავკასიაში გავრცელებული არფებისა და ხემიანების ეთნოგრაფიული შესწავლა. ამ რეგიონში გავრცელებუ-

ლი ხემიანი საკრავები განვითარების ძალიან დაბალ დონეს შეესაბამებიან. ყოფაში დღემდე შემორჩენილი სვანური ჩანგი ბევრად დანინაურებული ფორმაა ანალოგიურ საკრავთა შორის.

ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხემიანი საკრავები წყობისა და სიმების რაოდენობის მხრივაც ავლენენ როგორც მსგავსებას, ასევე განსხვავებას. განვითარების უფრო გვიანდელი საფეხურების შესაბამისად წყობაში განსხვავება ჩანს, ხოლო აღრინდელში – მსგავსება (კვარტული წყობა).

ქართული და ჩრდილოკავკასიური ხემიანი საკრავების მსგავსება საფუძველს გვაძლევს, განვიხილოთ იგი როგორც საერთო კავკასიური კულტურის ელემენტი.

4.2. არფა (ჩანგი)

მეორე სამუსიკო ინსტრუმენტი, რომელიც ქართულ-ჩრდილოკავკასიური კულტურის შეხვედრების რიგში ინტერესს იწვევს, არის არფისებრი. ეს ტიპი ცნობილია მსოფლიოს თითქმის ყველა ხალხში, ამიტომ კავკასიის რეგიონში მისი შედარებით-ისტორიული თვალსაზრისით შესწავლა ზოგადთეორიულ მნიშვნელობასაც იძენს.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, არფა არის უძველესი საკრავი, რომელიც მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში გვხვდება. მკვლევართა უმრავლესობა იზიარებს აზრს მისი მშვილდიდან წარმოშობის შესახებ (Тэфлор, 1939, 166; Поломаренко, 1939, 136; Захс, 1937). არსებობს აგრეთვე მოსაზრება, რომ მშვილდი, როგორც სამუსიკო საკრავი, სამონადირეო იარაღისაგან დამოუკიდებლად უნდა აღმოჩენილიყო, როცა კი გაჩნდებოდა მოთხოვნილება ადამიანის გრძნობების ბგერით გადმოცემისა, რაც კულტურის საკმაოდ მაღალ დონეზე შეიძლებოდა მომხდარიყო და ამ მოსაზრებას ასაბუთებენ იმით, რომ არიან ხალხები, რომელთაც მშვილდისარი აქვთ, მაგრამ სიმებიან საკრავს არ იცნობენ (Садоков, 1970, 61).

კავკასიაში არფისებრი საკრავი არქეოლოგიურად დას-

ტურდება ძვ. წ. VI საუკუნიდან. იგი, როგორც საკრავთა გავრცელების რუკიდან ჩანს (ტაბ. I), კავკასიაში ცნობილი იყო საქართველოში, აფხაზებში, ადიღელებში, ბალყარელებსა და ოსებში. ამგვარად, მისი გავრცელების არე მოიცავს ამიერკავკასიას, ჩრდილო-დასავლეთ და ცენტრალურ კავკასიას (არც აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებში და არც ჩრდილო-აღმოსავლეთ კავკასიაში და დაღესტნის ხალხებში არ გვხვდება).

ცოცხალ ეთნოგრაფიულ ყოფაში იგი მხოლოდ სვანეთშია დღემდე შემორჩენილი. მისი დამზადების ტრადიციები შედარებით მყარად იყო შემონახული ბალსქვემო სვანეთში (ბეჩო, ცხუმარი) XX ს. 70-იან წლებამდე.

ქართულ წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით ივ. ჯავახიშვილი ჩანგის გავრცელებას მთელ საქართველოში ვარაუდობდა. მართალია, დღეს სვანეთის გარდა ყოფაში ეს საკრავი არ შემონახულა, მაგრამ ამის დასადასტურებლად პირდაპირი და არაპირდაპირი ცნობები მოგვეპოვება. XX ს. დასაწყისში ფიქსირებულია ჩანგზე გადმოცემის სვანური და კახური ვარიანტები (კარგარეთელი, 1933, 42-44).

არფა კავკასიის რეგიონში მკვლევართა ყურადღებას იქცევს. „მთის თათრებსა“ და მეზობელ ხალხებში არფის მსგავსებაზე მიუთითებდა ს. ტანეევი (Танеев, 1947, 195-211). კულტურული ურთიერთობების დამამონებელ ელემენტად განიხილავს ვ. აბაევი სვანურ, ოსურ და აფხაზურ არფებს (Абаев, 1949, 306). მისი სიტყვით, ეს საკრავები სამართლიანად დაიკავებენ თავის ადგილს იმ ენობრივი და ფოლკლორული პარალელების რიგში, რომლებიც ამ ხალხთა მჭიდრო კულტურულ ურთიერთობასა და სიახლოვეს მონშობს (Абаев, 1949, 308).

ჩვენთვის საინტერესო რეგიონში არფის არსებობა სხვადასხვა ხალხებში და მისი ურთიერთმიმართება ეთნოგრაფიული მონაცემებით შეიძლება აიხსნას. რადგანაც ცოცხალ ყოფაში საკრავი სვანეთშია შემორჩენილი, ამიტომ ამოსავალს ჩვენთვის სვანური ჩანგი წარმოადგენს.

აფხაზური აიუმა ცნობილია ერთადერთი სამუზეუმო ეგზემპლარის სახით (Хааша, 1967, 54; ტაბ. IV, სურ. 14).

ოსური დუადასტანონ ფანდირი ყოფაში უკვე საუკუნის დასაწყისში დ. არაყიშვილმაც ველარ დააფიქსირა. ს. კოკიევის ცნობით, არფისტები XIX ს. მიწურულს უკვე აღარ იყვნენ: "Арфистов, кажется, в настоящее время в Осетии совсем не существует" (Кокнев, 1885, 87). ყოფიდან გამკრალია აგრეთვე ყაბარდოული ფშინა დიყუაყუა (12-სიმიანი კუთხური არფა) და ყარაჩაულ-ჩერქეზული ფშედეგეყუაყუა, ბალყარული ყილ ყობუზი.

დასახელებული საკრავების აღწერილობა, დამზადების წესი და ფუნქცია წარმოდგენილი იყო პირველ თავში და მასზე აღარ შეეჩერდები.

აღნიშნულ საკრავებს სიმთა რაოდენობა სხვადასხვა აქვთ, მაგრამ ტრადიციული ფორმებისათვის მაინც მეტ-ნაკლებად განსაზღვრულია რაოდენობა.

სიმთა რაოდენობის მიხედვით ი. ხაშბა ოსურ არფას მიიჩნევს უფრო განვითარებულ სახედ, ვიდრე აფხაზურსა და სვანურს. იგი იხმობს სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში ცნობილ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ სიმების რაოდენობა საზოგადოების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე დაკავშირებული იყო შეხედულებებთან ციურ მნათობთა შესახებ. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა რიცხვებს „5“ და „7“. ამგვარად, დასძენს ი. ხაშბა, 7 და 14 ასახავს უფრო ადრინდელ საფეხურს, ვიდრე 6 და 12. ამიტომ სვანების, ჩერქეზების და აფხაზების 7- და 14-სიმიანი არფები ოსურ 12-სიმიანზე ადრინდელად მიაჩნია (И. Хашба, 72).

ქართული ჩანგის სიმების რაოდენობას – ექვსს ვ. გვახარია უკავშირებს ზექსიგალურ სისტემას, რომლის წარმოშობა დაკავშირებულია წლის დაყოფასთან 360 დღედ (Гвахария, 1963, 10).

რ. გრუბერი გარკვეული რიცხობრივი ნორმების დაკანონების მიზეზად მუსიკაში თვით მუსიკალურ კანონზომიერებას თვლის, რომელიც შემთხვევით შეიძლება დაემთხვას იდეოლოგიის სხვა ფორმების კანონზომიერებას (Грубер, 1941, 192, 229).

ცნობილია, რომ განვითარების ადრეულ საფეხურებზე ყვე-

ლა რიცხვს (ათის ან თორმეტის ჩათვლით) მისტიკური მნიშვნელობა ენიჭებოდა (Леви-Брюль, 1930, 136).

ჩემი აზრით, რიცხვთა სიმბოლიკა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ ეტაპებზე გარკვეულ როლს ასრულებდა, მაგრამ საქმე ის არის, რომ კავკასიური მასალის მიხედვით არაფერზე არა გვაქვს სიმების რაოდენობა დაკანონებული (თუმცა არც იმის უგულებელყოფა შეიძლება, რომ ტენდენცია დაკანონებისაკენ შეინიშნება).

სვანური ჩანგი შეიძლება იყოს 6-სიმიანი (ამაზე ნაკლები არ დასტურდება) და 7-სიმიანი. ეს არის ტრადიციული ფორმები. მაგ., ს. ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმის ხის ფონდში დაცულია 6-სიმიანი ჩანგები (საინვენტარო ნომრები: 1904, 54-09), 7-სიმიანი (№ 50-10/43; 26-25/1). ეთნოგრაფიული მასალით დასტურდება 9-სიმიანიც, 11-სიმიანიც. ეს უკანასკნელი დაფიქსირებული აქვს დ. არაყიშვილს, კერძოდ ეგზემპლარი, "რომელიც ინახება მოსკოვში რუმიანცევის მუზეუმის ეთნოგრაფიულ განყოფილებაში, რომელზედაც არის ორი ქართული წარწერა: 1) ესე ფანდური არის ფუცუნა ბეგვის, 2) ვინც მოიპაროს მას რისხვამდეს მადლი ღვთისა „ამინ“. დ. არაყიშვილი ამ 11-სიმიანს 6-სიმიანთან შედარებით პროგრესულ ფორმად თვლიდა (Аракишвили, 1908, 137; არაყიშვილი, 1925, 37).

სანკტ-პეტერბურგის რუსული ეთნოგრაფიული მუზეუმის (ადრე – სსრკ ხალხთა ეთნოგრაფიული მუზეუმი) კავკასიის ეთნოგრაფიის ფონდში დაცულია სვანური 13-სიმიანი ჩანგი (საინვენტარო № 6363-1) მოხრილი ყელით, თავზე ჩიტის ფიგურით, სვანური 8-სიმიანი (№ 498-90 ი. ნიჟარაძის კოლექციიდან) და 7-სიმიანი ჩანგები (№ 5528 „Д“ და № 5527 "Д"). მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია 7-სიმიანი და 6-სიმიანი ჩანგები (საინვენტ. № 197 და № 207).

1964 წელს სანკტ-პეტერბურგის სამუსიკო ინსტრუმენტების მუზეუმში ექსპონირებული იყო სვანური ჩანგის 6-სიმიანი, 7-სიმიანი და 11-სიმიანი ნიმუშები.

რაც შეეხება ოსურ არაფებს (ტაბ. IV, სურ. 15), უნდა ითქვას, რომ საყოველთაოდ გავრცელებულია აზრი, რომ მას თორმეტი სიმი ჰქონდა. ეს აზრი ეყრდნობა მის სახელწოდებას „დუად-

ასტანონ“, რაც „თორმეტსიმეიანს“ ნიშნავს. მაგრამ საინტერესო ის არის, რომ სიმების ეს რაოდენობა არც ოსურ არფაზე ჩანს დაკანონებული.

საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში ინახება ოსური არფები: ექვსსიმეიანი (საინვენტ. № A - 159-89) და თერთმეტსიმეიანი (საინვენტ. № A -81). თერთმეტსიმეიანი არფა ოსებში დამონმებული აქვს გ. ჩურსინს (Качоев, 1973, 33), ხოლო ათსიმეიანის არსებობის ფაქტზე მიუთითებს ბ. გალაევი (Галаев, 1964, 18).

რადგანაც ოსური არფა გვხვდება ექვსსიმეიანიც, ათ- თერთმეტ-, თორმეტ-სიმეიანიც, ხოლო სახელწოდება „დუადასტანონი“ „თორმეტსიმეიანს“ ნიშნავს, ხომ არ უნდა იგულისხმებოდეს ამ სახელწოდებაში „მრავალსიმეიანი“ და არა კონკრეტულად თორმეტსიმეიანი? ხომ არ არის გააზრებული „თორმეტი“ როგორც საკრალური რიცხვი? თ. გამყრელიძისა და ვ. ივანოვის მიხედვით რიცხვი „თორმეტის“ საკრალური მნიშვნელობა საერთო ინდოევროპულში დგინდება არქაული ინდოევროპული ტრადიციების რიტუალებით. „თორმეტი“ წარმოადგენს სხეულის ძირითად ნაწილთა რიცხვს, რამდენადაც იჭრება სამსხვერპლო ცხოველი (ხეთურ და ანატოლიურ ტრადიციებში). მკვლევართა ვარაუდით, რიცხვი „თორმეტის“ საკრალური მნიშვნელობა დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო წლის თორმეტ თვედ დაყოფასთან (Гамкрелидзе, Иванов, 1985, 854-855).

გამოთქმა „ოსური არფის ტიპი“ თითქმის დამკვიდრდა სპეციალურ ლიტერატურაში, მისი მორკალული ყელის ფორმის გამო. მაგრამ არც ეს არის სპეციფიკური მხოლოდ ოსურისათვის. ასეთივე ფორმისაა დ. არაყიშვილის მიერ ფიქსირებული ზემოთ უკვე ნახსენები ქართულწარწერებიანი ჩანგი და აგრეთვე სხვა ნიმუშებიც, დაცული სხვადასხვა მუზეუმებში.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ საქართველოშიც, ოსებშიც, აფხაზებშიც და ჩერქეზებში მრავალსიმეიანი არფების გავრცელების ინტენსივობა ნაკლებში იყო. ე. წ. ექვს- და 7-სიმეიანი უფრო მისაწვდომი იყო და დღემდეც სწორედ ამიტომ შემოინახა თავი (აღბათ, ტრადიციის ძალით).

ამასთანავე, დასაშვებია, რომ საქართველოს მთაშიც (ამ შემთხვევაში სვანეთში), ამ საკრავის განვითარებული ფორმა ბარიდან იყოს შესული.

ამგვარად, სიმების რაოდენობიდან გამომდინარე, ოსური არფის მიჩნევა ამ ტიპის საკრავთა განვითარებულ ფორმად არ იქნება მართებული, რადგან ასეთივე ტიპი საქართველოშიც არის ცნობილი, ადიღურშიც და ბალყარულშიც (ორ უკანასკნელ შემთხვევაში მხოლოდ სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობილ აღწერილობით მასალას ვემყარებით).

განვითარების დონის გასარკვევად უფრო სწორი იქნება, ამოვიდეთ მასზე შესასრულებელი მუსიკიდან, მისი რეპერტუარიდან.

ყველა კავკასიური არფა (და არა მარტო არფა) სააკომპანემენტო საკრავია, რომელსაც იყენებენ გარკვეულ (და არა ყველა) ჟანრში.

როგორც უკვე ითქვა, ოსური და აფხაზური არფები ყოფიდან გამქრალია და არც მათი ფონოჩანაწერები გვაქვს. ამიტომ ამოსავალს ისევ ქართული ჩანგი წარმოადგენს სხვა სიმებიანი საკრავების ტრადიციების გათვალისწინებით.

ისევე როგორც საქართველოს სხვა კუთხეების, სვანური სიმღერებიც (საკრავის თანხლებით), მართალია, მხატვრული დონით ჩამორჩებიან საგუნდო სიმღერებს, მაგრამ მაინც ასახავენ და შეესაბამებიან სიმღერებისთვის დამახასიათებელ მრავალხმიანობის ფორმებს, ჰარმონიულ კანონზომიერებებს.

ქართული ჩანგის ყველა სიმს (ექვსსიმებიანი იქნება ის თუ შვიდსიმებიანი), ფუნქციური დატვირთვა აქვს. აქ მიღებული ორი პარალელური სამხმოვანება, კვარტკვინტაკორდი თუ არსებულ დიაპაზონში (ბგერათრიგში) შესაძლებელი ყოველი აკორდი და ორბგეროვნება, შეესატყვისება სვანური სიმღერის ჰარმონიულ პრინციპს, ქართულ ჰარმონიულ აზროვნებას, მრავალხმიანობის ფორმას (კომპლექსური მრავალხმიანობა), სვანური სიმღერისათვის დამახასიათებელ ხმათა ვინრო განლაგებასა და აკორდების კომპაქტურობას (სანოტო მაგალითი № 27).

ყოველი ხალხის საკრავზე მისი მუსიკალური აზროვნების

დონე არის ასახული. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ადიღური და ოსური მუსიკისათვის დამახასიათებელია კვარტულ თანახმოვანებათა პარალელური ნახტომები, აკომპანემენტისათვის – ფართო დიაპაზონი, მაშინ გასაგებია სიმების დიდი რაოდენობა (რაც დიაპაზონის გაფართოების საფუძველია). გარდა ამისა, ოსურ მუსიკას ახასიათებს ოქტავის თანახმოვანება VI საფეხურზე, რაც, ცხადია, შესაბამისი დიაპაზონის მქონე საკრავს მოითხოვდა.

ამგვარად, საკრავის განვითარების დონეს განვსაზღვრავთ არა მასზე სიმების რაოდენობით, არამედ იმით, თუ რამდენად ადეკვატურად შეუძლია ასახოს მისი გავრცელების არეალის სასიმღერო შემოქმედების სპეციფიკა. თუ ასე მივუდგებით, მაშინ სავსებით თამამად შეგვიძლია კავკასიის ხალხთა ყოფაში გავრცელებული არფები შესაბამისი კულტურული წრისათვის ეთნიკური თავისებურების გამოვლენად მივიჩნიოთ.

ტერმინი *ჩანგი* როგორც ივ. ჯავახიშვილის მიერ არის გარკვეული, ქარფულში ჩნდება X-XI სს-ში, შემოსულია სპარსულიდან და აღნიშნავდა არფისებრ საკრავს (ჯავახიშვილი, 1938, 140, 144). ფ. გალპინის მიხედვით *čang/čank* შუმერული წარმოშობისაა, გავრცელებულია სხვა ენებში, ნიშნავს „თითებს“ (Galpin, 1937, 29). საინტერესოა, რომ ირანულენოვან ხალხებში ცნობილი ეს სიტყვა და საკრავი ოსურში არ გვაქვს საკრავის სახელწოდებად.

უნდა აღინიშნოს ოსურ ენაში ისეთი სიტყვების არსებობა, რომლებიც ჩვენთვის საინტერესო ტერმინთან ფონეტიკურთან ერთად ეტიმოლოგიურ და სემანტიკურ მსგავსებას აკლენენ (მაგალითები ამოწერილია მ. ანდრონიკაშვილის ნაშრომიდან): „ჩონგა (კუთხ. მოხევ.) *დაჩეჩილი მატყლი*, წრესავით დახვეული მკლავზე წამოსაცმელად დართვის დროს. ეს სიტყვა უნდა მოდიოდეს ოსური სიტყვიდან *čong* 'ხელი', 'ტოტი', შდრ. სპ. *čang* 'თათი' (ქართ. ჭანგი), *čangal*, ქურთ. *čeng* 'ხელი', 'ფრთა', ავლ. *čang* 'გვერდი', *čang* 'ფრთა', *čangal* 'ხელი', ძვ. ირ. *čanga...* ოს. *čong* 'ხელი' 'ჩონგა 'ხელზე დასახვევი', მკლავზე წამოსახმელი“ (ანდრონიკაშვილი, 1966, 121).

ჩანგის სახელწოდებად სვანურში ფიქსირებულია სიტყვა

შიშვეკეშე, რაც ნიშნავს „მოტეხილ ხელს“ (არაყიშვილი, სვანური, 1950, 44). ი. ხაშბას დასკვნით, აფხაზური სახელწოდების — *აიუმაა* — ეტიმოლოგია „ორხელა“ სვანურთან პოულობს ანალოგს (Хашба, 1967, 70). ასევე „ორხელას“ აღნიშნავს ადიღური *ფშინა დუყუაყუა* (ავტორის დღიური, ყაბარდო, 1979, 42).

არფისებრ საკრავთა განმარტება ან ეტიმოლოგია, რომელიც ხელთან მიდის, გარკვეულად უნდა უკავშირდებოდეს გადმოცემას ამ საკრავის წარმოშობის შესახებ, რომლის მიხედვითაც საკრავი ადამიანის მკლავისა და თმებისაგან არის გაკეთებული (დანვრილებით ამის შესახებ იხ. შილაკაძე, 1987, გვ.243-253).

ოსური საკრავის სახელწოდებაში ვერ ვხედავთ ანალოგს ქართულთან, აფხაზურთან და ადიღურთან, თუმცა ფოლკლორული მასალა — ნართების თქმულება, სირდონის მიერ შვილების მკლავისა და გულის ძარღვებისაგან ფანდირის შექმნა მას უნდა ეხმაურებოდეს.

ბ. კალოევის აზრით, არფა კავკასიაში შემოიტანეს სკვით-სარმატებმა, გავრცელებული იყო ალანებშიც, რომელთაგან გადავიდა ოსებსა და ბალყარელებში. იგი ეყრდნობა ლიტერატურის მონაცემებს, რომლითაც ასაბუთებს შუა აზიის ცენტრალურ ნაწილში არფის ფართო გავრცელებას. მისი აზრით, სკვითებში ძვ. წ. VI ს-ში არფის არსებობა დასტურდება მთიან ალტაიში. იგი დაასკვნის, რომ ეს საკრავი ცნობილი იყო უზარმაზარ ტერიტორიაზე მთიანი ალტაიდან და შუა აზიიდან კავკასიის მთებამდე, რის დასტურადაც მიაჩნია ამ საკრავის პოპულარობა, უპირველეს ყოვლისა, ირანულენოვან ხალხებში (Калоев, 1973, 34).

ბ. კალოევი ლოგიკურად მართალია, როცა არფას ძველ ირანულენოვან ხალხებში ეძებს, მაგრამ სამართლიანად აკრიტიკებს მას ი. ხაშბა იმ ნაწილში, თითქოს მათ შემოეტანოთ კავკასიაში ეს საკრავი.

ი. ხაშბა იმონმებს პლუტარქეს ცნობას, საიდანაც ჩანს, რომ სკვითებს კავკასიაში მოსვლისას ჰქონდათ მუსიკალური მშვილდი, ე.ი. არფის წინა სახე. ქართული არქეოლოგიური მასალა მონიშნავს კავკასიაში ძვ. წ. I ათასწლეულის შუა ხანებში

არფისებრთა არსებობას. მკვლევარს მხედველობაში აქვს ცნობილი ბრინჯაოს ქანდაკება საკრავის გამოსახულებით ყაზბეგის განძიდან (ტაბ. V, სურ. 16ა). ამას დაუმატებელი აგრეთვე უფლისციხიდან თიხის პატარა ქანდაკებას ლირისებრი საკრავით, რომელიც აგრეთვე ძვ. წ. VI ს-ით არის დათარიღებული (ტაბ. V, სურ. 16ბ).

საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიურად დადასტურებული არფისებრი საკრავების კავშირი წინა აზიის უძველეს კულტურასთან, წერილობითი წყაროების მონაცემები შუა საუკუნეების საქართველოში ჩანგის ფართოდ გავრცელების შესახებ, საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში მისი დღემდე არსებობა, მიუთითებს ამ საკრავის საქართველოში ძლიერი და უწყვეტი ტრადიციის არსებობაზე.

საერთოდ, ძალიან ხშირად ხდება, როდესაც სხვადასხვა ხალხებში, რომლებსაც ერთმანეთთან ურთიერთობა არა აქვთ, ერთი და იგივე საკრავები გვხვდება, მაგ., ფლეიტები, რქა, საყვირი, დოლი (Бертков, 1963, 6). ცნობილი საკრავებიდან კ. ვერტკოვი აღნიშნავს, რომ ეკონომიკური და კულტურული განვითარების ადრეულ სტადიებზე, დაახლოებით ერთსა და იმავე ბუნებრივ პირობებში ხალხი ქმნიდა უმარტივესი საკრავების ერთნაირ ტიპებს და მსგავსი ან ერთნაირი კონსტრუქციების წარმოშობა სავსებით კანონზომიერი იყო. მაგრამ განვითარების შედარებით მაღალ საფეხურზე უფრო რთული ინსტრუმენტები წარმოიშვა. როგორც წესი, ერთი ხალხის მიერ მეორე ხალხისაგან აითვისება ის საკრავები, რომელთაც შეუძლიათ მათ მუსიკის ეროვნული თავისებურების ასახვა და მათ ესთეტიკურ მოთხოვნების დაკმაყოფილება. ყველაზე მოხერხებული ასეთ შემთხვევაში არის სიმებიანი საკრავები (დაკანონებული ბგერათრიგის გარეშე, თუმცა ბგერათრიგი ყოველთვის არ წარმოადგენს დაბრკოლებას კილოებრივი თავისებურების გადმოსაცემად) (Бертков, 1963, 9).

კავკასიის ხალხებში დამოწმებული ჩვენს მიერ ზემოთ აღწერილი არფები ამ საკრავის განვითარების საკმაოდ დანიშნულ ფორმაა. არქაულობას მათ უნარჩუნებს სიმები, უფრო სწორად, სიმის მასალა (ძუა), რომლის გამოც საკრავის ხმის

სიძლიერის კოეფიციენტი დაბალია და ფიქსირებულ ნყოფას დიდხანს ვერ ინარჩუნებს.

კავკასიის ხალხებში ბევრი საკრავი გაქრა, მაგრამ არფაზე უფრო მარტივი, ხემიანი საკრავი, დარჩა საქართველოშიც, ადიღელებშიც, აფხაზებშიც, ოსებშიც. სვანეთმა შეინარჩუნა არფაც და ხემიანიც დამზადების ტრადიციებითურთ. რით შეიძლება აიხსნას ეს ფაქტი?

ვფიქრობ, ეს საკითხი კიდევ შესასწავლია. ვარაუდის სახით შეიძლება ვთქვათ, რომ ეს საკრავი ამ ხალხთა ყოფისათვის ორგანული არ იყო, შემოინახა მხოლოდ ის, რაც ორგანული და მახლობელი იყო, რაც ზუსტად შეესაბამებოდა იმ მუსიკალურ აზროვნებას, რაც ამ ხალხის ვოკალურ კულტურაში იყო ასახული.

ამიტომ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ შედარებით განვითარებული ფორმა ამ საკრავისა ჩრდილო კავკასიის ხალხების მიერ ათვისებული იქნა ქართული კულტურული წრიდან.

ჩრდილოეთ კავკასიაში არფა სკვით-სარმატებიდან ან ირანულიდან რომ მოდიოდეს, ვფიქრობთ, მასში უნდა შენარჩუნებულიყო ტერმინი „ჩანგი“. ამ ხალხებში აღნიშნული საკრავის განვითარებული ფორმა (როგორცაა თუნდაც იგივე სვანური და ოსური ჩანგები), ათვისებულ იქნა ქართული წრიდან. არ გამოვრიცხავთ არც თვით ქართულის მიერ ამ საკრავის გარკვეული (დანიშნურებული) ფორმის ნახესხობას და შემდგომ მოდიფიკაციას. აგრეთვე არ გამოვრიცხავთ კავკასიის ხალხებში არფის უმარტივესი სახეობის არსებობას. ამ მხრივ საინტერესოა თეიმურაზ ბაგრატიონის (1782-1846) ერთი ცნობა: „ჩანგი“ - ჩვენებურათაც ჩანგს უწოდთ, ევროპიულად არფა ეწოდება, ჩვენის წერილის ენით ქნარი ეწოდების ჩანგსა, სპარსნიცა ამას ჩანგს უწოდებენ. ჩვენთა ქვეყანათა კავკასიის მთასა შინა იციან აფხაზეთსა და ზოგიერთს ალაგებში უკვრენ. ოსებმაც იციან, ხეს მოჰკაკვენ, ზედ ძროხის წელთაგან ქმნილთა ლართა გააბმენ, ანუ სიმთა და ისე უკურენ, ხოლო ქნარად დავითისა წოდებული, რომელიცა აქვენდათ ძველთა მეფეთა ქართველა დავითიან - ბაგრატიოვანთა, იგი იყო შემკული ფრიად მდიდრად და მეფენი მარადის მას ქნარსა სამეფოსა

თვისთა ნიშანთა თანა დასდებდეს“ (შარაძე, თეიმურაზ ბაგრატიონი, 1974, 240).

ეს ცნობა სხვადასხვა თვალსაზრისით არის საინტერესო, მაგრამ ამჟღერად აღვნიშნავთ შემდეგს. ირკვევა, რომ აფხაზეთში და კავკასიის მთიანეთში ცნობილია ქნარი ანუ ჩანგი. ეს უკანასკნელი ირანული სახელწოდებაა. ამ საკრავის უმარტივესი ფორმა (მშვილდისებრი, ნანლავის სიმებიანი) ცნობილია ოსთათვის, ხოლო საქართველოს ბარში (მეფის კარზე) არის „შემკული ფრიად მდიდრად“ ქნარი.

კავკასია ოდესღაც წინააზიური მუსიკალური კულტურის არეალში შედიოდა (ნ. მაისურაძე). ამ კულტურის კავკასიური ვარიანტის წარმოქმნა კავკასიაში მრავალხმიანობის ჩასახვანგანივითარებას უკავშირდება. ნ. მაისურაძე ვარაუდობს კავკასიური მუსიკალური სუბსტრატის არსებობას (რომელიც საფუძვლად დაედო მაგ., ოსურ მუსიკალურ ენას) (მაისურაძე, 1989, 71, 58). კავკასიური მატერიალური სუბსტრატული კულტურის ელემენტად მიმაჩნია „ყაზბეგელი“ და „უფლისციხელი“ მემუსიკეები არფისებრ საკრავთა გამოსახულებებით. განსაკუთრებით საინტერესოდ გამოიყურება ყაზბეგის მასალა. „ყაზბეგელი მემუსიკის“ საკრავის ნათესაობა სვანეთში დღემდე შემორჩენილ საკრავთან მეტყველებს, ერთი მხრივ, მუსიკალური კულტურის ამ ელემენტის არსებობის ტრადიციის უწყვეტობაზე და, მეორე მხრივ, ამ კულტურათა ორგანულ ერთიანობაზე.

ნ. მაისურაძემ ყურადღება მიაქცია განსაკუთრებით საინტერესო და უაღრესად მნიშვნელოვან ფაქტს – მოხეურ მუსიკალურ დიალექტში (სიმღერებში) სვანიზმების არსებობას (მაისურაძე, 1989, 50-51).

მოსაზრებას ხევისა და სვანური მუსიკალური კულტურის უძველესი ერთიანობის შესახებ მხარს უნდა უჭერდეს ყაზბეგის განძიდან არფისებრი საკრავის ასოციაცია სვანურ ჩანგთან. სვანური ჩანგის შორეული კავშირი დღევანდელი ხევის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ყაზბეგის განძში არსებულ ქანდაკებაზე გამოსახულ საკრავთან ჩანს არა მხოლოდ მის კონფიგურაციასა და ტიპოლოგიურად მათ იდენტურობაში, არამედ ძალიან საინტერესო დეტალთა თანხვედრაში. ეს არის ყაზბეგელი მე-

საკრავის გამოსახულებაზე ცალკეული მოძრავი რგოლის (ჯაჭვის სიმულაცია?) არსებობა, რომელიც რელიქტისა თუ რუდიმენტის სახით შენარჩუნებულია სვანური ჩანგის დეკორზე. ცნობილია, რომ ჯაჭვსაც რიტუალური დატვირთვა აქვს (შილაკაძე, 2002, 425). მოძრავი რგოლი სვანურ ჩანგზე (ტაბ. III, სურ. 12) და წრიული ფორმის სხვა სიმბოლოები, ჯაჭვის (თუ მისი რგოლის) იმიტაციას უნდა წარმოადგენდეს. სვანური ჩანგის მოძრავი რგოლი, რომელსაც ამჟამად მხოლოდ ესთეტიკური ფუნქცია აქვს, ყაზბეგის განძის ბრინჯაოს ნივთის მთლიან კომპოზიციასთან, მასზე ასახული სიუჟეტის ძირითად პრინციპთან ასოცირდება. სვანური და ხევის ეთნოგრაფიული მასალის თანხვედრის სხვა მაგალითების დასახელებაც შეიძლება (მაგ., ფერთა სიმბოლიკა, ასახული უძველეს წეს-ჩვეულებებში – სვანეთში შავთან ერთად სამგლოვიარო ფერად დასტურდება წითელიც, რასაც ანალოგი ხევში ეძებნება (გიორგაძე, 1987, 75).

ჩრდილო კავკასიის ხალხთა არაფების შედარებითი შესწავლის შედეგად ვლინდება, ერთი მხრივ, ტიპოლოგიური – კონსტრუქციული და ფუნქციური მსგავსება, მეორე მხრივ, სახელწოდებათა იდეოსემანტიკური თანხვედრა.

არფის არსებობა კავკასიის ენობრივად მონათესავე – იბერიულ-კავკასიურ ენათა ოჯახში შემავალ ხალხებსა და მათ ახლო მეზობლებში (ბალყარელები, ყარაჩაელები, ოსები) მიუთითებს ამ ხალხთა შორის მჭიდრო კულტურული ურთიერთობის არსებობაზე.

4.3. ფანდური

ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტები – ფანდური და ჩონგური ქართულ ინსტრუმენტარიუმში დომინირებენ. როგორც ზემოთ ვნახეთ, ჩონგური ფანდურის განვითარების შემდეგ, უფრო მაღალ ეტაპს შეესაბამება. მას ანალოგი არ მოეპოვება ჩრდილო კავკასიის ხალხებში და ამიტომ მასზე აღარ შევჩერდებით.

ფანდურის ტიპის საკრავები გვხვდება ადიღელებში (აფა ფშინ), ოსებში (დალა ფანდირ), ჩეჩნებსა და ინგუშებში (დეჩიგ ფონდურ), დაღესტანში (თამურ, აგაჩ ყუმუზ).

ქართული ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი — ფანდური საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეშია ცნობილი, მაგრამ იგი დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოსათვის. ყველა კუთხეში თავისებური გარეგნული ფორმა ახასიათებს. დამზადების წესებში, იმ კუთხეებშიც კი, სადაც ამ საკრავის განვითარების ადრინდელი საფეხურების შესაბამისი დონის ამსახველი საკრავები შემორჩა ყოფაში, მაინც საკმაოდ დახვეწილია. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს საკრავისათვის გამოსაყენებელი ხის მასალის შერჩევა. ყველა კუთხეში გამოიყენება ადგილობრივი ჯიშები, მაგრამ, ზედა დეკისათვის უმეტეს შემთხვევაში წინვიანი მერქანი. ამ უკანასკნელის საუკეთესო აკუსტიკური თვისებები, როგორც ზემოთ ითქვა, აღიარებულია და მუსიკალურ საკრავთა წარმოებაში დანერგილი (Римский-Корсаков, 1954; Яценко-Хмелевский, 1954). ამ მერქნის გამოყენება საკრავისათვის და მისი კარგი თვისებების ცოდნა ქართული საკრავების დამზადების წესში აშკარად ჩანს.

ხის მოჭრისას საქართველოში გათვალისწინებულია მთვარის ფაზები, იყენებენ ხის იმ ნაწილს, რომელიც „საქარეზე დგას“ ან მზე უდგება ე.ი. ბუნებრივად გამომშრალს. საკრავის ნაწილთა ტერმინოლოგია საკმაოდ მდიდარია და მრავალფეროვანი.

აღმოსავლეთ საქართველოში ფანდური ყველაზე პოპულარული საკრავია. იგი ყველა ოჯახის აუცილებელი ნივთია, ინახება თვალსაჩინო ადგილას. მის გარეშე წარმოუდგენელია ყოველგვარი შეკრება ხალხის, ლხინი, ქორწილი თუ ხატობა. იგი მონაწილეობს ქალების კოლექტიური შრომის დროს („საქმის საღამო“, „მჩეჩლობა“) „ბატონების“ კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებში, ხევსურეთში ჯვარში წმინდა ლუდის დაღვევის რიტუალში, ყეენობის და ბერიკაობის დროს, მწყემსების ყოფაში.

ჩეჩნური დეჩიგ-ფონდური არის სამსიმიანი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი, წაგრძელებული კორპუსიანი, გამოთლილია მთლიანი ხისაგან (აქედანვე მოდის მისი სახელი „დეჩიგ-ფონდურ“, რაც ნიშნავს „ხის საკრავს“), აქვს საქცევეები (5-10). სიმები ქართულის მსგავსად არის ნაწლავის ან ლითონის.

საკრავის ნყოფაც ქართულის მსგავსია (სეკუნდურ-ტერციული).

ჩეჩნეთ-ინგუშეთის რესპუბლიკურ მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ფონდში ექსპონატები (OC - 4329, OC - 4323, OC - 2852, OC - 4324) ხევესურული და მოხეური ფანდურის ტიპისაა. აგრეთვე ამავე მუზეუმში დაცული ექსპონატი, ნაპოვნი ითუმყალეს მახლობლად სოფელ მელხისტას აკლდამაში, ხევესურული ფანდურის ტიპისაა. ეს ფაქტი საინტერესოა იმ მხრივ, რომ ხევესურეთშიც დასტურდება ფანდურის საფლავეში ჩაყოლების ფაქტები. განათხარი საკრავი გარეგნულად ემსგავსება ხევესურულს და იმ ტერიტორიაზეა ნაპოვნი, სადაც, გადმოცემის თანახმად, ქართველებს ვაინახებთან მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონიათ.

დამზადების წესი საკმაოდ მარტივია. გამოთლილია საკრავი მთლიანი ხისაგან. მასალად იყენებენ ცაცხვს, მაგრამ მასალას არჩევენ არა მისი მუსიკალური თვისებებისათვის, არამედ იმიტომ, რომ ადვილი დასამუშავებელია.

დეჩიგ-ფონდურის დამზადების ტრადიციული ზომები არ არსებობდა. მუზეუმში დაცული ნიმუშების ზომების შეჯერების შედეგად მივედი იმ დასკვნამდე, რომ ქართულის მსგავსად, აქაც გამომუშავებულია ტრადიციული თანაფარდობა ნაწილთა შორის. მაგრამ ეს თანაფარდობანი ქართული საკრავის პროპორციებისაგან განსხვავებულია.

დეჩიგ ფონდურზე უკრავენ მხოლოდ მამაკაცები. ამ საკრავის თანხლებით სრულდებოდა ე.წ. ილლი – საგმირო სიმღერები, რომელსაც აგრეთვე მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ. ამაზე სრულდებოდა საცეკვაოებიც და ე.წ. ლადულა ღიმ (ინსტრუმენტული ჰანგი, რომელსაც კონკრეტული შინაარსი აქვს სათაურის სახით გამოხატული). საკრავი არ ერთიანდებოდა ანსამბლად სხვა საკრავებთან და არც ორი ან მეტი დეჩიგ-ფონდური გამოიყენებოდა ერთდროულად. ეს ტრადიცია ყველა ქართული საკრავის სახით ქართულშიც მტკიცედ იყო დაცული.

ჩეჩნეთ-ინგუშეთში დეჩიგ ფონდურის გარდა ხემიანი საკრავი (ატუხ-ფონდურიც) არის გავრცელებული. საინტერ-

ესოა თვით ჩეჩნების დამოკიდებულება ამ ორი საკრავისადმი. ისინი ერთხმად აღიარებენ და ამჯობინებენ ხემიან საკრავს და აღნიშნავენ, რომ მოხუცებს ეს საკრავი უფრო უყვარდათ, გასაკეთებლადაც ადვილი იყო და დასაკრავადაც მოხერხებული. ორივე ამ საკრავს წყობა კი ერთნაირი ჰქონდა.

საველე მასალის მიხედვით, დეჩიგ-ფონდური იყო ორსიმიანიც და სამსიმიანიც (ორსიმიანი საკრავების არსებობას ლიტერატურის მონაცემებიც ადასტურებენ). ორსიმიანი სიმებიანი საკრავის წყობა იყო სამსიმიანი საკრავის განაპირა სიმების წყობა ე.ი. კვარტული. „იყო შემთხვევა, რომ შუა სიმს მოაშორებდნენ, ორ სიმზე უკრავდნენ და შემდეგ ისევ მიაბამდნენ“ (ავტორის დღიური, 1970, ჩეჩნეთ-ინგუშეთი, მთხრ. ისლამოვ აბდულლახაბ, 103 წლის, სოფ. ხარაჩოი, ვედენოს რ-ნი). ანალოგიური ფაქტი საქართველოშიც (კახეთში) არის ფიქსირებული (შილაკაძე, 1970, 17).

როგორია დეჩიგ-ფონდურის მიმართება ქართულ ფანდურთან?

პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს წყობის ერთგვაროვნება, კერძოდ საკუთრივ წყობაში სიმებს შორის სეკუნდური თანაფარდობის არსებობა, აგრეთვე საკრავის ნაწილთა ტერმინოლოგია და დამზადების წესი. ქართული საკრავის ტერმინოლოგია უფრო მდიდარია. დამზადების წესებიდან ჩანს სხვაობა მუსიკალური აზროვნების განვითარების დონეებს შორის. საქართველოში ყურადღება ექცევა ხის მასალის შერჩევას. წინვიანი ჯიშების განსაკუთრებული აკუსტიკური თვისებები ქართული მასალის მიხედვით ემპირიულად არის მიგნებული, ხოლო ჩეჩნურში – იგნორირებული.

ზემოთქმულის საფუძველზე, აღმოსავლურ-ქართული საკრავი ფანდური განვითარების უფრო მაღალ საფეხურს შეესაბამება, ვიდრე ჩეჩნური.

ჩეჩნეთ-ინგუშეთში *ფონდურ* საკრავის ზოგადი სახელწოდებაა (*ატუხ-ფონდურ*, ხემიანი საკრავი, *დეჩიგ-ფონდურ* – ხის საკრავი, *მერც-ფონდურ* – ძუის საკრავი, *ქელათ-ფონდურ* გარმონი, “ქალაღდის საკრავი”). ასევეა ოსურში, *ფანდირ* (*фаендыр*) არის საკრავის ზოგადი სახელი. ანალოგიური ფაქტი, როგორც ზემოთ ვნახეთ, გვაქვს კავკასიის სხვა

ხალხებშიც. საკრავის ზოგადი სახელწოდების აღმნიშვნელი სიტყვით (და შესრულების ტექნიკის თუ საკრავის მასალის გამომხატველი სიტყვით) საკრავის სახელდება დამახასიათებელი ჩანს ჩრდილო კავკასიის ხალხებისათვის.

საკრავის სახელწოდების ამგვარი წარმოება ჩვენი აზრით, მიუთითებს მუსიკალური აზროვნების დონის ერთგვაროვნებაზე ჩრდილო კავკასიის ხალხებში.

ეს არის განვლილი ეტაპი ქართულ მუსიკალური აზროვნებისათვის, რასაც მოწმობს ქართული მუსიკალური ტერმინი „ძალი“, რომელიც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, თავდაპირველად აღნიშნავდა საერთოდ საკრავს, შემდეგ საერთოდ სიმს და ბოლოს, მხოლოდ ნაწლავისაგან დამზადებულ სიმს.

სიტყვა „ფონდურ“ ნახურში (ჩეჩნურ-ინგუშურში) როგორც ვთქვით, ქართულის გზით შესული უნდა იყოს. ქართულიდან „ფანდური“ ნახურში ათვისებულია „ფონდურ“ ფორმით.

ჩეჩნურ-ინგუშურში არ ჩანს ის სიტყვა, რომელსაც ჩაენაცვლა „ფონდურ“, რომელიც სემანტიკურად ადილური „ფშინას“ ან ქართული „ძალის“ ანალოგიური უნდა ყოფილიყო.

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ არა მარტო სიტყვა „ფონდურ“ თვით ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი დეჩიგ ფონდურიც ქართულიდან არის ათვისებული ვაინახურ კულტურაში. ამ ვარაუდის საფუძველს გვაძლევს ხევისურული და მოხეური ფანდურებისა და ჩეჩნურ-ინგუშური ინსტრუმენტის კონსტრუქციის მსგავსება (ტაბ. V, სურ. 19-20, ტაბ. VI, სურ. 21-25). ჩეჩნური საკრავი ასეთ დიდ მსგავსებას კავკასიის სხვა ხალხთა საკრავებთან არ ავლენს. ჩემს ამ ვარაუდს მხარს უჭერს აგრეთვე ზემოთ მოტანილი მასალა იმის შესახებ, რომ მთხრობლები ხემიან საკრავს თვლიან უფრო მეტი მხატვრული ღირებულების მქონედ, ვიდრე ჩამოსაკრავს (ობიექტურად კი სწორედ ამ მხრივ ორ საკრავს შორის სხვაობა არ არის) ეს საკრავი მიაჩნიათ მათ თავიანთი ყოფის აუცილებელ ატრიბუტად.

ქართული საკრავის დამზადების წესის მრავალეტაპიანობა, ტერმინოლოგიის სიმდიდრე, ფუნქციური მრავალმ-

ხრივობა ჩეჩნურთან შედარებით ავლენს ქართული საკრავის უფრო მაღალ დონეს, რაც ქმნიდა იმის წინაპირობას, რომ სხვა კულტურასაც აეთვისებინა ეს ელემენტი.

დეჩიგ-ფონდური უნდა მივიჩნიოთ აღმოსავლურ-ქართული და ცენტრალური ჩრდილო-კავკასიურ კულტურული ურთიერ-ობის ერთ-ერთ ფაქტად.

ანალოგიური მდგომარეობა გვაქვს ოსური დალა-ფანდირის სახით. ე.ი. დალა-ფანდირი ოსებში ათვისებული არის ქართულიდან. გარეგნულად იგი მოხეურ ფანდურს ემსგავსება. ეს საკრავი გაცილებით გვიან არის ოსურ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში გაჩენილი, რადგან ის არ მონაწილეობს თავისი წარმოშობით ძველ წეს-ჩვეულებებში (ალარდი, ზვავით გატანილის გვამის ძებნა და მისთ.), სადაც ხემიანი აუცილებლად გვხვდება.

ოსურ დალა-ფანდირის სახელწოდებას მთხრობელთა ერთი ნაწილი ხსნის როგორც „მრგვალ ფანდირს“, მეორე ნაწილის განმარტებით „დალა“ არის „დაირა“ და ფანდური ჩხრიალთან არის ასოცირებული. ტერმინი „დალა“ დაირასთან დაკავშირა ვ. აბაევმა (Абаев, 1958, 342).

დალესტნური აგაჩ-ყუმუზი და თამურიც ქართულის ანალოგიურია, მაგრამ მასალის სიმცირის გამო დასკვნებისაგან თავს ვიკავებ.

ჩერქეზული აფა-ფშინ არ ჩანს ტიპური, მათ ყოფაში უფრო ორგანულად ხემიანი საკრავი ზის, ამიტომ არ არის გამორიცხული ამ საკრავის ქართულიდან ნასესხობა.

4.4. გადმოცემები სიმებიან საკრავთა წარმოშობის შესახებ

ქართული ხალხური სამუსიკო საკრავებისა და მათი კავკასიური ანალოგიების გვერდით ინტერესს იწვევს ხალხური გადმოცემები სიმებიან საკრავთა წარმოშობის შესახებ.

სპეციალურ ლიტერატურაში კარგად არის ცნობილი თქმულება ჩანგზე. გადმოცემის მიხედვით მამას უკვდება ერთადერთი ვაჟი. მამას უნდა შვილისაგან სამახსოვროდ რაიმე დაიტოვოს, ამიტომ მოაჭრის მკლავს, სიმებად გააბამს შვილის

თმებს და დაადენს მდულარე ცრემლებს. მკლავი ტანია ჩანგისა, – ამბობს თქმულება, თმები – სიმები და მწუხარე ხმები – მამის ცრემლები.

სვანური თქმულების ანალოგიურია კახური ვარიანტი, რომლის მიხედვითაც ჩანგის ტანი მკლავია, სიმები თმები და ხმები – ცრემლები დედისერთა მზეთუნახავი ქალისა, რომელსაც ძალად გათხოვება დაუპირეს და თავი ჩამოიხრჩო (კარგარეთელი, 1933, 115; არაყიშვილი, სვანური, 1950, 42-44; ახოზაძე, 1957).

ამ გადმოცემას უკავშირებენ ჩანგის სვანურ სახელწოდებას „შიმეკეჰე“, რაც „მოტეხილ ხელს“ ნიშნავს (არაყიშვილი, სვანური, 1950, 44). ოსური გადმოცემის მიხედვითაც არფის (დუოდესტანონ ფანდირის) კორპუსი მკლავთან არის შედარებული (არაყიშვილი, 1950, სვანური, 44), ასევეა არფის აფხაზური სახელწოდება „აიუმაა“ (Хашна, 1967, 70).

ზემოთ მოხსენიებული სვანური თქმულება ჩანგის შესახებ გასული საუკუნის 60-იან წლებში სვანეთში ველარ დავამონძე, მაგრამ შემორჩა გადმოცემა ხემიან საკრავზე, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაშიც არის ცნობილი (ნიჟარაძე, 1962, 161-160; ქართული ხალხური ეპოსი, 1940, 75) და დავაფიქსირე მეც 1963 წ. სვანეთში. ეს გადმოცემები არის ხალხური როსტომიანის ვარიანტები, სადაც შედის ეპიზოდი საკრავის შექმნის შესახებ. ერთ-ერთი ვარიანტის მიხედვით, მამას შემოაკვდება საკუთარი შვილი (მამა-შვილი ერთმანეთს არ იცნობენ და მოკვლის შემდეგ მამა ნახულობს ნიშანს, რითაც ცნობს შვილს). მის გასაცოცხლებლად ეშმაკის რჩევით ჩადის ორმოში შვილთან ერთად ხანგრძლივი დროით. ამ ხნის მანძილზე გაეზრდება წვერი, ამას სიმებად გააბამს შვილის მკლავზე და გააკეთებს ჭიანჭურს (ხემიან საკრავს), რომელზედაც დასტირის თავის უბედურებას. შვილს ველარ გააცოცხლებს, რადგან ვერ მოახერხებს დათქმულ ვადამდე გაჩერებას ორმოში (მოტყუებით ამოიყვანენ იქიდან).

ზემო სვანეთში ჩემს მიერ ჩანერილი ვარიანტის მიხედვით მამამ (როსტომმა) შვილის სხეულზე გააბა საკუთარი წვერი, თავიდან საკრავის კორპუსი გააკეთა, ძვლებიდან ტარი, გვერ-

დის ძვლებიდან ხემი (შილაკაძე, დღიური, სვანეთი, 1963, რვ.1). ფშაური ვარიანტის მიხედვით, როსტომ გმირი მოკლული შვილის სხეულიდან ფანდურს აკეთებს (ხიზანიშვილი, 1940, 109).

მკვდრის სხეულიდან საკრავის გაკეთების ეპიზოდი არის ხალხური როსტომიანის სვანურ, ზემორაჭულ, ფშაურ ვარიანტებში.

იმ ფაქტს, რომ გადმოცემებში სხვადასხვა საკრავი იხსენიება (ჭიანური, ფანდური), ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა არა აქვს. აქ პრინციპულად ერთი მოვლენა გვაქვს – სიმიანი საკრავის შექმნა.

როგორც ცნობილია, ხალხური როსტომიანი ქართულ ფოლკლორში პოპულარული და ფართოდ გავრცელებულია. ხალხური როსტომიანი ფირდოუსის (934-1025) შაჰ-ნამეს ქართული ვერსიაა, შაჰ-ნამეს ის ნაწილია, სადაც მოთხრობილია როსტომ ფალავანის თავგადასავალი (კეკელიძე, ბარამიძე, 1954, 328). საქართველოში როსტომიანიდან განსაკუთრებით პოპულარული იყო მამა-შვილის ბრძოლის ეპიზოდი. ფოლკლორისათა აზრით, მამა-შვილის ბრძოლის ქართული სიუჟეტი ბევრად ადრე არსებობდა ქართულ ხალხურ ეპოსში, ვიდრე „შაჰ-ნამეს“ ქართული ვერსიები და თვით ფირდოუსის „შაჰ-ნამეც“ (Мацаверидзе, 1962, 7, 10). „შაჰ-ნამე“ ქართულად ნათარგმნი ყოფილა ჯერ კიდევ XII საუკუნეში, მაგრამ ჩვენამდე მოღწეული უადრესი თარგმანი, XVI საუკუნისაა (კეკელიძე, 1924, 184).

მამა-შვილის ბრძოლის სიუჟეტი სხვადასხვა ხალხში არის გავრცელებული, იგი წარმოშობილია ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, ზეპირსიტყვიერი გზით (მაცაბერიძე, 1958, 418). ამჯერად საინტერესოა ის ეპიზოდი, რომელიც საკრავის გაკეთებას ეხება. ეს ეპიზოდი კი არ არის ხალხური როსტომიანის და კერძოდ, მამა-შვილის ბრძოლის ამბის ყველა ვარიანტში. როსტომიანი ცნობილია საქართველოს თითქმის ყველა რეგიონში (შანიძე, 1935, 178; ძიძიგური, 1974, 112, 140, 192, 281; ფრუიძე, 1959, 28). ფშაურ, სვანურ და მთარაჭულ ვარიანტებში საკრავის შექმნის ეპიზოდი არის, მაგრამ არ არის ქვემორაჭულში, სადაც არც ხემიანი საკრავი გვხვდება.

მკვდრის სხეულიდან საკრავის გაკეთების მოტივი არის

ნართული ეპოსის მხოლოდ ოსურ ვარიანტში, კერძოდ, თქმულების ერთ ეპიზოდში – „როგორ გაჩნდა ფანდირი“ (Калоев, 1973, 33). ფანდირის გაკეთება მიენერება ნართ სირდონს, რომელსაც ხამიცმა მოუკლა თორმეტი შვილი. სირდონმა უფროსი ვაჟის მკლავზე გააბა თავისი შვილების ძარღვები სიმებად (Нартские сказания, 1950). აქ იგულისხმება ოსებში გავრცელებული თორმეტსიმიანი არფა – დუადასტანონ ფანდირ.

მ. ჩიქოვანის აზრით, ეპიზოდი ხამიცის მიერ სირდონისათვის შვილების მოკვლისა და ქვაბში მოხარშვის შესახებ არ არის ოსური. ეს მოტივი შესულია ნართულ ეპოსში ჯადოსნური ზღაპრებიდან, კავკასიური სუბსტრატიდან. ეს მოტივი ტიპურია ჯადოსნური ზღაპრებისათვის და არა საგმირო თავგადასავლისათვის. ცნობილია სხვა შემთხვევებიც, რომ ნართული ეპოსი ფართოვდებოდა ჯადოსნური ზღაპრების ხარჯზე (Чиковани, 1969, 230, 233, 234).

აღსანიშნავია, რომ როსტომიანიც საქართველოდან არის შესული ოსურ ფოლკლორში დარქანების თქმულებების სახით. კერძოდ, ცნობილია „როგორ მოკლა როსტომ დარქანთმა თავისი შვილი“ (Калоева, 1975, 78-80). აქ მოთხრობილია მამა-შვილის ბრძოლა, მამის მიერ შვილის მოკვლა, გლოვა ბნელ ადგილას, ჯდომა მკვდარ შვილთან ერთად. ტიპურია ფინალი – შვილს ველარ გააცოცხლებს, რადგან აიძულებენ ბნელეთიდან გამოვიდეს.

როგორც მ. ჩიქოვანი აღნიშნავს, ოსურ ფოლკლორში საგანგებოდ გამოირჩევა ორი ციკლის ნაწარმოებები, ესენია თქმულებები ნართებისა და დარეჯანების შესახებ. ამ თქმულებებში მოტივთა და გმირთა გადაადგილებას, ეპიზოდთა შერწყმასა და კონტამინაციას აქვს ადგილი. დარეჯანთა ოსური თქმულებები ხუთი ციკლისაგან შედგება, ერთ-ერთია როსტომის ციკლი, რომელიც სიუჟეტურად „შაჰ-ნამეს“ თქმულებებს მოიცავს. მ. ჩიქოვანი იზიარებს ვ. აბაევის აზრს იმის შესახებ, რომ დარეჯანიანთა როსტომი ოსეთში საქართველოს გზით შევიდა და დასძენს, რომ იგი გავრცელდა ზეპირსიტყვიერი კონტაქტით (ჩიქოვანი, 1958, 345-378). ირანული თქმულების ოსურში ქართულის მეშვეობით გავრცელებას ვარაუდობდა ვს. მილერიც (Миллер, 1881, 11).

როსტომის ოსური თქმულებები ჩანერილი აქვთ ვს. მილერს (Миллер, 1881, 78-79), ა. კაიტმაზოვს (Кайтмазов, 1889, 17-20), სადაც აღწერილია მამა-შვილის ბრძოლა, შვილის მოკვლა, გლოვა. ამ ვარიანტის მიხედვით როსტომი ვერ აცოცხლებს შვილს, რადგან სირდონი შეაცდენს და აიძულებს ორმოდან ვადაზე ადრე ამოვიდეს. საინტერესოა ის გარემოება, რომ როსტომის თქმულების ოსურ ვარიანტში საკრავის გაკეთება ნახსენები არ არის.

საყურადღებოა ისიც, რომ „შაჰ-ნამეში“, სადაც როსტომი-სა და ზურაბის შეხვედრაა აღწერილი და მამისაგან შვილის მოკვლა (იუსტ.აბულაძე, 1916), აგრეთვე არ არის საკრავის გაკეთების ეპიზოდი. როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, არ არის ეს ეპიზოდი ხალხური როსტომიანის არც ერთ ქართულ ვარიანტში.

ის ფაქტი, რომ საკრავის გაკეთების მოტივი არ გვხვდება არც ლიტერატურულ წყაროში, არც ხალხური ეპოსის არც ერთ ვარიანტში. (ყველა კუთხეში), არც ოსურ დარժანების ციკლში, რომელიც საქართველოდანაა ოსურში შესული, გვაფიქრებინებს, რომ საკრავის წარმოშობის შესახებ გადმოცემა როსტომიანიდან დამოუკიდებლად არსებობდა (ისევე, როგორც ზემოთ მოტანილი გადმოცემა სვანური ჩანგის შესახებ) და რომ იგი მოგვიანებით შეერწყა როსტომიანს.

მკვდრის სხეულიდან საკრავის გაკეთების მოტივი, რომელიც ქართული და ოსური ფოლკლორული მასალით მონმდება, უკავშირდება მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ წესჩვეულებებს, კერძოდ, საკრავის გამოყენებას ამ წესჩვეულებებში. იგულისხმება: 1) სვანეთში ჭუნირზე (ხემიან საკრავზე) დაკვრის წესი მიცვალებულის დაკრძალვის წინა ღამეს; 2) ჭუნირზე ან ჩანგზე დაკვრა ახალწლის ციკლის ერთ-ერთი დღესასწაულის – ლიფანალის დროს; 3) სვანეთში მიცვალებულის „სულის დაჭერის“ წესი, ზვავის გატანილის გვამის ძებნის წესი (რაჭა, ოსეთი), წყალში დამხრჩვალის გვამის ძებნის წესი (აფხაზეთი, ყაბარდო).

ამ წესჩვეულებების გამოძახილი შეიძლება დავინახოთ გამოთქმაში „ჭიანური ჭირის არის“ (ხევსურეთი, თუშეთი,

რაჭა, სვანეთი) (ავტორის საველე დღიურები, ხევსურეთი, 1963; სვანეთი, 1963; თუშეთი, 1965; რაჭა, 1974), აგრეთვე აფხარცის წარმოშობის მწუხარებასთან დაკავშირება (Хашна, 1967, 47).

მიცვალებულის კულტთან საკრავის შორეული პარალელი შეიძლება იყოს ძველ აღმოსავლეთში აღდგენად ღვთაებებთან დაკავშირებულ მისტერიებში საკრავის გამოყენება (Грубер, 1960, 62). მიწიერ სამყაროსთან საკრავის კავშირის მიმანიშნებლად შორეულ ასოციაციას იწვევს ბერძნულში სიტყვა *ჯელაჯის* მნიშვნელობები 'კუ', 'ლირა' (Гамкრელიძე, Иванов, 1984, 533). ამასთან კავშირში გასათვალისწინებელია, რომ ბერძნულ სიმებიან საკრავებზე რეზონატორად კუს ბაკანი გამოიყენებოდა (Закс, 1937).

ამგვარად, ფოლკლორის მონაცემებით, სიმებიანი საკრავის წარმოშობა დაკავშირებულია გარდაცვლილის სხეულიდან საკრავის გაკეთებასთან. ეს მოტივი გვხვდება ქართულ ფოლკლორში, კერძოდ, ხალხური როსტომიანის ზოგიერთ ვარიანტში, უფრო ზუსტად იმ კუთხეებში, სადაც უძველესი არფისებრი და ხემიანი საკრავები გვხვდება, აგრეთვე კავკასიის იმ ხალხებში, რომელთაც საქართველოსთან მჭიდრო კონტაქტები ჰქონდათ.

ხალხურ როსტომიანში ამ ეპიზოდის არსებობა გვიანდელ დანართს უნდა წარმოადგენდეს, იგი საკრავის წარმოშობის შესახებ დამოუკიდებელი სიუჟეტის სახით უნდა არსებულებოდა.

მკვდრის სხეულიდან საკრავის გაკეთების სიუჟეტსა და ამ საკრავთა გამოყენებას მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ წესებში ერთმანეთთან კავშირი უნდა ჰქონდეთ, რაც აღნიშნულ საკრავთა სიძველეზეც უნდა მიუთითებდეს.

**ძართულ - ჩრდილოკავკასიურ კულტურულ
ურთიერთობათა წანამძვრები**

ზემოთ განხილული იყო მუსიკალური კულტურის ის ელემენტები, რომლებიც საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხებში არის გავრცელებული. როგორც აღინიშნა, ზოგი მათგანი საერთოკავკასიური ელემენტია (ხემიანი საკრავი), ზოგი კი კულტურული კონტაქტების შედეგად ერთი ეთნიკური კულტურიდან მეორის მიერ ათვისებული. ასეთად იქნა მიჩნეული ხემიანი საკრავი ხევსურეთში ათვისებული ქისტებისაგან, მთლიანი ხის კორპუსიანი რაჭული ხემიანი – ბალყარელებისაგან, ჩამოსაკრავი ფანდური ჩეჩნების მიერ და აჩამგური (ჩონგური) აფხაზების მიერ – ქართველებისაგან.

კულტურული კონტაქტები თუ სხვა ურთიერთობები (ეკონომიკური, პოლიტიკური) ჩვეულებრივ, უპირველეს ყოვლისა, მეზობელ ეთნოსთა შორის მყარდება. ამგვარი ურთიერთობების თვალსაჩინო მაგალითი სწორედ შესასწავლი რეგიონის – კავკასიონის ჩრდილო და სამხრეთ კალთებზე მცხოვრებ მთიელთა საუკუნეთა მანძილზე მჭიდრო თანაცხოვრებაა. „კავკასიის მთიელებმა... საუკუნეთა განმავლობაში ფრიად უნიკალური, საფუძვლიანი, სისტემური ურთიერთობები და ადათ-წესები ჩამოაყალიბეს“.... ამ ურთიერთობებში მიუხედავად ეთნიკური, ენობრივი და სარწმუნოებრივი განსხვავებებისა, მიუხედავად შუა საუკუნეობრივი კუთხური კარჩაკეტილობისათვის დამახასიათებელი ხშირი შუღლისა, მეკობრეობისა და შურისგებისა (სისხლის აღებისა), მაინც პოზიტიური, გამტანობისა და კონსტრუქციულობის ტენდენციები პრევალირდება, რაც დაფუძნებული იყო, ერთი მხრივ (უპირატესად), ისტორიული ნათესაობის შეგნებაზე... ხოლო, მეორე მხრივ, იმ რაინდულ კოდექსზე, რომელიც დროთა განმავლობაში მკვიდრ ტრადიციებად ჩამოყალიბდა“ (არაბული, ქურდინი, 2005, 63).

მუსიკალური მატერიალური კულტურის საერთო ელემენტების არსებობა სხვადასხვა ხალხში სხვადასხვა ფაქტორით

არის გაპირობებული. პირველ რიგში გასათვალისწინებელია ის მოსაზრება, რომელიც ვარაუდობს საერთოკავკასიური ცივილიზაციის, ერთიანი კავკასიური კულტურული სამყაროს არსებობას (ა. აფაქიძე, ო. ჯაფარიძე, ე. კრუპნოვი, ვ. აბაევი, ა. რობაქიძე და სხვ.) და ამ კულტურულ ღირებულებათა მემკვიდრეობითობას. „მიუხედავად გარკვეულ რეგიონებში ეთნიკური გარემოს ცვლისა, ზოგიერთი ტომისა და ხალხის გეოგრაფიული იზოლირებისა, ენობრივი და ეთნიკური განსხვავებისა, კავკასიის კულტურის ისტორიული ფორმებისათვის დამახასიათებელია მხატვრული ტრადიციის მემკვიდრეობითობა უძველესი დროიდან დღემდე. ეს მემკვიდრეობითობა თვალნათლივ ჩანს საქართველოს ეთნოგრაფიულ ყოფაში და საერთო ხაზებში შეიძლება დამოწმებულ იქნას კავკასიის ისტორიული მოსახლეობის ხალხურ კულტურაში“ (სურგულაძე, 1984, 144).

გასათვალისწინებელია სხვადასხვა ხასიათის კონტაქტები ხალხებს შორის. უკვე აღვნიშნე, რომ ქართველ მთიელებს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ თავიანთ მეზობელ ტომებთან თუ ხალხებთან (ანჩაბაძე და სხვ. 1969). ქართველ მთიელებს (სვანებს, რაჭველებს, ხევსურებს, მოხევეებს, მთიულებს, თუშებს) ისტორიული ურთიერთობა ჰქონდათ ყაბარდოელებთან, ბალყარელებთან, ყარაჩაელებთან, ოსებთან, ვაინახებთან (ჩეჩნები, ინგუშები, ქისტები). ამის თაობაზე ეთნოლოგიურ ლიტერატურაში მნიშვნელოვანი ცნობები და მოსაზრებებია. ეს ურთიერთობები გაპირობებული იყო ეკონომიკური (მესაქონლეობა, სასაძოვრო მეურნეობა, ხელოსნობა) ინტერესებით, რომელსაც კავკასიელ (იმიერ თუ ამიერ) მთიელთა ადათობრივი სამართალი არეგულირებდა. ამას ხელს უწყობდა წეს-ჩვეულებები, რომლებიც ფაქტობრივად საზოგადოების სოციალური განვითარების დონის შესაბამისი და მეტ-ნაკლებად თანაბარი იყო.

ინტენსიური იყო ურთიერთობები სვანეთისა ყარაჩაელებთან, ყაბარდოელებთან, ბალყარელებთან, რაჭისა – ბალყარელებთან, ოსებთან, ხევსურეთისა და თუშეთისა – ქისტებთან (გამყრელიძე, 1982, 155, მ. მაკალათია, 1985, 90). ეს ურთიერთობები სხვადასხვა დროს იყო მტრულიც და კეთილმეზობლურიც. ვაინახებისა (ქისტების) და აღმოსავლეთ

საქართველოს მთიელთა (ხევსურები) შორის ურთიერთთავდასხმები (საქონლის მოტაცების მიზნით და სხვა) კარგად არის ასახული ხალხურ პოეზიაში. მაგრამ კეთილმეზობლური ურთიერთობა უფრო ხანგრძლივი იყო (მ. მაკალათია, 1985, 90). ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში დადასტურებულია უამრავი მაგალითი ხევსურების და ქისტების მხრივ ერთმანეთის მხარდაჭერისა (Джалалбадзе, 2003, 76).

სვანეთს მუდმივად ჰქონდა ურთიერთობა ბალყარელებსა და ყაბარდოელებთან. ეს ურთიერთობები, როგორც დანარჩენი მთიელებისა, ორმხრივი იყო. სვანებსა და ბალყარელებს შორის ფართოდ იყო განვითარებული ალებმციცემობა (ხარაძე, 1960, 109). როგორც რ. ხარაძე აღნიშნავს, ბალყარეთის ყველა თემიდან იყო გადასასვლელი გზა სვანეთსა და მთარაჭაში. ბალყარეთის ყველა თემი თავისი საკუთარი გზით უკავშირდებოდა ზემო სვანეთს, რომლითაც ბალყარელები პირდაპირ ჩადიოდნენ ბეჩოსა, მულახ-მუჟალსა და მესტიაში. ჩერექი ადვილად უკავშირდებოდა მთარაჭის სოფლებს.

ეთნოგრაფების მიერ დადასტურებულია ფაქტები, რომ ინგუშები ხევსურეთში, ხოლო ჩეჩნები და დაღესტნელები თუშეთში, დიგორელები რაჭაში გადმოდიოდნენ სეზონურად (გამყრელიძე, 1982, 155). ბ. გამყრელიძეს მოყავს მაგალითები ჩეჩნების და თუშების ურთიერთთანამშრომლობისა, როდესაც ისინი არა მარტო ერთმანეთის სასაძოვრო მთებით სარგებლობდნენ, არამედ ამხანაგობასაც ქმნიდნენ (გამყრელიძე, 1982, 171).

თუში და მეზობელი კავკასიელი მეცხვარეების ურთიერთობებზე მიუთითებს რ. ხარაძეც. ზამთრის საძოვრებზე თუშ მეცხვარეებს მჭიდრო კავშირი ჰქონდათ მეზობელ ლეკებსა და აზერბაიჯანელებთან, რომლებისგანაც საძოვრებს ქირაობდნენ. ამან განაპირობა ისიც, რომ თუშები თავიანთ ვაყებს ენის სწავლების მიზნით ხშირად ერთი წლითაც კი ააბარებდნენ აზერბაიჯანელ ყონალებს (Харадзе, 1960, 116).

ჩრდილოკავკასიელები თავისუფლად გადმოდიოდნენ საქართველოში: ოსები ქართლში, რაჭაში, ხევში, მთიულეთში, ჩეჩნები და ინგუშები – ხევში, თუშეთში, ფშავ-ხევსურეთში, დაღესტნელები – თუშეთსა და კახეთში, ბალყარელები – რაჭაში და პირიქით. კავკასიონის ქედზე გადასასვლელები აახ-

ლოებდა ორივე მხარის მოსახლეობას, რის შედეგადაც მყარდებოდა ურთიერთსასარგებლო ეკონომიკური ურთიერთობები, სეზონური სამუშაოები, როგორც იყო მწყემსად დაქირავება, ხვნა-თესვაში, თიბვა-მკაში, სახლის შენებაში დახმარება, შრომატივად სამუშაოებში ამხანაგობების შექმნა (გამყრელიძე, 1982, 238).

ზემოთ „ისტორიული ნათესაობის შეგნება ვახსენეთ“. ამასთან დაკავშირებით აღვნიშნავთ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოქმულ მოსაზრებებს იმის შესახებ, რომ ქართველ მთიელებს გარკვეულ ისტორიულ პერიოდებში ეჭირათ ის ტერიტორიები, რომლებიც ამჟერად სხვებით არის დასახლებული. სვანური და ჩრდილო კავკასიის მოსახლეობის გადმოცემების, ტოპონიმების ეტიმოლოგიის საფუძველზე ლ. ლავროვი თვლის, რომ ჩრდილო კავკასიის ნაწილი, მდინარე ყუბანისა და ბაქსანის სათავეები XVI საუკუნის შუახანებში დასახლებული იყო სვანებით. ფოლკლორული მასალის, ტოპონიმის და სხვ. მასალის საფუძველზე მიაჩნია, რომ XIX საუკუნემდე სვანების განსახლება ჩრდილო კავკასიაში არის უეჭველი (Лавров, 1952, 344, შდრ. Мишчухани, 1978).

ბალყარეთში (ბაქსანის ხეობაში) სვანური და რაჭული ელემენტის არსებობაზე მიუთითებს რ. ხარაძე. მისი დასკვნით, ბალყარეთის ყველა თემიდან იყო გადასასვლელი გზა სვანეთსა და მთარაჭაში. სათანადო მასალების შესწავლის საფუძველზე მეცნიერი დაასკვნის, რომ დღესაც არიან ბალყარეთის მოსახლეობაში სვანების შთამომავალნი, რომლებიც ამავე დროს არ ივინყებენ თავიანთ ძველ მოგვარეებს სვანეთში და მათთან ბოლო დრომდე არა მარტო კეთილმეზობლურ, არამედ ნათესაურ ურთიერთობასაც ინარჩუნებენ (ხარაძე, 1960, 109-129).

დროის გარკვეულ მონაკვეთში ნახურ ტომებს უნდა სჭეროდათ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტერიტორია თუ მისი ნაწილი. გ. მელიქიშვილის აზრით, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან ნაწილში ჩრდილო კავკასიური ტომების არსებობაზე მიუთითებს ამ რაიონების ძველი ტოპონიმის ანალიზი, თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ მთიანეთში ქართული მოსახლეობა არ არსებობდა (Меликишвили, 1959, 295).

ქართველი მთიელების ჩრდილოკავკასიელ მეზობლებთან ურთიერთობას ასახავს მითოლოგიური გადმოცემებიც.

როგორც თ. ოჩიაური დაასკვნის, მითოლოგიურ გადმოცემებში დევ-კერპების სახელს ამოფარებული უნდა იყვნენ ის ჩრდილოკავკასიელი ტომები, რომელნიც ერთ დროს სახლობდნენ ჩვენს მთაში ქართველ მთიელებთან ერთად (ოჩიაური, 1967, 79).

ეს არის ერთი მხარე კავკასიის მთიელთა ურთიერთობისა.

გასათვალისწინებელია არანაკლებ მნიშვნელოვანი სოციალური მოვლენები და ისეთი საზოგადოებრივი ინსტიტუტები, როგორიცაა სტუმარმასპინძლობა, ათალაჩობა//ათალიკობა, ყონალობა, კერძმოკეთება//კერძობა. ეს ინსტიტუტები ამავე დროს ძალიან არქაულია, მაგრამ ხელს უწყობდა კეთილმეზობლური ურთიერთობების სტაბილიზაციას.

სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ამ საზოგადოებრივმა ინსტიტუტებმა (სტუმარმასპინძლობა, ყონალობა) ისტორიული განვითარების პროცესში დიდი და ღრმა ცვლილებები განიცადა, მოხდა მათი ტრანსფორმირება, ფეოდალური წყობის პირობებში აღმოჩნდა ძალიან მოქნილი და შემგუებლური. ამასთანავე, ძალიან მდგრადი, რამაც კავკასიელ მთიელებში ეთნიკური თავისებურების სახე მიიღო (Гарданов, 1967, 289-290).

სტუმარმასპინძლობის ინსტიტუტი მსოფლიოს ყველა ხალხის ეთნოგრაფიულ ყოფაში გვხვდება. ეს ტრადიცია უნივერსალურ მოვლენას წარმოადგენს. სტუმართმასპინძლობა ეთნიკურ უნივერსალიად არის მიჩნეული (Бгажноков, 1978, 38-39), რომელმაც კავკასიის ხალხებში განსაკუთრებული სისრულით და მტკიცედ შემოინახა თავი. სტუმარმასპინძლობის ინსტიტუტის წარმოშობისა და მისი არსის შესახებ სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს (გ. შურცი, ლ. ლევი-ბრიული, ლ. მორგანი, ე. ტაილორი, ი. ლიპსი და სხვები). კონკრეტულად კავკასიასა და საქართველოში სტუმარმასპინძლობის ტრადიციის თაობაზე მდიდარი ლიტერატურაა (მ. კოვალევსკი, ა. ზისერმანი, ნ. დუბროვინი, გ. რადე, ვ. პო-ჟიდაევი, ბ. ბგაჟნოკოვი და სხვ.).

სტუმარმასპინძლობა არის რთული საზოგადოებრივი ინსტიტუტი, რომელსაც არა მარტო ყოფითი, არამედ პოლიტიკური, საერთაშორისო მნიშვნელობა ჰქონდა, რომელიც შესაძლებელს ხდიდა ურთიერთობას აულებს, ტომებს, ხალხებს

შორის (Меретуков, 1985, 156). ყველა მეცნიერის თუ მოგზაურის ყურადღებას იქცევდა საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიის ხალხებში არსებული სტუმრის მიღების ეტიკეტი, მისი არქაულობა.

ამის შედეგად არის ვრცელი ლიტერატურა ამ საზოგადოებრივი ინსტიტუტის შესახებ (სისხლის ალებასთან ერთად).

კავკასიის ყველა ხალხში სტუმარმასპინძლობის წესჩვეულებები თითქმის ერთნაირი იყო. განსხვავება არის ნიუანსებში ოჯახის სოციალური მდგომარეობის და სხვა ზოგიერთ ფაქტორთა შესაბამისად. სტუმარმასპინძლობის ეტიკეტში აუცილებელი ელემენტებია: სტუმრის უსაფრთხოება, კება (გამორჩეული კერძების მომზადება), მშვიდად და თბილად მოსვენება, გართობა. ყოველივე ამას ყოველ ეთნიკურ კულტურაში მცირეოდენი ცვლილებებით ვხედავთ. სტუმრის კარგი დახვედრა ოჯახის უფროსის პრესტიჟი იყო. როგორც აღნიშნავენ, საზოგადოებრივი აზრი მასპინძლისათვის მნიშვნელოვანი იყო (Анчабадзе, 1985, 115). ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ კავკასიელ მთიელებში სტუმარმასპინძლობის წესებში მნიშვნელობა არ ეძლეოდა სტუმრის ეროვნულ კუთვნილებას, სარწმუნოებას და განსაკუთრებით დიდი პატივისცემით ექცეოდნენ სხვა ქვეყნიდან მოსულ სტუმარს (Меретуков, 1985, 156; Анчабадзе, 1985, 117).

ჩრდილო კავკასიის მთიელთა (კერძოდ ადიღელთა) სტუმარმასპინძლობა ვრცელდებოდა ყოველ გამვლელ მგზავრზე, რომელიც თავშესაფარს ან ღამის გასათევს საჭიროებდა (Гарданов, 1967, 293). მასპინძელი არ ეკითხება სტუმარს ვინაობას, ვიდრე ის თავად არ მოისურვებს. ხოლო თუ სტუმარი აგრძნობინებდა მასპინძელს, რომ მისი იქ ყოფნა არავითარ საიდუმლოს არ წარმოადგენს, საყონალო მალე აივსებოდა ოჯახის წევრებით, მეზობლებით, რომლებიც ცდილობდნენ მომსახურებოდნენ სტუმარს. სტუმრის პატივისცემა ითვლებოდა არა მარტო ოჯახის, არამედ თანასოფლელების მოვალეობადაც. მაგრამ მთელი პასუხისმგებლობა მაინც მასპინძელ ოჯახზე იყო (Гарданов, 1967, 296). სტუმარი იყო არა მარტო ერთი კონკრეტული ოჯახის, არამედ მთელი სანათესაოს, მთელი აულის სტუმარი (Меретуков, 1985, 158-159). ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო სტუმრის პირადი უსა-

ფრთხობა. ამასთან, მასპინძელს ეს ვალდებულება ჰქონდა მან-ამ, სანამ სტუმარი მის სახლში იყო. როგორც კი გაშორდებოდა მიჯნას, იგი იხსნიდა ყოველგვარ პასუხისმგებლობას და შეეძლო მის გაძარცვაშიც კი მიეღო მონაწილეობა (Гарданов, 1967, 305).

ი. ანჩაბაძე აღნიშნავს, რომ ადათობრივი სამართლის ორი ძველი ნორმის შეჯახებისას, რომელთაც ტრადიციულ საზოგადოებრივ ყოფაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა - სტუმარ-მასპინძლობა და სისხლის აღება, მეორე უკან იხევდა პირველის შესრულების აუცილებლობის შემთხვევაში. სადაც იწყებდა მოქმედებას სტუმარმასპინძლობის წესი, სისხლის აღების მოქმედება წყდებოდა და პირიქით.

„სტუმარმასპინძლობა იყო ქმედითი ინსტრუმენტი, რომელიც უზრუნველყოფდა ადგილობრივი მოსახლეობის მობილობას, ის იყო ერთ-ერთი არხი ეთნოსთაშორისი ურთიერთობისა“ (Анчабадзе, 116).

მეორე მნიშვნელოვანი ფუნქცია სტუმარმასპინძლობისა იყო ინფორმაციის გადაცემა. სტუმრისადმი ინტერესი იზრდებოდა, თუ იგი სხვა ეთნოსის წარმომადგენელი აღმოჩნდებოდა, რადგან ინფორმაციის მოცულობა მნიშვნელოვნად იზრდებოდა (Анчабадзе, 117).

ჩამოსულ სტუმარს ართობდნენ ცეკვა-სიმღერით. ამისათვის იწვევდნენ ახალგაზრდა ვაჟებს და ქალებს.

საქართველოში ცნობილი გამოთქმა „სტუმარი ღვთისაა“ სხვა ხალხებშიც, მაგალითად, ოსებშიც დასტურდება (შდრ. Калоев, 1967, 195).

კავკასიისმცოდნეობითი ლიტერატურიდან ცნობილია ჩრდილო კავკასიაში სპეციალური სადგომი სტუმრისათვის – საყონალოს სახელწოდებით. ადიღეში შეძლებულ ოჯახებში სტუმრისათვის ცალკე სახლიც ჰქონდათ (Гарданов, 1967, 291). ამგვარი „სასტუმრო სახლი“ – ადიღური хъæкцъх, ყაბარდოული хъуццъх

(Гарданов, 1967, 291) შენდებოდა კარმიდამოს მოხერხებულ ადგილას, ჰქონდა თავისი ეზო, შემოღობილი წნულით, შემორჩეული იყო ხეებით. მასთან ახლოს იყო საჯინიბო და მინაში ჩარჭობილი ხის სოლი ცხენის დასაბმელად (sic!). საყონალო

ცალკე ნაგებობის სახით ცნობილი იყო ყარაჩაელებში, ჩეჩნებში, დაღესტანში (Косвен, 1961, 127; Калоев, 1971, 196; Саидов).

„საყონალო“ მთელ ჩრდილოეთ კავკასიაში იყო გავრცელებული სხვადასხვა სახელწოდებებით: ვაუ (ლეკები), უათ//უა ზეგდოგ (ოსები), ილნა (ინგუშები). შაჭეშ//აჭაშ (ჩერქეზები), შაფსულები ჰეეშუათუა (ჩეჩნები), ასასააირთა (აფხაზები) (ითონიშვილი, 1969, 235; მონერელია, 1987, 14; ჯანაშია, 1968, 77; შავხელიშვილი, 2002, 20; Инал-Ипа, 1984, 105).

საყონალოს ინტერიერი განყოფილი იყო საუკეთესო ნივთებით, რაც კი მასპინძელს (სახლის პატრონს, ოჯახს) მოეპოვებოდა. ესენი იყო: სამფეხა მაგიდა, სანოლი, ხალიჩები, ფარდაგები, ქვეშაგები, ლეიბები, ბალიშები, საბნები. სპილენძის თუნგი და ტაშტი, პირსახოცი. ყოველ სასტუმრო სახლში აუცილებელ ნივთს წარმოადგენდა სამუსიკო საკრავები (sic!), ადილეში – ორსიმიანი ხემიანი და თორმეტსიმიანი არფა (ჩანგი). სახლის პატრონი ცდილობდა თავისი შესაძლებლობის მიხედვით მაქსიმალურად მოერთო და კომფორტული გაეხადა საყონალო (Гарданов, 1967, 292; Бгажноков, 1978, 44).

შედარებით დაბალ სოციალურ ფენებში, ვისაც ცალკე სახლის აგების საშუალება არ ჰქონდა, საერთო სახლის საუკეთესო ოთახი იყო განკუთვნილი სასტუმროდ. აქ იყო ოჯახის ყველაზე ლამაზი და ფასეული ავეჯი თუ სხვა რამ. მაქსიმალურად ცდილობდნენ, რომ ის მიმზიდველი ყოფილიყო (Гарданов, 1967, 292).

სტუმრის გართობა სტუმარმასპინძლობის ეტიკეტის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო, რომელიც დასტურდება მთელ საქართველოში და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში. სასტუმრო ოთახების არსებობა, რომელიც გამორჩეული დგამ-ავეჯით და ქვეშაგებლით იყო განყოფილი, საქართველოს ყველა კუთხეში დასტურდება. ზოგიერთ რეგიონში სასტუმრო სახლებისა და ფაცხების არსებობაც არის დაფიქსირებული, სადაც სტუმარს ან გზად მიმავალ მგზავრს შეეძლო უსასყიდლოდ გაეთია ლამე (იოსელიანი, 2005, 38).

ადილეში სტუმრის გასართობად ინვევენ მისი ასაკისა და რანგის შესაბამისად მეზობლებს, ნათესაებს. აწყობენ ცეკვებს, თამაშობებს, მღერიან და ა.შ. (Бгажноков, 1978, 46). ამასთანავე

მკაცრად იცავდნენ დაუნერეულ კანონებს: საუბრობდნენ წყნარად, რიგრიგობით, ერთმანეთს სიტყვას არ აწყვეტიანებდნენ, იცავდნენ უფროს-უმცროსობის რიგს (Меретуков, 1985, 158-159).

ქართველ მთიელებშიც იყო მიღებული სტუმრის გასართობად ლექსები და სიმღერა (ა.ოჩიაური). მაგალითად, ხევსურეთში თუ სტუმარს ან მის წინაპრებს გვარში სახელგანთქმული ვინმე ჰყავდათ, სიმღერებში იხსენიებდნენ; თუშეთში პატივისცემის გამოხატულება იყო აკია: მასპინძლის ოჯახის მიერ მეზობლების გადმოპატიჟება და ქეიფი (მონერელია, 1987, 24).

ჩრდილო კავკასიაში სტუმარს, როგორც წესი, საყონალოში – მისთვის განკუთვნილ სახლში (ან ოთახში) მოასვენებენ და გართობაც იქ ხდება. საყონალო იყო ადგილი, სადაც პირველად სრულდებოდა ახალი საგმირო სიმღერები, აქ იყრიდა თავს უახლესი ინფორმაცია, აქ სწავლობდა ახალგაზრდობა ყველაფერს (სიმღერას თუ ცეკვას), ეზიარებოდა სიბრძნეს, რაინდულ ეტიკეტს (Бгажников, 1978, 50).

სტუმარმასპინძლობა ასრულებდა უდიდეს როლს როგორც ეთნოსის შიგნით, ისე ეთნოსთა შორის ურთიერთობათა ოპტიმიზაციის საქმეში. ის იყო კულტურისა და ტრადიციების თაობიდან თაობაზე გადაცემი და მეზობელ ხალხთა შორის კულტურულ ფასეულობათა ათვისების ერთ-ერთი ხელშემწყობი საზოგადოებრივი ინსტიტუტი. კავკასიელმა მთიელებმა გამოიმუშავეს სტუმარმასპინძლობის რთული ეტიკეტი, რომელსაც სხვადასხვა ხალხში საერთო და სპეციფიკური ნიშნები აქვს.

ჩრდილო კავკასიის ყველა კუთხეში არსებობდა ისეთი საყონალოები, სადაც ისეთი კაცი ჩერდებოდა, რომელსაც სოფელში მასპინძელი არ ჰყავდა. ასეთ სასოფლო საყონალოში მოსული პირი სოფლის სტუმრად ითვლებოდა და მას მთელი სოფელი მასპინძლობდა (ითონიშვილი, 1991, 138).

სტუმარმასპინძლობასა და საყონალოსთან არის დაკავშირებული მთელ ჩრდილო კავკასიაში საყოველთაოდ გავრცელებული ყონალობის ინსტიტუტი. იგი გულისხმობს ორი სხვადასხვა ტომის ან ხალხის წარმომადგენელთა შორის ახლომეგობრულ კავშირს; ეს ორი პირი ნებაყოფლობით იღებს ვალდებულებას

დაეხმარონ ერთმანეთს საჭიროების დროს. საუკუნეების მანძილზე შემუშავდა და ჩამოყალიბდა ეტიკეტი, რომელიც ყონალთა ურთიერთობებს განამტკიცებს. ყონალობა არის ხელოვნური ნათესაობის ფორმა. ყონალები შეიძლება გამხდარიყვნენ ის პირები, რომელნიც სხვადასხვა მიზეზთა გამო ერთმანეთს იცნობდნენ, ერთმანეთს ხშირად სტუმრობდნენ და ერთმანეთის ახლობლობა სურდათ (Гарданов, 1967, 308). „ყონალი“ და „სტუმარი“ სხვადასხვა ცნებებია. ყონალობა და დაძმობილება გარდანოვის აზრით სხვადასხვა სოციალური მოვლენაა; ყონალობაში სისხლით დანათესავება არ არის, ხოლო დაძმობილების დროს ერთმანეთის სისხლის ზიარება აუცილებელი პირობაა (Гарданов, 1967, 310).

ყონალობით ერთმანეთს უკავშირდებოდნენ, როგორც წესი, სხვადასხვა ეთნოსის წარმომადგენლები. საინტერესოა ქართველთა და არაქართველთა ყონალობა. უფრო ხშირად ესენი არიან კავკასიონის ქედის ორივე მხარის მთიელები, რომლებიც ერთმანეთს ემეზობლებოდნენ და ყონალობდნენ: სვანები და ჩერქეზები (ადილელები, ყაბარდოელები), რაჭველები და ბალყარელები, რაჭველები და ოსები, მთიულ-მოხევეები და ოსები, მთიულ-მოხევეები და ლილველნი (ინგუშები); ფშაველ-ხევსურნი და ქისტ-ლილველნი (ჩეჩენ-ინგუშები); თუშები და ქისტ-ლეკნი (ჩეჩნები და დაღესტნელები – ლეკები, დიდოელები); თუშ-კახელნი და აზერბაიჯანელნი, თუშ-კახელნი და დაღესტნელები (ითონიშვილი, 1969, 100; აზიკური, 1998, 13; გამყრელიძე, 1982, 171).

ქართველთა და ჩრდილოკავკასიელთა წარმომადგენლებს შორის არსებული ბარიერის დაძლევა ყონალობით ხორციელდებოდა.

სპეციალურ ლიტერატურაში ხაზგასმულია, რომ ყონალობამ ხელი შეუწყო კავკასიელ ხალხთა შორის კულტურული ურთიერთობის განმტკიცებას.

ყონალობის ინსტიტუტი ქართულ ძმადნაფიცობის წესს ემსგავსება, მაგრამ მათ შორის არის განსხვავება. ძმადნაფიცობა-ყონალობის ტრადიცია ყველაზე პრინციპული ღირებულებაა კავკასიელთა ურთიერთობაში (არაბული, ქურდიანი, 2005, 70). მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ძალიან ფაქიზი იყო

ერთმანეთის სარწმუნოებისადმი დამოკიდებულება (მაგ., ქართველები მათ არ აძალებდნენ ღორის ხორცს და მისთ.).

ქართულ ტრადიციაში ჩრდილოკავკასიელ მთიელებთან კეთილმეზობლური ურთიერთობის საშუალებას წარმოადგენდა ხელოვნური დანათესაება, სტუმარმასპინძლობა, ე. წ. *მცნაურობა*, *კერძობა*, *შეჯალაბება*, *სხვისშვილობა*, *დაძმობილება* (რეხვიაშვილი, 1977, 28). „კერძმოკეთებობა ფართოდ იყო გავრცელებული რაჭა-ლეჩხუმსა და სვანეთში... (მთის რაჭაში) და არ არსებობდა ისეთი მამაკაცი, რომელსაც მოსაზღვრე მთიელებში – დიგორში, დვალეთში, „მინდვრის ოსეთში“, მალყარში, ყაბარდოში, ყარაჩაისა და ადიღლებში კერძი არ ჰყოლოდა. რაჭველ მამაკაცებს ყველა აულში ჰყავდათ კერძები, სადაც კი ხშირი მიმოსვლა და საქმიანობა უხდებოდათ“ (ს. რეხვიაშვილი, 1977, 34). რაჭველის გაგებით, კერძი ხელოვნური ნათესაობით დაკავშირებული უახლოესი მეგობარია. რაჭველი მხოლოდ და მხოლოდ ჩრდილოკავკასიელ მეგობარს უწოდებდა კერძს და მხოლოდ მისი ოჯახის წევრებსა და ახლობლებს მოიხსენიებდა კერძებად (რეხვიაშვილი, 1977, 34). იგივე მოვლენა დადასტურებული აქვს ს. რეხვიაშვილს სვანეთში და სამეგრელოში. „კერძმოკეთებობის“ და „კერძმოჯგირეს“ სახელით (რეხვიაშვილი, 1977, 35-36).

კერძმოკეთებობა ორ პირს შორის ოჯახში პურ-ღვინით უხვ სუფრასთან ფიცით მტკიცდებოდა.

მეტად საინტერესო ისაა, რომ კერძმოკეთებობა არა მარტო ცალკეული პიროვნებების ურთიერთობით გამოიხატებოდა, არამედ შეიძლებოდა ერთი თემი ან ერთი ეთნიკური ჯგუფი მეორე თემის, ან მეორე ეთნიკური ჯგუფის კერძი გამხდარიყო, ან ერთი ხეობა მეორისა (რეხვიაშვილი, 1977, 45).

კერძობას ღრმა ეკონომიკური საფუძველი ჰქონდა. ამიტომ ქართველ და ჩრდილოკავკასიელ მთიელებს შორის საქმიანი კავშირურთიერთობა და მიმოსვლა არ წყდებოდა (რეხვიაშვილი, 1977, 52).

სხვადასხვა ეთნიკური წრის წარმომადგენელთა შორის კონტაქტისათვის ერთმანეთის ენის ცოდნის გარკვეული დონის არსებობა აუცილებელი იყო. ენობრივი ბარიერის დასაძლევად შესანიშნავი საშუალება იყო კავკასიის ხალხებში ცნობილი ათალაჩობის//ატალაჩობის//ათალიკობის საზოგადოებრივი ინ-

სტიტუტი – „ტომთაშორისი ძუძუმტეობის ინსტიტუტი“, რომელიც განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს დასავლურ-კავკასიურ არეალში – სამეგრელო, სვანეთი, აფხაზეთი, ყაბარდო, აბაზები, ყარაჩაელები, ბალყარელები, ნოღაელები (არაბული, ქურდიანი, 2005, 70; შარაბიძე, 2005, 157).

მთის რაჭაში კერძები//კერძმოკეთებები ბავშვებს აძლევენ ერთმანეთს აღსაზრდეღად, რაც ცნობიღია *სხვისშვიღად გაბარებისსა* *გაბარება//მიბარება//გაძიძავება* *ღაფხაზურად ააძრა* სახელით (რეხვიაშვიღი, 1977; შარაბიძე, 2005, 157). *გაბარება-გაძიძავების* წესი მნიშვნეღოვან როღს ასრულებღა აფხაზურ-ადიღურ და აფხაზურ-ქართულ ურთიერთობებში (შარაბიძე, 2005, 157). ამ გზით ხდებღდა მთიეღების მიერ (და არა მარტო მათთან) ენის შესწავღა. ასევე აღმოსავლეთ საქართვეღოს მეცხვარეობით დასაქმებულ რეგიონებში აზერბაიჯანეღებთან ურთიერთობა (შღრ. აზიკური, 1998, 14). ჩრდიღლო კავკასიის სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფთა წარმომადგენღების მიერ ენის შესასწავღად ბავშვების გაცვღა აღნიშნულია სპეციღალურ ლიტერატურაში (Тресков, 1963, 103).

სტუმარმასპინღლობის და ყონაღობის ინსტიტუტი იყო ის ფაქტორები, რასაც მნიშვნეღოვანი როღი უნღა შეესრულებინა კავკასიის ხალხთა შორის კულტურული ღირებუღებების გაცნობა-ათვისებასა თუ გაცვღაში. ამას ემატება რელიგიურ-საკულტო ადგიღებში – დღეობებში მონანიღეობა. „დასტურდებღ არაერთი ფაქტი იმისა, რომ ქართვეღი და ჩრდიღლოკავკასიელი მთიეღები გარკვეულ საკულტო ობიექტებს ერთად ემსახურებღდნენ და საერთო დღეობებსაც აღნიშნავღდნენ. მაგაღლითად, ქისტები ხევსურებთან ერთად ლოცუღობდნენ ანატორის, მუცოს, ხონეს საღოცავებში, ხახმატში, ჯუთაში... თუშეთში – ჭემოში, დართღოსა და დანოში“ (არაბული, ქურდიანი, 2005, 71). დღეობა გუღისხმობს სუფრას და მის აუციღლებელ ატრიბუტს – ცეკვას, სიმღერას, დაკვრას. რაც კიღვე ერთი საშუაღება იყო მეზობელი ეთნიკური ჯგუფის კულტურის გაცნობისა.

კავკასიის მთიელთა შორის დასტურდებღ საკმაოდ მჭიღრო სამეურნეო-სამესაქონღეო, სამონადიღრეო და ხეღოსნური კავშირურთიერთობები, რაც უფრო აღრმავებღა იმ ურთიერთსაჭიროებას, ერთმანეთის ინტერესების გათვალისწინებასა და

ურთიერთდაზღვევის აუცილებლობას... (არაბული, ქურდიანი, 2005, 72). ამავე დროს, ამ ურთიერთობებმა განაპირობა ერთი მხრივ, ფოლკლორული ურთიერთგავლენა და ინტერესი, რაც აისახა როგორც ხალხურ პოეზიაში, გადმოცემებში, ისე მუსიკალურ ფოლკლორში, მეორე მხრივ, ამგვარი ურთიერთობები ობიექტურად მოითხოვდა მინიმალურ საკომუნიკაციო ბილინგვიზმს, ანუ ერთმანეთის ენის ცოდნას საკომუნიკაციო საჭიროებისათვის (არაბული, ქურდიანი, 2005, 72).

კავკასიის მთიელთა შორის კეთილმეზობლური ურთიერთობის აუცილებლობა გაპირობებული იყო ეკონომიკური ინტერესებით. ეს იყო სამეურნეო-სამესაქონლეო, სასაძოვრო, ხელოსნური ინტერესები, რომლის გათვალისწინება ორივე მხარისათვის საჭირო იყო. ამ ურთიერთგარანტიების სტაბილურობას უზრუნველყოფდა საუკუნეთა განმავლობაში გამომუშავებული თანაცხოვრების მყარი ტრადიციები. აქვე შეიძლება დავასახელოთ „მუშად შეყრილი“ ქალების – მჩეჩლების შეამხანაგება და მათთან ერთად დაღესტნის სოფლებიდან გადმოსული ქალების მონანილეობაც (ბეზარაშვილი, 1974, 11). ეს უკანასკნელი საინტერესოა იმ მხრივ, რომ მჩეჩელი ქალების თავშეყრისას აუცილებელი იყო გართობა სიმღერით, რაც ერთმანეთისათვის საკუთარი ხელოვნების გაცნობა-გაზიარების საუკეთესო შესაძლებლობას წარმოადგენდა.

მსგავსი საზოგადოებრივი ინსტიტუტების (სტუმარმასპინძლობა, ყონალობა...) არსებობა კავკასიელი მთიელების (მათ შორის ქართველი მთიელების) დიდი უმრავლესობისათვის გაპირობებული იყო მათთვის ტიპური საზოგადოებრივი წყობით, რომელიც სპეციალურ ლიტერატურაში მოიხსენიება „მთური ფეოდალიზმის“, პროტოფეოდალურის, წინაფეოდალურის, ნახევრად ფეოდალურის, ადრეფეოდალურის სახელწოდებებით (მელიქიშვილი, 1979, 170; Робакидзе, Анчабадзе).

ამგვარად, ეკონომიკური ურთიერთობანი, ურთიერთდინტერესება (მთიელებისათვის განსაკუთრებით მესაქონლეობაში, კერძოდ, სასაძოვრო მეურნეობაში), მოითხოვდა სტაბილურ გარემოს, რაც ყონალობის ინსტიტუტითაც რეგულირდებოდა. თვით ყონალობის ეტიკეტი, ითავსებდა თავის თავში ყონალობის ოჯახში სტუმრის სტატუსით ყოფნის დროს მის მიმართ განსაკუთრებულ მზრუნველობას. საყონალოს არსი – შემთხვევითი

სტუმრის თუ ყონალის გასართობად განსაკუთრებული გარემოს შექმნა ხაზგასმულია მის ფორმაში – მუსიკით გართობასა და საყონალოს აუცილებელ ატრიბუტად სამუსიკო საკრავების არსებობაში.

ძირითადი დასკვნები

1.1. საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიაში ცნობილია ყველა ჯგუფის სამუსიკო საკრავი – იდიოფონები, მემბრანოფონები, აეროფონები, ქორდოფონები. მათ გავრცელების ინტენსივობა არათანაბარია. ქართულ ინსტრუმენტარულში წარმოდგენილია საკრავთა ყველა ჯგუფი, ჩრდილო კავკასიის სხვა ხალხებში ზოგიერთი ჯგუფი საერთოდ არ არის. იდიოფონების გავრცელების არე მოიცავს ჩრდილო-დასავლეთ და ცენტრალურ კავკასიას (ადილელები, ჩერქეზები, ბალყარელები, ყარაჩაელები, ოსები). იდიოფონების გავრცელების არეალში მემბრანოფონების გავრცელების ინტენსივობა ნაკლებია. ეს ტიპი სპეციფიკურია ადილელებისათვის.

მემბრანოფონები (დოლი, დაირა, დიპლიპიტო) რიტმული საკრავებია; ბევრგან აღმოსავლური კულტურიდანაა ათვისებული.

აეროფონები – ფლეიტისებრი საკრავები უნივერსალურია, ცნობილია მსოფლიოს ყველა ხალხში. სალამურის ტიპის საკრავები ძირითადად მწყემსურ ყოფას უკავშირდება. გამოყენებულია უძველესი წარმოშობის წეს-ჩვეულებებში.

გუდასტვირის ტიპის საკრავი საქართველოს გარდა საკვლევ რეგიონში არ გვხვდება.

ბუკის ტიპის სასიგნალო საკრავები დასტურდება სვანეთსა და აფხაზეთში. მათი ფუნქცია შეზღუდულია.

საკვლევ რეგიონში ყველაზე სრულად არის წარმოდგენილი ქორდოფონები. მათგან – მოსაზიდი (არფის ტიპი) საქართველოს გარდა ყოფაში არსად არ შემონახულა, ხოლო ჩამოსაკრავი და ხემიანი სერიოზული დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას იძლევა.

აეროფონები და მემბრანოფონები წარმოადგენენ რიტმულ საკრავებს და გამოიყენება საცეკვაო თანხლებში. ისინი ანსამბლადაც ერთიანდებიან სიმთან ან ჩასაბერ საკრავებთან.

1.2. საკრავთა ერგოლოგიური მსგავსება ეთნიკურად მონათესავე ან მეზობელ ეთნოსებს შორის მათი კულტურული ან გენეტიკური ნათესაობის დამადასტურებელ ერთ-ერთ ფაქტად ითვლება.

სიმებიანი საკრავების შედარებითი შესწავლის შედეგად გამოვლინდა მათი მსგავსება. ქართველ და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა სიმებიანი საკრავების პრინციპული მსგავსება ვლინდება კონსტრუქციასა, სიმის მასალასა და საკრავის ფუნქციაში. განსხვავება მათ შორის კი ძირითადად წყობებში გამოიხატება, რაც სავსებით ბუნებრივია, რადგან ამ წყობაში უნდა ჩაეტიოს და გამოვლინდეს საკრავის მფლობელი ეთნიკური წრის მუსიკალური კულტურის სპეციფიკა.

ხემიანი საკრავები გავრცელებულია საქართველოს მთის რეგიონებში, აფხაზებში, ადიღელებში, ბალყარელებსა და ყარაჩაელებში, ოსებში, ჩეჩნებსა და ინგუშებში, დაღესტნელებში. საყურადღებოა, რომ ეთნოგრაფიულ ყოფაში ხემიანის უმარტივესი სახეობები არის შემონახული. მათი მსგავსება კონსტრუქციისა და ფუნქციის მხრივ, წყობის ერთგვაროვნება, საფუძველს გვაძლევს განვიხილოთ ის როგორც საერთოკავკასიური კულტურული ელემენტი.

1.3. არფის ტიპის საკრავის არსებობა საქართველოს ტერიტორიაზე დასტურდება ძვ. წ. VI ს-იდან (ბრინჯაოს ქანდაკება ყაზბეგის განძიდან, უფლისციხელი ნიღბოსანი მემუსიკე), წერილობითი წყაროებით – მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე. ეთნოგრაფიულ ყოფაში დღემდე თავი შემოინახა მხოლოდ საქართველოში. არფის არსებობა კავკასიის ენობრივად მონათესავე ხალხებში (იბერიულ-კავკასიურ ენათა ოჯახში შემავალი) და მათ ახლო მეზობლებში (ოსები, ბალყარელები, ყარაჩაელები) მიუთითებს ამ ხალხთა შორის კულტურული ურთიერთობის არსებობაზე.

1.4. ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი (ფანდურის ტიპისა) დამახასიათებელია საქართველოსათვის. ჩრდილო კავკასიის ხალხებში ამ საკრავს მყარი ტრადიციები არ აქვს. იგი ათვისებული ჩანს ქართული კულტურული სამყაროდან.

სიმებიანი საკრავების დამზადების წესებში ასახულია აკუსტიკის კანონების (სიმის სიგრძის, სისქისა და მის მიერ გამოცემული ბგერის სიმაღლის ურთიერთმიმართების შეს-

ახებ) და ხის მასალის თვისებების ემპირიული ცოდნა. თუმცა ეს ცოდნა შესაბამისი საკრავების დამზადების წესების შედარებისას ჩრდილო კავკასიის ხალხებში (ჩეჩნებში, ადიღელებში) იგნორირებული ჩანს, ხოლო ქართულ ტრადიციაში მკაფიოა. .

1.5. გადმოცემა სიმიან (ხემიანი, არფა) საკრავთა წარმოშობის შესახებ შემონახულია ქართულ და ოსურ ფოლკლორში ხალხური როსტომიანისა და ნართების თქმულებიდან სირდონის ციკლის ეპიზოდის სახით. გადმოცემის მთავარი მოტივი გარდაცვლილის სხეულიდან საკრავის გაკეთებისა (შვილის უნებლიე მოკვლის გამო) განხილულ უნდა იქნას მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ წეს-ჩვეულებებათა რიგში. ეს გადმოცემა ქართულ ფოლკლორში დამოუკიდებელი სიუჟეტის სახით უნდა არსებულებოდ და მოგვიანებით შეერწყა ხალხურ როსტომიანს. ოსურ ფოლკლორში კი ქართულის გზით შესულად ითვლება.

1.6. ჩრდილო კავკასიის ყველა ხალხში ტრადიციულ საკრავებზე შემსრულებლები მხოლოდ მამაკაცები არიან. ქალების საკრავად იქცა გარმონი ამ საკრავის გავრცელებისთანავე (XIX საუკუნის დასაწყისიდან). საქართველოში, რაჭაში, მხოლოდ მამაკაცების დაკვრა დასტურდება ხემიან საკრავზე, სხვა კუთხეებში კი სიმებიანი საკრავების შემსრულებლები ქალებიც არიან. საქართველოში მხოლოდ აეროფონებია სამამაკაცო და მემბრანოფონებიდან – დოლი. დაირა საქართველოში ქალების საკრავია.

1.7. სიმებიანი საკრავების ფუნქციათა შორის საყურადღებოა მათი გამოყენება უძველესი წარმოშობის წეს-ჩვეულებებში, რაც ამ საკრავთა სიძველეს მონშობს. ასეთია მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული წესები (მიცვალებულის „სულის დაჭერის“ წესი და ლიფანალი სვანეთში, სამეგრელოში, რაჭაში, წყალში დამხრჩვალისა ან კლდიდან გადაჩეხილის „სულის დაჭერის“ წესი აფხაზეთში, ზვავით გატანილის გვამის ძებნა ოსებში).

II.1. კავკასიის სხვადასხვა ხალხების ინსტრუმენტული პანგებისა და ინსტრუმენტის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებში ინტონაციური მსგავსება შეინიშნება (ადიღურისა ოსურთან, ჩეჩნურისა და დაღესტნურისა – თუშურთან).

ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც გამოკვეთილია ყველა ხალხის მუსიკალური აზროვნების მისთვის დამახასიათებელი ფორმა

(მრავალხმიანობის ტიპი და სხვ.). მაგ., აფხაზური და ადიღურის ორხმიანობა, ქართულის სამხმიანობა. ჩრდილო კავკასიის ხალხებში სამხმიანობა ქართულის გავლენით აიხსნება (ვ. ახობაძე, ბ. გალაევი, დ. ხახანოვი, მ. ხაშბა, ნ. მაისურაძე). ანალოგიურ საკრავიერ მუსიკაშიც თითოეული ხალხის მუსიკალური პრინციპები, მუსიკალური აზროვნების მისთვის დამახასიათებელი კანონზომიერება არის ასახული.

საერთოკავკასიური საკრავების არქეტიპები, რომლებიც მუსიკალურ კულტურაში კავკასიურ სუბსტრატს უნდა წარმოადგენდეს, მოგვიანებით ყველა ხალხმა თავის მუსიკალური აზროვნების პრინციპების შესაბამისად განავითარა და ჩამოაყალიბა.

II.2. აკომპანირების გაჩენა ისტორიულ-საგმირო უანრის წარმოშობას უკავშირდება. აკომპანირების თავდაპირველი ფუნქცია არის პარმონიული საყრდენის ხაზგასმა, რომელსაც კავკასიურ ტრადიციაში გამოხატავდა ორსიმიანი საკრავის ღია სიმების მიერ გამოცემული ბგერები (როგორც წესი, კვარტული საყრდენი).

აკომპანემენტის ფორმები განვითარების საფეხურების მიხედვით შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: ა) ძირითადი აკორდის ხაზგასმა (კვარტის თანახმოვანება); ბ) პარმონიული ფუნქციების ხაზგასმა; გ) სიმღერის ტრანსკრიფცია (უნისონური აკომპანემენტი).

II.3. აკომპანემენტის ძირითადი ნიშნები, რომლებიც საერთო ჩანს ჩრდილო კავკასიის ხალხებისათვის, შემდეგია:

ა) საკრავის ღია სიმების მიერ გამოცემული ბგერები (კვარტა), როგორც პარმონიული საყრდენი;

ბ) საკრავზე ერთ-ერთი ხმის უნისონური შესრულება;

გ) მთელი სიმღერის უნისონური შესრულება;

დ) ვოკალურ პარტიასთან ერთად პოლიფონიური ქსოვილის წარმოქმნა (რაც ყველაზე მკაფიოდ ადიღურ სიმღერებში ჩანს).

სპეციალურ ლიტერატურაში გაზიარებულია აზრი, რომ საგმირო ეპოსის წარმოშობა უკავშირდება გვაროვნული წყობილების რღვევას და კლასობრივი საზოგადოების წარმოშობის საწყის ეტაპებს. თუ გავიხსენებთ, რომ ჩრდილო კავკასიის ხალხებისათვის და ქართველი მთიელებისათვის საზოგადოე-

ბრივი განვითარების ფორმად ადრეკლასობრივი საფეხური ითვლება (ზ. ანჩაბაძე, ა. რობაქიძე, ვ. ბარდაველიძე, გ. მელიქიშვილი) და ეს ფორმა მეოცე საუკუნის დასაწყისამდე არსებობდა, მაშინ გასაგებია ის ფაქტი, თუ რატომ აღმოჩნდა ასეთი გამძლე ნართული და ისტორიულ-საგმირო სიმღერის შესრულების ტრადიცია. იგი სავსებით შეესაბამება ადრეკლასობრივი საზოგადოების ცნობიერებას.

II.4. ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ეოკალურ-ინსტრუმენტული ჟანრი და მისი შესრულების ტრადიცია ყველა ხალხში ტიპოლოგიურად ერთნაირია (მამაკაცთა რეპერტუარი, რეჩიტატიულ-დეკლამაციური ხასიათი, შესრულების მანერა, მღერა მაღალ რეგისტრში, საგმირო ჟანრის უპირატესი განვითარება, ინსტრუმენტული თანხლება).

XIX ს-ში ჩრდილო კავკასიის ხალხებსა და საქართველოში გავრცელებულმა გარმონიკამ გამოდევნა ტრადიციული საკრავები (რომლებზეც მხოლოდ მამაკაცები უკრავდნენ) და ქალთა საკრავად იქცა, მაგრამ მან ვერ აითვისა ის რეპერტუარი, რაც ძველ საკრავებს ჰქონდათ (საგმირო სიმღერა). უდიდესი პოპულარობა მან მალე მოიპოვა, განსაკუთრებით ჩრდილო კავკასიაში, და ხალხურ საკრავად იქცა.

II.5. საქართველოშიც და ჩრდილო კავკასიის ხალხებშიც დამახასიათებელია ტრადიციული ინსტრუმენტული ანსამბლის მცირერიცხოვნობა, ანსამბლად ორი, ერთი და იმავე საკრავის გაერთიანება არ ხდება. ანსამბლი შედგება ერთი სიმებიანი (ან ჩასაბერი) და ერთი დასარტყამი საკრავისაგან. გამონაკლისს წარმოადგენს ორი სიმებიანი საკრავის ანსამბლად გაერთიანება, მაგრამ აქ საკრავები სხვადასხვა ქვეჯგუფისაა – ხემიანი და ჩამოსაკრავი (სვანეთი).

II.6. XX საუკუნის 30-იან წლებში შეიქმნა „გაუმჯობესებული“ საკრავების ორკესტრები, მაგრამ მათ ცოცხალ ყოფაში ფეხი ვერ მოიკიდეს და დარჩნენ საბჭოური თვითშემოქმედების სფეროში.

III.1. ქართველ და ჩრდილო კავკასიის ხალხებს შორის კულტურული ურთიერთობის მაჩვენებელია ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტები და გადმოცემები საკრავთა (სიმებიანთა) წარმოშობის შესახებ.

ხემიანი საკრავი არის საერთო კავკასიური ელემენტი. საქართველოს ზოგ რეგიონში (მაგ., ხევსურეთში) ათვისებული უნდა იყოს ჩრდილოკავკასიელ ხალხებიდან (ვაინახური მოსახლეობიდან), ხოლო მთლიანი ხისაგან გამოთლილი ნავისებრი ფორმის რაჭული ხემიანი საკრავი – ჩერქეზებისა ან ყარაჩაელ-ბალყარელებისაგან.

IV.1. კულტურული ურთიერთობები ქართველ და ჩრდილოკავკასიელ მეზობელ ხალხებს შორის საკრავების მაგალითზე ვლინდება.

სულიერი და მატერიალური კულტურის მსგავსი ელემენტების გავრცელება ვრცელ რეგიონში, ცალკეული ელემენტების დამთხვევა აქ მცხოვრებ ხალხთა კონტაქტებისა და კულტურული თანაცხოვრების შედეგად უნდა ჩაითვალოს.

ქართული და კავკასიის ხალხთა მატერიალური მუსიკალური კულტურის საერთო ელემენტების არსებობა და მუსიკალური ფოლკლორის სიახლოვე შეიძლება სხვადასხვა ფაქტორით აიხსნას:

ა) ერთიანი კავკასიური კულტურის, კავკასიური სამყაროს არსებობა.

ბ) მეზობელ ხალხებთან მჭიდრო ეკონომიკური, სოციალური და კულტურული ურთიერთობა;

გ) კულტურული ინფილტრაცია.

ქართველ და ჩრდილოკავკასიელ ხალხთა ისტორიულად ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი ინსტიტუტები და ისეთი ტრადიციები, როგორიცაა კერძობა (რაჭაში), სტუმარმასპინძლობა, ყონალობა, ათალიკობა იყო კეთილმეზობლური ურთიერთობების დამყარების, ერთმანეთის კულტურულ ღირებულებათა გაცნობა-ათვისების ხელშემწყობი ფაქტორები.

შემოკლებათა განმარტება

- ადილ.** – Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов.
ენიმკის მოამბე – ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე.
თბ. – თბილისი.
იავი – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი.
ივი – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი.
იკე – იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება.
მაცნე (ისტორიის) – მაცნე (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია).
მსე – მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის.
საქ. სახელმწ. მუზ. – ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი.
სსმმ – საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე.
სსფც – საქართველოს სახელმწიფო ფოლკლორის ცენტრი.
ტფ. – ტფილისი.
შმმ – შინამრეწველობის მასალები.
ძმ – ჟურნალი “ძეგლის მეგობარი”.
АНИИ – Адыгский научно-исследовательский институт .
Атлас – К.Вертков, Г.Благодатов, Э.Язовицкая, Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., 1963.
Изд. во АН – Издательство Академии наук.
КБНИИ – Кабардино-Балкарский научно-исследовательский институт.
КЭС – Кавказский этнографический сборник.
Л. – Ленинград.
М. – Москва.
М.- Л. – Москва-Ленинград.
МЭГ – Материалы по этнографии Грузии .
СПб – Санкт-Петербург.
СМОМПК – Сборник материалов по описанию местностей и племен Кавказа.
СМ – Журнал "Советская музыка".
СЭ – Журнал "Советская этнография".
Труды МЭК – Труды Музыкально-этнографической комиссии.
Тфл. – Тифлис.
ЧИ – Чечено-Ингушетия.

მხაროვაი და ლიტერატურა

- აბულაძე ილია**, ქართულისა და სომხურის საერთო სიტყვები. — ენათმეცნიერების ინსტიტუტის შრომები (აღმოსავლურ ენათა სერია), II, თბ., „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1957, გვ. 1-8.
- აბულაძე ილია**, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., „მეცნიერება“, 1973.
- აბულაძე იუსტინე**, შაჰ-ნამეს ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები, ტექსტი გამოსცა, წინასიტყვაობა და ლექსიკონი დაურთო იუსტინე აბულაძემ, ტფ., საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების გამომცემა, 1916.
- აზიკური ნაწული**, კოტორი, როგორც რიტუალური პური თუშეთში. — მსე, XXIII, თბ., „მეცნიერება“, 1987, 216-223.
- აზიკური ნაწული**, ყონალობა კავკასიაში. — ქართველური მემკვიდრეობა, II, ქუთაისი, „ქართული ენა“, 1998, 12-15 (ინგლ. რეზ.).
- ალავიძე დავით**, ქართული და საქართველოში გავრცელებული ხალხური მუსიკალური საკრავები, თბ., „ხელოვნება“, 1978.
- ალავიძე დავით**, რეზვიაშვილი ნიკო, ჩანგი. — „საბჭოთა ხელოვნება“, 1964, №6, გვ. 36-38.
- ალავიძე მიხეილ**, ლეჩხუმური ზეპირსიტყვაობა, თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1951.
- ამირანაშვილი შალვა**, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, თბ., საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1944.
- ამირანაშვილი შალვა**, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., „ხელოვნება“, 1961.
- ანდრონიკაშვილი მზია**, ნარკვევები ირანულ-ქართული ენობრივი ურთიერთობიდან, I, თბ., თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1966.
- ანჩაბაძე ზურაბ**, ბოცვაძე თეიმურაზ, თოგოშვილი გიორგი, ცინცაძე მარინა, ჩრდილო კავკასიის ხალხთა ისტორიის ნარკვევები, ნაკ. I, თბ., „მეცნიერება“, 1969.
- ანჩაბაძე ზურაბ**, რობაქიძე ალექსი, კავკასიური მთური ფეო-

- დალიზმის ბუნების საკითხისათვის. – იკე, ტ. XVIII, თბ., „მეცნიერება“, 1973, გვ. 111-126.
- არაბული ავთანდილ, ქურდიანი მიხეილ, ქართველ და ჩრდილოკავკასიელ მთიელთა ურთიერთობის ეთნოლოგისტური ასპექტები. – მსე, XXV, თბ., „მემატიანე“, 2005, გვ. 63-75 (ინგლ. რეზ.).
- არაყიშვილი დიმიტრი, ქართული მუსიკა, ტფ., „გამომცემლობა მეცნიერება საქართველოში“, 1925.
- არაყიშვილი დიმიტრი, ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა, თბ., „ტექნიკა და შრომა“, 1940.
- არაყიშვილი დიმიტრი, რაჭული ხალხური სიმღერები, თბ., „ხელოვნება“, 1950.
- არაყიშვილი დიმიტრი, სვანური ხალხური სიმღერები. თბ., „ხელოვნება“, 1950.
- ასლანიშვილი შალვა, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, თბ., „ხელოვნება“, 1954, I; 1956, II.
- ასლანიშვილი შალვა, ქართლ-კახური ხალხური სიმღერების ჰარმონია, თბ., „განათლება“, 1970.
- აფაქიძე ანდრია, ანტიკური ხანის საქართველოს კულტურა. – საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, I, თბ., „მეცნიერება“, 1970.
- ასობაძე ვლადიმერ, აფხაზური ხალხური მუსიკის შესახებ. – „საბჭოთა ხელოვნება“, №2-3, 1957, გვ. 114-117.
- ასობაძე, ვლადიმერ, ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული, თბ., „ტექნიკა და შრომა“, 1957.
- ასობაძე ვლადიმერ, ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი: „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1961 (რეზ. რუსულ და ინგლისურ ენებზე).
- ბაგრატიონი თეიმურაზ, – გ. შარაძე, თეიმურაზ ბაგრატიონი. II. შემოქმედება, თბ., „მეცნიერება“, 1974.
- ბაგრატიონი იოანე, ნოტისგვარნი გალობანი. – //კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი, H-2241 (ამჟამად ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი).
- ბალიაური მელანია, მაკალათია ნიკო, მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში. – მსე, III, ტფ., სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, 1940, გვ. 1-64.

- ბარდაველიძე ვერა**, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების სასულიერო ტექსტები. – მსე, I, ტფ., სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, 1938.
- ბარდაველიძე ვერა**, ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება ბარბარ-ბაბარ), თბ., საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1941 (II გამოცემა: თბილისი: „კავკასიური სახლი“, 2006 წ.) (ინგლ. რეზ.).
- ბარდაველიძე ვერა**, ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან, IV დან დეცემ. – მსე, V, 1951, თბ., 51-66.
- ბარდაველიძე ვერა**, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1953.
- ბარდაველიძე ვერა**, სიცოცხლისა და სიუხვის ხე ქართველთა სარწმუნოებაში. – საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები, XIV, თბ., „მეცნიერება“, 1968, გვ. 44-64.
- ბარდაველიძე ვერა**, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, I ფშავი, 1974; II, ხევსურეთი, 1982; II-2, თუშეთი, 1985; თბ., „მეცნიერება“ (რუს. და ინგლ. რეზ.).
- ბარდაველიძე ვერა**, ჩიტაია გიორგი, ქართული ხალხური ორნამენტი, I. ხევსურული, თბ., სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა, 1939 (ფრანგ. რეზ.).
- ბედუკიძე ლამარა**, ხალხური ავეჯი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., „მეცნიერება“, 1973 (რუს. რეზ.).
- ბეზარაშვილი ციალა**, ქალის სამოსელი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით), თბ., „მეცნიერება“, 1974 (რუს. რეზ.).
- გაბლიანი ეგნატე**, ძველი და ახალი სვანეთი, ტფ., 1925.
- გაბისონია თამაზ**, ჰიპოთეზები ქართული მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების პროცესის შესახებ. – ტრადიციული მრავალხმიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია“, 2004, გვ. 68-80.
- გაბური ბესარიონ**, ხევსურული მასალები. – წელიწდული, I-II, ტფ., 1923-1924, გვ. 119-336.

- გაგოშიძე იულონ, ადრეანტიკური ხანის ძეგლები ქსნის ხეობიდან, თბ., „მეცნიერება“, 1964 (რუს. რეზ.).
- გამყრელიძე ბახვა, ცენტრალური კავკასიის მთიელთა ალპური მესაქონლეობა, თბ., „მეცნიერება“, 1982 (რუს. რეზ.).
- გასიტაშვილი, გურამ, ხის დამუშავების ხალხური წესები, თბ., „მეცნიერება“, 1962 (რუს. რეზ.).
- გეგეშიძე მიხეილ, მეღვინეობის ხის იარაღ-ჭურჭელი დასავლეთ საქართველოში. – სსმმ, XIX-B, 1956, გვ. 123-153 (რუს. რეზ.).
- გვანცელაძე თეიმურაზ, სწორად ვწეროთ. – გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, №3 (10922), 1987.
- გვარამაძე ლილი, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., „ხელოვნება“, 1957.
- გვასალია ჯონდო, ელინისტური ხანის საკულტო ხასიათის არქეოლოგიური მასალა სოფელ ხოვლედან. – მსე, XVI-XVII, თბ., „მეცნიერება“, 1972, გვ. 42-47.
- გვახარია ვაჟა, ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება, თბ., „ხელოვნება“, 1962.
- გიგინეიშვილი ი., თოფურია ვ., ქავთარაძე ი., ქართული დიალექტოლოგია, I, თბ., „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1961.
- გიორგაძე დალი, დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში, თბ., „მეცნიერება“, 1987 (რუს. რეზ.).
- გოგოტიშვილი ვლადიმერ, ქართულ ხალხურ მრავალხმიანობაში მელოდიური კილოების ერთი სისტემის შესახებ (კვინტური დიატონიკის საკითხისათვის). – ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდია, რიტმი. სამეცნიერო შრომები, გვ. 193-224, თბ., „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია“, 1983 (რუს. და ინგლ. რეზ.).
- გოგოჭური დავით, ბელლისკრული. – ქართული ფოლკლორი, მასალები და გამოკვლევები, IV, თბ., „მეცნიერება“, 1974, გვ. 76.
- გოგოჭური დავით, მელექსეობა ხევსურეთში, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1974.
- გრიშაშვილი იოსებ, ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა. თხზულებები, ტ. III, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1986.

- დავითიანი ალ.**, ბუნების კულტი ლახამულას თემში, – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, ეთნოგრაფიული მასალების არქივი, M-1 35, რვ. 3. 1940.
- დავითიანი ალ.**, ყვავილის შესახებ, 1940, – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, ეთნოგრაფიული მასალების არქივი, M-1 35, რვ. 3. 1940.
- ერიაშვილი ჟუჟუნა**, უძველესი სოციალურ-რელიგიური ინსტიტუტები საქართველოს მთიანეთში, თბ., „მეცნიერება“, 1982 (რუს. რეზ.).
- ერისთავი რაფიელ**, ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული წერილები. გამოსაცემად მოამზადა, წინასიტყვაობა, შენიშვნები და კომენტარები დაურთო თ. ჯაგოდნიშვილმა, თბ., „მეცნიერება“, 1986 (რუს. რეზ.).
- ვაშაკიძე კირილე**, ქართულ ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შესახებ: – “საბჭოთა ხელოვნება“, №4, 1958, გვ. 44-46.
- ზუმბაძე ნატალია**, მრავალხმიანობის კანონზომიერებები ქართველ ქალთა სიმღერებში. – მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 85 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები (რედ. რ. წურნუშია), თბ., „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია“, 2000, გვ. 108-120.
- თოფურია ვარლამ**, სვანური ენა. I. ტფ., „პედაგოგიური ინსტიტუტის გამომცემლობა“, 1931.
- იაშვილი მზია**, ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის, თბ., „ხელოვნება“, 1975.
- იველაშვილი თინათინ**, საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში (XIX ს. I ნახ. – XX ს.), თბ., „მეცნიერება“, 1987 (რუს. რეზ.).
- ითონიშვილი ვალერიან**, ცენტრალური კავკასიელების მთიელების საოჯახო ყოფა. I. ნახებისა და ოსების საოჯახო ყოფა. თბ., „მეცნიერება“, 1969.
- ითონიშვილი ვალერიან**, კავკასიის ხალხთა საოჯახო ყოფა (ისტორიოგრაფიული ნარკვევი), თბ., „მეცნიერება“, 1977.
- ითონიშვილი ვალერიან**, სიმონ ჯანაშიას ღვანლი ქართულ ეთნოგრაფიაში, თბ., „მეცნიერება“, 1991.

- ინაიშვილი ა., ნოლაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ., მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან, ბათუმი, „საბჭოთა აჭარა“, 1961.
- იოსელიანი ხათუნა, სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიცია სვანეთში, თბ., „მემატიანე“, 2005.
- კარგარეთელი ია, მოკლე პოპულარული სამუსიკო ენციკლოპედია, თბ., „სახელგამი“, 1933.
- კეკელიძე კორნელი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, II, საერო მწერლობა (XI-XVIII სს.), ტფ., 1924.
- კეკელიძე კორნელი, გართობა-სანახაობათა ისტორიისათვის ძველ საქართველოში. ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1945, გვ. 151-159.
- კეკელიძე ვ., ბარამიძე ა., ქართული ლიტერატურის ისტორია, I (ძველი ქართული ლიტერატურა, V-XVIII სს.), თბ., „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1954.
- კიკვიძე იაზონ, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბ., „მეცნიერება“, 1976 (რუს. რეზ.).
- კიკნაძე ზურაბ, ქართულ მითოლოგიურ გადმოცემათა სისტემა, თბ., „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1985.
- კიკნაძე ზურაბ, ქართული მითოლოგია, ქუთაისი, გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები. ფოლკლორისა და მითოლოგიის სერია, 1996.
- კოტეტიშვილი ვახტანგ, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934, (II გამოცემა— თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1961წ.).
- კ. კოხისა და ო. სპენსერის ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ. გერმანულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო ლონდა მამაცაშვილმა, თბ., „მეცნიერება“, 1981.
- ლამბერტი არქანჯელო, სამეგრელოს აღწერა, თბ., „ფედერაცია“, 1938.
- მაისურაძე ნინო, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბ., „მეცნიერება“, 1971 (რუს. რეზ.).
- მაისურაძე ნინო, ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, თბ., „მეცნიერება“, 1989 (რუს. რეზ.).

- მაკალათია მზია, მესაქონლეობა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., „მეცნიერება“, 1985 (რუს. რეზ.).
- მაკალათია სერგი, მთის რაჭა, ტფ., „სახელგამი“, 1930.
- მაკალათია სერგი, ხევი, ტფ., „სახელგამი“, 1934.
- მაკალათია სერგი, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., მხარეთმცოდნეობის საზოგადოება, 1941.
- მარგინი დ., მასალები სვანური რელიგიური წესების შესახებ, – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტი, ეთნოგრაფიული მასალების არქივი, M-1, 9. 1935.
- მარგოშვილი ლეილა, ცენტრალური კავკასიონის მთიელი ქალის ტანსაცმელი, თბ., „მეცნიერება“, 1980 (რუს. რეზ.).
- მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და წვრილი ხელოსნობის ისტორიისათვის. აკად. ივანე ჯავახიშვილის საერთო რედაქციით. 5 ტომად, V, საკრავები და სიმღერები, გვ. 321-364, თბ., „მეცნიერება“, 1992.
- მაცაბერიძე ვარლამ, ქართული ხალხური როსტომიანი. – ლიტერატურული ძიებანი, XI, თბ., „საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1958, გვ. 417-445.
- მელიქიშვილი გიორგი, ქართველ მთიელთა სოციალურ-ეკონომიკური წყობილების დახასიათებისათვის. მაცნე (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორია სერია), №1, 1979, გვ. 19-41 (რუს. რეზ.).
- მეტრეველი მაქსიმე, ალაგირელი ქართველები, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1976.
- მინდაძე ნინო, ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები და რწმენა-წარმოდგენები ფშავ-ხევსურეთში. – მსე, XX, თბ., „მეცნიერება“, 1979, გვ. 122-129 (რუს. რეზ.).
- მონწერელია მათა, სტუმარმასპინძლობის ტრადიციები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., „მეცნიერება“, 1987 (რუს. რეზ.).
- მსხალაძე ალექსანდრე, ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან (ჭიბონი და მისი ტრადიცია აჭარაში), თბ., „მეცნიერება“, 1969 (რუს. რეზ.).

მშველიძე არჩილ (შემდგენელი, წინასიტყვაობის, შესავალი წერილისა და შენიშვნების ავტორი), ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები, თბ., სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება, 1970 (რუს. რეზ.).

მშველიძე შალვა, საკრავთმცოდნეობა, თბ., „განათლება“, 1965. **ნასიძე სულხან**, გურული ხალხური სიმღერების პოლიფონიური თავისებურებების შესახებ. – „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1970, გვ. 58-64.

ნიჟარაძე ბესარიონ, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, თბ., „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, I, 1962; II, 1973.

ორბელიანი სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1966.

ორჯონიკიძე გივი, თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე, თბ., „ხელოვნება“, 1985.

ოჩიაური ალექსი, სტუმარმასპინძლობა ხევსურეთში, თბ., „მეცნიერება“, 1980.

ოჩიაური თინათინ, მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., „მეცნიერება“, 1967, (რუს. რეზ.).

ოჩიაური თინათინ, დაკრძალვის წესები ქართლში ძველად და ახლა, თბ., „მეცნიერება“, 1987, (რუს. რეზ.).

ჟან შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და სხვა ქვეყნებში (ცნობები საქართველოს შესახებ), ფრანგულიდან თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო მ. მგალობლიშვილმა, თბ., „მეცნიერება“, 1975.

ჟღენტი ივანე, პოლიპარმონია დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ ფოლკლორში. – ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. სამეცნიერო შრომების კრებული (რედ. კოლეგია, მთ. რედ. ა. შავერზაშვილი), თბ., „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია“, 1983, გვ. 71-82.

რეხვიაშვილი სპარტაკ, ქართველ და ჩრდილოკავკასიელ მთიელთა მეგობრობის ისტორიიდან, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1977.

როსებაშვილი კახი, მეგრული ლარჭემი. – „საბჭოთა ხელოვნება“, №7, 1960, გვ. 49-52.

როსებაშვილი კახი, ქართული ჩასაბერი საკრავები.

- ხელნაწერი. – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის არქივი, 1986.
- როსებაშვილი კახი, ქართული ხალხური სიმღერები (ჩანერილი და ნოტებზე გადაღებული კახი როსებაშვილის მიერ), თბ., სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება, 1981.
- რუხაძე ჯულიეტა, ხალხური აგრიკულტურა დასავლეთ საქართველოში, თბ., „მეცნიერება“, 1976 (რუს. რეზ.).
- რუხაძე ჯულიეტა, ერთი რელიგიური დღესასწაულის შესახებ სვანეთში. – ძმ, 1980, №55, გვ. 35-40 (რუს. რეზ.).
- რუხაძე ჯულიეტა, ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, თბ., „მეცნიერება“, 1999, (ინგლ. რეზ.).
- საქართველოს ისტორიის ნარკვევები (რედ. გ. მელიქიშვილი), I. თბ., „მეცნიერება“, 1970.
- საქართველოს სახელმწიფო ფოლკლორის ცენტრის მასალები. სახოკია თედო, ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., საქართველოს სსრ განათლების სამინისტრო, სამეცნიერო მეთოდური კაბინეტი, 1956.
- სიხარულიძე ქსენია, საგმირო ლექსები // ქართული ხალხური პოეტური შემოქმედება, II, თბ., „მეცნიერება“, 1968, გვ. 82-134.
- სიხარულიძე ქსენია, ანდრეზი. – ქართული ფოლკლორი, IV, თბ., „მეცნიერება“, 1974, გვ. 43-44.
- სურგულაძე ირაკლი, ქართველთა აგრარული რწმენა-წარმოდგენების ისტორიიდან (მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაებები). – მსე, XIX, თბ., „მეცნიერება“, 1978, 75-92 (რუს. რეზ.).
- სურგულაძე ირაკლი, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., „მეცნიერება“, 1986 (რუს. რეზ.).
- სურგულაძე ირაკლი, მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 2003 (ინგლ. რეზ.).
- ფალიაშვილი ზაქარია, ქართული ხალხური სიმღერების კრებული N5, ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა, 1909.

- ფოჩხუა ბიძინა, ქართული ენის ლექსიკოლოგია, თბ., „თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1974.
- ფრუიძე ლევან, ძველი ხალხური საკრავები რაჭაში. – „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, 1959, 29-30.
- ქაჯაია ნელი, მიცვალებულის კულტი გურიაში. – მასალები გურიის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, თბ., „მეცნიერება“, 1980, გვ. 155-164 (რუს. რეზ.).
- ლოლობერიძე ნინო, დედოფალები, ალბომი, თბ., „მეცნიერება“, 1964.
- ლონტი ალექსანდრე (შემდგენელი), ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა (მეორე გამოცემა), თბ., „განათლება“, 1984.
- ყუბანეიშვილი სოლომონ (რედაქტორი), ქართული ხალხური ეპოსი, თბ., „საბლიტგამი“, 1940.
- შავხელიშვილი აბრამ, ჩეჩნური ოჯახი და საოჯახო ყოფა, თბ., 2002.
- შანიძე აკაკი, ქართული ხალხური პოეზია, I, ხეცსურული, ტფ., „სახელგამი“, 1931.
- შანიძე აკაკი, შამ-ნამეს ერთი ეპიზოდი ქართულ ფოლკლორში. – ლიტერატურული მემკვიდრეობა, ტფ., „სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1935, გვ. 177-195.
- შანიძე აკ., თოფურია ვ. (შემდგენლები), სვანური პროზაული ტექსტები, I, თბ., „სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა“, 1939.
- შარაბიძე თამარ, ქართული სახელმწიფოს ტრადიციული იდეოლოგია (კვდომა-აღდგომა სულიერი ერთობის იდეით „გაბარება“//„გაძიძავეების“ წეს-ჩვეულებაში). – ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ძიებანი, VII, თბ., „მემატიანე“, 2005, 152-177.
- შარაშიძე გიგო, გურული ლექსიკონი. – ქართველურ ენათა ლექსიკა, I, თბ., „სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა“, 1938.
- შილაკაძე ვანო, ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისათვის, თბ., „ხელოვნება“, 1949,
- შილაკაძე ვანო, ქართული ხალხური მუსიკის მოამბაგენი, თბ., „ხელოვნება“, 1961.
- შილაკაძე მანანა, ქართული ხალხური საკრავები და

- საკრავიერი მუსიკა, თბ., „მეცნიერება“, 1970 (რუს. და გერმ. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, ქართული ფანდურის წარმომავლობის შესახებ. – მაცნე (ისტორიის... სერია), №1, 1974, გვ. 98-102.
- შილაკაძე მანანა, ქართული ხალხური საკრავიერი პანგების მრავალხმიანობა, I. ორხმიანობა. – მსე, XVIII, თბ., „მეცნიერება“, 1975, გვ. 185-194.
- შილაკაძე მანანა, ქართული სამუსიკო ტერმინი „ძალი“. – ივანე ჯავახიშვილი, კრებული მიძღვნილი აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი, თბ., „განათლება“, 1977, გვ. 188-191.
- შილაკაძე მანანა, ქართული ხალხური საკრავიერი პანგების მრავალხმიანობა (ზილის სიმის ფუნქცია საჩონგურო პანგებში). – მსე, XIX, თბ., „მეცნიერება“, 1978, გვ. 112-137 (რუს. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, ქართული მუსიკალური დიალექტები. – მსე, XX, თბ., „მეცნიერება“, 1979, გვ. 85-91 (რუს. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, ქართული ხალხური სიმებიანი საკრავები და მათი კავკასიური პარალელები. – მსე, XXI, თბ., „მეცნიერება“, 1981, გვ. 174-181 (რუს. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, ქართულ-კავკასიური პარალელები (ხემიანი საკრავი). – „ძეგლის მეგობარი“, №64, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1983, გვ. 8-11 (რუს. და ინგლ. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, გადმოცემები სიმებიან საკრავთა წარმოშობის შესახებ. – მსე, XXIII, თბ., „მეცნიერება“, 1987, გვ. 243-253 (რუს. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, ქართული ხალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა, თბ., „მეცნიერება“, 1988 (რუს. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, ეთნომუსიკოლოგიის საგანი, მეთოდები და ამოცანები, თბ., „მეცნიერება“, 1991 (რუს. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგია და მისი ამოცანები. – ქართველური მემკვიდრეობა, I, ქუთაისი, „ქართული ენა“, 1996, გვ. 271-176 (ინგლ. რუზ.).
- შილაკაძე მანანა, საშემსრულებლო ხელოვნება შუა საუკუნეების საქართველოში (მესაკრავე). – ანალები. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ის-

ტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის უფრნალი, №1, 2001, თბ., „მემატიანე“, გვ. 31-36 (ინგლ. რეზ.).

შილაკაძე მანანა, რეგიონული სტილის საკითხი ქართულ ხალხურ საკრავიერ მუსიკაში (სვანეთი). – ტრადიციული მრავალმნიანობის პირველი საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია“, 2003, გვ. 389-401 (ინგლ. რეზ.)-

შილაკაძე მანანა, მრავალმნიანობა და ქართული ხალხური საკრავები (ჩონგური). – ტრადიციული მრავალმნიანობის მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია“, 2004, გვ. 447-457 (პარალელური ტექსტი ინგლისურად).

შილაკაძე მანანა, სველე დღიურები (ინახება ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მუსიკალური მასალების არქივში):

სვანეთი, 1963; ხევსურეთი, 1963; ხევი, 1966; თუშეთი, 1966; მთიულეთ-გუდამაყარი, 1967; თიანეთი, 1969; ქვემო ქართლი 1969, 1970, 1971; გურია, 1971, 1972; სამეგრელო, 1973, 1983; რაჭა, 1974; ზემო იმერეთი, 1976, 1981; შიდა ქართლი, 1980, 1981; კახეთი, 1981, 1982, 1986; მესხეთი, 1987; ჩეჩნეთი, 1979; ყაბარდო, 1979; ჩრდილო ოსეთი, 1980; დაღესტანი, 1980; ცხინვალისა და ჯავის რაიონები, 1981, 1983.

ჩართოლანი ციალა, ნათესაური ურთიერთობანი სვანეთში. – მაცნე, №2, 1980, გვ. 87-102 (რუს. რეზ.).

ჩიმაკაძე ნ., თავისუფალი სვანეთი. – „ძველი საქართველო“, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების კრებული, ტ. II, განყ. 4, ტფ., 1913, გვ. 1-36.

ჩიქობავა არნოლდ, იბერიულ-კავკასიურ ენათა შესწავლის ისტორია, თბ., „განათლება“, 1965.

ჩიქოვანი მიხეილ, ამირანის სიუჟეტი კავკასიის ხალხთა ფოლკლორში. – „ლიტერატურული ძიებანი“, XI, 1958, გვ. 345-378.

ჩიტაია გიორგი, ქართული ეთნოლოგია. – მიმომხილველი, I, 1926 (შრომები, III, თბ., „მეცნიერება“, 1997, გვ. 21-32).

ჩიტაია გიორგი, სიცოცხლის ხის მოტივი ლაზურ ორნამენტში.

- ენიშკის მოამბე, X, 1941, გვ. 303-322 (შრომები, II, თბ., „მეცნიერება“, 2000, გვ. 215-230. (რუს. და გერმ. რეზ.)
- ჩიტაია გიორგი, აკად. ს. ჯანაშია და ქართველი ხალხის წარმოშობის პრობლემა. – მიმომხილველი, I, 1949, 1-13; (შრომები II, თბ., „მეცნიერება“, 2000, გვ. 88-99).
- ჩიტაია გიორგი, ქართლის ექსპედიცია 1948 წლისა (წინასწარი ანგარიში). – მიმომხილველი, I, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1949, გვ. 361-388 (შრომები, III, თბ., „მეცნიერება“, 2001, გვ. 452-477).
- ჩიჯავაძე ოთარ, ქართული მრავალხმიანობის ზოგიერთი საკითხი. – „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1955, გვ. 37-40.
- ჩიჯავაძე ოთარ, ქართული საკრავების შესახებ. – „საბჭოთა ხელოვნება“. №1, 1959, გვ. 55-57.
- ჩიჯავაძე ოთარ, ქართული ხალხური სიმღერები (კახური), თბ., „განათლება“, I, 1962; II, 1969.
- ჩუბინაშვილი დავით, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, 1887, (მეორე გამოცემა თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1984).
- ჩუბინაშვილი ნიკო, ქართული ლექსიკონი თარგმანებითურთ (ალ. ლლონტის რედაქციით და გამოკვლევით), თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1961.
- ჩხიკვაძე გრიგოლ, ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა, თბ., „საქართველოს სსრ მუსიკალური ფონდი“, 1948.
- ჩხიკვაძე გრიგოლ, სამუსიკო საკრავი ებანი და მისი რაობა. – მსე, VII, თბ., საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, 1955, გვ. 51-65 (რუს. რეზ.).
- ჩხიკვაძე გრიგოლ (რედაქტორ-შემდგენელი და შესავლის ავტორი), ქართული ხალხური სიმღერა. ტ. I, გრ. ჩხიკვაძე, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1960 (რუს. რეზ.).
- ჩხიკვაძე გრიგოლ, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ისტორიოგრაფია, ნაწ. I. – მსე, XII-XIII, თბ., „მეცნიერება“, 1963, გვ. 215-235.
- ციხკარიშვილი ვასილ, ქართული ზარები. – მაცნე (ისტორიის სერია), №1, 1982, გვ. 153-166 (რუს. რეზ.).
- ციციშვილი ნოდარ, შვიდი მთიები, თბ., „ქართული წიგნი“, 1930.

- ცოცხანიძე გიორგი, გიორგობიდან გიორგობამდე, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1987.
- ძიძიგური შოთა, ქართული ენის მთარაქული დიალექტის ძირითადი თავისებურებანი. – ენიმკის მოამბე, II, „სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა“, 1937, გვ. 67-109.
- ძიძიგური შოთა, ქართული დიალექტოლოგიის მასალები, თბ., „განათლება“, 1974.
- წერეთელი ბაბო, ზემოიმერული ლექსიკონი. – ქართველურ ენათა ლექსიკა, I, თბ., „სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა“, 1938.
- წითლანაძე ლეილა, ხევის არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., „მეცნიერება“, 1976.
- წულაძე აპოლონ, ეთნოგრაფიული გურია, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1971.
- ჭანტურიშვილი სიმონ (სოსო), ყოფა და კულტურა V-X საუკუნეების საქართველოში (ისტორიულ-ეთნოგრაფიული კვლევის ცდა), თბ., „თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა“, 1984 (რუს. რეზ.).
- ჭობონელიძე ვესევი, ქართული ხალხური სიმღერების კილოური საფუძვლების შესახებ. – ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა, რიტმი. სამეცნიერო შრომები, თბ., „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია“, 1983, გვ. 3-30 (რუს. რეზ.).
- ხაზარაძე მადონა, ქართული ხალხური ხის ჭურჭელი, თბ., „მეცნიერება“, 1988 (რუს. რეზ.).
- ხარაძე რუსუდან, ხევსურული ანდრეზი – ხალხური სამრთლის წყარო. – მიმომზილველი, II, თბ., „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1951, გვ. 387-405 (რუს. რეზ.).
- ხარაძე რუსუდან, სოფლის თემი ბალყარეთში. – მსე, XI, თბ., „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა“, 1960, გვ. 109-129 (რუს. რეზ.).
- ხახუტაიშვილი დავით, უფლისციხე, I, თბ., „მეცნიერება“, 1964.
- ხახუტაიშვილი ნანა, ჩოლოქ-ოჩხამურის ორმდინარეთი ადრებრინჯაოს ხანაში. – მაცნე (ისტორიის სერია), №1, 1986, გვ. 138-145 (რუს. რეზ.).

- ხიზანიშვილი ნიკო, ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., „სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა“, 1940.
- ჯავახიშვილი ალექსანდრე, ხაიშის განძი. – „მნათობი“, №3, 1958, გვ. 149-157.
- ჯავახიშვილი ივანე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., „ფედერაცია“, 1938.
- ჯანაშია ნიკო, აფხაზები (ეტიმოგრაფიული მასალები). – მოამბე №1, იანვარი, 1897, ტფ., გვ. 66-77.
- ჯანაშია სიმონ, ექსპედიცია ადიღეს ავტონომიურ ოლქში. – შრომები, IV, თბ., „მეცნიერება“, 1968.
- ჯანელიძე დიმიტრი, ქართული თეტრის ხალხური საწყისები, თბ., „საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი“, 1948.
- ჯანელიძე დიმიტრი, უფლისციხის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ნიღბოსანი მეჩანგის ქანდაკების მნიშვნელობა ძველი თეატრის ისტორიისათვის. – თეატრმცოდნეობითი ძიებანი, II, 1970, გვ. 3-16.
- ჯაფარიძე ოთარ, ქართველ ტომთა ეთნიკური ვინაობის საკითხისათვის, თბ., „მეცნიერება“, 1976.
- ჯორბენაძე ბესარიონ, ქართული დიალექტოლოგია, I, თბ., „მეცნიერება“, 1989 (რუბ. რუს. და ინგლ. ენებზე).
- Абаев В. И., Поездка в Сванетию. В: Осетинский язык и фольклор. М.-Л., «Издательство АН СССР», 1949, с. 291-308.
- Абаев В.И., Историко-этимологический словарь осетинского языка, I, М.-Л., Изд-во АН СССР, 1958.
- Абаев В. И., Осетинская традиционная героическая песня. В: Осетинские народные песни, М., «Музыка», 1964, с. 21-25.
- Абакелия Н. К., Миф и ритуал в Западной Грузии, Тб., «Мецниереба», 1991.
- Абдуллаева С.А., Народные музыкальные инструменты Азербайджана, Баку, 1972.
- Абдушлишвили М. Г., К краниологии древнего и современного населения Кавказа, Тб., «Мецниереба», 1966.
- Адыге оредхер. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии. Сборник первых записей. Составитель и редактор А. Гребнев, М.-Л., 1941.

- Алборов Ф. Ш.**, Современный инструментарий осетинского народа. В: Известия Юго-Осетинского научно-исследовательского института АН Грузинской ССР, вып. XXII, 1977, с.75-84.
- Алексеев В. П.**, Происхождение народов Кавказа (краниологическое исследование), М., «Наука», 1974.
- Амирханов Х.**, Начало земледелия в Дагестане. В: «Природа», №2, 1983.
- Анчабадзе Ю. Д.**, Прекрасный обычай гостеприимства. В: СЭ, №4, 1985, с.110-120.
- Аракишвили (Аракчиев) Д. И.**, Краткий очерк развития грузинской (карталино-кахетинской) народной песни с приложением нотных примеров и 27 песен в народной гармонизации. Оттиск из 1-го т. Трудов МЭК, М.: Типография К. Л. Меньшова, 1905.
- Аракишвили (Аракчиев) Д. И.**, О грузинских музыкальных инструментах из собраний Москвы и Тифлиса. Труды МЭК, Т.2, М.: И.О.Л.Е.А. и Э. М., 1908.
- Аракишвили (Аракчиев) Д. И.**, Народная песня Западной Грузии (Имеретии). С приложением нотных примеров и 83 песен в народной гармонизации, записанных фонографом. Оттиск из 2-го т. Трудов МЭК, М.: И.О.Л.Е.А. и Э. М., 1908.
- Аракишвили (Аракчиев) Д. И.**, Грузинское народное музыкальное творчество (Музыкально-этнографические очерки грузинской народной музыки), с приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий, записанных фонографом. Оттиски из V т. Трудов МЭК И.О.Л.Е.А. и Э. при Московском университете, Тирография Г. Лисснера и Д. Совко, М., 1916.
- Аракишвили Д.**, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тб., «Госиздат», 1948.
- Асланишвили Ш.С.**, Народные основы гармонии грузинских композиторов. В: Грузинская музыкальная культура, М., «Гос. музыкальное издательство», 1957, с.410-445.
- Ахобадзе В., Кортуа И.** (Составители), Абхазские песни, М., «Музыка», 1957.
- Бардавелидзе В.В.**, Древнейшие религиозные верования и обрядовое

- графическое искусство грузинских племен, Тбилиси, Издательство АН ГССР. 1957, (2006 изд. 2.е).
- Барток Б.**, Народная музыка Венгрии и соседних народов, М., «Музыка», 1966.
- Бгажноков Б. Х.**, Адыгский этикет, Нальчик, «Эльбрус», 1978.
- Беляев В.М.**, Руководство для обмера народных музыкальных инструментов, М., «Гос. музыкальное издательство», 1931.
- Беляев В.М.**, Музыкальные инструменты Узбекистана, М., «Музгиз», 1933.
- Беляев В.М.**, К вопросу изучения грузинских музыкальных инструментов. В: საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, IX-V, 1936, ტფ., ს.1-38.
- Беляев В.М.**, По поводу записей музыки кавказских горцев. В: Памяти Сергея Ивановича Танеева (1856-1946), Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения. Под ред. Вл. Протопопова, М. – Л., «Музгиз», 1947, с.212-219.
- Берже А. П.**, Чечня и чеченцы, Тфл. тип. глав. управления нам. Кавказа, 1859.
- Бромлей Ю.В.**, Современные проблемы этнографии, М., «Наука», 1981.
- Бромлей Ю.В.**, Очерки теории этноса, М., «Наука», 1983.
- Вертков К.**, Благодатов Г., Язовицкая Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, М., «Гос.музыкальное издательство», 1963.
- Вертков К. А.**, Музыкальные инструменты как памятники этнической историко-культурной общности народов СССР. В: Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы, М.-Л., «Музыка», 1972, с.97-113.
- Виноградов В.С.**, Проблема этногенеза киргизов в свете некоторых данных их музыкального фольклора. В: Вопросы музыкознания, Сборник статей, II (Отв. ред. Ю. Б. Келдыш), М., „Музгиз“, 1960, с. 348-360.
- Виноградов В.С.**, Музыка советского Востока, М., «Советский композитор», 1968.
- Волкова Н. Г.**, Этнический состав населения Северного Кавказа XVI-II - начале XX века, М., „Наука“, 1974.

- Вызго Т. С.,** Музыкальные инструменты Средней Азии, М., «Музыка», 1980.
- Галаев Б. А.,** Осетинская народная музыка. — Осетинские народные песни собранные Б. А. Галаевым. Под редакцией и предисловием Е. В. Гиппиуса. М., «Музыка», 1964, с.7-20.
- Галайская Р. Б.,** О назревших проблемах инструментоведческой науки в свете задач комплексного изучения фольклора (По материалам работы сектора инструментоведения ЛГИТМК). В: Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы, М.-Л., «Музыка», 1972, с. 425-429.
- Гамкрелидзе Т., Иванов В.,** Индоевропейский язык и индоевропейцы, «Издательство Тбилисского университета», т.2, 1984, с. 438-1328.
- Гараканидзе Э.,** Грузинские музыкальные диалекты и их взаимоотношения. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения, Тб., 1990.
- Гарбузов Н. А.,** Зонная природа звуковысотного слуха, М.-Л., Издательство АН СССР, 1948.
- Гарданов В.К.,** Общественный строй адыгских народов (XVIII первая пол. XIX в.) М., „Наука“, 1967.
- Гарданов В. К.** (Составитель, ред. пер., введ. с. 3-28, и вступительные статьи к текстам), Адыги, балкарцы, карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв., Нальчик, «Эльбрус», 1974.
- Гвахария В. А.,** О древних взаимосмязях грузинской и северокавказской народной музыки. В: МЭГ, XII-XIII, Тб., «Мецниереба», 1963, с.281-290.
- Гвахария В. А.,** Шестиричная и десятиричная системы счета в некоторых древних письменностях народов Передней Азии. В: Эпиграфика Востока, XV, Сборник статей под ред. проф. В.А. Крачковской, М.-Л., Издательство АН СССР (Ленинградское отделение), 1963, с. 6-16.
- Гнесин М.,** Черкесские песни. В: „Народное творчество“, N12, 1937, с.29-33.
- Гогтишвили В. Г.,** Об одной системе мелодических ладов в грузинской многоголосной песне (К вопросу о ладах квинтовой диатоники). В: Лад, мелодика и ритм грузинской народной

- музыки, Сборник научных трудов, Тб., „Тбилисская гос.консерватория“, 1983, с.193-224.
- Гошовский В., У истоков народной музыки славян (Очерки по музыкальному славяноведению), М., «Советский композитор», 1971.
- Гроздов Х., Мингрельские песни. В: СМОМПК, вып. 18, 1894, с. 1-58.
- Грубер Р.И., История музыкальной культуры, т.1, ч.1, М.-Л., Гос. музыкальное издательство, 1941.
- Грубер Р.И., Всеобщая История музыки, ч.1 (изд.2-е), М., Гос.музыкальное издательство, 1960.
- Гулисашвили Б. А., Ладь грузинских народных песен с инструментальным сопровождением и инструментальной музыки. В: Сообщения АН Грузинской ССР, 52, N 1, 1968, с. 269-274.цц
- Гулисашвили Б. А., Гармония гиполадов в грузинской народной музыке. В: Сообщения АН Грузинской ССР, 58, №3, 1970, с. 749-752.
- Гулисашвили З., Об игрушках, играх и разных детских забавах, встречающихся в Грузии. В: СМОМПК, V, отд. 2, 1886, с.230-262.
- Гусейнли Б. Х., Азербайджанская народная танцевальная музыка. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения, Баку, 1966
- Гутов А., Адыгские сказания о нартах. В: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Под редакцией Е. В. Гиппиуса, т. II, М., „Советский композитор“, 1981, с.5-16.
- Гутов А. М., Этюды о кавказском этикете, Нальчик, 1998.
- Дешериев Ю.Д., Сравнительно-историческая грамматика сахских языков и проблемы происхождения и исторического развития горских кавказских народов, «Чечено-Ингушское издательство», 1963.
- Джалабадзе Н., Традиционные нормы взаимоотношений между грузинскими и чеченскими горцами. — В: Адат. Кавказский культурный круг: Традиции и современность, Москва – Тбилиси: МНИИНК, 2003, с.69-77.
- Дубровин Н., История войны и владычества русских на Кавказе, т.1, кн. 2, СПб., 1871,

- Дубровин Н., Черкесы (адыгэ), Краснодар, 1927.
- Жирмунский В.М., Народный героический эпос (Сравнительно-исторические очерки), М.-Л., «Гослитиздат художественной литературы», 1962.
- Жирмунский В., Сравнительное литературоведение, Л., «Наука», 1979.
- Жирнова Г. В., Брак и свадьба русских горожан в прошлом и настоящем, М., «Наука», 1980.
- Жордания Иосиф, Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур, Тб., «Издательство Тбилисского университета», 1989.
- Закс К., Музыкальная культура Вавилона и Ассирии. В: Музыкальная культура древнего мира. Под редакцией и вступительной статьей Р. И. Грубера, Л., «Музгиз (Ленинградское отделение)», 1937, с. 90-108.
- Закс К., Музыкальная культура древнего Египта. В: Музыкальная культура древнего мира. Под редакцией и вступительной статьей Р. И. Грубера, Л., «Музгиз (Ленинградское отделение)», 1937, с. 46-67.
- Земцовский И.И., Фольклористика как наука. В: Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы, М.-Л., «Музыка», 1972, с.7-79.
- Земцовский И.И., Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (К постановке вопроса). В: Народные музыкальный инструменты и инструментальная музыка (Сборник статей и материалов в двух частях . Под общей редакцией Е. В. Гиппиуса), ч. 1, М., «Советский композитор», 1987, с. 125-131.
- Земцовский И.И., Музыка и этногенез (исследовательские предпосылки, задачи, пути) . В: СЭ, 1988, N2, с. 15-23.
- Зиссерман А. Л., Двадцать пять лет на Кавказе. 1842-1867, ч. 1, СПб., 1879.
- Инал-Ипа Ш. Д., Абхазы, Сухуми, «Алашара»; 1965.
- Инал-Ипа Ш. Д., Абхазы, Сухуми, «Алашара», 1984.
- Кагазежев Б. С., Адыгские народные музыкальные инструменты и бытовые традиции. Диссертация на соиск. учен. степ. канд. исторических наук, Тб., 1990.

- Казнев Ш. М., Карпеев И. В.,** Повседневная жизнь горцев северного Кавказа в XIX веке. М., « Молодая гвардия», 2003.
- Кайтмазов А.,** Сказания о нартах. В:| СМОМПК VII, 1889, вып. VII, с. 17-20.
- Калоев Б. А.,** Осетины, М., «Наука», 1971.
- Калоев Б. А.,** Материальная культура и прикладное искусство осетин. Альбом, М., «Наука», 1973.
- Калоева Д. А.,** Дардановские сказания у осетин (Исследование, Тексты), Цхинвали, «Ирыстон», 1975.
- Канчавели Л. Г.,** Некоторые закономерности ладового развития архаических песен адыгов. В: Археолого-Этнографический сборник, Вып.1, Нальчик, 1974, с.208-224.
- Карачаевцы, Черкесск,** «Ставропольское книжное издательство», 1978.
- Кекелидзе К.,** Иерусалимский канонарь VII века (Грузинская версия), Тфл., 1912.
- Керимов С. А.,** Музыкальная культура Дагестанской АССР. В: Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., «Музгиз», 1957, с.107-124.
- Климов Г.А.,** Этимологический словарь картвельских языков, М., «Изд-во АН СССР», 1964.
- Ковалевский М.,** Закон и обычай на Кавказе, I, М., 1890,
- Кокиев С.,** Записки о быте осетин. В: Сборник материалов по этнографии, издаваемый при Дашковском этнографическом музее, Вып.1, под ред. В. Ф. Миллера, М., 1885.
- Корганов В. Д.,** Кавказская музыка. Сборник статей, Тфл., 1908.
- Косвен М. О.,** Этнография и история Кавказа, М., «Изд-во восточной литературы», 1961.
- Крупнов Е. И.,** Древнейшее культурное единство Кавказа и кавказская этническая общность (К проблеме происхождения коренных народов Кавказа), Москва, XXVI Международный конгресс востоковедов, 1963.
- Куфтин Б. А.,** Материалы к археологии Колхиды, I, Тб., «Изд-во АН Грузинской ССР», 1949.
- Куфтин Б. А.,** Археологические раскопки в Триалети, I, Тб., «Изд-во АН ГССР».
- Лавров Л. И.,** Расселение сванов на Северном Кавказе до XIX века.

В: Вопросы этнографии Кавказа, Тб., «Изд-во АН ГССР», с.337-344, 1952.

Лакские эпические песни. Подготовка текста, перевод, предисловие и комментарии Халила Халилова, Махачкала, 1969.

Леонтович Ф., Адаты кавказских горцев, II, Одесса, 1883.

Липс Ю., Происхождение вещей, М., «Изд-во иностранной литературы», 1954.

Леви-Брюль Л., Первобытное мышление, М., «Атеист», 1930.

Лисициан С., Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т.1, Ереван, «Изд-во АН Армянской ССР», 1958.

Люлье Л. Я., Черкесия, Краснодар, 1927.

Магомедов А. Х., Культура и быт осетинского народа, Орджоникидзе, «Изд-во ИР», 1968.

Магомедов А. Х., Общественный строй и быт осетин, Орджоникидзе, «Изд-во ИР», 1974.

Майсурадзе Н. М., Проблема генезиса, становления и развития грузинской народной музыки. Дисс. на соиск. учен. степ. докт. историч. наук, Тб., 1983.

Майсурадзе Н. М., Древнейшие этапы развития грузинской народной музыки, Тб., «Мецниереба», 1990.

Мамбетов Г.Х., О гостеприимстве и застольном этикете адыгов. В: Ученые записки АНИИ, т. 8, 1968, с. 8-15.

Маслов А. Л., Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее в Москве, М., 1909.

Мацаберидзе В. С., Грузинское народное Ростовиани. Автореферат дисс. еа соиск. учен. степ. канд. филологических наук, Тб., «Изд-во АН Грузинской ССР», 1962.

Мацневский И., Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. В: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Под общей редакцией Е. В. Гиппиуса, ч. 1, М., «Советский композитор», 1967, с. 6-38.

Мацютин К., Адыгейские песни. В: СМ, №8, 1953, с.88-90.

- Мелетинский Е. М.**, Происхождение героического эпоса, М., «Изд-во восточной литературы», 1963.
- Меликишвили Г. А.**, К истории древней Грузии, Тб., «Изд-во АН Грузинской ССР», 1959.
- Меретуков М. А.**, Гостеприимство у горцев Кавказа: МЭК, XXII, «Хелеури», Тб., «Мецниереба», 1985, с.156-159.
- Мибуцвани Т. Ш.**, Этнокультурные связи горцев Грузии (сванов) с балкарцами и карачаевцами (по историко - этнографическим материалам). Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. исторических наук, Тб., 1978 .
- Миллер Вс.**, Осетинские этюды, ч. 1, Осетинские тексты, М., 1881
- Модр А.**, Музыкальные инструменты, М., «Музгиз», 1959.
- Морган Л.**, Древнее общество, Ленинград, «Издательство Института народов Севера», 1934.
- Музыкальная энциклопедия** (в 6-ти томах), Глав. ред. Ю. В. Келдыш, М., «Советская энциклопедия», «Советский композитор», I-VI: 1973, 1974, 1976, 1978, 1981, 1982.
- Мыльников А. С.**, Народная культура и генезис национального самосознания. В: СЭ, №6, 1981, с. 3-13.
- Накашидзе К. Н.**, Музыкальная культура горцев Западной Грузии. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. исторических наук, Тб., 1987.
- Налоев З.**, У истоков песенного искусства адыгов. В: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Под редакцией Е. В. Гиппиуса, М., «Советский композитор», т.1, 1980, с.7-26.
- Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов.** Под редакцией Е. В. Гиппиуса. Составители В. Х. Барагунов, З. П. Кардангушев, т. I-IV: М., «Советский композитор», 1980, 1981, 1986, 1990.
- Народы Кавказа**, т. I-II, М., АН СССР, Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая, 1960,1962.
- Нартские сказания - Осетинский народный эпос**, М, «Гослитиздат», 1949.
- Ногмов Ш.**, История адыгейского народа, Нальчик, « Кабардино-Балкарское книжное издательство», с. 1958.
- Осетинские народные песни собранные Б. А. Галаевым.** Под

- редакцией и предисловием Е. В. Гиппиуса, М., «Музыка», 1964.
- Очерки истории Чечено-Ингушской АССР, I** (Отв. ред. Н. А. Смирнов, Грозный, «Чечено-Ингушское книжное издательство», 1967.
- Персидско-Русский словарь**, Сост. Б. В. Миллер, М., «Гос. издательство иностранных и национальных словарей», 1960.
- Петросян Э. Х.**, Ритуально-мифологическая и театрально-зрелищная система армян (Опыт реконструкции). Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. доктора исторических наук, Ереван, 1989.
- Пожидаев В. П.**, Горцы Северного Кавказа, М., «Гиз», 1926.
- Поломаренко И.**, Арфа в прошлом и настоящем, М.-Л., «Музгиз», 1939.
- Преображенский А. Г.**, Этимологический словарь русского языка. 1, М., «Гос. издательство иностранных и национальных словарей», 1959.
- Привалов Н. И.**, Музыкальные духовые инструменты русского напода, СПб., 1908.
- Пропп В. Я.**, Принципы классификации фольклорных жанров. В: СЭ, 1964, №4, с.147-154.
- Рабинович М. Г.**, Очерки этнографии русского феодального города. М., «Наука», 1976.
- Радде Г.**, Хевсурия и хевсуры, Тфл., 1881.
- Рахаев А.**, Балкаро-Карачаевский песенный эпос и его значение в музыкальной культуре народа. Диссертация на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения, Л., 1982.
- Рахаев А.**, Балкаро-Карачаевский песенный эпос и его значение в музыкальной культуре народа. Автореферат диссертации на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения, Л., 1982.
- Речменский Н.С.**, Музыкальная культура Чечено-Иноушской АССР, М., «Музыка», 1965.
- Римский-Корсаков А. В.**, Музыкальные инструменты, М.: «Росгизмстпром», 1952.
- Робакидзе А. И.**, От редактора. КЭС, II, Тб., „Мецниереба“, с. 3-7.
- Робакидзе А. И.**, Кавказоведческие проблемы грузинской этнографии. В: Кавказский этнографический сборник, IV, Тб., «Мецниереба“, 1972, с. 5-23.

- Робакидзе А. И.**, Некоторые черты горского феодализма на Кавказе. В: СЭ, 1978, №2, с.15-24.
- Рубцов Ф.**, 1962, Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов (Опыт исследования), Л., «Советский композитор», 1962.
- Рогаль-Левицкий Д. Р.**, Современный оркестр, т.1, М., «Гос. музыкальное издательство», 1953.
- Садоков Р. Л.**, Музыкальная культура древнего Хорезма, М., «Наука», 1970.
- Сайдов И.М.**, Общественный быт вайнахов в XIX - нач. XX века. Автореферат диссертации на соиск. учен. степ. канд. истор. наук, Тб., 1972.
- Смирнов Я. И.**, Ахалгорийский клад, Тфл., «Техника да шрома», 1934.
- Соколова А. Н.**, Традиционная инструментальная культура Западных адыгов: Системно-типологическое исследование. Автореферат диссертации на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения, СПб., 2006.
- Соколова А. Н.**, Пхачич – адыгские трещотки. Майкоп, Качество, 2002.
- Соколова А. Н.**, Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры, Майкоп, Качество, 2004.
- Сталь К. Ф.**, Этнографический очерк черкесского народа. В: «Кавказский сборник» XXI, Тфл., 1900.
- Стешенко-Куфтина В.К.**, Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки. 1. Флейта пана, Тбилиси, Гос. музей Грузии, «Типография издательства госунта», 1936 (франц. рез.).
- Танеев С. И.**, О музыке горских татар. В: Памяти Сергея Ивановича Танеева (1856-1946), Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения. Под ред. Вл. Протопопова, М.-Л., «Музгиз», 1947, с.195-211.
- Токарев С. А.**, Этнография народов СССР, М., Издательство Московского университета, 1958.
- Тресков И. В.**, Фольклорные связи Северного Кавказа, Нальчик, «Кабардино-Балкарское книжное издательство», 1963.
- Тынурист И. В.**, Где во гусли звонили? (Опыт картографирования

народных музыкальных инструментов). В: Этнографические исследования Северо-Запада СССР, Л., «Наука» (Ленинградское отделение)», 1977, с.16-29.

Тэйлор Э., Первобытная культура, М., «Гос. социально-экономическое издательство», 1939.

Фаминцын А. С., Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, СПб, 1891.

Фасмер М., Этимологический словарь русского языка 1, М., «Прогресс», 1964.

Финдейзен Н., Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т.1, М.-Л., «Гос. издательство Музсектор», 1928.

Халевский А. М., Чечено-Ингушская музыкальная культура. Чечено-Ингушский музыкальный фольклор, 1. Составители Х. Ахмедов, С. Пяташ, С. Эльмурзаев. Грозный: «Чечено-Ингушское книжное издательство», 1963.

Хан-Гирей, История адыгейского народа, Нальчик, Кабардино-Балкарское книжное издательство, 1978.

Ханукаев Х., Самоучитель игры на агач-кумузе. Махачкала, 1948.

Ханукаев Х., Плоткин М., Дагестанская народная музыка, Махачкала, 1948.

Харадзе Р. Л., Грузинская семейная община, 1, Тб., «Мецниереба», 1960.

Хараева Ф.Ф., Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов. Автореферат диссертации на соиск. учен. степени канд. искусствоведения, Москва, 2000.

Хаханов А., Очерки по истории грузинской словесности, вып. 1. М., Универс. тип., 1895.

Хаханов Д., Осетинские народные песни. Диссертация на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения, Ереван, 1972.

Хашба И.М., Абхазские народные музыкальные инструменты, Сухуми, «Алашара», 1967.

Хашба М. М., Жанры абхазской народной музыки, Сухуми, «Алашара», 1983.

Хетагуров К., Быт горных осетин (Этнографический очерк), Сталинири, «Госиздат ЮО АО», 1939.

359. Холаев А. З., Карачаево-Балкарский нартский эпос, Нальчик, «Эльбрус», 1974.
360. Цхурбаева К., 1957, Музыкальная культура Северо-Осетинской АССР. В: Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., «Музгиз», с.247-262.
361. Цхурбаева К., Некоторые особенности осетинской народной музыки, Орджоникидзе, «Северо-Осетинское книжное издательство», 1959.
362. Чечено-Ингушский музыкальный фольклор, 1. Составители Х. Ахмадов, С. Пяташ, С. Эльмурзаев. Грозный, «Чечено-Ингушское книжное издательство», 1963.
363. Чиковани М.Я., Нартские сюжеты в Грузии (параллели и отражения). В: Сказания о нартах эпос народов Кавказа, М., «Наука», 1969, с. 226-244.
364. Чистов К. В., Фольклор и этнография. В: СЭ, 1968, №5, с.3-12.
- Чистов К. В., О взаимоотношении фольклористики и этнографии. В: СЭ, 1971, 5, с. 17-24.
- Чистов К. В., Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры. В: СЭ, 1972, 3, с. 3-16.
- Читая Г. С., Этнографические исследования в Грузинской ССР. В: СЭ, 1948, 4, с. 176-188.
- Читая Г. С., Принцип и методы полевой этнографической работы. В: СЭ, 1957, №4, с.24-30.
- Чич Г.К., Героико-патриотические традиции в народно-песенном творчестве адыгов (на историко-этнографическом материале). Диссертация на соиск. учен. степ. канд. исторических наук, Майкоп, 1984.
- Чич Г.К., Героико-патриотические традиции в народно-песенном творчестве адыгов (на историко-этнографическом материале). Автореферат диссертации на соиск. учен. степ. канд. исторических наук, Майкоп, 1984.
- Чохонелидзе Е.Д., О некоторых проблемах грузинской народной многоголосной музыки. В: Республиканская конференция «Вопросы народного многоголосия», Боржоми, 1986, Тб., «Гос. консерватория им. В. Сараджишвили», 1986. .

- Чурсин Гр.,** Музыка и танцы карачаевцев, В: «Кавказ», 1901, № 270.
- Чхиквадзе Гр.,** 1957, Народная песня. В: Грузинская музыкальная культура, М., «Гос: музыкальное издательство», 1957, с. 21-64.
- Шейблер Т.,** Кабардинский фольклор, В: СМ, 1955, №6, с.73-79.
- Шилакадзе М.И.,** Грузино-Северокавказские параллели (Струнный музыкальный инструмент арфа). В: Материалы VII Республиканской сессии этнографов Грузии (5-7 июня 1985г.), Тб., «Мецниереба», 1987, с.134-141.
- Шу Ш.С.,** Музыка и танцевальное искусство. В: Культура и быт колхозного крестьянства Адыгейской АО, М.-Л., «Наука», 1964, с.177-195.
- Шу Ш.С.,** Адыгейская народная хореография в ее историческом развитии. Диссертация на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения, Тб., «Министерство культуры ГССР, Грузинский гос. театральный институт», Тб., 1983.
- Шурц Г.,** История первобытной культуры, вып. 1. изд. 3. М., 1923.
- Эристов Р.,** Письма из Имерети. В: «Кавказ», 1855, № 77.
- Яценко-Хмелевский А. А.,** Древесины Кавказа, т.1. Ереван, «Издательство АН Армянской ССР», 1954.
- აჭარია ჰრ.,** ეტიმოლოგიური ლექსიკონი, ერევანი, (სომხურ ენაზე).
- მაღზასიანც სტ.,** სომხური ენის განმარტებითი ლექსიკონი (სომხურ ენაზე).
- Vachmann W.,** Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels, Leipzig, 1964.
- Buchner Alexander,** Musikinstrumente der Völker, Praha, Artia, 1968.
- Buchner Alexander,** Bunte Welt der Musikinstrumente, Praha, Artia, 1981.
- Deimel A.,** Sumerisches Lexikon, III-2, Roma, 1932.
- Enciclopedia Britanica,** vol. 17, London.
- Galpin Francis W.,** The music of the sumerians and their immediate successors the babilonians and assyrians, Cambridge at the University press, 1937
- Galpin Francis W.,** A textbook of european musikal instruments, London, 1946.

- Gwacharija Wascha**, Zu Fragen der grusinischen Musik, Entwicklungswege der grusinischen Musik. In: „Beiträge zur Musikwissenschaft“, Heft 2, 1962, S. 131-151.
- Häusler A.**, Musik und Tanz in der Ur- und Frühgeschichte des Kaukasus. In: „Das Altertum“, Bd. 25, 1979, S. 171-176.
- Jaritz K.**, Schriftarchäologie der altmesopotamischen Kultur, Graz, 1967.
- Kluge F.**, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1957.
- Kolari Eino**, Musikinstrumente der Völker und ihre Verwendung im Alten Testament (Eine Lexikalische und kulturgeschichtliche Untersuchung), Helsinki, 1947.
- Labat R.**, Manuel d'épigraphie akkadienne, Paris 1963.
- Musikgeschichte in Bildern. Islam.** Bd. III, Musik des Mittelalters und Renaissance. Lieferung 2. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, Henry George Farmer.
- Sachs C.**, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913.
- Sachs Curt**, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1930.
- Schaeffner André**, Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale. Paris, 1968.
- Valentin E.**, Handbuch der Instrumentenkunde, Regensburg, 1954.

- აბაევი სამსონ ბინბოლატის ძე, დაბ. 1908 წ., სოფ. შუა სბა, ჯავის რ-ნი.
- აბალოიძე დარიკო ივანეს ასული, დაბ. 1933 წ., სოფ. ქვემო ალვანი ახმეტის რ-ნი.
- ადამოვა მადინა მუჰამედის ასული, დაბ. 1955 წ., სოფ. ზემო და, სოვეტსკოეს რ-ნი (ჩეჩნეთი).
- ავტაევი ჩიმი, დაბ. 1896 წ., სოფ. მაკაჟო, ვედენოს რ-ნი (ჩეჩნეთი).
- ათაევი ადამ მატაჰაჯის ძე, დაბ. 1890 წ., სოფ. ზემო და, სოვეტსკოეს რ-ნი (ჩეჩნეთი).
- არინდაული დავით ალექსის ძე, დაბ. 1926 წ., (სოფ. წაროდან), ზემო ალვანი, ახმეტის რ-ნი.
- არსანუკაევი რუსლან დაუდის ძე, გროზნო (მუზეუმი)
- არჩვაძე ვლადიმერ ილოს ძე, დაბ. 1921 წ., სოფ. ხიდიკარი, ამბროლაურის რ-ნი.
- ასკურავა ლიუდი ივანეს ასული, დაბ. 1887 წ., სოფ. ქვიანი, ლანჩხუთის რ-ნი.
- აფაქიძე-ოდიშარია ძაძუ არჩილის ასული, დაბ. 1885 წ., სოფ. პირველი ნოსირი, სენაკის რ-ნი.
- აჭაიძე გიგოლა მიხეილის ძე, დაბ. 1892 წ., სოფ. ქვემო ალვანი, ახმეტის რ-ნი.
- ბარამიძე-ლომინეიშვილი ელენე ქიშვარდის ასული, დაბ. 1898 წ., სოფ. ზემო სურები, ჩოხატაურის რ-ნი.
- ბარელაძე ამბაკო გიორგის ძე, დაბ. 1887 წ., სოფ. პერევისა, ჭიათურის რ-ნი.
- ბატაევი ისრაილ, დაბ. 1928 წ., სოფ. ქვემო და, სოვეტსკოეს რ-ნი, (ჩეჩნეთი).
- ბახმულაევი ჰაჯი მუჰამედის ძე, დაბ. 1934 წ., სოფ. ყუბაჩიდან. მაჰაჩყალა.
- ბახტურიძე ბათირო დავითის ძე, დაბ. 1906 წ., ქვემო ალვანი, ახმეტის რ-ნი.
- ბერიშვილი იონა ელიზბარის ძე, დაბ. 1868 წ., სოფ. შუა სურები, ჩოხატაურის რ-ნი.
- ბერიძე გრიგოლ სიმონის ძე, დაბ. 1913 წ. სოფ. სარო, ასპინძის რ-ნი.

- ბერიშვილი ნადო დავითის ასული, დაბ. 1911 წ., სოფ. ნუკრიანი, სიღნაღის რ-ნი.
- ბერუაშვილი გიორგი იოსების ძე, დაბ. 1902 წ., სოფ. მანავი, საგარეჯოს რ-ნი.
- ბექაური მაშო თედოს ასული, დაბ. 1925 წ., სოფ. გამსი, გუდამაყარი, დუშეთის რ-ნი.
- ბედელაძე გალინა ნიკიფორეს ასული, დაბად. 1885 წ., სოფ. ზედა ალისუბანი, თერჯოლის რ-ნი.
- ბისაევა ქლოქლო, დაბ. 1949 წ., სოვეტსკოე (ჩეჩნეთი).
- ბუთიაშვილი იოსებ ღვთისიას ძე, დაბ. 1902 წ. სოფ. გავაზი, ყვარლის რ-ნი.
- ბურდული ნინო სიმონის ასული, დაბ. 1892 წ., სოფ. არტანი, თიანეთის რ-ნი.
- ბურძგლა ერასტი მიხეილის ძე, დაბ. 1892 წ., სოფ. ორაგვე, ლანჩხუთის რ-ნი.
- ბურჭულაძე ლიუდი გიგოს ასული, დაბ. 1895 წ., სოფ. გომი, ოზურგეთის რ-ნი.
- ბუჯიაშვილი ვანო იორდანეს ძე, დაბ. 1886 წ., სოფ. თოლენჯი, თიანეთის რ-ნი.
- გამყრელიძე სიმონ დავითის ძე, დაბ. 1911 წ., სოფ. ზოდი, ჭიათურის რ-ნი.
- გაჯიევა ფოოხო, დაბ. 1880 წ., სოფ. ხარაჩო ვედენოს რ-ნი (ჩეჩნეთი).
- გეგენავა დუნია იასონის ასული, დაბ. 1926 წ., სოფ. ზედა თეკლათი, სენაკის რ-ნი.
- გეზაევა ესილა ქედიუს ასული დაბ. 1919 წ., სოფ. უშკალოი, სოვეტსკოეს რ-ნი (ჩეჩნეთი).
- გობეჯიშვილი ლუკა მიხეილის ძე, დაბ. 1899 წ., სოფ. ჭიორა, ონის რ-ნი.
- გოგალაძე გიორგი იაკობის ძე, დაბ. 1902 წ. სოფ. ხიზაბავრა, ასპინძის რ-ნი.
- გოგაშვილი იოსებ ილიას ძე, დაბ. 1936წ., სოფ. ზემო მაჩხაანი, დედოფლისწყაროს რ-ნი.
- გოგელია დავით თედორეს ძე, დაბ. 1893 წ., სოფ. მამათი, ლანჩხუთის რ-ნი.
- გოგილაშვილი არსენ ზახარეს ძე, დაბ. 1891 წ., სოფ. საბუე, ყვარლის რ-ნი.

- გოგოლაძე ექვთიმე როსტომის ძე, დაბ. 1904 წ., სოფ. ხიდიკარი, ამბროლაურის რ-ნი.
- გოდერძიშვილი ვიქტორ ვასილის ძე, დაბ. 1935 წ., სოფ. სნო, ყაზბეგის რ-ნი.
- გორგოშიძე ქსენია კონსტანტინეს ასული, დაბ. 1917 წ., სოფ. ცხემლისხიდი, ოზურგეთის რ-ნი.
- გუჯაბიძე ილიკო კონსტანტინეს ძე, დაბ. 1887 წ., სოფ. სუფსა, ლანჩხუთის რ-ნი.
- დადაევი აბუახიდ, დაბ. 1963 წ., სოვეტსკოე, ჩეჩნეთი.
- ვაშალომიძე გიორგი ანტონის ძე, დაბ. 1902 წ., სოფ. მაკვანეთი, ოზურგეთის რ-ნი.
- ზაზაძე ამბროსი (არშაკ) ლევანის ძე, დაბ. 1909 წ., სოფ. თმოგვი, ასპინძის რ-ნი.
- ზარნაძე ნიკოლოზ ივანეს ძე, დაბ. 1899 წ., სოფ. ჩხარი, თერჯოლის რ-ნი.
- ზაქროშვილი იოსებ ალექსანდრეს ძე, დაბ. 1903 წ., ვალე, ახალციხის რ-ნი.
- ზედგინიძე იაკობ არჩილის ძე, დაბ. 1917 წ., სოფ. მინაძე, ახალციხის რ-ნი.
- ზუბიაშვილი ვასილ საბას ძე, დაბ. 1903 წ., სოფ. არბოშიკი, დედოფლისწყაროს რ-ნი.
- თავბერიძე ბაგრატ იროდის ძე, დაბ. 1925 წ., სოფ. ვესტომთიდან, ზემო ალვანი, ახმეტის რ-ნი.
- თამილოვა, აშტაუ ქუმის ასული დაბ. 1883 წ., სოფ. ზემო დაა, სოვეტსკოეს რ-ნი, ჩეჩნეთი.
- თირქია არსენ ლევანის ძე, დაბ. 1891 წ., სოფ. ჯაბშაქარი, ხობის რ-ნი.
- თოდრაძე ებრაასი ლადიკოს ასული, დაბ. 1893 წ., სოფ. ქვაბლა, ჩოხატაურის რ-ნი.
- იარაჯული გიორგი (შუშუნა) მალხაზის ძე, დაბ. 1905 წ., სოფ. იარაჯულები, თიანეთის რ-ნი.
- ინასარიძე იაკობ პავლეს ძე, დაბ. 1907 წ., სოფ. მუსხი, ახალციხის რ-ნი.
- ისაევი ბასკალ ისას ასული, დაბ. 1899 წ., სოფ. ერსენოი, ვედენოს რ-ნი (ჩეჩნეთი).
- ისაკოვა უმა რამაზანის ასული, სოფ. ხადატაურ, ბოთლიხის რ-ნი (დაღესტანი).

- ისუბოვი უსეინ, 41 წლის (1979 წ.), ქვემო დაბ, სოვეტსკოვე რ-ნი (ჩეჩნეთი).
- მელაფევი ჰასან, დაბ. 1899 წ., სოფ. თაზბიჩი (ჩეჩნეთი);
კაკაჩია ჯეგბე სტეფანეს ძე, დაბ. 1898 წ., სოფ. ობუჯი, ნალენ-ჯიხის რ-ნი.
- კვირტია მამანტი გუჯუს ძე, დაბ. 1909 წ., ჩხორონყუ.
კვიციანი ათმურზა აზარეთის ძე, დაბ. 1885 წ., სოფ. უშევანარი, მესტიის რ-ნი.
- კუპრეიშვილი იაკობ ალექსის ძე, დაბ. 1886 წ., სოფ. გეჯეთი, სენაკის რ-ნი.
- ლიქოკელი გიორგი თოთიას ძე, დაბ. 1907 წ., სოფ. ჭიაურა, თიანეთის რ-ნი.
- ლობჯანიძე (ქოჩერენთი)ვანო ივანეს ძე, დაბ. 1917 წ., სოფ. ღები, ონის რ-ნი.
- მაგომადოვა ზუპრა ახმედის ასული, დაბ. 19163 წ., სოფ. თაზ-ბიჩი (ჩეჩნეთი).
- მარგიანი ბესარიონ გაბრიელის ძე, დაბ. 1913 წ., სოფ. ლახირი, მესტიის რ-ნი.
- მელიქიძე თამარ ესტატეს ასული, დაბ. 1913 წ., სოფ. ტოლოში, ასპინძის რ-ნი.
- მზექალაშვილი თამარ ფრიდონის ასული, დაბ. 1907 წ., ყვარე-ლი.
- მუავენაძე რემანოზ ილარიონის ძე, დაბ. 1896 წ., სოფ. შრომა (ვაკე), ოზურგეთის რ-ნი.
- მურთაზოვი ხალიდ მურთაზის ძე, დაბ. 1919 წ., სოფ. თაზბიჩი (ჩეჩნეთი).
- ნავერიანი ნადია ბეგლარის ასული, დაბ. 1937 წ., სოფ. ჟამუ-ში, მესტიის რ-ნი.
- ნათაძე თამარ ალექსანდრეს ასული, დაბ. 1909 წ., თბილისი.
ნემსაძე არჩილ ალექსის ძე, დაბ. 1902 წ., ახალსოფელი, ყვარ-ლის რ-ნი.
- ოდუშარია გუძია (დიმიტრი) მელიტონის ძე, დაბ. 1897 წ., სოფ. ნოსირი, სენაკის რ-ნი.
- ოქროშელიძე გიორგი ივანეს ძე, დაბ. 1909 წ., სოფ. მუსხი, ახ-ალციხის რ-ნი.
- ოქროშირიძე ხასან სეიდის ძე, დაბ. 1882 წ., სოფ. ნაბადა, ქობუ-ლეთის რ-ნი.

- ოჩიაური დავით გაბრიელის ძე, დაბ. 1940 წ., სოფ. ახიელი, ხევსურეთი.
- პლიფვი ეფიმ გიორგის ძე, დაბ. 1895 წ. სოფ. შუა როკა, ჯავის რ-ნი.
- რიყამაძე ალექსანდრე გიორგის ძე, დაბ. 1898 წ., სოფ. კაკაბოური, თერჯოლის რ-ნი.
- სალუქვაძე ოლინკა სილოვანის ასული, დაბ. 1886 წ., სოფ. ცხემლისხიდი, ოზურგეთის რ-ნი.
- საჯაია ისიდორე ქუთარის ძე, დაბ. 1894 წ., სოფ. თაია, ჩხორონწყუს რ-ნი.
- სირაძე დავით ვახტანგის ძე, დაბ. 1901 წ., სოფ. ასკანა, ოზურგეთის რ-ნი.
- სიხარულიძე არტიმო ექვთიმეს ძე, დაბ. 1895 წ., სოფ. ბუკისციხე, ჩოხატაურის რ-ნი.
- სიხარულიძე ილარიონ გაბრიელის ძე, დაბ. 1904 წ., სოფ. მაკვანეთი, ოზურგეთის რ-ნი.
- სიხარულიძე იონა ანტონის ძე, დაბ. 1891 წ., სოფ. ბუკისციხე, ჩოხატაურის რ-ნი.
- ტიმსუფვი შედიტ აბიგის ძე, დაბ. 1920 წ., სოფ. ერსენოი, ვედენოს რ-ნი, ჩეჩნეთი.
- ურუშაძე ოლა (ოლია) გიორგის ასული, დაბ. 1907 წ., სოფ. ლიხაური, ოზურგეთის რ-ნი.
- ურუშაძე სერგო ისიდორეს ძე, დაბ. 1896 წ., სოფ. ლიხაური, ოზურგეთის რ-ნი.
- უსტიაშვილი იორამ მიხეილის ძე, დაბ. 1900 წ., სოფ. შილდა, ყვარლის რ-ნი.
- უცივევა მალიპათ მაჰმუდის ასული, სოფ. თაზბიჩი, სოვეტსკოეს რ-ნი (ჩეჩნეთი).
- ფხოველიშვილი გრიგოლ ისაკის ძე, დაბ. 1903 წ., სიღნაღი.
- ქიქლაძე ლადიკო გერონტის ძე, დაბ. 1932 წ.; სოფ. აცანა, ლანჩხუთის რ-ნი.
- ქისტაური თომა გიგიას ძე, დაბ. 1926 წ., სოფ. ფიჭვიანი, თიანეთის რ-ნი.
- ქუყელოვა ძაან, დაბ. 1922 წ., სოფ. ხარაჩოაძე (ჩეჩნეთი).
- ყოჩიაშვილი გიორგი ნიკას ძე, დაბ. 1901 წ., ზემო მანხაანი, დედოფლის წყაროს რ-ნი.

- ყურაშვილი სიმონ კოსტას ძე, დაბ. 1895 წ., სოფ. ზემო ქვალო-
ნი, ხობის რ-ნი.
- შეითნიშვილი თედო ვანოს ძე, დაბ. 1916 წ., სოფ. ბოდბისხევი,
სიღნაღის რ-ნი.
- შეროზია ევგე ძაკას ძე, დაბ. 1903 წ., სოფ. ჩქვალერი, ნალენ-
ჯიხის რ-ნი.
- შეროზია იასონ ძოკიას ძე, დაბ. 1878 წ., სოფ. ჩქვალერი,
ნალენჯიხის რ-ნი.
- ჩიხელიძე კონსტანტინე სიმონის ძე, დაბ. 1890 წ., სოფ. დიდი
კაცხი, ჭიათურის რ-ნი.
- ცირდავა ძუკუ გიორგის ძე, დაბ. 1892 წ., სოფ. მუხური, ჩხ-
ორონწყუს რ-ნი.
- ცუცქირიძე სერგო ნესტორის ძე, დაბ. 1904 წ., სოფ. სვერი,
ჭიათურის რ-ნი.
- ჭინჭარაული გადუა თოთიას ძე, დაბ. 1904 წ., სოფ. გუდანი,
ხევსურეთი.
- ჭილაძე არტემ ზურაბის ძე, დაბ. 1888 წ., სოფ. ორღული,
საჩხერის რ-ნი.
- ჭიჭალუა გრიშა ძიკის ძე, დაბ. 1933 წ., სოფ. ნაგურუ, ნალენ-
ჯიხის რ-ნი.
- ხავპაჩევი ხასან ამირხანის ძე, დაბ. 1929 წ., სოფ. კახუნ, ურ-
ვანის რ-ნი (ყაბარდო).
- ხოჯაიან ნერსეს არტემის ძე, დაბ. 1916 წ., თბილისი.
- ხუხუნი გედეონ ივანეს ძე, დაბ. 1890 წ., სოფ. ლეძაძამე, სენაკის
რ-ნი.
- ჯატიევი ილიკ კაჭღინის ძე, დაბ. 1906 წ., ჯავა.
- ჯატიევი სამსონ პეტრეს ძე, დაბ. 1906 წ., სოფ. ქვემო სბა,
ჯავის რ-ნი.
- ჯინჭველაძე გიორგი ალექსის ძე, დაბ. 1911 წ., სოფ. მუსხი, ახ-
ალციხის რ-ნი.

ტავულები სიბ

- I. რუკა: ხალხურ საკრავთა გავრცელება საქართველოსა და ჩრდილო კავკასიაში. XIX საუკუნის II ნახევარი – XX საუკუნის დასაწყისი (რუკის საფუძველი «Народы Кавказа, I, 1960, კავკასიის რუკა).
- II. 1. სვანური ჭუნირი. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება. საინვენტარო №A-121-89 (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
2. რაჭული ჭიანური. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება. საინვენტარო №4-28-3 (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
3. ხემი. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება. საინვენტარო №39-39.17 (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
4. აფხაზური აფხარცა (ი. ხაშბას მიხედვით, გვ. 206).
5. ადიღური შიჭა-ფშინ (Атлас музыкальных инструментов народов СССР, №513).
6. ჩერქეზული ყამლაჩ (Атлас музыкальных инструментов народов СССР, №517).
- III. 7. ყარაჩაული ყილ-ყობუზ. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება. საინვენტარო №15-08 (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
8. ბალყარული ყილ-ყობუზ. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება. საინვენტარო №55-17-5 (გ. ბუმბიაშვილის ფოტო).
9. ჩეჩნური ატუხ-ფონდურ (Атлас музыкальных инструментов народов СССР, №543).
10. ოსური ყისინ-ფანდირ (დ. არაყიშვილი, სამუსიკო საკრავთა აღწერა და გაზომვა, თბ., 1940, №100).
11. დაღესტნური ჩალანა (Атлас музыкальных инструментов народов СССР, №535).

12. ჩანგი სვანური ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
- IV. 13. ჩანგი სვანური. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება (დ. არაყიშვილი, სამუსიკო საკრავთა აღწერა და გაზომვა, თბ., 1940, №86).
14. აფხაზური აიუმაა (ი. ხაშბას მიხედვით).
15. ოსური დუადასტანონ ფანდირ (დ. არაყიშვილი, სამუსიკო საკრავთა აღწერა და გაზომვა, თბ., 1940, №87).
- V. 16ა. მესაკრავის გამოსახულება ყაზბეგის განძიდან (VI ს. ჩვ. ნ.-მდე). ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი (დ. ალავიძისა და რეხვიაშვილის მიხედვით).
- 16ბ. თიხის ქანდაკება მესაკრავის გამოსახულებით უფლისციხიდან (VI ს. ჩვ.ნ.-მდე. დ. ხახუტაიშვილის მიხედვით).
17. შუმერული არფა. ური, 2700 წ. ჩვ. ნ.-მდე (გალპინის მიხედვით).
18. შუმერული ლირა. 2700 წ. ჩვ. ნ.-მდე (გალპინის მიხედვით).
19. ხევსურული ფანდური. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
20. მოხეური ფანდური. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
- VI. 21. კახური ფანდური, ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება, საივენტ. №64-61-2 (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
22. ჩეჩნური დეჩიგ-ფონდურ (Атлас музыкальных инструментов народов СССР, № 542).
23. ოსური დალა-ფანდირ (Атлас музыкальных инструментов народов СССР, №501).
24. დაღესტნური აგაჩ-ყუმუზ (Атлас музыкальных инструментов народов СССР, №527).

25. დაღესტნური (ლეკური) აგაჩ-ყუმუზ. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება, საივენტ. №55-10-127 (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
- VII. 26. გურული ჩონგური ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
27. მესაკრავე, სვანეთი, მაცხვარიში, გამოსახულება ეკლესიის ხის კარზე, X ს. (დ. ჯანელიძის მიხედვით).
28. ლარჭემი. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
29. უენო სალამური. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება, (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
30. ენიანი სალამური ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
31. გუდასტვირი, ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება, საინვ. № 35- 11-4. (ო. ერქომაიშვილის ფოტო).
- VIII. 32. ბუკი ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილება (დ. არაყიშვილის მიხედვით).
33. აჭარპან, აფხაზეთის სახელმწიფო მუზეუმი, № АБМ 47-49, АБМ —47-50 (ი. ხაშბას მიხედვით).
34. ადიღური ბუამი (ი. ხაშბას მიხედვით).
35. ყამილ (ი. ხაშბას მიხედვით).
36. ოსური უადინძ (ატლასის მიხედვით, №497)
37. ფხანჩ (ატლასის მიხედვით, № 516)
38. კარცგანაგ (ატლასის მიხედვით, №511).
- IX. 39. ფხანჩ (ყაბარდო-ბალყარეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის გამოფენიდან (ნახატები შესრულებულია ა. გოგიაშვილის მიერ. 1979 წ.).
- 40-42. შიჭა-ფშინ. ყაბარდო-ბალყარეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის გამოფენიდან (ნახატები შესრულებულია ა. გოგიაშვილის მიერ. 1979 წ.).

- №1. სიმებიან საკრავთა წყობები.
- №2. ჩონგურზე დაკვრის შესასწავლი საკრავიშოები დამწყებთათვის.
- №3. ხევსურული საცეკვაო. შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ..., II, 1956, 72.
- №4. რიტმული ფორმულა.
- №5. «კობა ცისკარაული», შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები... II, 1956, 60.
- №6. მწყემსური აჭარპანზე, კ. კოვაჩის ჩანაწერი. И. Хашба, 1967, 183.
- №7. ძველებური სათამაშო, კ. კოვაჩის ჩანაწერი. И. Хашба, 1967, 144, №34.
- №8. ნართი შებატინიყუ (შიჭა-ფშინის თანხლებით), Чичу Г.К., 1984, Диссертация, 217.
- №9. სოსრუყუა მოიპოვებს ცეცხლს (შიჭა ფშინზე). Адыгские..., II, 57-59. №7. №10. სოსრუყუა მოიპოვებს ცეცხლს (აფა ფშინზე), Адыгские..., II. 74-75.
- №11. სოსრუყო მოიპოვებს ცეცხლს (აფა ფშინზე), მოზდოკელი ყაბარდოელების ვერსია; Адыгские..., II. 76.
- №12. დაძახილი ფანტურზედ. დ. არაყიშვილი, 1916, 171, №2.
- №13-15. რიტმული ფორმულები.
- №16. საფერხულ „თუალური“ (ყისინ ფანდირზე), ტ. კოკოითის ჩანაწერი, Атлас, 217.
- №17. ცეკვა ცერებზე ტ. კოკოითის ჩანაწერი, Атлас, 217.
- №18. თქმულება სირდონზე (ყისინ-ფანდირის თანხლებით), ბ. გალაევის ჩანაწერი, Галаев, 1964, 191.
- №19. სიმდი (დალა ფანდირი), Галаев, 1964, 198 №87.
- №20. ტაუჩეს სიმღერა. Галаев, 1964, 168-170, №70.
- №21. არსენას ლექსზედ (ჭუნირი), ზ. ფალიაშვილი, 1909, 28.
- №22. მესიშ (კულულებიანო ქალო), Речменский, 1957, 392.
- №23. თარზე დასაკრავი (ჰასანოვის ჩანაწერი), Атлас, 222, №155.

- №24. ლაშარის სიმღერა. შ. ასლანიშვილი, II, 1956, 163.
№25. დალა. შ. ასლანიშვილი, II, 1956, 166.
№26. სამაიურ სეილარი. შ. ასლანიშვილი, II, 1966.
№27. ორდიაშუ (ჭუნირი). ახობაძე (სვანური), 1961.

- აბაევი ვასილ 17, 51, 161, 191, 230.
აბულაძე ილია 199.
აზიკური ნანული (ნაზი) 75, 260.
ალავიძე დავით 184.
ალბოროვი ფელიქს 97, 108, 111.
ამირანაშვილი შალვა 183, 184.
ანდრონიკაშვილი მზია 189, 235.
ანჩაბაძე ზურაბ 70, 263.
ანჩაბაძე ი. 257.
არაყიშვილი დიმიტრი 27, 31, 65, 89, 124, 207, 216, 228, 231, 232.
ასლანიშვილი შალვა 17, 70, 71, 124, 133, 218, 222.
აჭარიანი პრაჩია 90.
ახობაძე ვლადიმერ 18, 212, 213.
- ბაგრატიონი თეიმურაზ 238.
ბაგრატიონი იოანე 88.
ბალიაური მელანია 77.
ბარდაველიძე ვერა 34, 72, 74, 86, 182.
ბელიაევი ვიქტორ 190, 216.
- გაბისონია თამაზ 124.
გაბლიანი ეგნ., 33.
გალაევი ბ., 159, 161, 163.
გალპინ ფ. უ. 191, 192, 203.
გვასალია ჯონდო 182.
გვახარია ვაჟა 18, 124, 231.
გიორგაძე დალი 32, 75.
გოგოტიშვილი ვლადიმერ 124, 136.
გოგოჭური დავით 74.
გრუბერ რ. ი., 203, 231.
გულისაშვილი ბორის 132, 135, 217.
გულისაშვილი ზაქარია 186.
- დავითიანი ალ., 35, 107.

ვაშაკიძე კირილე 113, 138.
ვერტკოვ კ., 15.

ზაქსი კურტ 185, 191, 202.
ზემცოვსკი ი., 20.
ზუმბაძე ნატალია 124.

კაგაზეფევი ბ., 92.
კალოვი ბ., 236.
კეკელიძე კორნელი 198, 199.
კიკნაძე ზურაბ 72, 183.
კოკიევი ს. 231.
კოლარი ეინო 193, 203.
კოხი კ. 117.
კუფტინი ბ. 183.

ლამბერტი არქანჯელო 108.

მაისურაძე ნინო 19, 70, 135, 139, 154, 168, 239.
მაკალათია მზია 104.
მაკალათია ნიკო 77.
მაკალათია სერგი 34.
მარგიანი დ. 34.
მარი ნიკო 195.
მასლოვი ა. 89.
მაცაბერიძე ვარლამ 246.
მელიქიშვილი გიორგი 224, 263.
მილერ ა. 58.
მოდრ ა. 205.
მსხალაძე ალექსანდრე 187.
მშველიძე შალვა 127.

ნიჟარაძე ბესარიონ 33.

ორბელიანი სულხან-საბა 197, 202, 211.
ოჩიაური ალექსი 77, 259.
ოჩიაური თინათინ 255.

პეტროსიან ემა 103.
პრეობრაჟენსკი ა. 191.

ჟღენტი ივანე 136.

რეჩმენსკი ნ. 167, 168.
რეხვიაშვილი ნიკო 184.
რიმან პ. 205.
რობაქიძე ალექსი 12, 70, 263.
როსებაშვილი კახი 100, 103, 129, 134.
რუხაძე ჯულიეტა 34.
სახოკია თედო 86.
სოკოლოვა ა. 111.
სტეშენკო-კუფტინა ვ. კ. 102, 108.
სურგულაძე ირაკლი 77, 106.

ტანეევი ს. 42, 154, 155.
ტოკარევი ს. 191:

ფამინცინი ა. 196.
ფრუიძე ლევან 28, 32, 34, 247.

ლოლობერიძე ნინო 69.

ჩიტაია გიორგი 11, 20, 68.
ჩიქოვანი მიხეილ 248.
ჩიჩ გ. 145, 154.
ჩიჯავაძე ოთარ 113.
ჩუბინაშვილი დავით 192.
ჩუბინაშვილი ნიკო 89.
ჩხიკვაძე გრიგოლ 85, 124, 181, 184, 202.

წითლანაძე ლეილა 183, 184.
წულაძე აპოლონ 85.

ჭოხონელიძე ევსევი (კუკური) 124.

ხალეპსკი ა. 168.

ხარაძე რუსუდან 254.

ხაშბა ინა 19, 37, 58, 91, 105, 138, 185, 187, 191, 227, 231, 236.

ხაშბა მერი 138.

ხახანაშვილი ალ. 89.

ხახანოვი დუდარ 161, 267.

ხახუტაიშვილი დავით 182, 184.

ხახუტაიშვილი ნანა 182.

ჯავახიშვილი ალექსანდრე 36, 185.

ჯავახიშვილი ივანე 27, 35, 66, 81, 112, 188, 197, 199, 215, 230.

ჯანაშია ნიკო 39.

ჯანელიძე დიმიტრი 77, 184.

ჰოისლერ ა. 181, 185, 186.

გეოგრაფიულ სახელთა

ადილე 41.

აზია 205.

ამლა 228.

არაგვისპირი 73.

არანისი 67.

აფხაზეთი 35, 37.

აჭანდარა 58.

აჭარა 78.

ახმეტის რაიონი 27.

ბალყარეთი 254.

ბოთლიხი 96.

ბუკისციხე 83.

გროზნო 92.

გუდამაყარი 77.

გუდანი 74.
გურია 31, 78, 81, 83.

დალესტანი 47, 78, 96, 97, 110, 169.
დახოვსკაია 186.
დრე 65.
დუშეთი 64, 65.

ვედენო 47, 94.
ვესტომთა 73.
ვეძათხევი 69.

ზემო სურები 85.

თაზბიჩი 46.
თეთრი წყაროს რაიონი 65.
თიანეთი 27, 64, 77, 126.
თუშეთი 31, 75, 77.

იმერეთი 78.

კაკეკასია 182, 207, 229, 237, 238.
კახეთი 61, 186.
კახუნ 42,
კორბოული 81.

ლახირი 27.
ლენხუმი 108.
ლიხაური 27, 31.

მაიკოპი 186.
მენჯი 87.
მესტია 27, 30.
მესხეთი 27, 103, 104, 186.
მთიულეთ-გუდამაყარი 61.
მლაშე 64.

მულახი 107.
მუხური 27, 31, 84.
მცხეთა, 181.

ოზურგეთის რაიონი 28, 27.
ონი 26.

პანკისის ხეობა 47.
პეტერბურგი 58.
პირიქით ხევსურეთი 228.

უამუში 30.

რაჭა 30, 32.
როკის ხეობა 52.

საბერძნეთი 192.
სამეგრელო 27, 31, 34, 78, 109.
სანკტ პეტერბურგი 58, 232.
სენაკი 87.
სვანეთი 25, 28, 30, 32, 33, 55, 230.
სილნალი 182.
სოვეტსკოე 46, 93, 95.

ურვანის რ-ნი 42, 92, 111.
უფლისციხე 105, 181, 184.
უშხვანარი 107.

ფარცხისი 69.
ფიჭვიანი 126.
ფიჭვნარი 185.
ფშავი 65.
ფშავე-ხევსურეთი 76.

ქართლი 61, 77.
ქვემო დაი 47, 93.
ქვემო ალვანი 27, 73.

ღები 27, 28.
ღუღეღები 67.

ყბბრდღ 41, 58, 111.
ყბბრდღ-ბბღყბრღი 111.
ყბრბბბბ-ჩერქეზეღი 41.

შუბ რღყბ 49, 98, 109.
შუბ სბბ 49.

ჩეჩნეღ-ინგუშეღი 44, 46, 242.
ჩღსბტბურღს რბიღნი 83.
ჩრდღღღ კბვეკბსბბ 221, 259, 368.
ჩქვეღღერი 108.
ჩსღღღღღღღღ რბიღნი 27, 83, 85.

ცხინვეღი 54, 59.

წინბ ბზბბ 191, 203, 239.

ჭბბურბ 27.
ჭბღღ 29.

ხბხბბტი 222.
ხევი 67, 77.
ხევესურღი 61, 71, 222.
ხღბღს რბიღნი 82, 87.
ხღვეღღღღღ 182.

ჯბვის რბიღნი 49, 98.

ქბრბჩღი 94.

- აბიკ 23, 108.
აბრეშუმის სიმი 31.
აგაჩ ყუმუზ 24, 61, 96, 170.
ად 44, 200.
ადილური-დიალექტები 145.
აეადმყოფთან დაკერის წესი 46, 51.
“აზიური გარმონი” 112.
ათალიკობა // ათალაჩობა 255, 269.
ათძალი საფსალმუნისაჲ 203.
აიუმაა 23, 58, 230.
აკომპანემენტი 136, 137, 144, 148, 153, 164, 204, 267.
აკომპანემენტის ფორმები 267.
აკომპანირება 143, 221, 267.
აკორდები 143.
აკორდეონი 24, 110, 111.
აკორდიკა 128, 137, 173.
- ალარდი 162.
ალყა 63.
ამინდის პროგნოზირება 32, 52.
ანდრეზი 71.
ანსამბლი 32, 53, 112.
არდანუჩი 27.
არფა 56, 193, 204, 229, 230, 239.
არფის ტიპის საკრავები 265.
არფისებრი საკრავი 56, 60, 193.
არლანი 116.
არყი 29, 48.
ასტრალური ნიშნები 182.
ატ 44.
ატუხ ფონდურ 24, 44, 46, 208, 226, 242.
აფა ფშინა // აფე ფშინ 24, 61, 92.
აფანდურ 23, 60, 90.
აფსთაგა // აფსთაგარა 39.
აფხარცა 23, 37, 41, 140, 207, 226.

აღმოსავლური საკრავები 116.
აჩამგურ // აჩანგურ 23, 61, 91, 142.
აცუნუხ 39.
აჭარპან // აჭარპინ 23, 40, 105, 140, 142, 175.
ახიმაა 23.

ბალაბან 24.
ბალალაიკა 24, 47, 99, 112.
ბალყარული არფა 58.
ბანი 193, 204, 210.
“ბარბალ-ბარბიე” 104.
“ბატონები” 85.
“ბატონების” კულტი 75, 85.
“ბატონებო” // საბოდინო 85.
ბგერათრიგი 102.

ბელხი 47.
ბერიკაობა-ყეენობა 77.
“ბერიკული” 77.
ბელელი 74.
ბელლისკარი 74.
“ბელლისკრული” 74, 222.
ბუამი 24, 105, 147.
ბუოლი 83.
„ბუზიკა“ 130.
ბუკი 23, 107.
ბურდონული ბანი 127.
ბურდონული მრავალხმიანობა 124, 146.

გაბარება-გაძიძავება 262.
გავალ 24, 110.
გამა 188.
გამყივანი 212, 213.
გარმონი 47, 111, 114, 130, 131, 163.
გარმონიკა 24, 111, 167.
გაფართოებული VII საფეხური 137.

გემატყაფალი 82, 210.
გეშტერუ 24.
გეშტის 24.
გიტარა 116.
გლოსოლალიები 147.
გოგრის კორპუსი 28.
გოშა ბალაბან 24.
გუბენ 99.
გუდა 40.
გუდასტვირი 23, 106, 264.
“გუდაში სულის შეყვანა” 40.
გუიმსაგ 24, 110.
გუნდი ოსტინატური 152.
გურული ჭიანური 31, 207.
გუსლი 15, 16, 196.

“დაბალზე წასლა” 80.
დაირა 23, 24, 25, 108.
დაკვრა // დაკრვა 188, 189.
დალა 24, 98, 110.
დალა ფანდირ 24, 60, 95, 97, 98, 100, 163, 166, 177, 245.
დალდამა 24.
დამკვრელები 114.
დამწყები 210.
დასტა 116.
დაჩ 24.
დამობილება 261.
დანყილი 82, 210.
დაჭრილის სიმღერები 39.
“დედო ჩონგური” 83.
დეჩიგ ფონდურ 24, 91, 92, 208, 242, 243.
დიალექტი 125.
დიდგულა 100, 187.
დიმდა 96.
დიპლიპიტო 23, 109.
დოლი 23, 25, 109.

დოლ-გარმონი 115.
დუადასტანონ 59, 232.
დუადასტანონ ფანდირი 24, 59, 231.
დუდუკი 24, 113.
დუთარ 196.
დროშა 182.

ებანი 193, 194, 201, 203, 204.
ენიანი სალამური 102, 129.
ეპიკური სიმღერები 169.
ეჟენები 182.
ეჟიუ 158.
„ერბობა“ 104.
ერდინ 50.

ვერხვი 66, 67.
ვიოლინო 43.
ვიოლინოს ხემი 43.
ვოთ 24.

ზარაკები 182.
ზარი 181, 182, 183, 184.
ზარი (სამგლოვიარო) 87.
ზვავით დაღუპულის გვამის ძებნა 52.
ზიკიპინტი 211.
ზილი 80, 210, 211.
ზროხაკუდი 108.
ზურნა 24, 113.

თავი ფიგურული 50.
თავისუფალი მეტრი 174.
თავმოკრულაის სანდე 75, 86.
თამურ 24, 96.
“თაოზა და ნამუსი” 72.
თარ 196.
თარა 24.

თარი 113, 114.

“თასებში მოგონება სახელის ჩამდენი კაცისა” 72.

თეფ 24, 110.

თიხის ფიგურა საკრავით (უფლისციხე) 184.

თხილი (მცენარე) 30, 38.

იდიოფონი 23, 109, 190.

იირ 96.

ილლი 168, 171, 242.

ინსტრუმენტული ანსამბლი 112, 131.

ინსტრუმენტული ტრანსკრიფცია 138.

ისტორიულ-საგმირო სიმღერები 43, 145, 157, 162.

იფანი 66.

კაბაღ, კაბალთა 99.

კადანსი 144, 151, 162.

კაკალი (ხე) 66.

კანტელე 16.

კარცგანაგ 24, 110.

კერძოკეთეობა 255, 261, 262.

კერძობა 255, 261, 262, 269.

კვარტული თანახმოვანება 149, 217.

კვარტული ინტონაცია 145, 217.

კვარტული კადანსი 162.

კვარტული საყრდენი 143, 166.

კვარტული წყობა 219.

კვახის ლერწი 187.

კვინტის თანახმოვანება 127.

კილი 24.

კილო 126, 128, 132, 133, 135, 136, 151, 162, 172, 177, 178.

კილოკავი 125.

კმარცგანაგ 24, 110.

კომპლექსური მრავალხმიანობა 124.

კორა 63.

კორპუსი ჯამისებრი 49.

კრვა 188.

კრიმანჭული 212, 213.

ლადულა აიშ 95, 242.
ლალაბი 24.
ლალიმ უადინძ 24.
ლალუ 24.
ლარგ, ლარგიშ 45, 92, 95.
ლარი 62, 63.
ლარჭემი 23, 102, 129, 198.
ლეღი 103.
ლერნამი 100.
ღირისებრი საკრავი 184.
ღიფანალ 35.
ღუტნია 192, 198.
„ღხინის გატეხა“ 76.
მამალი 33.
მამღის დაყივღება 34.
მამღის კულტი 34.
მანდოღა 190, 191.
მანდოღინა 191, 192.
მარტივი ორხმიანობა 124.
მარხვაშემოღს ღამე 75.
“მალალზე წახღა” 80.
მეღანე 82, 210.
მეღრული წყოღა 81.
“მეღასე” 72.
მერზშ 45.
მერც 45.
მერც ფონდურ 45.
მერძ 45.
მეფანდურე 70.
მეჭიანურე 33.
მეჭიფაშე 82, 210, 213.
“მზის ფრინვეღი” 34.
მთქმელი 210.
მიცვაღებუღის კულტი 33, 77, 249.
“მიცვაღებუღის შანდობა” 71.
მოდუღაცია 127.

მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაებები 106.
მოლაპარაკე 82, 210.
მომღერალ-იმპროვიზატორი 43.
მომძახებელი 82.
მომძახილებელი 210.
მონადირეთა სიმღერა 39.
მოსამართი ჯორა 84.
მოშუეა 81.
მოძახილი 210.
მოძრავი ფიგურა 41, 69.
მრავალხმიანობა 170, 215.
მსხალი (ხე) 47, 48.
მსხირპანე 80.
მუსიკალური დიალექტი 124, 125.
მუცელი 61.
მშვილდი 190, 192, 200.
მჩეჩლობა 77, 263.
მცენარეული სიმი 197.
მცნაურობა 261.
მძნობარი 199.
მწრილი 82, 210.
მწყემსური მელოდია 103.

“ნართ ფშინალა” 146.

“ნართ ხაბარ” 146.

ნართული ეპოსი 145, 227.

ნართული თქმულებები 41, 51, 146.

ნართული სიმღერები 147, 156, 160.

ნალარა 110.

ნაძვი 29, 48, 50, 98.

ნეკერჩხალი 38, 48, 97.

“ნელი დაკვრა” 80.

ნესტვი 103.

ნილარ 94.

ნოლარ 94.

ჟერდინ 50.

ოთხხმიანობა 213.

ორკესტრი 118.

ორნამენტი 68.

ორსიმიანი ფანდური 126.

ორძალი 196.

ორხმიანობა 162, 173.

ოსტინატური აკომპანემენტი 174.

ოსტინატური ფიგურაცია 142.

ოყე 107, 108.

ოყელია 108.

პარალელური კვინტები 164

“პირველი წყობა” 80.

პოლიჰარმონია 136.

პროგრამული მუსიკის ნიმუშები 134, 168.

ჟირხენ 24.

რიტმული ფიგურაცია 131.

რიტმული ფორმულა 127.

როსტომიანი 247, 248.

საბავშვო ჭიბონი 187.

„საბოდისო“ 84.

საგმირო ეპოსი 140, 223.

საგმირო ლექსი 69.

საგმირო სიმღერა 51, 71, 160, 242.

საზ 24, 113.

საზანდარი 113.

საკადანსო საქცევი 151.

საკრავთა მწყობრი 109.

“საკრავი” 188.

საკულტო საგანი 183.

საკულტოხე 182.

სალამური 23, 102.

სანკერ 107.
სარ 99.
სარაქ 99.
სარინ 96.
საპრანუნა 187.
სასტვენები 186.
სასტვინელი 103.
„საფანდური“ 198.
საფანდურო რეპერტუარი 127.
საფანდურო პანგები 216, 217.
საფსალმუნე 203.
“საქმის სალამო” 77, 263.
საქცევები 62, 63.
სალმრთო გუდანის ჯვარი 74.
საყვირი 107.
საყონალო 257, 258, 259.
საჩონგურო სიმღერები 135.
საჩხარუნებელი 110, 181.
სვანური თქმულება 246.
სვანური ჩანგი 232.
სიბიზგა 24, 105.
სითარ 196.
სიმი 198.
სიმი აბრეშუმის 30.
სიმი ძუის 36, 50.
სიმღერე 71.
სოინარი 23, 102.
სოჭი 28.
სტვირი 103.
სტილი 24.
სტუმარმასპინძლობა 255, 259, 269.
სტუმარმასპინძლობის ინსტიტუტი 255, 262.
“სულის გამოსხნა” 34.
“სულების გართობა” 35.
„სულის დაჭერის“ წესი 34, 39.
სხვის შვილობა 261.

ტანბურ 190.
ტარი 63.
ტარის ჯორა 84.
ტაში 189.
ტიმპლიპიტომ 24.
“ტირილი წყალზე” 147.
ტირიფი 49.
“ტკბილად დაკვრა” 80.
ტოში 111, 189.
ტყავგადაკრული გოგრა 205.
ტყავი 31, 44, 46, 49.

უ 92, 94, 95.
უადინძ 24, 102.
უენო სალამური 102, 129.
უმძრახობა 40.
უნისონური აკომპანირება 143.
ურთხელი 83.

ფანდირ 190, 193.
ფანდირნ 190.
„ფანდურ“ 190.
ფანდური 23, 60, 77, 126, 134, 190, 192, 195, 240.
„ფანდურის გატეხა“ 76.
“ფანდურის უკულმ შეკიდება” 76.
ფარდა 92, 95.
ფარსჩითა 99.
ფაშვი 45.
“ფერდი” 81, 210.
“ფეხზე მღერა” 72.
ფერხისა 75.
ფიდელი 192.
ფიდიუაგ 24, 109.
ფისი 48.
ფიჭვი 28, 48, 66, 96.
ფლეიტა 105.
ფონდურ 200 243.

ფსიხაგა 40.
ფშედეგეყუაყუა 24, 58.
ფშინა//ფშინე 200.
ფშინა ბზა 43..
ფშინა დუყუაყუა 58.
ფშინა ჟლა 43.
ფშინა ტარკო 58.
ფშინა უანტაპა 43.
ფშინა ფშდყ 43.
ფშინა ყაბ 24.
ფშინა ყუ 43.
ფშინნერ 24, 42.
ფხა, ფხონშ 92, 95.
ფხა ფშინა 111.
ფხანჩ 24, 44.

ქადეგ 51.
ქალაქური მუსიკა 116.
ქალების ნადი 85.
ქემანჩა 24.
ქნარი 201, 203.
ქშულ 24, 105.

ლაჟ 95.
ლნეგ 99.
ლოროტოტო 106.

ყაბარდოული არფა 58.
ყად 99.
ყაზბეგის განძი 183, 239.
ყამილ 24, 105.
ყამლან 24, 42.
ყანირ ყობუზ 24.
ყარაჩაული არფა 58.
ყელი 63.
ყვიროსტვირი 108.

ყილ ყობიზ 42.
ყისინ ფანდირ 24, 48, 52.
ყობიზ 24.
ყობუზ 41, 159, 200.
ყოისარ ფანდირ 48.
ყონალი 263.
ყონალობა 255, 260, 263, 269.
ყონალობის ინსტიტუტი 259, 260, 262.
ყუ 43.

შანტიზ 24, 102.
შედიგ 24, 102, 198.
შემხმობარი 213.
შეჯალაბება 261.
შიმეკვე 246.
შინდი 30, 38.
შიჭა ფშინ // შიჭა ფშინა 23, 24, 41, 147, 152.
შტვირი 186, 187.
შუმერული საკრავები 184.
შ' 43.

ჩალა სტვირი 186.
ჩამოკერა 188.
ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტი 61, 265.
ჩანგი 23, 57, 126, 136, 184, 193, 201, 229, 232, 234, 235.
ჩართარ 196.
ჩასაბერი საკრავები 129.
ჩაფანტურება 79.
ჩალანა 24, 47.
ჩეჩერენ 24.
ჩირგილუ 24.
ჩონგური 23, 61, 128, 135, 209.
“ჩონგური” 209.
ჩონგურის დაკვრის სწავლება 88.
ჩონგურის “ალაპარიკება” 79.
ჩონგურის “ატიკტიკება” 79.

“ჩოქით მღერა” 72.

ჩუგურ 96.

ჩუნგურ 96.

ცაგდანგარძ 189.

“ცალ მუხლზე ჩოქით დაკვრა” 72.

ცალმხრივი წყობა 217

ცალფა აკომპანემენტი 143, 153.

ცაცხვი 38, 42.

ცემა 188, 189.

ცოპპაჟ 160.

ცხენის ფიგურა 41.

ცხენობელი 28.

ძალი 62, 195, 196, 197.

ძეობის სიმღერა 86.

ძვლის სალამური 181, 182.

ძიაძაფი 80.

ძილი 82, 210.

ძნობა 199.

ძუა 30.

ძურმა 24.

ძ'ა 57.

წარ 99.

წვრილი // მწრილი 212.

წინვიანი 48.

“წმინდა ლუდის დაღევა” 72.

წრიული ცეკვა “თუალური” 163.

წყავი 38.

წყვილლულიანი სალამური 185.

წყობა 28, 40, 94, 96, 207, 209.

წყობა

“აშობილი” 80.

“ზილმოშობილი” 80.

კვარტული 55, 219, 243.

სეკუნდურ-კვინტური 44

სეკუნდურ-ტერციული 44.

ტერციულ-კვინტური 48.

“შუამოშობილი” 80.

“ჩვეულებრივი” 80.

„ცალმხრივი“ 217.

წყობათა სახელწოდებები 80.

ჭერამი (ხე) 101.

ჭიანდური 25, 27.

ჭიანური 23, 25, 26, 28, 35, 126, 226.

ჭიბონი 23, 103, 136, 186.

ჭიჭილა 100.

ჭკვა, ჭკვარერ 56.

ჭრიალა 107.

ჭყიპინა 186.

ჭუნირი 23, 25, 26, 34, 126, 136, 225, 226.

ჭ' 43.

ხაიშის განძი 36, 185.

ხარა 95.

ხარაგ 99.

ხარს 24, 110.

ხემი 205.

ხემიანი 25, 205, 265.

ხირსიგ 96.

ხის მოჭრა 241.

“ხმამალლა დაკვრა” 79.

ჯამილ 198.

ჯაჭვი 240.

ჯირინ 24.

ჯორა 63.

პეხ 45, 94.

პიკა 96.

**Traditional Musical Instruments and
Georgian - Northern Caucasian Ethnocultural Relationships**

Summary

Nowadays it is especially actual to study ethnocultural communications of the peoples of Caucasus.

The work, brought to the attention of readers, is the first monographic research in which these ethnocultural communications are considered according to traditional musical instruments and instrumental music. As for the ethnographic source, traditional musical instruments are considered as an element of culture.

It is well known, that, alongside with local features, the so-called Caucasian cultural world had the features distinguishing it both from the West, and from the East. Many general phenomena in economy and culture of various ethnicities of Caucasus have been caused by the commonness of historical conditions, close neighbourhood and equipotential communications.

National instruments - "monuments of material musical culture" - and the household traditions connected with them represent an integral part of ethnic culture. The differentiated study of separate elements of culture as "carriers of simultaneously aesthetic and ethnic functions" (J. Bromley) is actual in the matter of the research of mutual cultural relations. Traditional musical instruments contain the special information and represent the authentic source confirming cultural interrelations between different ethnicities.

Source study base of the research were data of the special literature, Georgian written sources, Georgian periodical press of the second half of the XIX century, records of instrumental music of the studied peoples, published in various collections, museum funds (S. N. Janashia State Museum of Georgia, the St.-Petersburg Museum of Russian Ethnography, the Museum of Musical Instruments of the St.-Petersburg State Institute of Theatrical and Musical Arts, Kabardino-Balkarian (Nalchik), Checheno-

Ingush (Grozni), Dagestan (Makhachkala), North-Ossetia (Vladikavkaz) and various local lore museums of Georgia). As the basic source, there were taken ethnographic materials collected by us within 20 years (1965-1988) during expeditions and individual business trips in various areas of Georgia and Northern Caucasus.

The first chapter - "National instruments" - is devoted to studying of the national musical instruments which have been preserved in the ethnographic life of the Georgian people and peoples of Northern Caucasus.

On the table and the map of distribution of traditional instruments there are shown Georgian, Abkhazian, Adygei, Balkar, Karachaeu, Checheno-Ingush, Dagestan, Ossetian national instruments covering by ethnographic data the chronological period from the end of the XIX century to the beginning of the XX century. Further there are given descriptions, ways of manufacturing and functions of separate instruments.

Bow instruments (*čuniri* // *čianuri* of the Georgians, *apxarca* of Abkhazians, *šičapšina* // *pšine* of Adygei, Kabardians, *qamlac* // *psinner* // *gobiz* // *q?lqobiz* of Balkars, *atux pondur* of Chechens and Ingushs, *čayana* of Dagestanians, *qisin faendir* of Ossetians). The case of the specified instruments can be of the following three types: 1) opened from the back part (Georgian), 2) oval, made of an integral piece of a tree (Abkhazian, Adygei and Rachvelian - Western-Georgian), 3) bowl-like (Checheno-Ingush, Ossetian, Georgian). The case is produced from any wood, but in Georgia the preference is given to coniferous breeds. For top decks there is used a membrane (leather or entrails), only Abkhazian and Adygei bow instruments have a wooden deck.

For a bow it is used an easily flexible tree. On ethnographic data of mountaineers of the Western Georgia (Svans) the bow of archaic type was known: the bunch of a horse-hair was attached to a pole by one end, and other end of a bunch is held by the performer, pulling it during the play. On our table of the basic features of bow instruments there is concentrated the information based on ethnographic data of the form of the case (round, oval, bowl-like), of the material for the case (pine, linden, birch, pumpkin, maple, nut, wild pear, elm) and top decks (leather, nut, wild pear, elm), of the quantity of strings (2 or 3), of the material for strings (horse-hair, steel, silk strings) and material for the staff of a bow (*kizil*, Greek nut, birch).

Comparative analysis of the ethnographic data about ways of manufacturing of the above-named bow instruments allows to distinguish the Georgian and Ossetian terminology (names of separate parts of the instrument), and also to establish the fact of presence of empirical knowledge of principles of acoustics about the ratio of thickness of strings and heights of sound issued by them (with other conditions being equal, the finer the string, the higher the sound).

Among functions of bow instruments there is outlined the application of bow instruments in the ceremonies connected with cult of the dead (playing the instrument at the dead man's bedstead during pre-funeral night vigils in Svaneti and Abkhazia; in a ceremony of "catching of soul" of a drowned man or search of the corpse of them, who were lost under an avalanche in Racha, Ossetia, during a holiday "lipanal" in honour of souls of demised in Svaneti). All the above-listed testifies of the antiquity and stability of this instrument, continuity of its traditions in the everyday life.

It is necessary to consider bow instruments as an element of common Caucasian culture.

Stringed musical instruments played by plucking. Harp-like (*čangi* of the Georgians, *ajumana* of Abkhazians, *рѣине дуқуақуа/рѣине тарко* of Adygei, *duadaŝtanon fandir* of Ossetians).

Instruments of the harp type in the investigated region were kept only in one region of the Western Georgia - Svaneti under the name of [t?angi]. It has strings from horse-hair of different thickness (their quantity being 6, 7, 8, 11, 13) with diatonic adjustment. It is applied in all ceremonies in parallel with stringed 'tchuniri' or replaces it.

Instruments similar to the Svan harp: Abkhazian, Kabardian, Adygei, Ossetian, have gone out of use for a long time. About them there are kept only poor data of descriptive character.

Stringed musical instruments played by plucking (*panduri* and *čonguri* of the Georgian, *apepšin* of Adygei, *dečiy pondur* of Chechens and Ingushs, *tamur* and *agač qumuz* of Dagestanians, *dala fandur* of Ossetians, *apandur* and *ačamgur* of the Abkhazians). The greatest intensity of distribution is characteristic to the Georgian 'panduri' and 'chonguri'.

Adjustment of a three-stringed 'panduri' is second and third-based. According to the ethnographic materials and on the basis of the analysis of adjustment and folk tunes on 'panduri' it is possible to assume the ex-

istence of a two-stringed panduri with fourth-based adjustment in Georgia.

The basic purpose of 'panduri' is accompaniment to songs of epic genre.

Execution of heroic songs is an obligatory component of various ceremonies, for example, of ritual of drink of sacred beer in a sanctuary in Khevsureti, of one element which is "eulogy of ancient heroes by bowls", playing and singing "one by one", etc.

Panduri it is applied in various ceremonies, in an agrarian holiday of maskers, "Berikaoba-Keenoba", during female collective works that testifies to a wide circulation of this instrument in all spheres of everyday life.

The term "panduri" in the Georgian language is traced since the X century (I. Javakhishvili).

Four-stringed musical instrument played by plucking, chonguri is traditional in lowland regions of the Western Georgia. This instrument, which has a panduri type design, but from which it essentially differs by the presence of the fourth string, 1/3 shorter than the others, named 'zili'. The word 'zili' is borrowed from Iranian, in the Georgian language its equivalent term is 'mcрили' (meaning: the thin, high voice) and 'perdi' (literally: flank, side). Chonguri is unique in the Georgian toolkit by quantity of adjustments and riches of chords. The peculiarity of chonguri is also presented by the material for the strings (twisted silk thread).

In the Georgian written sources chonguri is known in Georgia from the XVII century.

Apandur (three-stringed) and **achamgur** (four-stringed) are borrowed by the Abkhazians from the Georgian environment (I. Khashba).

In comparison with Georgian panduri, instruments similar to it: **apep-лын** (widespread in Mozdok and Kabardo), Checheno-Ingush **dečig pondur** (obsolete and known only by museum pieces), Dagestanian **tamur** (two or three-stringed) and **agač-qumuz** (three-stringed), Ossetian **dala faendir** - have rather small use and spread in the everyday life.

In the life of peoples of Northern Caucasus (and later for the mountaineers of East Georgia) **balalaika** with adjustment under traditional string instruments starts to borrow the place of stringed musical instruments played by plucking the **balalaika**.

Aerophonic instruments (multi-barrelled flute **larčemi** // **soinari**, pipes: **tonguelëss salamuri**, tongued **salamuri**, bagpipe - **gudastviri** // **či-**

boni, a pipe buki of the Georgians, ačarpin, abik of Abkhazians, qamil, bzami of Adygei, sibizga of Karachaians, sedig // zurma of Chechens, kšul, balaban dagestantsev, uadin3 of Ossetians).

Georgian multi-barrelled flute has no analogues in the regions we were interested in.

Wind instruments of pipe types are known on archeologic materials in the territory of Georgia since the most ancient epoch (XV-XIV centuries BC, Mtsheta, Uplistsihe).

Names of flute-like instruments are formed from names of plants of which they are made from (Georgian larčemi, Abhazian acarpin, Adygei qamil - a cane).

Instruments of bagpipe type occur in different corners of Georgia (Kartli, Meskheti, Pshavi, Tianeti, Racha, Achara).

Various signalling means are known to many people. In Georgia (Svaneti, Samegrelo) the copper pipe (buki // sanker, oqe // oqelia) was kept until recently. The signalling instruments of the type of Svan 'buki' occurred in Abkhazia, too, under the name of 'abik'.

Wind instruments in Georgia, in comparison with string instruments, stood at a lower level of development. This is certified by ethnographic materials alongside with data of written sources. The similar phenomenon proves to be true for the peoples of Northern Caucasus.

Membranophonic instruments (a drum, tambourine, kettle-drum), known in a life the Georgian under names 'doli', 'daira', 'diplipito', are borrowed from the eastern culture.

Idiophonic instruments are not fixed any more in the everyday life of the Georgians. The instrument of the type of rattles, črialia (from the word čriali - creaking) was known in Kartli.

Rattles were kept in the everyday life of Adygei (pxac?č), Balkars and Karachaians (xars), of Abkhazians (ainijaga), Ossetians (kaertsgaenag).

The prototype of rattles, in our opinion, is certified in the life of mountaineers of East Georgia toshi (тоши) - rhythmic impacts on a board with a stick or the handle of a dagger during dance.

The structure and tradition of **instrumental ensembles** are identical in Georgia and in the Northern Caucasus: it is not numerous, consists of one string (or wind) and one percussion instrument.

On the basis of complex studying of national musical instruments of each people it is found out that a part of them belongs to the number of

common Caucasian elements of culture, others represent the results of cultural contacts.

"National performing traditions and the present". In the life of peoples of the Northern Caucasus and in some regions of Georgia from the beginning of the XIX century a concertina, and later an accordion, almost superseded traditional musical instruments. Eastern instruments penetrated some regions (zurna, duduki, saz, tar) also. In the life of peoples of the Northern Caucasus the accordion takes roots not in all genres, but in a dancing genre it becomes irreplaceable. Comic and love songs, dance music were played on it, however, accompaniment to heroic songs (the basic repertoire of traditional instruments) was not included into its function.

In Georgia an accordion under the name "buzika" (deformed from "music") finds spread in mountainous regions of East Georgia.

On Caucasus some kinds of harmonic components have been created. Executors were basically women. It is necessary to note that among peoples of the Northern Caucasus only men played on traditional instruments.

The second chapter - "National instrumental music" - is devoted to studying of instrumental music of studied peoples - Abkhazians, Adygei, Chechens and Ingushs, Dagestanians, Ossetians, on the basis of the musical materials published in different collections of works. On the basis of the musical-theoretical analysis some features are revealed, allowing to establish both the general tendency of development of musical thinking, and the local features defining ethnic originality.

The comparative analysis of corresponding genres of instrumental music of the Georgians and peoples of the Northern Caucasus shows a lot of the features reflecting their typological similarity, and also similarity of separate elements of melodic-intonational and harmonious systems.

1. The general features, characteristic for the instrumental music of all peoples of the investigated region, are:

Development of mainly vocal music and the subordinated role of instruments; genre limitation (the dancing genre is presented. Exception is made with the Checheno-Ingush folk tunes, so-called laduya jľň (literally: "songs for hearing") - samples of programme instrumental music;) among songs accompanied by instruments the most ancient layer makes the epic genre - historical and heroic songs (for peoples of the Northern Cauca-

sus); instrumental music of each people is the carrier of all basic features of its vocal music (tune and harmonious, melodic, the metric-rhythmic systems, architectonics, cadenza forms).

2. In the Abkhazian instrumental music the features showing their similarity, on the one hand, with Georgian, with another - with Adygei music are evidently traced. The general elements of Abkhazian and Adygei instrumental music certify their special (probably genetic) affinity. It is shown in prevalence of certain tunes (Phrygian), in complex rhythmic turns (in which syncopes, triplets, fifths appear), monophony of the instrumental accompaniment in some songs, the form of accompaniment (oscillating), intonational turns (jumps of parallel fourths).

3. Abkhazian-Adygei vocal-instrumental genres have the features specifying their similarity with Ossetian (tradition and a manner of execution of narti songs, unison chorus, prevalence of fourth intonations and gallops, presence of a rattle as accompanying rhythmic instrument).

4. Elements, characteristic for the Georgian frets on chongury are evidently traced in the Abkhazian similar genres, and elements, characteristic for folk tunes on panduri for the mountaineers of East Georgia - in Checheno-Ingush.

There is evident the intonational similarity of the Chechen and Dagestani folk tunes with eastern Georgian (namely, Tushetian) in the texture of accompaniment.

Folk tunes on stringed musical instruments played by plucking (Ossetian dala-fandýre and Adygei ape-pšine) show the great similarity to the Georgian folk tunes on panduri.

Instrumental music of each people shows both: original features and common Caucasian (general for all ethnicities considered by us) features. Typological and intonational similarity of separate elements of instrumental music testifies to close cultural communications and in some cases to genetic bonds of peoples.

The third chapter. "Basic stages of development of the Georgian and North Caucasian musical instruments". The most ancient stages of development of musical instruments. Retrospective research of ethnographic materials on the preserved musical instruments of the Georgian people and peoples of the Northern Caucasus enables us to allocate the basic stages of their development. Comparative studying of the same materials allows finding out the character of their mutual relations and interferences.

In studying of the most ancient stages of development of musical instruments a special interest is present with the Georgian musical terminology. Our attention was involved with the terms connected with musical instruments in which semantic value of the most ancient layers of musical thinking were traced. There can be listed 'sakravi' amongst them, representing the general term designating a musical instrument both in modern, and in the ancient language. Terms 'krva', 'dakrva', 'čamokvra', 'cema' (literally: to beat on something, to clank) designated and designate "to play on a musical instrument", "to thrum the strings".

Semantic analogue of the Georgian term 'sakravi' is Ossetian "tsagdangarts" (literally: "the instrument of play"), superseded by the term "fandyr", covering the concept of "a musical instrument" (F. Alborov).

Function of the most ancient percussion instruments was to strengthen the effect of the natural rhythmic soundmaking, hand clapping (V. Beljaev). It is necessary to consider the instruments raising the effect of hand clapping as the most ancient stage of development of percussion instruments. To the number of such instruments it is possible to pertain "toshi" of the mountaineers of East Georgia, it should be considered as the prototype of idiophonic instruments (rattles).

The most ancient musical instruments in territory of Georgia (on archeologic materials). The most ancient musical instrument which has been discovered in the territory of Georgia, is a bone pipe with three manipulating apertures (Mtskheta, XV century BC). Similar samples are met in Georgia in other places, too and are dated of the same epoch by experts.

The well-known bronze figure from Kazbegi treasure, representing the musician playing on an instrument of harp type (VI century BC) and a clay figure from Uplistsikhe (VI century BC) have analogues in the form of Sumerian harps and lyres (III thousand BC).

Musical instruments and their images, discovered in the territory of Georgia, and pertaining to the II-I millennia BC, represent prototypes of the instruments known from the Georgian written sources and occurring in Georgia up till now.

It is necessary to carry the elementary instruments which have kept in the ethnographic validity to type of the most ancient wind instruments in the form of the children's toys, made of pumpkin stalk, reed and similar materials, named 'stviri' (pipe), 'chala-stviri' (literally: a pipe made of

straw), 'sapracuna' (penny whistle), cqipina (literally: "a shrilly sounding pipe"), 'sastvenela' (penny whistle).

Early stages of development of string instruments. On the term "panduri". In the special literature the opinion that the prototype of the string instrument is the hunting bows (E. Tailor, I. Polomernko) is divided.

The word 'panduri', designating in Georgian a stringed musical instrument played by plucking, is met in many languages with different phonetic variants and designating a string instrument. by the opinion of experts, it is a word of Asia Minor origins, penetrated through Greek into the languages of European peoples. To the Sumerian 'pan-tur', 'a small arch" (F. Galipin) there is connected the name of the Egyptian harp 'ban', 'ben'. Similarity to them of the Georgian terms 'bani' (a 'bass', the deep, echoing voice) and 'ebani' (a harp-like accompanying instrument) is qualified as non-occasional phenomenon (I. Javakhishvili). The term 'bani' in the history of the Georgian music is connected with an origin of polyphony. Derivative from bani, a word 'shebaneba' (literally: joining, echoing accompaniment) should be connected with the very origins of the instrumental music. Considering the circumstance that the basic function of string instruments is accompaniment, it is possible to put a question of the possibility to define the stage in developments of the musical thinking on which a string musical instrument is becoming to function as accompaniment (by analogy with the instruments of pan, ban // ben type).

The term "dzali". In the Georgian written sources there are several scores of names of musical instruments. Among them there is allocated the group of the terms specifying quantity of strings of the instrument. The names connected with quantity of strings, are known in many languages.

The term 'hali' means a string. Nowadays it designates the strings made of guts. It is connected with the ancient Georgian word designating a tree, more precisely, the cut-down tree (I. Javakhishvili).

In many languages there are the names of musical instruments formed from words, designating a material of which they are made. According to the ethnographic and dialectological materials, in Georgia there are certified the strings made of bark of plants and their names.

Under a word "dzali" the most ancient name of a musical instrument is preserved. In the further the specified term gets also other meanings: 1) a string instrument, 2) a string from guts. hali in the meaning of the

string instrument is met in the Georgian written sources since the VII century.

This step in development of musical thinking in languages of some peoples of the Northern Caucasus is reflected with the terms meaning "musical instrument" (Adyg. рљине, Vainakh. pondur, Osset. fandyr).

The place of string instruments in the Caucasian toolkit. The comparative analysis of data on the bow instruments widespread in the investigated regions, enables us to allocate separate types corresponding different stages of development of instruments of this group.

1. The instrument, the case of which is represents a calabash, fitted by a leather membrane (in the life of Georgians, Abkhazians, Adygei); 2. The instrument with a round case opened from below (sieve-like), fitted by entrails or leather (with mountaineers of the Western Georgia); 3. The instrument with a bowl-like wooden case with a greater aperture at the bottom, fitted from above with a leather (membrane), (in the life of Ossetians, mountaineers of East Georgia); 4. The instrument with a wooden cymbiform case (from an integral piece of a tree) with wooden top deck (Adygei, Abkhazian).

Last type owing to this design feature possesses better quality of a timbre, optimum loudness of a sound and accuracy on intonation, that gives the basis to classify this type to a higher step of development of bow instruments.

Similarity of adjustments is traced on those kinds of bow instruments, the design of which corresponds to early stages of development. There should be consider as universal type in musical toolkit of people of Caucasus the two-stringed bow instrument which has been adjusted in a quart. Their further development has been caused by specific intonational-harmonious features of musical thinking of each people.

In investigated regions the most ancient kind of the string instrument is the stringed, bow (and not any other) instrument.

Stages of development of adjustments of stringed instruments of type Georgian three-stringed panduri are represented in the following sequence: 1) two-stringed with the fifth adjustment, 2) three-stringed with the fifth adjustment and 3) three-stringed with the second adjustment.

The further development of adjustments of stringed instruments of the specified type is connected with a four-string chonguri, more precisely, with the advent of the fourth string on the instrument, named "zili".

2. Stages of development of polyphony according to the date of instrumental music.

In the Georgian national instrumental music polyphony has more simple forms, than in vocal music.

The special role of the fourth interval appears very precisely in folk tunes. Prevalence of the fourth chords in folk tunes or accompaniment specifies to the traditional character and antiquity of a song.

The repertoire of string instruments of peoples of the Northern Caucasus is characterized by biphony. In spite of the fact that recently Adygei shicha-pshines are made with four strings in it, the frets executes on them are still biphonic. In this case the increase in quantity of strings has been provoked by necessity of expansion of a range, with the purpose of realization of the fourth chords, characteristic for Adygei songs.

The basic stages of development of instrumental music. For Georgian and North Caucasian purely instrumental music the dancing genre is characteristic; and for vocal-instrument, historical and heroic songs are typical.

Instrumental music of each people reflects all the basic features, peculiar to their vocal creativity.

Typological similarity (genres, execution manner) is present in instrumental music of the Georgian mountaineers and peoples of the Northern Caucasus. The basic function of the instrument is to make accompaniment to songs (historical and heroic). On the basis of the analysis of songs in line with accompaniment we allocate the basic steps of development of accompaniment: underlining of the basic chord, fret support (a fourth or fifth); underlining of two basic harmonious functions; transcription of a song (unison accompaniment).

The general features of songs of peoples of the Northern Caucasus:

a) prevalence of chord of a fourth or a fifth, a two-stringed instrument conterminous with adjustment, which is a harmonious skeleton of a fret or a song; b) unison support of one of the voices of a song; c) formation of the general polyphonic texture in instrumental and vocal parties (especially in Adygei samples).

The fourth chapter. The Georgian national musical instruments and their North Caucasian parallels. The Georgian - North Caucasian cultural interrelations (according to musical toolkit).

1. Stringed (Bow) instruments. The simplest by the design type

(according to the form of the case, material for strings) - the two-string instrument with the fourth adjustment should be considered as an element of common Caucasian culture.

2. Harp is now preserved in only one region of Georgia (Svaneti). It is possible to fix some poor data about the existence of a harp, 'duadestanon fandyr' in the Ossetian region. On the basis of the pieces kept in museums, special literature and the ethnographic material revealed by us, it is possible to approve, that on Ossetian harp the quantity of strings is not canonized and the name 'duadastanon', twelve-stringed, should be understood as 'multistring'.

The analysis of an Ossetian material has allowed us to reveal characteristic features of instrumental music: jumps of parallel fourths, a wide (more than one octave) range which can be reproduced on the string instruments having diapason of the range of more than one octave.

Thus, quantity of strings on musical instruments and a level of development of instruments of peoples of the area interesting to us, are caused by their level of development of vocal creativity and correspond to their musical thinking.

The term "chang'i", borrowed of the Persian language, is met in the Georgian written sources since X-XI centuries (I. Javakhishvili). In one of Kartvelian languages (In Svan) there is preserved the name for the designation of this instrument - "shimekvshe" (literally: "the broken hand"), the semantic analogue of which is Abkhazian "ajumaa" ('bi-manual').

According to the sources, the elementary form the instrument of harp type occurred amongst the Caucasian mountaineers. Archaic harp along with a stringed (bow) instrument should be pertained to the number of elements of the substrate Caucasian culture.

3. **Stringed musical instruments played by plucking.** Four-string chonguri with a short string zili has no analogues in investigated regions. Instruments of the type of a Georgian panduri (Adygei apapshin, Ossetian dala-fandyr, Chechen dechig-pondur) in comparison with stringed instruments in the life of North Caucasian peoples took an insignificant place. Chechen and Ossetian stringed musical instruments played by plucking show a special similarity with Georgian panduri. The Chechen name "pondur" and, probably, the instrument, too, are borrowed from the Georgian language and the Georgian cultural environment. It is possible to assume, that dala-fandyr also is borrowed by Ossetians from the Georgian

environment. There points to this fact the similarity of this instrument with panduri of the mountaineers of East Georgia and also limitation of its functions in everyday life.

4. National legends about the origin of string instruments. In the special literature there is well-known the Georgian legend about the origin of harp, according to which, case and strings of the harp are made by the old man of a hand and hair of the lost son, and its sounds are identified with tears of the grieving father. The legend about an origin of the harp-like instrument "fandyr" is available in Ossetian folklore, too (the epos of Nartis), in which the case of the instrument is associated with a hand. The etymology of the Abkhazian name harp "ajumaa" has the certain attitude to ideosemantic cases of the instrument - hands in Georgian and Ossetian legends (I. Khashba).

A habit of manufacturing musical instruments from parts of bodies of demised people, existing in the Georgian and Ossetian folklore materials, should be linked with the ceremonies connected with the cult of deceased, in particular, with ceremonies, one of the elements of which is playing on musical instruments (stringed ones).

The fifth chapter. Preconditions of Georgian - North Caucasian ethnocultural interrelations.

From the elements of musical material culture widespread in the territories of Georgia and the Northern Caucasus discussed by us, one part represents an element of common Caucasian cultures (stringed (bow) instruments), others are the results of ethnocultural contacts.

Attitudes of the Georgian mountaineers with their North Caucasian neighbours were not always hostile, good-neighbourhood and friendly relationships used to be more likely. In the ethnographic literature the facts of devoted friendship, according to which two persons, representatives of different ethnicities entered voluntarily in friendly relationships, promising each other all kinds of help. The facts of devoted friendship and brotherhood amongst the West-Georgian mountaineers (Rachvelians, Svans), with Kabardians, Balkars, Ossetians, Karachaians, and those of eastern Georgian mountaineers (Khevsury, Pshaveli, Mokheve, Tushi) with vajnahami (checheny, ingushy, kistiny), with Dagestanians, Ossetians were witnessed many times in the history. They used to give each other their sons-coevals with the purpose of studying each other's languages.

Peoples of the Northern Caucasus had a special premise for the visitor - devoted friend's room or a guest-room, the best room of the house. It has been arranged by the best furniture, carpets, etc., that was available for the owner. Especially it is necessary to note, that a necessary accessory of the devoted friend's room or a guest-room were musical instruments. In etiquette of hospitality it was considered obligatory to entertain the guest with dances, songs. Drawing rooms were present in the Georgian tradition, too. Traditions of hospitality, public institutes of devoted friendship and Atalthood were those factors which promoted a good-neighbourhood, to mutual influences, acquaintance with cultural achievements and traditions of each other.

Conclusion:

I. In Georgia and on Northern Caucasus musical instruments of all groups - idiophonic, membranophonic, aerophonic, chordophonic are widespread.

II. In folk tunes and songs accompanied by musical instruments of people of the investigated regions, especially neighbouring ones (Aдыgei and Ossetian, Chechen and Georgian mountaineers, Tushis, Dagestanians and Chechens), there is traced intonational similarity specifying close cultural contacts between them.

In similar instruments of different people laws and the principles of musical thinking inherent to each of them are reflected.

Common Caucasian musical instruments (stringed) are the elements of the Caucasian cultural substratum.

Vocal-instrumental genre and traditions of its execution at all peoples of the Northern Caucasus are typologically similar (men's repertoire, recitatively-declamational character, manner of execution).

On the basis of studying simplest musical instruments preserved in the ethnographic life of the peoples Caucasus, it is obviously possible to establish the succession of stages of development of stringed (bow) instruments:

a) The instrument, the case of which is represents a calabash, fitted by a membrane (entrails); the instrument with the wooden round case opened from the back part, fitted by a membrane - of the Svan 'chuniri' type; the instrument with a bowl-like wooden case fitted by a membrane - of the Ossetian kissyn-fandyr, Chechen atukh-pondur; the instrument

with hollowed from an integral piece of a tree the case, with wooden top deck - of the Adygei shichapshin or Abkhazian aphartsy type.

Stages of development of stringed instruments are represented in the form of instruments with adjustments: a) fourth and b) second and third, which correspond to stages of development of musical thinking: a) biphony and b) triphony.

Instrumental music of peoples of investigated regions is characterized by advantage of a dancing genre, and vocal-instrumental music, by the epic genre (historical and heroic songs).

The instrumental music reflects the basic features of the vocal creativity. Development of polyphony of instrumental music submits to the general law of development of vocal music.

Essential features of the Georgian vocal creativity are polyphony and large number of dialects that has found reflection and in musical toolkit. Purely instrumental music is presented by a dancing genre.

IV. Ergological similarity of instruments of related or next people is considered one of the facts proving their cultural or genetic relationship.

Similarity of the Georgian and the North Caucasian stringed (bow) instruments on design and functions gives the basis to consider a stringed (bow) instrument to be a common Caucasian element of culture and to establish the fact of cultural interrelations between people which have this instrument.

Occurrence of harps in related language-speaking peoples of Caucasus and their neighbours specifies cultural contacts between them.

In material musical culture the Georgian people and peoples of the Northern Caucasus the general elements: similar musical instruments and the household traditions connected with them are observed. This circumstance is caused by several factors, in particular: existence of a uniform Caucasian substrate culture; close economic and cultural contacts between people; existence of similar social public institutes; cultural infiltration.

V. Tradition of hospitality, devoted friendship, analihood were the factors promoting a good-neighbourhood, interference, acquaintance with cultural values each other.

A musical thinking, characteristic for each people, embodied in folk tunes and songs with instrumental support completely reflect features and specificity of their musical culture, originality of their spiritual treasury.

Manana Schilakadse

Die traditionellen Musikinstrumente und die georgisch-nordkaukasischen ethnisch-kulturellen Wechselbeziehungen

Zusammenfassung

In der letzten Zeit ist das Studium der ethnisch-kulturellen Wechselbeziehungen der Kaukasusvölker besonders aktuell.

Die vorliegende Arbeit stellt erste Untersuchung dieser Art in Form einer Monographie dar, in der die ethnisch-kulturellen Beziehungen, belegt anhand der traditionellen Musikinstrumente und der instrumentalen Musik, erforscht werden. Die traditionellen Musikinstrumente, indem sie eine ethnographische Quelle darstellen, werden als ein Element der Kultur betrachtet.

Es ist wohlbekannt, dass die so genannte Welt der kaukasischen Kultur nebst anderer lokalen Besonderheiten auch solche nachgewiesen hat, die sie sowohl vom Okzident, als auch vom Orient abhebt. Die vielen Erscheinungen in der Wirtschaft und Kultur, die verschiedenen ethnischen Einheiten des Kaukasus kennzeichnend waren, wurden durch die Gesamtheit historischer Voraussetzungen, durch die Nachbarschaft und mannigfaltige Beziehungen bedingt.

Die Volksinstrumente - „Denkmäler der materiellen musikalischen Kultur“ - und die damit verbundenen Traditionen des Alltagslebens stellen einen unzertrennlichen Teil einer ethnischen Kultur dar. Bei der Untersuchung der kulturellen Wechselbeziehungen ist die differenzierte Erforschung einzelner Kulturelemente als „Träger der ästhetischen und gleichzeitig ethnischen Funktionen“ (J. Bromlej) aktuell. Die traditionellen Musikinstrumente enthalten eine besondere Information; sie sind eine authentische Quelle, die kulturelle Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen ethnischen Einheiten belegt.

Als Grundquellen der Untersuchung dienen die Belege aus der Fachliteratur, aus den georgischen Schriftlichen Quellen, aus der georgischen Periodik der 2. Hälfte des 19. Jh-s, die Aufzeichnungen von Instrumentalmusik der zu erforschenden Völker, veröffentlicht in verschiedenen Sammelbänden, verschiedene Museenfonds (Fonds des

Staatlichen Museums Georgiens namens S. Dschanaschia, des russischen ethnographischen Museums von Sankt Petersburg, des Musikinstrumentenmuseums der Staatlichen Hochschule für Theater- und Musikkunst von Sankt Petersburg, der Landeskundemuseen von Kabardino-Balkarien /Naltschik/, von Tschetscheno-Inguschetien /Grosny/, von Dagestan /Machatschkala/, von Nordossetien /Wladikawkas/ sowie verschiedener Landeskundemuseen Georgiens). Als Hauptquelle erweisen sich die ethnographischen Materialien, die wir im Verlaufe von 20 Jahren (1967-1988) gesammelt haben während Expeditionen und individueller Dienstreisen in verschiedene Regionen Georgiens und des Nordkaukasus.

Das erste Kapitel-„Volksinstrumente“- ist der Erforschung der Volksinstrumente gewidmet, die im ethnographischen Alltag der Georgier und der Völker des Nordkaukasus erhalten geblieben sind.

Auf der Tabelle und Karte der Verbreitung von traditionellen Instrumenten sind georgische, abchasische, adygische, balkarische, karatschajewsche, tschetschenisch-inguschische, dagestanische, ossetische Volksinstrumente abgebildet, die nach ethnographischen Angaben die chronologische Periode von Ende des 19.Jh-s bis zum Anfang des 20.Jh-s umfassen. Weiter wird die Beschreibung, Anfertigungsverfahren und Funktion einzelner Instrumente dargelegt.

Die Streichinstrumente (*cuniri/cianuri* der Georgier, *apxarca* der Abhasen, *sicapsina/psine* der Adygen, *qamlac/psinner/qobiz/qelqobiz* Kabardiner, der Balkaren, *atux pondur* der Tschetschenen und Inguschen, *cayana* der Dagestaner, *gisin faendir* der Osseten). Das Korpus(=das Gehäuse) der erwähnten Instrumente weist drei Arten auf: 1) offen von der Rückseite (georgisch), 2) oval, aus einem ganzen Stück Holz angefertigt (abchasisch, adygisch und ratschinisch-Westgeorgien), 3) schalenförmig (tschetschenisch-inguschisch, ossetisch, georgisch). Das Korpus wird aus beliebiger Holzsorte angefertigt, aber in Georgien wird das Nadelholz bevorzugt. Für die obere Decke wird ein Membran verwendet(Leder oder Eingeweide), nur die abchasischen und adygischen Streichinstrumente haben eine Holzdecke.

Für den Bogen wird ein leicht biegbares Holz verwendet. Nach ethnographischen Angaben war bei dem Bergvolk in Westgeorgien (bei den Swanen) ein Bogen archaischen Typs bekannt- ein Knoten des Rosshaars war mit einem Ende an den Holzstab befestigt, das andere Ende des Knotens hielt der Interpret in der Hand, indem er während des Spiels den

Rosshaarknoten anspannte. Auf der von uns zusammengestellten Tabelle der Hauptbesonderheiten der Streichinstrumente ist die Information über die ethnographischen Angaben der Korpusform konzentriert (rund, oval, schalenförmig), über den Korpusstoff (Fichte, Linde, Birke, Kürbis, Ahorn, Nuss, Wildbirne, Ulme) und über den Stoff der oberen Decke (Leder, Nuss, Wildbirne, Ahorn), über die Saitenzahl (2 oder 3), Saitenmaterial (Rosshaar, Stahl, Seidenfaden) und über den Bogenstab (Kornelkirsche, Nuss, Birke).

Die vergleichende Analyse der ethnographischen Angaben über die Anfertigungsverfahren der erwähnten Streichinstrumente ermöglicht die georgische und ossetische Terminologie herauszugliedern (Benennungen von einzelnen Instrumententeilen), aber auch das Vorhandensein des empirischen Wissens der Akustikprinzipien über das Verhältnis der Saitendicke und der Höhe des von ihr (der Saite) erzeugten Tons festzustellen (je dünner die Saite, desto höher der Ton).

Unter den Funktionen der Streichinstrumente lässt sich die Verwendung der Streichinstrumente in den Bräuchen hervorzuheben, die mit dem Kultus der Verstorbenen verbunden sind (das Vorspiel am Ruhebett der Leichname während des nächtlichen Wachens in Swanetien und Abchasien; beim Brauch des Ausfischens des Leichnams eines Ertrunkenen oder beim Suchen des Leichnams, des unter einem Lawinensturz in Ratscha Verstorbenen, Ossetien, während des Festes „Lipanal“ zu Ehren der Verstorbenen in Swanetien), was von dem hohen Alter dieses Instrumentes und von seiner kontinuierlichen Verwendungstradition zeugt. Die Streichinstrumente sollte man als ein allgemein kaukasisches Kulturelement betrachten.

Zupfinstrumente. Die harfenartigen Zupfinstrumente (*cangi* der Georgier, *ajumaa* der Abchasen, *psine duquaqua/psine tarko* der Adygen, *duadastanon fandir* der Osseten).

Das harfenartige Instrument ist in der zu erforschenden Region nur in einer Gegend Westgeorgiens erhalten geblieben- in Swanetien und heißt *cangi*. Seine Saiten sind aus Rosshaaren unterschiedlicher Dicke (die Zahl der Saiten ist 6, 7, 8, 11, 13) mit diatonischer Stimmung. Es wird bei allen Bräuchen verwendet parallel zum Streichinstrument *cuniri* oder ersetzt das Letztere.

Die der swanischen Harfe analogen Instrumente- die abchasische, kabardinische, adygisische, ossetische Harfe - sind längst aus dem Gebrauch gekommen. Nur spärliche Deskription dieser Instrumente ist erhalten geblieben.

Zupfinstrumente (**panduri** und **conguri** der Georgier, **upepsin** der Adygen, **decib pondur** der Tschetschenen und Inguschen, **tamur** und **agac qumuz** der Dagestaner, **dala fandur** der Osseten, **apandur** und **acamgur** der Abchasen). Besonders verbreitet sind die georgischen **panduri** und **conguri**.

Das dreisaitige Panduri hat Sekunden-Terz-Stimmung. Anhand der ethnographischen Materialien und auf der Grundlage der Stimmung und der Abspielproben könnte man annehmen, dass es in Georgien auch ein zweisaitiges Panduri mit Quartan-Stimmung gegeben haben soll.

Die Hauptbestimmung eines Panduri ist die Begleitung der Lieder epischen Genres.

Die Ausführung der Heldenlieder ist eine unabdingbare Komponente verschiedener Bräuche, zum Beispiel des Ritus des Heiligen-Bier-Trinkens im Heiligtum von Chewsuretien. Ein Element diesen Ritus ist die Lobpreisung der uralten Helden mit bierschalen, das Spiel und der Solo-Gesang.

Panduri wird bei verschiedenen Bräuchen verwendet, beim Agrarfest der Verkleideten „Berikaoba-Keenoba,“ bei den kollektiven Frauenarbeiten, was von der weiten Verbreitung dieses Instrumentes in allen Sphären des Alltags zeugt.

Der Terminus „Panduri“ wird in der georgischen Sprache seit dem X Jh. belegt (I. Dschawachischwili).

Das viersaitige Zupfinstrument **Tschonguri** ist eines der traditionellsten Instrumente in den Ebenen von Westgeorgien. Der Konstruktion nach ist dieses Instrument vom Typ eines Panduri, von dem es sich prinzipiell durch die vierte Saite unterscheidet, die um ein Drittel kürzer als die übrigen Saiten ist und **Zili** heißt. Das Wort **Zili** ist aus dem Iranischen entlehnt, in georgischen Dialekten entsprechen dem Termini **Mzrili** (der Bedeutung nach: dünne, hohe Stimme) und **Perdi** (wörtlich – Seite, Abhang). **Tschonguri** ist in einmaliges georgisches Instrument nach der Zahl der Stimmungen und nach dem Akkordreichtum. Noch eine Besonderheit von **Tschonguri** ist der Saitenstoff (gezwirnter Seidenfaden).

Laut den georgischen Schriftquellen ist **Tschonguri** seit dem XVII Jh. bekannt.

Apandur (dreisaitig) und **Atschamgur** (viersaitig) sind von den Abchasen aus dem georgischen Milieu entlehnt worden (I. Chaschba).

Im Vergleich zu dem georgischen Panduri werden die ihm analogen Instrumente – **aepsin** (verbreitet in Mosdok und in Kabardinien), **decig**

pondur (in Tschetscheno-Inguschetien, der mittlerweile aus dem Gebrauch gekommen ist und nur als Museumsexponat bekannt ist), **tamur** (zwei- und dreisaitig) und **agac-qumuz** (dreisaitig) im Dagestan, **dala faendir** (Ossetien) – nur in einem geringen Umfang im Alltagsleben gebraucht.

Im Alltag der Völker des Nordkaukasus (später auch der Bergvölker Ostgeorgiens) beginnt Balalaika zu ersetzen mit einer Stimmung gleich der von traditionellen Streichinstrumenten.

Aerophone (Panflöten **larcemi//soinari**, Schalmeyen – **ueno salamuri**, **eniani salamuri**, Dudelsack – **gudastviri//ciboni**, Trompete – **buki** der Georgier, **acarpin**, **abik** der Abchasen, **qamil**, **bjami** der Adygen, **sibizza** der Karatschaer, **sedig//zurma** der Tschetschenen, **ksul**, **balaban** der Dagestaner, **uadin** der Osseten).

Die georgische Panflöte hat keine Analoge in den uns interessierenden Regionen.

die Blasinstrumente des Typs einer Schalmey sind auf dem Territorium Georgiens seit uralter Zeit bekannt nach archäologischen Fundmaterialien (XV-XIV Jh. v.u.Z., Mzcheta, Uplisziche).

Die Benennungen der flötenähnlichen Instrumente sind aus den Bezeichnungen der Pflanzen gebildet, aus denen sie angefertigt sind (georg. **larcemi**, abchas. **acarpin**, adyg. **qamil** – das Schilf).

Instrumente des Typs eines Dudelsacks sind in verschiedenen Gegenden Georgiens verbreitet (Kartli, Meskheti, Pschawi, Tianeti, Ratscha, Adscharien).

Die mannigfaltigen Signalmittel sind vielen Völkern eigen. In Georgien (Swanetien, Megrelien) ist bis heute die Blechtrompete erhalten geblieben (**buki//sanker**, **oqe//oqelia**). Das Signalinstrument des Typs des swanischen **buki** war bei den Abchasen unter dem Namen **abik** verbreitet.

Die Blasinstrumente befanden sich in Georgien in Vergleich zu den Streichinstrumenten auf einem viel niedrigeren Entwicklungsniveau. Davon zeugen nebst den schriftlichen Quellen auch die ethnographischen Materialien. Eine analoge Erscheinung wird auch bei den Völkern des Nordkaukasus nachgewiesen.

Membranephone (Trommel, Schellentrommel, Pauken), die im Alltag der Georgier unter der Bezeichnung **doli**, **daira**, **diplipito** bekannt waren, sind aus der orientalischen Kultur entlehnt.

Idiophone werden im Alltag der Georgier nicht mehr nachgewiesen.

Ein Instrument des Typs einer Ratsche *criala* (vom Wort *criali* – das Knarren) war in Kartli bekannt.

Die Ratschen sind im Alltag der Adygen (*xars*), der Balkaren und Karatschaer (*xars*), der Abchasen (*ainijaga*), der Osseten (*Kärzgänag*) erhalten geblieben.

Der Prototyp der Ratschen ist unserer Meinung nach Toschi der Bergvölker in Ostgeorgien (*tosi*) – rhythmische Schläge mit einem Stock auf ein Brett oder Schläge mit dem Griff eines Dolches während des Tanzes.

Die Besetzung und Tradition der *instrumentalen Ensembles* sind in Georgien und im Nordkaukasus gleich: sie sind nicht zahlreich, bestehen aus einem Streichinstrument (oder aus einem Blasinstrument) und einem Schlagzeuginstrument.

Auf der Grundlage der komplexen Erforschung der Volksmusikinstrumente eines jeden Volkes wird festgestellt, dass ein Teil dieser Instrumente zu den allgemein kaukasischen Kulturelementen gehört, der andere Teil ist als Ergebnis der Kulturkontakte zu betrachten.

Die volkstümlichen Interpretationstraditionen und die Gegenwart. Seit Beginn des 19. Jh.-s wird im Alltag der Völker des Nordkaukasus und in einigen Regionen Georgiens die Harmonika verbreitet, später das Akkordeon, welche die traditionellen Musikinstrumente fast verdrängt hatten.

In einige Regionen dringen auch orientalische Instrumente (*die Zurna, der Duduk, der Sas, der Tar*) ein. Im Alltag der Völker der Nordkaukasus setzt sich die Harmonika nicht in allen Genres durch, sie wird jedoch im Tanzgenre unersetzlich. Auf der Harmonika wurden Scherz- und Liebeslieder, sowie Tanzmusik gespielt, aber das Begleiten der Heldenlieder (des Hauptrepertoires der traditionellen Instrumente) wurde nicht zur Funktion der Harmonika.

In Georgien wird die Harmonika unter der Bezeichnung „*busika*“ (verzerrt von „*musika*“) in den Gebirgsregionen von Ostgeorgien verbreitet.

Im Kaukasus entstanden einige Arten der Harmonika. Die Interpreten waren hauptsächlich die Frauen. Es ist zu bemerken, dass unter den Völkern des Nordkaukasus nur die Männer auf den traditionellen Instrumenten spielen durften.

Zweites Kapitel – „Die Instrumentale Volksmusik“ – wird der Erforschung der Instrumentalmusik der Abchasen, Adygen, Tschetschenen, Inguschen, Dagestaner, Osseten anhand der musikalischen Materialien, die in verschiedenen Sammelbänden veröffentlicht sind, gewidmet. Infolge der

musikalisch-theoretischen Analyse sind einige Besonderheiten nachgewiesen worden, die uns ermöglichen sowohl die allgemeine Entwicklungstendenz der musikalischen Denkweise, als auch die lokalen Züge festzustellen, die die ethnischen Eigenartigkeit bestimmen.

Die vergleichende Analyse der entsprechenden Genres der Instrumentalmusik der Georgier und der Völker der Nordkaukasus weist eine ganze Reihe der Züge auf, die ihre typologische Ähnlichkeit, sowie die Ähnlichkeit der einzelnen Elemente des melodischen Intonationssystems und des harmonischen Systems widerspiegeln.

1. Allgemeine Züge, charakteristisch für die Instrumentalmusik aller Völker der zu erforschenden Region, sind:

a) Die vorwiegende Entwicklung der Vokalmusik und die untergeordnete Rolle der Instrumentalmusik; b) Beschränktheit der Genres (Tanzgenre. Eine Ausnahme bilden die tschetschenisch-inguschischen Instrumentalweisen, die sog. *laduya jis* (wörtlich: „Lieder zum hören“) – Muster der instrumentalen Programmmusik; c) unter den Liedern mit Instrumentalbegleitung stellt das epische Genre die älteste Schicht dar – die der historischen Heldenlieder (bei den Völkern des Nordkaukasus); d) die Instrumentalmusik jedes Volkes trägt alle wesentlichen Züge seiner Vokalmusik (des melodischen Systems, des Tonartsystems, des metro-rhythmischen Systems, der Architektonik, der Cadence-Formen).

2. In der abchasischen Instrumentalmusik lassen sich deutlich die Züge verfolgen, welche ihre Ähnlichkeit einerseits mit der Georgischen, andererseits mit der adygischen Musik aufweisen. Die gemeinsamen Elemente der adygischen und abchasischen Instrumentalmusik zeugen von ihrer besonderen (vielleicht auch einer genetischen) Nähe. Sie drückt sich in der Bevorzugung einer bestimmten Tonart (phrygische Tonart), in den komplizierten rhythmischen Wendungen (in denen Synkopen, Triolen, Quintolen) in der Einstimmigkeit der Instrumentalbegleitung einiger Lieder, in der Begleitungsform (ostinat), in den Intonationswendungen (Sprünge der Quart-Parallele) aus.

3. Die abchasisch-adygischen Genres der Vokal- und Instrumentalmusik weisen Züge auf, die auf ihre Ähnlichkeit mit den ossetischen Genres hinweisen (Tradition und Interpretationsweise der Lieder aus Nart, einstimmiger Chor, Bevorzugung der Quartintonationen und Sprünge, die Ratsche als rhythmisches Begleitungsinstrument).

4. Die für georgische Instrumentalweise auf Tschonguri

charakteristischen Elemente werden auch in analogen abchasischen Genres verfolgt, und die Elemente der Instrumentalweise auf Panduri der Bergvölker Ostgeorgiens – in den tschetschenisch-inguschischen analogen Genres.

Die Intonationsähnlichkeit der tschetschenischen und dagestanischen Weisen mit den ostgeorgischen (tuschischen) drückt sich auch in der Faktur der Begleitung aus.

Die Instrumentalweisen auf den Zupfinstrumenten (auf dem ossetischen *dala-fandyr* und dem adygischen *ape-psine*) weisen große Ähnlichkeit mit den georgischen Instrumentalweisen auf Panduri auf.

Die Instrumentalmusik eines jeden von uns erforschten Volkes bringt sowohl eigenartige, als auch allgemein-kaukasische Züge zum Ausdruck.

Die typologische und Intonationsähnlichkeit einzelner Elemente der Instrumentalmusik zeugt von engen kulturellen Beziehungen und in manchen Fällen von genetischer Verwandtschaft der Völker.

Drittes Kapitel. „Die wichtigsten Entwicklungsetappen der georgischen und nordkaukasischen Musikinstrumente.“ Die ältesten Entwicklungsetappen der Musikinstrumente. Die retrospektive Forschung der ethnographischen Materialien bezüglich der erhalten gebliebenen Musikinstrumente der Georgier und der Nordkaukasusvölker gibt uns die Möglichkeit die wichtigsten Etappen ihrer Entwicklung herauszugliedern. Das vergleichende Studium derselben Materialien erlaubt uns den Charakter ihrer Wechselbeziehungen und gegenseitigen Einflüsse zu klären.

Bei der Erforschung der uralten Entwicklungsetappen der Musikinstrumente stellt die georgische musikalische Terminologie besonderes Interesse dar. Unsere Aufmerksamkeit richtet sich auf die Termini der Musikinstrumente, in deren semantischen Bedeutung sich uralte Ebenen der musikalischen Denkweise verfolgen lassen. Dazu gehört *sakravi*, welches sowohl im Altgeorgischen, als auch im Gegenwartsgeorgisch einen generellen Terminus zur Bezeichnung eines Musikinstruments darstellt. Die Termini *krva*, *dakrva*, *chamokrva*, *cema* (wörtlich: auf etwas schlagen, klimpern) bedeuteten und bedeuten „auf einem Musikinstrument spielen“, „auf den Saiten klimpern“.

Das semantische Analog des georgischen Terminus *sakravi* ist das ossetische „*cagdangars*“ (wörtlich: „ein Instrument zum Spielen“), welches durch den Terminus „*fandyr*“ verdrängt worden ist und die Bedeutung „ein Musikinstrument“ deckt (F.Alborow).

Die Funktion der uralten Schlagzeuginstrumente war die Verstärkung

des Effektes der natürlichen rhythmischen Tonerzeugung – in die Hände klatschen (W.Beljajew): Als uralte Entwicklungsstufe der Schlagzeuginstrumente sollen die Instrumente betrachtet werden, die den Effekt „in die Hände klatschen“ verstärken, zu denen man „toschi“ der Bergleute Ostgeorgiens zählen könnte. Toschi gilt als Prototyp der Idiophone (Ratsche).

Die uralten Musikinstrumente auf dem Territorium Georgiens (nach den archäologischen Fundmaterialien). Das älteste Musikinstrument, welches auf dem Territorium Georgiens aufgefunden wurde, ist die Elfenbeinschalmei mit drei Spielöffnungen (Mzcheta, XV Jh.v.u.Z.). Ähnliche Muster findet man in Georgien auf anderen Orten und sie werden von den Fachleuten mit der gleichen Zeit datiert.

Die berühmte Bronzenfigur aus dem kasbegischen Schatzfund, welche einen Musikanten darstellt, der auf einem harfenähnlichen Instrument spielt (VI Jh.v.u.Z.) und die Tonfigur aus Uplisziche (VI Jh.v.u.Z.) besitzen Analoge in Form der schumerischen Harfen und Leier (III Jahrtausend v.u.Z.).

Die auf dem Territorium Georgiens aufgefundenen Musikinstrumente und ihre Abbildungen, die aus den II-I Jahrtausenden v.u.Z. stammen, sind Prototypen der Instrumente, die aus den georgischen Schriftquellen bekannt sind und von den Georgiern bis heute verwendet werden.

Zum Typ der ältesten Blasinstrumente gehören die in der ethnographischen Wirklichkeit erhalten gebliebenen einfachsten Instrumente in Form der Kinderspielzeuge, die aus Stiel des Kürbisses, des Schilfs und ähnlicher Stoffe angefertigt sind und die *stviri* (Schalmei), *cala-stviri* (wörtlich: Schalmei aus Stroh), *sapracuna* (Pfeife), *cqipina* (wörtlich: eine schrill klingende Schalmei), *sastvenela* (Pfeife) heißen.

Die früheren Entwicklungsstadien der Streichinstrumente. Zum Terminus „Panduri“. In der Fachliteratur wird die Meinung geteilt, dass der Prototyp des Streichinstruments der Jagdbogen ist (E. Taylor, I. Polomernko).

Das Wort „*panduri*“, welches im Georgischen ein Zupfinstrument bezeichnet, trifft man in vielen Sprachen in verschiedenen phonetischen Varianten in der Bedeutung eines Saiteninstrumentes. Nach der Meinung der Fachleute ist dieses Wort kleinasiatischen Ursprungs, das über das Griechische in die europäischen Sprachen eingewandert ist. Die Bezeichnungen der ägyptischen Harfe *ban/ben* sind mit dem schumerischen *pan-tur* „kleiner Bogen“ (F. Galypin) verbunden. Die Ähnlichkeit mit den erwähnten

Instrumentenbezeichnungen der georgischen Termini **bani** (Bass, tiefe Stimme, der Mitsingende) und **ebani** (harfenähnliches Begleitinstrument) wird keinesfalls als Zufall gedeutet (I.Dschawachischwili). Der Terminus **bani** wird in der georgischen Musikgeschichte mit der Entstehung der Mehrstimmigkeit verbunden. Das vom Wort **bani** abgeleitete **shebaneba** (wörtlich: mitsingen, begleiten) soll mit der Entstehung der Instrumentalmusik verbunden werden. Da die Hauptfunktion der Streichinstrumente die Begleitung ist, besteht die Möglichkeit das Entwicklungsstadium der musikalischen Denkweise festzustellen, auf dem die Herausbildung des Streichinstruments mit der Begleitungsfunktion erfolgt (in Analogie zu den Instrumenten des Typs **pan, ban/ben**).

Der Terminus „dsali“. In den georgischen Schriftquellen gibt es etliche Bezeichnungen der Musikinstrumente. Darunter hebt sich eine Gruppe der Termini **ab**, die auf die Saitenzahl des Instruments hinweist. Bezeichnungen der Instrumente nach ihrer Saitenzahl sind in vielen Sprachen belegt.

Der Terminus **dsali** bedeutet die Saite. Heutzutage bedeutet er die aus dem Gedärme angefertigten Saiten. Dieser Terminus wird mit dem altgeorgischen Wort verknüpft, welches einen Baum, genauer gesagt, einen gefällten Baum bezeichnet (I.Dschawachischwili).

In vielen Sprachen begegnet man der Bezeichnung der Musikinstrumente, die aus den Wörtern abgeleitet sind, welche den Stoff bezeichnen, aus denen die Instrumente angefertigt worden sind. Laut der ethnographischen und dialektologischen Materialien sind in Georgien solche Saiten belegt worden, die aus der Pflanzenrinde angefertigt sind.

Die Bedeutung des Wortes **dsali** war die älteste Bezeichnung des Musikinstrumentes. Später erhielt dieser Begriff auch andere Bedeutungen: 1) ein Streichinstrument, 2) eine Saite aus dem Gedärme. **Dsali** in der Bedeutung eines Musikinstrumentes findet man in den georgischen Schriftquellen ab VII Jh. vor.

Diese Entwicklungsstufe der musikalischen Denkweise wird in den Sprachen einiger Völker des Nordkaukasus durch die Termini wiedergegeben, die „Musikinstrument“ bedeuten (adyg. **psine**, wainach. **pondur**, osset. **fandyr**).

Die Streichinstrumente im kaukasischen Instrumentarium. Die vergleichende Analyse der Angaben über die Streichinstrumente, die in den zu erforschenden Regionen verbreitet sind, gibt uns die Möglichkeit einzelne

Typen auszugliedern, welche verschiedenen Entwicklungsstapen der Instrumente dieser Gruppe entsprechen:

1) Instrument, dessen Korpus einen Flaschenkürbis darstellt, der vom Ledermembran überspannt ist (im Alltag der Georgier, Abchasen, Adygen); 2) Instrument mit einem runden, unten offenen Korpus (siebähnlich), der von dem Gedärme oder Leder überspannt ist (bei den Bergvölkern in Westgeorgien); 3) Instrument mit dem schalenförmigen Holzkorpus mit einer großen Öffnung auf dem Boden, oben überspannt vom Leder (Membran), (im Alltag der Osseten, der Bergvölker von Ostgeorgien); 4) Instrument mit einem hölzernen bootähnlichen Korpus (aus einem ganzen Stück Holz) mit einer hölzernen oberen Decke (adygisch, abchasisch).

Der letzte Typ besitzt dank dieser konstruktiven Besonderheit eine viel bessere Klangfarbe, optimale Lautstärke und präzise Intonierung, was uns erlaubt diesen Typ zu einer viel höheren Entwicklungsstufe der Streichinstrumente anzurechnen.

Die Ähnlichkeit der Stimmung lässt sich an den Arten der Streichinstrumente zu verfolgen, deren Konstruktion den früheren Entwicklungsstapen entspricht. Das zweisaitige Streichinstrument, das auf eine Quarte gestimmt ist, ist als universeller Typ im musikalischen Instrumentarium der Kaukasusvölker aufzufassen. Die weitere Entwicklung dieser Instrumente war durch spezifische intonatorische und harmonische Besonderheiten der musikalischen Denkweise eines jeden Volkes bedingt.

In den zu erforschenden Regionen gehört zu dem ältesten Typ des Saiteninstrumentes eben das Streichinstrument und kein anderes.

Die Stimmungsetappen der Zupfinstrumente des Typs des georgischen dreisaitigen **Panduri** werden in folgender Reihenfolge vorgestellt: 1) zweisaitiges Instrument mit einer Quartenstimmung; 2) dreisaitiges mit einer Quartenstimmung; 3) dreisaitiges Instrument mit einer Sekunden-Terzenstimmung.

Die weitere Stimmungsentwicklung der Zupfinstrumente des angezeigten Typs wird mit dem viersaitigen Tschonguri verbunden, genauer gesagt, mit der Erscheinung einer vierten Saite (sili) auf dem Zupfinstrument.

2. Entwicklungsstapen der Mehrstimmigkeit anhand der Angaben der Instrumentalmusik.

In der georgischen instrumentalen Volksmusik hat die Mehrstimmigkeit bei Weitem einfachere Formen als in der Vokalmusik.

In den Instrumentalweisen zeigt sich die besondere Rolle der Quarte

deutlich. Die Bevorzugung der Quarten-Gleichklänge in der Instrumentalweise oder in der Begleitung der Lieder deutet von ihrer Traditionalität und ihrem Alter.

Dem Repertoire der Streichinstrumente der Nordkaukasusvölker ist die Zweistimmigkeit eigen. Ungeachtet dessen, dass man in der letzten Zeit das adygische Streichinstrument *sica-psln* mit vier Saiten anfertigt, sind die darauf gespielten Instrumentalweisen zweistimmig. In diesem Fall war der Wachstum der Saitenzahl durch die Notwendigkeit der Erweiterung des Umfangs, um die für die adygischen Lieder charakteristischen Sprünge mit Quarten-Gleichklängen zu erzielen.

Die wichtigsten Etappen der Entwicklung der Instrumentalmusik. Für die georgische und nordkaukasische reine Instrumentalmusik ist das Tanzgenre charakteristisch, für die vokal-instrumentale Musik die historischen Heldenlieder.

Die Instrumentalmusik eines jeden Volkes widerspiegelt alle wichtigen Besonderheiten, die seinem Gesangsreichtum eigen sind.

Die typologische Ähnlichkeit der Instrumentalmusik (Genres, Interpretationsweise) der georgischen Bergvölker und der Völker des Nordkaukasus liegt auf der Hand. Die Hauptfunktion des Instrumentes ist die der Liedbegleitung (Begleitung sowohl historischer als auch Heldenlieder). Infolge der Analyse der Lieder mit der Begleitung haben wir die Hauptstufen der Begleitungsentwicklung ausgegliedert: a) die Unterstreichung des Hauptgleichklangs, der Tonartstütze (Quarte und Quinte); b) die Unterstreichung der zwei wichtigsten harmonischen Funktionen; 3) Transkription der Lieder (Begleitung unisono).

Die gemeinsamen Züge der Lieder der Völker des Nordkaukasus: a) vorwiegend der Quarten- und Quinten-Gleichklang, der mit der Stimmung des zweisaitigen Instrumentes übereinstimmt und der die harmonische Achse des Liedes oder der Instrumentalweise darstellt; b) die unisono Begleitung einer der Stimmen des Liedes; c) die Bildung des polyphonen Gewebes in den instrumentalen und Gesangspartien (besonders in den adygischen Mustern).

Viertes Kapitel. Georgische volkstümliche Musikinstrumente und ihre nordkaukasischen Parallele. Die georgisch-nordkaukasischen kulturellen Wechselbeziehungen (belegt anhand des musikalischen Instrumentariums).

1. **Streichinstrumente.** Der einfachste Konstruktionstyp (nach der Korpusform, dem Saitenstoff) – ist das zweisaitige Instrument mit einer

Quartenstimmung. Dieses Instrument soll als ein Element der allgemein kaukasischen Kultur betrachtet werden.

2. Die Harfe ist heutzutage nur noch in einer Region Georgiens (Swanetien) erhalten geblieben. Spärliche Angaben über das Vorhandensein der Harfe bei den Osseten „*duadestanon fandyr*“ sind festgehalten worden. Auf der Grundlage der Museumsexponate, der Angaben der Fachliteratur und des von uns herausgefundenen Materials kann man wohl behaupten, dass auf der ossetischen Harfe die Saitenzahl nicht festgelegt worden ist und dass man die Bezeichnung „*duadestanon*“ – „zwölfsaitig“ als „vielsaitig“ verstehen sollte.

Die Analyse des ossetischen Materials wies die charakteristischen Züge der Instrumentalmusik auf: die Sprünge der Quarten-Parallele, weiterer Umfang (oktaveübergreifend), die auf den Streichinstrumenten wiedergegeben werden können, deren Tonreihe mehr als eine Oktave ist.

Auf diese Weise, ist die Saitenzahl auf den Musikinstrumenten und das Entwicklungsniveau der Instrumente der von uns erforschenden Gegend durch den Entwicklungsstand ihrer Liederschöpfung bedingt und entsprechen ihrer musikalischen Denkweise.

Der Terminus „*Tschangi*“, entlehnt aus dem Persischen, ist in den georgischen Schriftquellen seit X-XI Jh. (I. Dschawachischwili) vorzufinden. In einer der Kartwelsprachen (dem Swanischen) ist die Benennung für die Bezeichnung dieses Instrumentes erhalten geblieben – „*slmekwse*“ (wörtlich: gebrochene Hand), deren semantisches Analog das abchasische „*ajumas*“ („zweihändig“) ist.

Laut Quellenangaben, gab es bei den Kaukasus Bergvölkern ein Instrument (der simpelsten Form) des Typs einer Harfe. Die archaischen Harfen nebst den Streichinstrumenten sind als Elemente der kaukasischen Substratkultur aufzufassen.

3. *Zupfinstrument*. Das viersaitige Tschonguri mit kurzer Saite still weist keine Analoge in den zu erforschenden Gegenden auf. Die Instrumente des Typs des georgischen Panduri (adyg. *apapsin*; osset. *dala-fandyr*, tschetsch. *decig-pondur*) nehmen im Alltagsleben der Nordkaukasusvölker im Vergleich zu den Streichinstrumenten einen unwesentlichen Platz ein. Eine besondere Ähnlichkeit mit dem georgischen Panduri weisen die tschetschenischen und ossetischen Zupfinstrumente auf. Die Tschetschenische Bezeichnung „*pondur*“ sowie möglicherweise das

Instrument selber sind aus dem georgischen Sprach- und Kulturmilieu entlehnt(übernommen) worden. Man könnte annehmen, dass **dala-sandyr** ebenfalls von den Osseten aus dem Georgischen Milieu übernommen wurde. Davon zeugt seine Ähnlichkeit mit dem Panduri der Bergvölker von Ostgeorgien, aber auch die Beschränktheit seiner Funktionen im Alltag der Osseten.

4. Volkstümliche Überlieferungen von der Entstehung der Saiteninstrumente. In der Fachliteratur ist die georgische Überlieferung von der Harfenentstehung wohl bekannt. Laut dieser Überlieferung sind das Korpus und die Saiten der Harfe von einem alten Mann aus der Hand und den Haaren seines verstorbenen Sohnes gemacht worden, ihr Klang wird mit den Tränen des trauernden Vaters identifiziert. Eine Überlieferung von der Entstehung eines harfenähnlichen Instrumentes „**sandyr**“ gibt es auch in der ossetischen Folklore (Epos von Nart). Auch hier wird das Korpus des Instruments mit der Hand identifiziert. Die Etymologie der abchasischen Bezeichnung der Harfe „**ajumaa**“ hat bestimmten Bezug zur Ideensemantik des Korpus- zu der Hand in der georgischen und in der ossetischen Überlieferung (I.Chaschba).

Das Motiv der Überlieferungen, aus den Körperteilen des Verstorbenen ein Musikinstrument zu bilden, lässt sich mit dem Kultus der Verstorbenen verknüpfen, und zwar, mit den Bräuchen, deren Element das Spiel auf einem Streichmusikinstrument ist.

Fünftes Kapitel. Die Voraussetzungen der georgisch-nordkaukasischen ethnisch-kulturellen Wechselbeziehungen. Von den von uns heraus gegliederten Elementen der musikalischen materiellen Kultur, die auf dem Territorium von Georgien und des Nordkaukasus verbreitet sind, stellt ein Teil deren ein allgemein kaukasisches Element dar (Streichinstrumente), der andere Teil – ist das Ergebnis der ethnisch-kulturellen Kontakte.

Die Beziehungen der georgischen Bergvölker zu ihren nordkaukasischen Nachbarn waren nicht immer feindlich, sondern eher freundlich und gutnachbarlich. In der ethnographischen Fachliteratur sind Fälle des Kunakentums (Gastfreundschaft) belegt, Laut deren zwei Personen – Vertreter verschiedener ethnischen Gruppen - zueinander freiwillig freundschaftliche Beziehungen herstellten, indem sie einander jegliche Hilfe und Unterstützung schworen. Es sind Fälle des Kunakentums und der Verbrüderung von westgeorgischen Bergvölkern (die Ratschiner, die Swanen) mit den Kabardinern, Balkaren, Osseten, Karatschaern belegt; genauso sind die

gleichen Fälle zwischen den ostgeorgischen Bergvölkern (den Chewsuren, Pschawen, Mochewen, Tuschinern) mit den Wainachen (den Tschetschenen, den Inguschen, Kistinern), Dagestanern, Osseten; auch zwischen den Kachetinern und Dagestanern und Aserbajdschanern. Sie tauschten ihre Söhne unter einander aus, damit sie die Sprachen von einander erlernen konnten.

Die Nordkaukasusvölker hatten für den Gast einen extra Raum – ein Kunak-Zimmer oder ein Gästezimmer. Es war das beste Zimmer im Haus. Das Zimmer war mit allerbesten Möbeln eingerichtet, mit Teppichen ausgelegt usw. Es soll hervorgehoben werden, dass ein notwendiger Bestandteil des Kunak-Zimmers oder des Gästezimmers die Musikinstrumente waren. Die Gastfreundschaftsetikette hält es für unabdingbar den Gast mit Liedern und Tänzen zu unterhalten. Die Gästezimmer waren auch der georgischen Tradition nicht fremd. Die Gastfreundschaftstraditionen, gesellschaftliche Institute des Kunakentums und des Atalykentums waren jene Faktoren, die zu den guten nachbarschaftlichen Beziehungen und gegenseitigem Einfluss, sowie zur Bekanntmachung mit den kulturellen Errungenschaften und Traditionen der Völker beigetragen haben.

Fazit:

I. In Georgien und im Nordkaukasus sind Musikinstrumente aller Gruppen verbreitet- Idiophone, Membranophone, Aerophone, Chordophone.

II. In den Instrumentalweisen und Liedern in Begleitung der Musikinstrumente der Völker der zu erforschenden Regionen, besonders bei den Nachbarvölkern (den Adygen und Osseten, den Tschetschenen und den georgischen Bergvölkern, den dagestanischen und tschetschenischen Tuschen), wird eine Intonationsähnlichkeit nachgewiesen, was auf die engen kulturellen Kontakte zwischen den Völkern hinweist.

In den analogen Instrumenten verschiedener Völker sind die Gesetzmäßigkeiten und Prinzipien der musikalischen Denkweise widerspiegelt, die jedem Volk eigen sind.

Die allgemein kaukasischen Musikinstrumente (Streichinstrumente) sind Elemente des kaukasischen Kultursubstrats.

Das vokal-instrumentale Genre und die Traditionen seiner Interpretation (Ausführung) sind bei allen Völkern des Nordkaukasus typologisch identisch (Männerrepertoire, der Rezitativ- und Deklamationscharakter, Interpretationsweise).

Infolge der Erforschung der im ethnographischen Alltag der Kaukasusvölker erhalten gebliebenen einfachsten Instrumente wird es

möglich die Reihenfolge der Entwicklungsstadien der Streichinstrumente festzustellen:

a) Instrument mit dem Korpus aus Flaschenkürbis, das von einer Membran (aus Gedärmen) überspannt ist; b) Instrument mit einem runden Holzkorpus, von der Rückseite geöffnet, von einer Membran überspannt – vom Typ des swanischen *cuniri*; c) Instrument mit einem schalenförmigen Holzkorpus, von einer Membran überspannt – vom Typ des ossetischen *kissyn-fandyr*, des tschetschenischen *atux-pondur*; d) Instrument mit einem Korpus aus einem ganzen Stück Holz und mit einer hölzernen oberen Decke – vom Typ des adyghischen *sicapsin*, abchasischen *apxarca*.

Die Entwicklungsstadien der Saiteninstrumente sind durch Instrumente mit folgenden Stimmungen vorgestellt: a) Quartstimmung und b) Sekunden-Terzen-Stimmung, die den Entwicklungsstadien der musikalischen Denkweise entsprechen – a) Zweistimmigkeit und b) Dreistimmigkeit.

Die Instrumentalmusik der Völker der zu erforschenden Regionen wird durch den Vorrang des Tanzgenres gekennzeichnet, die vokal-instrumentale Musik jedoch – durch den Vorrang des epischen Genres (historische Heldenlieder).

Die Instrumentalmusik eines jeden Volkes widerspiegelt die wichtigsten Besonderheiten seines Liedergutes. Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit der Instrumentalmusik unterliegt der allgemeinen Entwicklungsgesetzmäßigkeit der Vokalmusik.

Die wesentlichen Besonderheiten des georgischen Liedergutes sind die Mehrstimmigkeit und die Vielzahl der Dialekte, was seinen Ausdruck im musikalischen Instrumentarium gefunden hat. Die reine Instrumentalmusik ist durch das Tanzgenre vorgestellt.

IV. Die ergologische Ähnlichkeit der Instrumente der verwandten oder benachbarten Völker wird als eine Tatsache betrachtet, die ihre kulturelle oder genetische Verwandtschaft nachweist.

Die Ähnlichkeit der georgischen und der nordkaukasischen Streichinstrumente nach ihrer Konstruktion und Funktion lässt uns das Streichinstrument als ein allgemein kaukasisches Kulturelement und als eine glaubwürdige Tatsache der kulturellen Wechselbeziehungen zwischen den Völkern zu betrachten, die dieses Instrument in ihrem Alltag verwenden.

Die Verwendung der Harfe von den sprachlich verwandten Kaukasusvölkern und ihren Nachbarn weist auf die kulturellen Kontakte derselben hin.

In der georgischen und nordkaukasischen materiellen musikalischen Kultur sind allgemeine Elemente bemerkbar – analoge Musikinstrumente und die damit verbundenen Alltagstraditionen. Dieser Umstand ist durch einige Faktoren bedingt, nämlich: a) durch die Existenz der einheitlichen Substratkultur; b) durch enge wirtschaftliche und kulturelle Kontakte zwischen den Völkern; c) durch die Existenz ähnlicher sozialen gesellschaftlichen Institute; d) durch die kulturelle Infiltration.

V. Die Traditionen der Gastfreundschaft, des Kunakentums und Atalykentums waren jene Faktoren, die zu den guten nachbarschaftlichen Beziehungen und gegenseitiger Beeinflussung sowie zur Bekanntmachung mit den kulturellen Errungenschaften und Traditionen der Völker beigetragen haben.

Die für jedes Volk charakteristische musikalische Denkweise, die in der Instrumentalweise und in den Liedern mit Instrumentalbegleitung verkörpert ist, widerspiegelt in ganzer Fülle die Besonderheiten und die Spezifik ihrer musikalischen Kultur, die Eigenartigkeit der geistigen Schatzkammer.

**Традиционные музыкальные инструменты
и
Грузино-Северокавказские этнокультурные взаимосвязи**

Резюме

Изучение этнокультурных взаимосвязей народов Кавказа в настоящее время особенно актуально.

Предлагаемый вниманию читателя труд, является первым монографическим исследованием, в котором этнокультурные связи Грузии с народами Северного Кавказа изучены на осеовании данных их традиционных музыкальных инструментов и инструментальной музыки; в нем традиционные музыкальные инструменты рассматриваются в качестве этнографического источника, как элемент культуры.

Известно, что так называемый кавказский культурый мир, наряду с локальными особенностями имел черты, отличавшие его как от Запада, так и от Востока. Многие общих явлений в экономике и культуре различных этносов Кавказа были обусловлены общностью исторических условий, близким соседством и разносторонними связями.

Народные инструменты - "памятники материальной музыкальной культуры" и связанные с ними бытовые традиции представляют собой неотъемлемую часть этнической культуры. Дифференцированное изучение отдельных элементов культуры как "носителей одновременно эстетических и этнических функций" (Ю.Бромлей), актуально в деле исследования культурных взаимоотношений. Традиционные музыкальные инструменты содержат особую информацию и являются достоверным источником, подтверждающим культурные взаимосвязи между разными этносами.

Источниковедческой базой исследования являются данные специальной литературы, грузинских письменных источников, грузинской периодики второй половины XIX в., записи инструментальной музыки изучаемых народов, опубликованные в разных сборниках, музейные фонды (Государственного музея Грузии им.С.Н.Джанашиа, Санкт-Петербургского Русского этнографического музея, Санкт-Петербургского государственного Музея театрального и

музыкального искусства (Шереметевский дворец. Бывший Музей музыкальных инструментов Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии), Кабардино-Балкарского (Нальчик), Чечено-Ингушского (Грозный), Дагестанского (Махачкала), Северо-Осетинского (Владикавказ) и разных краеведческих музеев Грузии). Основным источником выступают этнографические материалы, собранные нами в течение более 20 лет (1965-1988гг.) во время экспедиций и индивидуальных командировок в разные районы Грузии и Северного Кавказа.

Первая глава - "Традиционные музыкальные инструменты Грузин и народов Северного Кавказа" - посвящена изучению народных музыкальных инструментов, сохранившихся в этнографическом быту грузин и народов Северного Кавказа.

На таблице и карте распространения традиционных инструментов показаны грузинские, абхазские, адыгские, балкарские, карачаевские, чечено-ингушские, дагестанские, осетинские народные инструменты, охватывающие по этнографическим данным хронологический период с конца XIX в. по начало XX в. Далее даются дескрипция, способы изготовления и функция отдельных инструментов (хордрфонов – смычковых и щипковых, аерофонов, мембранофонов, идиофонов) названных этносов, а также традиции инструментальных ансамблей и современность.

Смычковые инструменты (ჭური // ჭიური – чианури грузин, архагса - апхъарца абхазов, ლიჭარლინ//რლინე - шычашцын адыгов, кабардинцев, qamlač//რლინე //psinner//qobiz//gobiz балкарцев, atux-pondur чеченов и ингушей, сауана - чагана дагестанцев, qisin faendir- осетин). Корпус указанных инструментов бывает трех видов: открытый с тыльной стороны (грузинский), 2) овальный, изготовленный из цельного куска дерева (абхазский, адыгский и рачинский - Западная Грузия), 3) чащеобразный (чечено-ингушский, осетинский, грузинский). Корпус изготавливается из любой древесины, но в Грузии предпочтение отдается хвойным породам. Для верхней деки применяется мембрана (кожа или требушина), деревянную деку имеют только абхазский и адыгский смычковые инструменты.

Для смычка используется легкогнушееся дерево. По этнографическим данным у горцев Западной Грузии (сванов) был известен смычок архаического типа - пучок конских волос прикреплен

к древку одним концом, а другой конец пучка держит исполнитель, натягивая его во время игры. На составленной нами таблице основных особенностей смычковых инструментов сконцентрирована основанная на этнографических данных информация о форме корпуса (круглая, овальная, чашеобразная), материале для корпуса (сосна, липа, береза, тыква, клен, орех, дикая груша, вяз) и верхней деки (кожа, орех, дикая груша, вяз), количество струн (2 или 3), материале для струн (конский волос, сталь, шелковая нить) и материале для древка смычка (кизил, орешина, береза).

Сравнительный анализ этнографических данных о способах изготовления вышеназванных смычковых инструментов позволяет выделить по богатству грузинскую и осетинскую терминологию (названия отдельных частей инструмента), а также установить факт наличия эмпирического знания принципов акустики о соотношении толщины струны и высоты издаваемого ею звука (при прочих равных условиях, чем тоньше струна, тем выше звук).

Среди функций смычковых инструментов выделяется их применение смычковых инструментов в обрядах, связанных с культом мертвых (игра у покойника во время предпохоронных ночных бдений у западногрузинских горцев - сванов и абхазов; в обряде "вылавливания души" утопленника или поиска трупа погибшего под лавиной (в Раче, Осетии), во время праздника в честь душ усопших "липанал(в Сванети), что свидетельствует о древности этого инструмента и устойчивости, непрерывности традиций его бытования.

Смычковый инструмент нами рассматривается как общекавказский элемент культуры.

Щипковые инструменты. Арфовидные (čangi грузин, ајумаа абхазов, рӀине дуааа // рӀине тарко пщине // пщине тарко адыгов, duadastanon fandir дуадастанон фандыр осетин).

Инструмент типа арфы в исследуемом регионе сохранился только в одном регионе Западной Грузии - Сванети под названием чанги. Он имеет струны из конских волос разной толщины (количество их 6,7,8,11,13) с диатонической настройкой. Применяется во всех обрядах параллельно со смычковым чунири или заменяет его.

Аналогичные сванской арфе инструменты - абхазская, кабардинская адыгская, осетинская - давно вышли из употребления. О них сохранились лишь скудные сведения описательного характера.

Щипковые инструменты *pandurġ* и *čongurġ* (пандури и чонгури) грузин, *ареплын* (апепцын) адыгов, *dečig pondur* (дечиг-пондур) чеченов и ингушей, *tamur* (тамур) и *agač qumuz* (агач кумуз) дагестанцев, *dala fandurġ* (дала фаендыр) осетии, *arandurġ* и *ačamgurġ* абхазов. Наибольшей интенсивностью распространения отличаются грузинские пандури и чонгури.

Настройка трехструнного пандури секундо-тёрцовая. По этнографическим материалам и на основе анализа настройки и наигрывшей на пандури можно предположить бытование в Грузии двухструнного пандури с квартовой настройкой.

Основное назначение пандури - сопровождение песням эпического жанра.

Исполнение героических песен - обязательный компонент различных обрядов, например, ритуала питья священного пива в святилище в Хевсурети (горный регион Восточной Грузии), одним элементом которого является "восхваление древних героев чашами", игра и пение "по одиночке" и др.

Пандури применяется в разных обрядах, в аграрном празднике ржженных, называемом "берикаоба-кээноба", во время женских коллективных работ и др., что свидетельствует о широком распространении этого инструмента во всех сферах быта.

Термин "пандури" в грузинском языке по данным письменных источников прослеживается с X в. (И. Джавахишвили).

Четырехструнный щипковый инструмент чонгури является традиционным в равнинных регионах Западной Грузии. Инструмент этот по конструкции типа пандури, от которого принципиально отличается наличием четвертой струны - называемой *zili* (на 1/3 короче остальных). Слово *zili* заимствовано из иранского и означает «высокий голос». В грузинских диалектах ему соответствуют термины *mcili* (по смыслу: тонкий, высокий голос) и *perdi* (досл.: боковая). Чонгури уникален в грузинском инструментарии по количеству настроек и богатству аккордики. Особенность чонгури представляет и материал для струн (шелковая крюченая нить).

По грузинским письменным источникам в Грузии чонгури известен с XVII в.

Апандур (трехструнный) и ачамгур (четырехструнный) заимствованы абхазами из грузинской среды (И. Хашба).

По сравнению с грузинским пандури аналогичные ему инструменты – апешин (арерсин, распространенный в Моздоке и Кабарде), чечено-ингушский дечиг-пондур (decig pondur, вышедший из употребления и известный лишь по музейным экспонатам), дагестанские тамур (тамур - двух- или трехструнный) и агач-комуз (агач-қumuz - трехструнный), осетинский дала фандыр - dala faendir - имеют весьма малое распространение в быту.

Место щипковых инструментов в быту народов Северного Кавказа (а позже и горцев Восточной Грузии) начинает занимать балалайка с настройкой под традиционные струнные инструменты.

Аэрофоны (многоствольная флейта larčemi//soinari, свирели - цено salamuri, eniani salamuri, волынка - gudastviri//ciboni, труба buki грузин, асагpin, abik абхазов, qamil (камыш), bhami адыгов, sibizga карачаевцев, sedig//zughta чеченцев, къsul, balaban дагестанцев, uadinz осетин).

Грузинская многоствольная флейта не имеет аналогов в интересующих нас регионах.

Духовые инструменты типа свирелей по археологическим материалам известны на территории Грузии с древнейшей эпохи (XV-XIV вв. до н.э. Мцхета, Уплисцихе).

Названия флейтовых инструментов образованы от названий растений, из которых они изготовлены (груз. larčemi, абхаз. асагpin адыг. qamil - камыш).

Инструменты типа волынки бытуют в разных уголках Грузии (Картли, Месхети, Пшави, Тианети, Рача, Ачара).

Разнообразные сигнальные средства известны многим народам. В Грузии (Сванети, Самегрело) до последнего времени сохранилась медная труба (buki//sankeq, oqel//oqelia). Сигнальный инструмент типа сванского buki бытовал у абхазов под названием abik.

Духовые инструменты в Грузии по сравнению со струнными стояли на более низком уровне развития. Об этом наряду с данными письменных источников свидетельствуют этнографические материалы. Аналогичное явление подтверждается у народов Северного Кавказа.

Мембранофоны (барабан, бубен, литавры), известные в быту грузин под названиями doli, daiga, dipirito заимствованы из восточной культуры.

Идиофоны в быту грузин уже не фиксируются. Инструмент типа трещоток criala (от слова criali - скрипение) был известен в Картли.

Трещотки сохранились в быту адыгов пхачич (пхъекыгч), балкарцев и карачаевцев (харс), абхазов (аинкбага), осетин къаецигаенаг.

Прототипом трещоток, по нашему мнению, является засвидетельствованный в быту горцев Восточной Грузии тоши (tosi) - ритмические удары по доске (палкой или рукояткой кинжала) сопровождающие хлопанье в ладоши во время танца.

Состав и традиция *инструментальных ансамблей* одинаковы в Грузии и на Северном Кавказе: он немногочисленен, состоит из одного струнного (или духового) и одного ударного инструмента.

На основе комплексного изучения народных музыкальных инструментов каждого народа выясняется, что часть их принадлежит к числу общекавказских элементов культуры, другие являются результатом культурных контактов.

"Народные исполнительские традиции и современность". В быту народов Северного Кавказа и в некоторых регионах Грузии с начала XIX в. распространяется гармонь, а позже аккордеон, почти вытеснившие традиционные музыкальные инструменты. В некоторые регионы проникают также восточные инструменты (зурна, дудуки, саз, тар). В быту народов Северного Кавказа гармонь укореняется не во всех жанрах, но в танцевальном жанре становится незаменимой. На ней исполнялись шуточные и любовные песни, плясовые, однако аккомпанирование героическим песням (основному репертуару традиционных инструментов) не вошло в ее функцию.

В Грузии гармонь под названием "бузика" (искаженное от "музыка") находит распространение в горных регионах Восточной Грузии.

На Кавказе было создано несколько видов гармоник. Исполнителями были в основном женщины. Следует отметить, что среди народов Северного Кавказа на традиционных инструментах играли только мужчины.

Вторая глава - "Народная инструментальная музыка" - посвящается изучению инструментальной музыки изучаемых народов - абхазов, адыгов, чеченцев и ингушей, дагестанцев, осетин, по музыкальным материалам, опубликованным в разных сборниках. На основе музыкально-теоретического анализа выявлены некоторые особенности, позволяющие установить как общую тенденцию развития музыкального мышления, так и локальные черты, определяющие этническую самобытность.

Сравнительный анализ соответствующих жанров инструментальной музыки грузин и народов Северного Кавказа проявляет целый ряд черт, отражающих их типологическое сходство, а также сходство отдельных элементов мелодико-интонационной и гармонической систем.

1. Общими чертами, характерными для инструментальной музыки всех народов исследуемого региона, являются:

а) развитии преимущественно вокальной музыки и подчиненная роль инструментальной; б) жанровая ограниченность (представлен танцевальный жанр). Исключение составляют чечено-ингушские наигрыши, так называемые *laduya jis* (досл.: "песни для слушания") - образцы программной инструментальной музыки; в) среди песен в сопровождении инструментов древнейший пласт составляет эпический жанр - историко-героические песни (у народов Северного Кавказа); г) инструментальная музыка каждого народа является носителем всех основных черт его же вокальной музыки (ладо-гармонической, мелодической, метро-ритмической систем, архитектоники, кадансовых форм).

2. В абхазской инструментальной музыке наглядно прослеживаются черты, показывающие их сходство, с одной стороны, с грузинской, с другой же - с адыгской музыкой. Общие элементы абхазской и адыгской инструментальной музыки свидетельствуют об особой (возможно генетической) их близости. Она проявляется в преобладании определенного лада (фригийского), в сложных ритмических оборотах (в которых фигурируют синкопы, триоли, квинтоли), одностольности инструментального сопровождения в некоторых песнях, форме аккомпанемента (остинатный), интонационных оборотах (скачки параллельных кварт).

3. Абхазо-адыгские вокально инструментальные жанры имеют черты, указывающие на сходство их с осетинскими (традиция и манера исполнения нартских песен, унисонный хор, преобладание квартových интонаций и скачки, наличие трещотки как аккомпанирующего ритмического инструмента).

4. Элементы, характерные для грузинских наигрышей на чонгуры наглядно прослеживаются в абхазских, а элементы, характерные для наигрышей на пандури горцев Восточной Грузии - в чечено-ингушских аналогичных жанрах.

Интонационное сходство чеченских и дагестанских наигрышей с

восточногрузинскими (тушинскими) проявляется и в фактуре аккомпанемента.

Наигрыши на шипковых инструментах (осетинском дала-фандьре и адыгском апе-пшине) проявляют большое сходство с грузинскими наигрышами на пандури.

Инструментальная музыка каждого народа проявляет как самобытные, так и общекавказские (общие для всех рассмотренных нами этносов). Типологическое и интонационное сходство отдельных элементов инструментальной музыки свидетельствует о тесных культурных связях и в ряде случаев - генетическом родстве народов.

Третья глава. Основные этапы развития грузинских и северокавказских музыкальных инструментов. Древнейшие этапы развития музыкальных инструментов. Ретроспективное исследование этнографических материалов по сохранившимся музыкальным инструментам грузин и народов Северного Кавказа дает возможность выделить основные этапы их развития. Сравнительное изучение тех же материалов позволяет выяснить характер их взаимоотношений и взаимовлияний.

В изучении древнейших этапов развития музыкальных инструментов особый интерес представляет грузинская музыкальная терминология. Привлекают внимание связанные с музыкальными инструментами термины, в семантическом значении которых прослеживаются древнейшие пласты музыкального мышления. К их числу принадлежит sakravi представляющий собой общий термин для обозначения музыкального инструмента как в современном, так и древнегрузинском языке. Термины krva, dakrva, samokrva, seta (досл.: бить по чему-то, бряцать) обозначали и обозначают "играть на музыкальном инструменте", "бряцать на струнах".

Семантическим аналогом грузинского термина sakravi является осетинский "цагъдангарз" (досл.: "инструмент игры"), вытесненный термином "фандыр" и покрывающий понятие "музыкальный инструмент" (Ф.Алборов).

Функцией древнейших ударных инструментов было усиление эффекта естественного ритмического звукопроизводства - хлопанья в ладоши (В.Беляев). Древнейшим этапом развития ударных инструментов следует считать инструменты, повышающие эффект хлопанья в ладоши, к числу которых можно отнести "тоши" (бить палкой по доске) горцев

Восточной Грузии, его следует рассматривать как прототип идиофонов (трещоток).

Древнейшие музыкальные инструменты на территории Грузии (по археологическим материалам). Древнейший музыкальный инструмент, обнаруженный на территории Грузии — *костяная свирель* с тремя игровыми отверстиями (Мцхета, XV в. до н.э.). Аналогичные образцы встречаются в Грузии в других пунктах и датируются специалистами той же эпохой.

Знаменитая бронзовая фигурка из казбегского клада, изображающая музыканта, играющего на инструменте типа арфы (VI в. до н.э.) и глиняная фигурка из Уплисхихе (VI в. до н.э.) имеют аналоги в лице шумерских арф и лир (III тыс. до н.э.).

Найденные на территории Грузии музыкальные инструменты и их изображения, относящиеся к II-I тыс. до н.э., являются прототипами инструментов, известных по грузинским письменным источникам и бытующих у грузин до настоящего времени.

К типу древнейших духовых инструментов следует отнести сохранившиеся в этнографической действительности простейшие инструменты в виде детских игрушек, изготовленные из стебля тыквы, тростника и подобных материалов, называемые *stviri* (свирель), *calastviri* (досл.: свирель из соломы), *sargacuna* (свистулька), *sqirina* (досл.: "пронзительно звучащая свирель"), *sastvenela* (свистулька).

Ранние этапы развития струнных инструментов. О термине "пандури". В специальной литературе разделяется мнение о том, что прототипом струнного инструмента является охотничий лук (Э.Тэйлор, И.Пономернко).

Слово "пандури", обозначающее в грузинском щипковый инструмент, встречается во многих языках с разными фонетическими вариантами в значении струнного инструмента. По мнению специалистов, слово это малоазиатского происхождения, проникшее через греческий в языки народов Европы. С шумерским *rap-tur* "маленькая дуга" (Ф.Галпин) связаны названия египетской арфы *ban*, *ben*. Сходство с ними грузинских терминов *ban* (бас. низкий голос, подпевающий) и *ebani* (арфовидный аккомпанирующий инструмент) квалифицируется как явление на случайное (И. Джавахишвили). Термин *ban* в истории грузинской музыки связан с происхождением многоголосия. Производное от *ban* слово *sebaneba* (досл.: подпевание,

аккомпанирование) следует связать с происхождением инструментальной музыки. Учитывая то обстоятельство, что основная функция струнных инструментов - аккомпанирование, можно ставить вопрос о возможности определить стадию в развития музыкального мышления, на которой происходит становление струнного музыкального инструмента с функцией аккомпанирования (по аналогии с инструментами типа рал, ban//ben).

Термин "дзали". В грузинских письменных источниках имеется несколько десятков названий музыкальных инструментов. Среди них выделяется группа терминов, указывающих на количество струн у инструмента. Названия, связанные с количеством струн, известны во многих языках.

Термин "*дзали*" означает струну. В настоящее время обозначает сделанные из кишок струны. Оно связывается с древнегрузинским словом, обозначающим дерево, точнее, срубленное дерево (И.Джавахишвили).

Во многих языках встречаются названия музыкальных инструментов, образованные от слов, обозначающих материал, из которого они изготовлены. По этнографическим и диалектологическим материалам, в Грузии засвидетельствованы струны, изготовленные из коры растений и их названия.

Под словом "*дзали*" сохранилось древнейшее название музыкального инструмента. В дальнейшем указанный термин приобретает и другие значения: 1) струнный инструмент, 2) струна из кишок. *zali* в значении струнного инструмента встречается в грузинских письменных источниках с VII в.

Эту ступень в развитии музыкального мышления в языках некоторых народов Северного Кавказа отражают термины, означающие "музыкальный инструмент" (адыг. *psine* вайнах. *pondur*, осет. *fandyr*).

Место струнных в кавказском инструментари. Сравнительный анализ данных о смычковых инструментах, распространенных в исследуемых регионах, дает возможность выделить отдельные типы, соответствующие разным этапам развития инструментов этой группы.

1. Инструмент, корпус которого представляет собой горлянку, обтянутую кожаной мембраной; (в быту грузин, абхазов, адыгов); 2. Инструмент с круглым, открытым снизу корпусом (ситовидный), обтянутым требушиной или кожей (у горцев Западной Грузии); 3.

Инструмент с чашеобразным деревянным корпусом с большим отверстием на дне, обтянутым сверху кожей (мембраной), (в быту осетин, горцев Восточной Грузии); 4. Инструмент с деревянным лодкообразным корпусом (из цельного куска дерева) с деревянной же верхней декой (адыгский, абхазский).

Последний тип благодаря этой конструктивной особенности обладает лучшим качеством тембра, оптимальной громкостью звука и точностью интонирования, что дает основание отнести этот тип к более высокой ступени развития смычковых инструментов.

Сходство настроек прослеживается на тех видах смычковых инструментов, конструкция которых соответствует ранним этапам развития. Двухструнный смычковый инструмент, настроенный в кварту, следует считать универсальным типом в музыкальной инструментальной традиции народов Кавказа. Дальнейшее их развитие было обусловлено специфическими интонационно-гармоническими особенностями музыкального мышления каждого народа.

В исследуемых регионах древнейшим видом струнного инструмента является именно смычковый (а не какой-либо другой) инструмент.

Этапы развития настроек щипковых инструментов типа грузинского трехструнного пандури представляются в следующей последовательности: 1) двухструнный с квартовой настройкой, 2) трехструнный с квартовой настройкой и 3) трехструнный с секундо-терцовой настройкой.

Дальнейшее развитие настроек щипковых инструментов указанного типа связывается с четырехструнным чонгури, точнее, с появлением на щипковом инструменте четвертой струны, называемой "зили".

2. Этапы развития многоголосия по данным инструментальной музыки.

В грузинской народной инструментальной музыке многоголосие имеет более простые формы, чем в вокальной.

В наигрышах очень четко вырисовывается особая роль кварты. Преобладание квартовых созвучий в наигрышах или аккомпанементе песням указывает на их традиционность и древность.

...Репертуару струнных инструментов народов Северного Кавказа свойственно двухголосие. Несмотря на то, что в последнее время адыгский смычковый инструмент шича-пшин стали делать с четырьмя струнами, исполненные на нем наигрыши - двухголосны. В этом случае увеличение количества струн было спровоцировано необходимостью

расширения диапазона, с целью осуществления характерных для адыгских песен скачков квартовых созвучий.

Основные этапы развития инструментальной музыки. Для грузинской и северокавказской чисто инструментальной музыки является характерным танцевальный жанр, для вокально-инструментальной - историко-героические песни.

Инструментальная музыка каждого народа отражает все основные особенности, свойственные их песенному творчеству.

В инструментальной музыке грузинских горцев и народов Северного Кавказа налицо типологическое сходство (жанры, манера исполнения). Основная функция инструмента - аккомпанирование песням (историческим и героическим). На основе анализа песен с аккомпанементом нами выделены основные ступени развития аккомпанирования: а) подчеркивание основного созвучия, ладовой опоры (кварта или квинта); б) подчеркивание двух основных гармонических функций; в) транскрипция песни (унисонный аккомпанемент).

Общие черты песен народов Северного Кавказа: а) преобладание созвучия кварты или квинты, совпадающего с настройкой двухструнного инструмента, являющегося гармоническим остовом наигрыша или песни; б) унисонное сопровождение одного из голосов песни; в) образование общей полифонической ткани в инструментальной и вокальной партиях (особенно в адыгских образцах).

Глава четвертая. Грузинские народные музыкальные инструменты и их северокавказские параллели. Грузино-северокавказские культурные взаимосвязи (по данным музыкального инструментария).

1. *Смычковые инструменты.* Простейший по конструкции тип (по форме корпуса, материалу для струн) - двухструнный инструмент с квартовой настройкой следует рассматривать как элемент общекавказской культуры.

2. Арфа в настоящее время сохранилась только в одном ренионе Грузии (Сванети). Представляется возможным фиксирование скудных сведений о бытовании арфы "дуадестанон фандыр" у осетин. На основании музейных экспонатов, данных специальной литературы и выявленного нами этнографического материала можно утверждать, что на осетинской

арфе количество струн не узаконено и название "дуадастанон" - "двенадцатиструнный" надо понимать как "многострунный".

Анализ осетинского материала позволил выявить характерные черты инструментальной музыки - скачки параллельных кварт, широкий (больше октавы) диапазон, которые могут быть воспроизведены на струнных инструментах, имеющих звукоряд в диапазоне больше октавы.

Таким образом, количество струн на музыкальных инструментах и уровень развития инструментов народов интересующего нас ареала обусловлены уровнем развития их песенного творчества и соответствуют их же музыкальному мышлению.

Термин "чанги", заимствованный из персидского, в грузинских письменных источниках встречается с X-XI вв. (И. Джавахишвили). В одном из картвельских языков (сванском) сохранилось название для обозначения этого инструмента - "шимеквше" (досл.: "сломанная рука"), семантическим аналогом которого является абхазское "аюмаа" ("двуручная").

По данным грузинских письменных источников, простейшей формы инструмент типа арфы бытовал у кавказских горцев. Архические арфы наряду со смычковым инструментом следует отнести к числу элементов субстратной кавказской культуры.

3. Шипковый инструмент. Четырехструнный чонгури с короткой струной зили не имеет аналогов в исследуемых регионах. Инструменты типа грузинского пандури (адыгский апапшин, осетинский дала-фандыр, чеченский дечиг-пондур) по сравнению со смычковыми в быту северокавказских народов занимают незначительное место. Особое сходство с грузинским пандури проявляют чеченский и осетинский шипковые инструменты. Чеченское название "пондур" и, возможно, сам инструмент, заимствованы из грузинской языковой и культурной среды. Можно предположить, что дала-фандыр также заимствован осетинами из грузинской среды, на что указывает его сходство с пандури горцев Восточной Грузии, а также ограниченность его функции в быту.

4. Народные предания о происхождении струнных инструментов. В специальной литературе хорошо известно грузинское предание о происхождении арфы, согласно которому корпус и струны арфы сделаны стариком из руки и волос погибшего сына, а звуки ее идентифицированы со слезами скорбящего отца. Предание о происхождении арфовидного инструмента "фандыр" имеется и в

осетинском фольклоре (Нартском эпосе), по которому корпус инструмента ассоциирован с рукой. Этимология абхазского названия арфы "аюмаа" имеет определенное отношение к идеосемантике корпуса инструмента - руки в грузинском и осетинском преданиях (И.Хашба).

... Мотив изготовления музыкального инструмента из частей тел умершего, существующий в грузинском и осетинском фольклорных материалах, следует увязать с обрядами, связанными с культом мертвых, в частности, с обрядами, одним из элементов которых является игра на музыкальных инструментах (струнных).

Глава пятая. Предпосылки грузино-северокавказских этнокультурных взаимосвязей. Из выделенных нами элементов музыкальной материальной культуры, распространенных на территории Грузии и Северного Кавказа, одни представляют собой общекавказский элемент культуры (смычковые инструменты), другие же - результат этнокультурных контактов.

Отношения грузинских горцев с их северокавказскими соседями не всегда были враждебными, скорее были добрососедскими и дружескими

В этнографической литературе зафиксированы факты куначества, согласно которому два лица - представители разных этносов вступали добровольно с друг другом в дружеские отношения, обещая друг другу всяческую помощь. Засвидетельствованы факты куначества и побратимства западногрузинских горцев (рачинцы, сваны), с кабардинами, балкарами, осетинами, карачаевцами; восточногрузинских горцев (хевсурсы, пшавы, мохевцы, тушины) с вайнахами (чечены, ингушы, кистины), дагестанцами, осетинами; а также кахетинцев, с дагестанцами, азербайджанцами. Они отдавали друг другу своих сыновей - равесников на определенное время с целью изучения языка. Таким образом естественно создавались условия для решения вопроса билингвизма, способствующего сохранять дружеские отношения.

У народов Северного Кавказа имелось для гостя специальное помещение - кунацкая или же гостиная, лучшая комната своего дома. Она была обставлена лучшей мебелью, коврами и т.п., что имелось у хозяина. Особо следует отметить, что необходимой принадлежностью кунацкой или гостиной комнаты были музыкальные инструменты. В этикете гостеприимства обязательным считается развлечение гостя танцами, песнями. Гостиные комнаты имелись и в грузинской традиции. Традиции гостеприимства, общественные институты куначества,

аталычества являлись теми факторами, которые способствовали добрососедским отношениям, взаимовлиянию, ознакомлению с культурными достижениями и традициями друг друга.

Заключение:

1. В Грузии и на Северном Кавказе распространены музыкальные инструменты всех групп - идиофоны, мембранофоны, аэрофоны, хордофоны.

II. В наигрышах и песнях в сопровождении музыкальных инструментов народов исследуемых регионов, особенно соседних (адыгских и осетинских, чеченских и грузинских горцев, тушин, дагестанских и чеченских), прослеживается интонационное сходство, указывающее на тесные культурные контакты между ними.

В аналогичных инструментах разных народов отражены закономерности и принципы музыкального мышления, присущие каждому из них.

Общекавказские музыкальные инструменты (смычковые) - элементы кавказского культурного субстрата.

Вокально-инструментальный жанр и традиции его исполнения у всех народов Северного Кавказа типологически сходны (мужской репертуар, речитативно-декламационный характер, манера исполнения).

На основе изучения сохранившихся в этнографическом быту народов Кавказа простейших инструментов представляется возможным установить последовательность этапов развития смычкового инструмента:

а) инструмент с корпусом из горлянки, обтянутый мембраной (требуужиной); б) инструмент с деревянным круглым корпусом, открытым с тыльной стороны, обтянутый мембраной - тип сванского чунири; в) инструмент с чащеобразным деревянным корпусом, обтянутым мембраной - тип осетинского киссын-фандыр, чеченского атух-пондур; г) инструмент с выдолбленным из цельного куска дерева корпусом, с деревянной же верхней декой - тип адыгского шичапшин, абхазской апхьарцы.

Этапы развития струнных инструментов представляются в виде инструментов с настройками: а) квартовой и б) секундо-терцовой, которые соответствуют этапам развития музыкального мышления - а) двухголосия и б) трехголосия.

Инструментальная музыка народов исследуемых регионов

характеризуется преимуществом танцевального жанра, а вокально-инструментальная - эпического жанра (историко-героических песен).

Инструментальная музыка отражает основные особенности их песенного творчества. Развитие многоголосия инструментальной музыки подчиняется общей закономерности развития вокальной музыки.

Существенной особенностью грузинского песенного творчества является многоголосие и многочисленность диалектов, что нашло отражение и в музыкальном инструментарии. Чисто инструментальная музыка представлена танцевальным жанром.

IV. Эргологическое сходство инструментов родственных или соседних народов считается одним из фактов, доказывающих их культурное или генетическое родство.

Сходство грузинских и северокавказских смычковых инструментов по конструкции и функции дает основание рассматривать смычковый инструмент как общекавказский элемент культуры и достоверный факт культурных взаимосвязей между народами, у которых бытует этот инструмент.

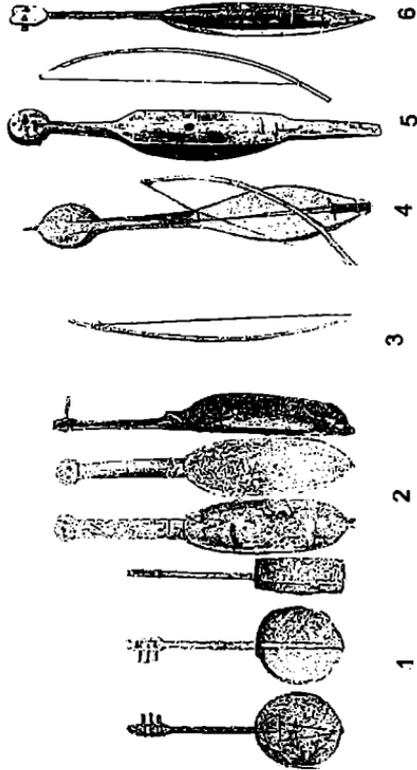
Бытование арфы у родственных по языку народов Кавказа и их соседей указывает на культурные контакты между ними.

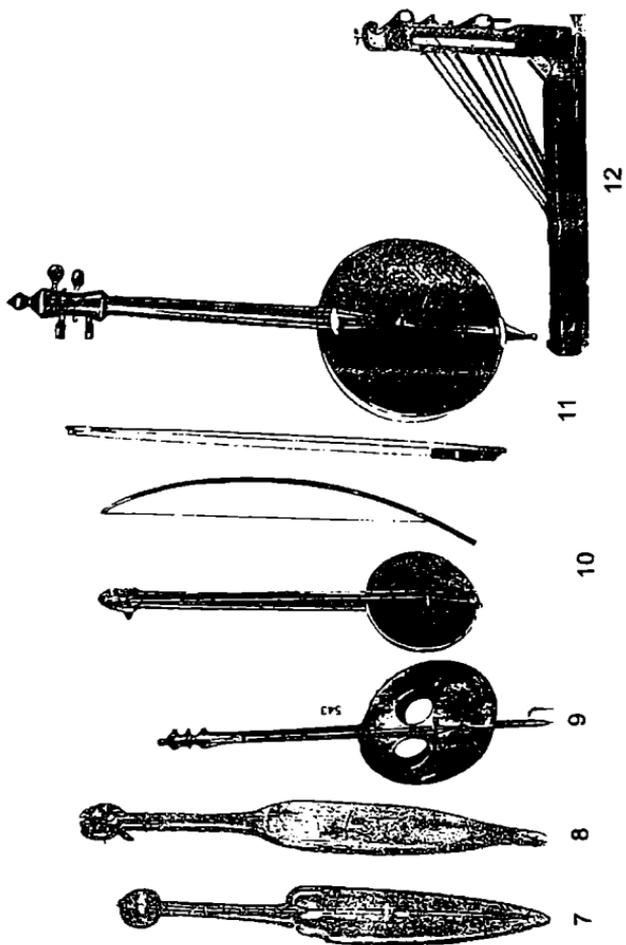
В материальной музыкальной культуре грузин и народов Северного Кавказа наблюдаются общие элементы - аналогичные музыкальные инструменты и связанные с ними бытовые традиции. Это обстоятельство обусловлено несколькими факторами, в частности: а) существованием единой кавказской субстратной культуры; б) тесными экономическими и культурными контактами между народами; в) существованием схожих социальных общественных институтов; г) культурной инфильтрацией.

V. Социально-общественные институты народов Кавказа, многовековые традиции гостеприимства, куначества, аталычества являлись факторами, способствующими добрососедским отношениям, взаимовлиянию, ознакомлению с культурными ценностями друг друга.

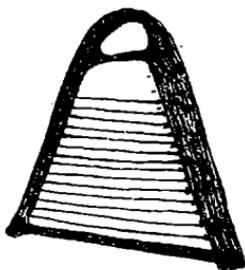
Характерное для каждого народа музыкальное мышление, воплотившееся в наигрышах и песнях с инструментальным сопровождением, со всей полнотой отражают особенности и специфику их музыкальной культуры, самобытность духовной сокровищницы каждой этнической культуры.

11

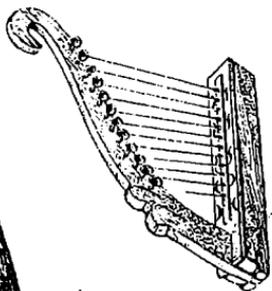




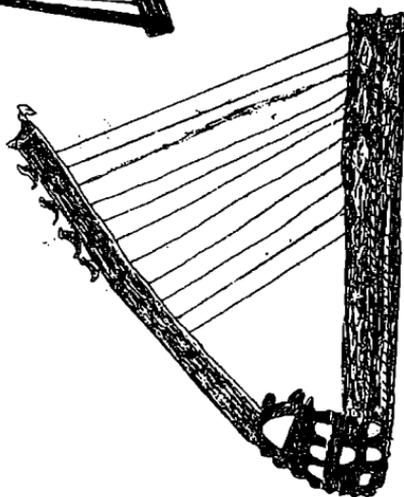
IV



14

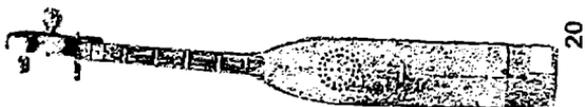


15



13

V



20



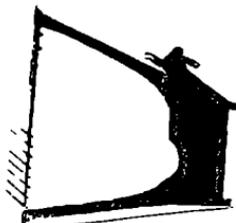
19



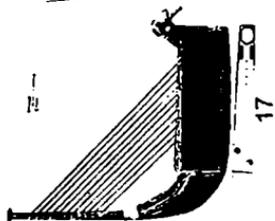
16



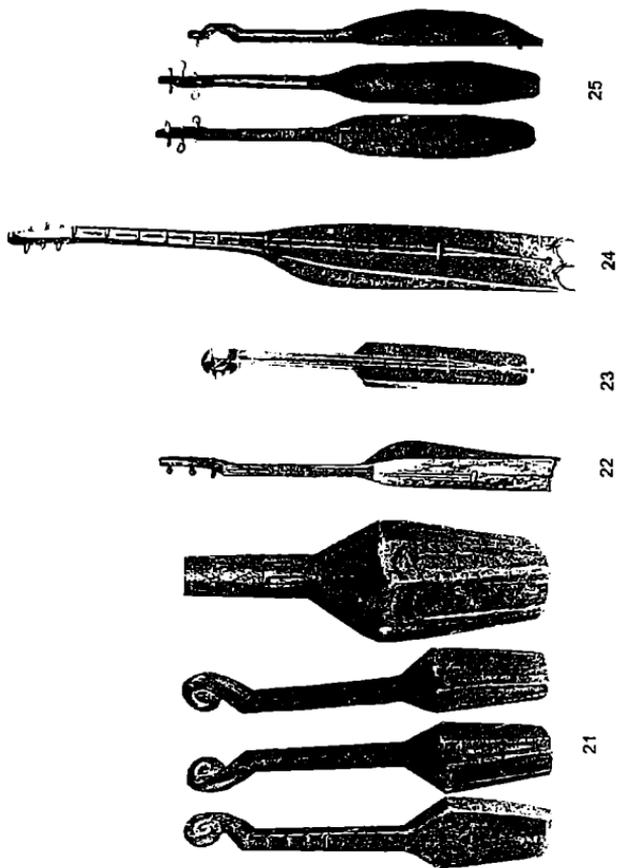
16 s



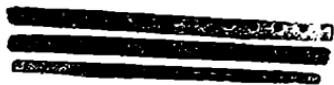
18



17



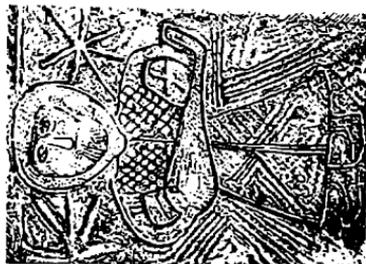
VII



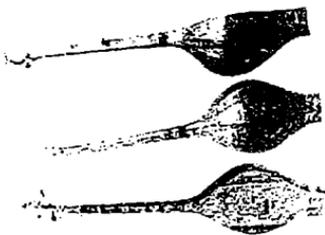
29 30



28



27



26



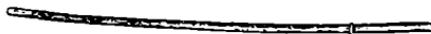
31



32



33



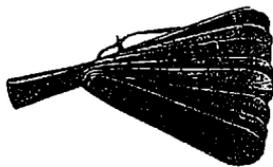
34



35



36



37

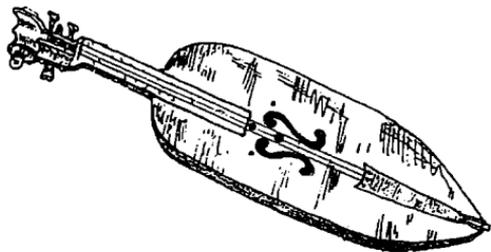


38

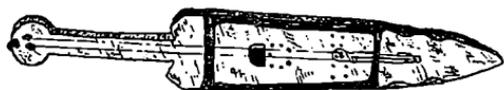
IX



42



41

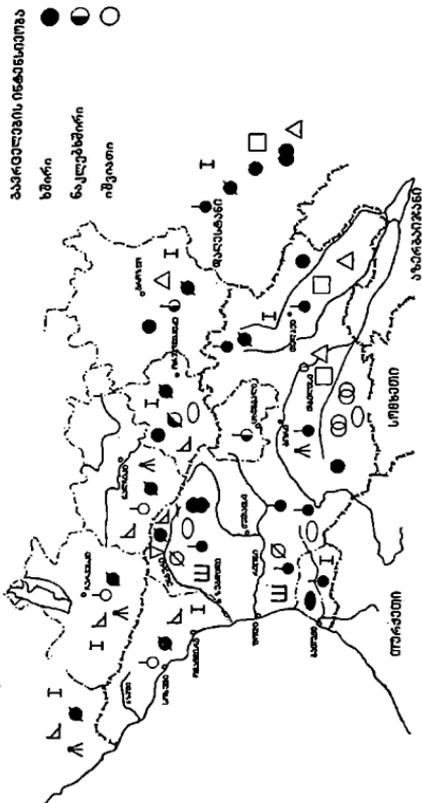


40



39

საღვწურ საქრავეთა ბაერცეღეეა
(XIX ს. II ნახ. - XX ს. დას.)



ააერცეღეეა ირცეღეეა
 ● ხშირი
 ◐ ნაკლებხშირი
 ○ იშვიათი

აერცეღეეა ირცეღეეა

- | | | | |
|-----------------------------|-----------------|----------|---------------|
| ▲ არცეღეეა | I საღვწური | ○ დოღი | ○ აღმოსავლური |
| ◐ რცეღეეა | ◐ გუღაქცი | ⊖ დარა | ◐ სოგეანა |
| ◑ ხეიანი | ▽ სასოგნაღი | ⊗ დოღიღი | ◑ რაქცი |
| ⊗ რცეღეეა ირცეღეეა საღვწური | ▲ საჩხარუნეღეეა | | |

სანოტო მავალითიაი

№1

ხემიან საკრავთა წყობები

ქუჩარი აუღასურსი აფილური მარამული ზეზურ იმეუზური ონური მალეზენური
 ჭიანური აუღასკეა შუაეზინ ვალეუბეზ ვალეუბეზ ატუზ-ფორმურს ფანდარ მალან

ჩამოსაკრავთა წყობები

ქართული ჭიანური ქართული მონური ზეზურ-იმეუზური მალეზენური ონური
 ფანდარი მალეზენური ატუზ-ფორმურს ფანდარ

ბალადაიკის წყობები

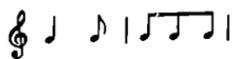
№2

ჩონგურზე დაკერის შესასწავლი საეარჯიშოები (დამწყებთათვის)
 წეობა

№3

Allegro

№4



№5



№6



№7



N8

Wb.

Золоты Золот

Золоты Золот

N9

$\text{♩} = 68$

Золоты Золот

Золоты

Золоты Золот

Золоты

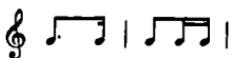
№10



№11

№12

№13



№14



№15



№16

Allegro

Գրեց՝
 Պապենյան

№17

Allegro vivo

Գրեց՝
 Պապենյան

№18

Գրեց՝
 Պապենյան

№19

Գրեց՝
 Պապենյան

№20 J. 22

պոկոն
դանդա

№21 J. 22

նա

դանդա

Ձօռնակն երգել զոր քննեցողքը.

№22

№23

դանդա

դանդա

№24

դանդա ան դանդա - նա զո նո

მანანა შილაკაძე

**ტრადიციული სამუსიკო საკრავები
და
ძართულ-ჩრდილოკავკასიური
ეთნოკულტურული ურთიერთობანი**

გამოცემის რედაქტორი

ლელია სიხარულიძე

დამკაბადონებელი

გიორგი პერანიძე

კულტურულ ურთიერთობათა ცენტრი
„კავკასიური სახლი“

თბილისი, გალაკტიონის ქ. № 20
ტელ.: 99 83 22
ელ-ფოსტა: caucasianh@hotmail.com