საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

შ. ასლანიშვილი

ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ

I

გამომცემლობა „ხელოვნება"
თბილისი
1954

მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში

ქართული ხალხური სიმღერა მრავალხმიანობით არის ცნობილი. მასში მრავალხმიანობა, მარტივი ფორმიდან მოყოლებული ურთულეს ფორმამდე, ისეთი ნაირფეროვნებით არის გამოყენებული, რომ საჭირო ხდება ამ საკითხის დაწვრილებით განხილვა.

საბჭოთა კავშირში მობინადრე ეროვნებათა მრავალსახოვანი ფოლკლორი მრავალხმიანობის შესწავლისათვის მდიდარ მასალას წარმოადგენს. ცნობილია, რომ საბჭოთა კავშირის ბევრი ხალხის კულტურა მრავალსაუკუნოვანია, მისი ფესვები ღრმა წარსულშია გადგმული, და მეცნიერული კვლევა-ძიებისათვის ზოგიერთი ხალხის მუსიკალური ფოლკლორი უდიდეს ყურადღებას იპყრობს. საბჭოთა კავშირში მრავალხმიანობა განვითარებულია ქართულ, რუსულ, უკრაინულ, ოსურ და თურქმენულ ხალხურ მუსიკაში. ამასთანავე, ყველა დასახელებულ ხალხში, გარდა თურქმენებისა, მრავალხმიანობა განვითარებულია როგორც ვოკალურ, ისე ინსტრუმენტალურ მუსიკაში. თურქმენეთში კი მრავალხმიანობას მხოლოდ ინსტრუმენტალურ მუსიკაში ვხვდებით (სოლო და სიმღერის თანმხლებ მუსიკაში).

მრავალხმიანობის ფორმათა თვითმყოფობით, ამ ხალხთა მრავალხმიან მუსიკაში განსაკუთრებით გამოირჩევა ქართველების, რუსებისა და უკრაინელების მუსიკალური ფოლკლორი. რუსული მრავალხმიანი წყობის თვითმყოფობა დიდი ხანია აღიარებული და აღნიშნულია, თუმცა მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში რუსეთის მუსიკალურ მოღვაწეთა შორის დიდხანს წარმოებდა დავა რუსულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობის არსებობის შესახებ.

მიუხედავად პალჩიკოვისა და მელგუნოვის მიერ ხალხურ სასიმღერო კულტურაში მრავალხმიანი შესრულების არსებობის

მტკიცებისა, მიუხედავად მტკიცებისა, რომ „ყველა ხმა დამოუკიდებელია, თანასწორ მონაწილეობას იღებს ერთიან ნაწარმოებში, და ყოველი ცალკე აღებული მელოდია თავისთავად არის ლამაზი“ (1879 წ.). მუსიკოსთა ნაწილი XIX საუკუნეში მაინც არ აღიარებდა რუსულ მრავალხმიანობას, ანდა იგი მელოდიის არაერთნაირი სიზუსტით გადმოცემის შედეგად მიაჩნდა. სამწუხაროდ, რუსული მრავალხმიანი ხალხური სიმღერის ჩამწერთ იმ დროს არ ჰქონდათ საშუალება ფონოგრაფიული ჩანაწერებით დაემტკიცებინათ აღნიშნული შეხედულების მცდარობა, რადგან რუსული სიმღერა მათ მიერ სმენით იწერებოდა. მხოლოდ მეოთხედი საუკუნის შემდეგ გახდა სავსებით უდავო რუსულ ხალხურ მუსიკალურ პრაქტიკაში მრავალხმიანობის არსებობის ფაქტი ე. ლინევას მიერ ჩაწერილი ხალხური სიმღერების მეოხებით (ჩაიწერა 1903 წ., გამოიცა 1904 წ.).

ამ დროიდან, ფონოგრაფირებული მასალის საფუძველზე, შესაძლებელი გახდა მტკიცება, რომ თვითმყოფი მრავალხმიანობის დახვეწა რუსულ სინამდვილეში დიდხანს გრძელდებოდა. სხვანაირად გაისმა რუსული მუსიკის უდიდესი გულშემატკივარის, ვ. ოდოევსკის მოწოდება იმის აუცილებლობის შესახებ, რომ „შეგრძნობილ“ იქნეს პროცესი, რომლის საშუალებითაც უხსოვარი დროიდან იქმნებოდა რუსული ხალხური სიმღერა უსახელო მთხზველების მიერ“. ლინევას ჩანაწერებმა და მისმა მახვილმა დაკვირვების უნარმა დასაწყისი მისცეს რუსული მრავალხმიანობის შესწავლას ფონოგრამული მასალის საფუძველზე, რომლის შემოწმებაც ყოველთვის შესაძლებელი იყო. საკმარისია დავასახელოთ გამოკვლევები რუსული ხალხური სიმღერის და კერძოდ მრავალხმიანობის ისეთი მნიშვნელოვანი მკვლევარებისა როგორიც არიან ა. კასტალსკი, აკად. კ. ასაფიევი, ნ. გარბუზოვი, ს. სკრებკოვი, ე. გიპიუსი, და სხვ.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ რუსული მრავალხმიანი სიმღერის დამახასიათებელი თვისებების განსაზღვრამ, რომელიც ე. ლინევას მიერ არის მოცემული და რომელმაც რუსული მუსიკისმცოდნეობის კორიფეს ვ. სტასოვის მაღალი შეფასება მიიღო, დღესაც არ კარგავს თავის ძალასა და დამაჯერებლობას.

კოლექტიურობა (артельность), ლინევას გამოთქმით, რუსული მრავალხმიანი სიმღერის შესრულებისა განსაზღვრავს პიროვნებისა და კოლექტივის ერთობას სიმღერის იდეურ-ემოციური შინაარსის გამოვლინებაში. „ვ ა რ ი ა ნ ტ ი — ტ ი პ ი ს საფუძველზე აიგება მისთვის შესაფერი ვ ა რ ი ა ნ ტ ი — პ ო დ გ ო ლ ო ს კ ე ბ ი[1], რომლის სილამაზე მომღერლის ნიჭზეა დამოკიდებული[2]. და ამგვარად იქმნება რუსული ხალხური სიმღერის პოლიფონიური ქსოვილი. რუსული სიმღერის პოდგოლოსური პოლიფონიის განვითარება ხდება არა ხმათა რიცხვის მომატებით, არამედ მთავარი მელოდიისა და ყველა პოდგოლოსკების მოქნილობისა და გამომსახველობის გართულების საშუალებით.

ეს მღერადობა, ფართო სუნთქვის მელოდიის გაშლა-გაფართოვება, როგორც მთელი მელოდიის, აგრეთვე ცალკეული ინტონაციების მოქნილობა წარმოადგენს რუსული ხალხური მრავალხმიანობის მთავარ დამახასიათებელ ტიპიურ ნიშანს, დაფუძნებულს კილოების მოქნილ ცვალებადობაზე.

რუსული მრავალხმიანი სიმღერა ორ და სამხმიანია. ზოგჯერ სამხმიანობას წარმოქმნის მთავარი მელოდიის განშტოება.

თუმცა რუსულ ხალხურ სიმღერაში შესაძლებელია როგორც მთავარი მელოდიის, აგრეთვე მისგან წარმოებული ვარიანტ-პოდგოლოსკების დადგენა, მაგრამ თვითეული ხმა, რომელიც იმპროვიზაციის საფუძველზე ვითარდება, თავისთავად მთელი სიმღერის მხატვრული გამომსახველობის აქტიური მონაწილეა. ამიტომაც პოლიფონიის პრინციპი, დამყარებული პოდგოლოსკების სხვადასხვა ფორმაზე, პროფესიული მუსიკისათვის, რომელიც აქამდე მხოლოდ იმიტაციურ პოლიფონიას, ანდა ჰომოფონურ წყობას აღიარებდა,

---

[1] რუსეთის ჩრდილოეთ მხარეში პოდგოლოსკები მიჩნეულია როგოც იმ მთავარი ჰანგის მელოდიური ვარიანტები, რომელიც გუნდის სხვადასხვა ხმებში გატარდება. რუსეთის სამხრეთ მხარეებში, როგორც, მაგალითად, დონის კაზაკებთან, „პოდგოლოსოკი“ წარმოადგენს განსაკუთრებულ კუთვნილებას იმ ხმისას, რომელიც ყველაზე მაღალ პარტიას ასრულებს... პოდგოლოსოკი აცხოველებს მელოდიას, რომლის ვარირებასაც შუა ხმა ახდენს“ „Народная казачья песня на Дону“ А. М. Листопадов. Труды МЭК. I ტ. გვ. 178.

[2] „Великорусская песня в народной гармонизации“ вып. II. 1909, გვ. LXI.

სრულიად ახალ სიტყვას წარმოადგენდა. ჯერ კიდევ დიდმა გლინკამ შენიშნა ხალხში სიმღერის ეს თვითმყოფობა. სწორედ ამიტომაც ფიქრობდა ვ. სტასოვი, რომ რუსულმა პოდგოლოსურმა პოლიფონიამ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში გადატრიალება უნდა მოახდინოს. მის იდეალს წარმოადგენდა საგუნდო წყობის ის ფორმა, რომელიც უნდა „შესრულდეს მთელი თავისი სიმართლით... უსწორობით, რომელიც ხალხში არსებობს, მომღერალთა რაოდენობის მთელი თავისი ცვალებადობით, რომელთაგანაც ზოგნი ერთვიან სიმღერას, ზოგნი რამდენიმე წამით ჩერდებიან და სიმღერას მაშინ უერთდებიან, როდესაც მოესურვებათ, მესამენი კი განუწყვეტლივ მისდევენ სიმღერას. აგრეთვე რიტმის, მოძრაობისა და განწყობილების, ცვალებადობითაც კი რაც ახასიათებს ცოცხალ ადამიანს, რომელიც გრძნობს და ქმნის გუნდში რაღაც „თავისას“[1].

ის მოთხოვნილება, რომელსაც სტასოვი უყენებდა კომპოზიტორებს, მისი ფანტაზიის ნაყოფს კი არ წარმოადგენდა, არამედ მოწინავე მუსიკოსის ფაქიზი, ღრმა და მკაცრი დაკვირვების შედეგს, რაც ამჟამადაც აქტუალურ მნიშვნელობას ინარჩუნებს.

მრავალხმიანობამ ქართულ ხალხურ სიმღერაში თავისი ისტორიული განვითარების მანძილზე სხვადასხვაგვარი ფორმა მიიღო. როგორც ორხმიან, აგრეთვე სამხმიან ფორმებში შეინიშნება განვითარების სხვადასხვა საფეხური, მრავალხმიანობის სხვადასხვა ხარისხი—დაწყებული კომპლექსური მრავალხმიანობით, სადაც ხმები პარალელურად მოძრაობს მათი დიფერენციაციის გარეშე, მარტივი ორხმიანობით, რომელსაც მელოდიისა და ბურდონული ბანის შეხამება ახასიათებს, და გათავებული განვითარებული პოლიფონიურ-ჰარმონიული ანდა წმინდა პოლიფონიური წყობით. ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის განვითარების ეტაპები გვიჩვენებს სიმღერის განვითარებისა და ჩამოყალიბების ხანგრძლივ გზას.

მრავალხმიანობის საკითხს ქართულ ხალხურ სიმღერაში მისი არსებობის ფაქტიური კონსტატაციის თვალსაზრისით ასე თუ ისე თითქმის ყველა ქართველი მკვლევარი შეეხო, მაგრამ კვლევა-ძიე-

---

[1] ე. ლინეევას აღნ. შრომა, გვ. LXXIV.

ბის უფრო სისტემატური ხასიათი ამ საკითხმა მიიღო დ. არაყიშვილისა და ი. ჯავახიშვილის შრომებში[1].

ქართული ხალხური სიმღერისადმი მიძღვნილ თავის მრავალრიცხოვან შრომებში დ. არაყიშვილმა არა ერთხელ აღძრა ქართული მრავალხმიანობის საკითხი. ჯერ კიდევ თავის ადრეულ შრომებში მან მოახდინა ქართული სიმღერის დაჯგუფება ერთხმიან, ორხმიან და სამხმიან სიმღერებად. ამასთანავე, ერთხმიან სიმღერებს, რომელთაც დღემდე შეინარჩუნეს ერთხმიანობა, მკვლევარი მიაკუთვნებს ყველაზე უძველეს სიმღერათა ჯგუფს იმ მოსაზრების გამო, რომ ისინი ერთხმიანია. სიმღერების—„ურმულის“, „ოროველას“, „კალოურის“ და სხვათა სიძველის შესახებ სიმღერის აგებულება მეტყველებს. მაგრამ მათი სიძველის დამამტკიცებელ საბუთად ერთხმიანობა არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება გამოვიყენოთ. მათი ერთხმიანობა ხომ თვით მათი სოციალური ფუნქციიდან გამომდინარეობს: კევრზეც და ურემზეც გლეხი უფრო ხშირად მარტო მუშაობს, ამიტომაც შესაბამისი სიმღერები ერთხმიანი წყობისაა. ეხება რა ორხმიანობას. არაყიშვილი დაწვრილებით არ ჩერდება ამ საკითხზე. რაც შეეხება სამხმიანობას, მის შესახებ არაყიშვილი წერს: „გადავდივართ რა სამხმიანი სიმღერების განხილვაზე, ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ, რომ მრავალფეროვან სამეფოში აღმოჩნდებით... აქ (აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებში. შ. ა.) ჩვენ შეგვიძლია შევნიშნოთ სიმღერის ევოლუცია უძველესი დროიდან მოყოლებული თანამედროვე სიმღერებამდე“[2]. შემდეგ გამოკვლევებში, ისევე როგორც ამ გამოკვლევაში, არაყიშვილი აღარ აღრმავებს სამხმიანობის საკითხს, დაჰყავს რა მის თავისებურებათა განხილვა აკორდის ტრიხორდი კვინტაში საკმაოდ ნებისმიერ განსაზღვრამდე. მაგრამ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი შენიშვნა სამხმიანობის პირველადი ფორმის შესახებ არაყიშვილმა ჯერ კიდევ 1906 წელს გააკეთა გამოკვლევაში „ქართული, ქართლ-კახური სიმღერების განვითარების მოკლე ნარკვევები“[3]. „...როდესაც ჩვენს საგალობლებს

[1] გამოკვლევა ამ საკითხის შესახებ პროფ. გრ. ჩხიკვაძეს ჯერ არ გამოუქვეყნებია. ის ზოგიერთი შენიშვნები ქართული მრავალხმიანობის შესახებ, რომლებიც გვხვდება მის შრომაში „ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა“ ჩვენს მიერ აღნიშნულია ნარკვევში „იავ ნანას მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში“, იხ. გვ. 93.

[2] „ქართული მუსიკის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა“, გვ. 13—14.

[3] Труды МЭК. т. I. გვ. 271—294.

ვეცნობით, რომელნიც საზოგადოდ მნიშვნელოვან სიძველეს წარმოადგენენ, შევნიშნავთ, რომ თუმცა კი სამხმიანნი არიან, მათში კიდური ხმები ძალიან ხშირად უნისონში ხმოვანებენ, ხოლო შუა ხმა ან დისონირებულია მათ მიმართ ანდა პირველი ხმის მიმართ ტერციული თანაფარდობით მოძრაობს. თუ კი შუა ხმას ჩამოვაცილებთ, მაშინ ოქტავურ-კვინტურ სიმღერას მივიღებთ" (Труды МЭК, I ტ. გვ. 279—280). სამწუხაროდ, ამ მნიშვნელოვანი დაკვირვებიდან არაყიშვილს არავითარი დასკვნა არ გამოუტანია, იმ დროს როდესაც სამხმიანობის მსგავსი ფორმა ნათელს ჰფენს ქართული მრავალხმიანობის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმის არსებით მხარეს. მხოლოდ ოცდათორმეტი წლის შემდეგ სამხმიანობის ამ ფორმაში აკად. ი. ჯავახიშვილმა შენიშნა ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გარდამავალი ფორმა.

შემდგომ გამოკვლევებში არყიშვილს არა ერთხელ აღუძრავს ქართულ სიმღერაში მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებისა და განვითარების საკითხი. მისი მოსაზრებების მნიშვნელობას ჩვენ შევეხებით ნარკვევში „იავ ნანას" მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში".

აკად. ი. ჯავახიშვილმა ქართულ ხალხურ სიმღერასა და საგალობლებში მრავალხმიანობის წარმოშობის საკითხს მიუძღვნა თავისი კაპიტალური შრომის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხების" სამი თავი [მეექვსე თავი „ქართული მრავალხმიანობის სადაურობა (გვ. 325—327); მეშვიდე თავი „ქართული მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები" (გვ. 331—336); მერვე თავი „ქართული მრავალხმიანობისა და ჰარმონიის ნიეთიერი ფუძე" (გვ. 339—341)]. მაგრამ ეს საკითხი ი. ჯავახიშვილის მიერ თვით მუსიკალური მასალის საფუძველზე მხოლოდ ნაწილობრივ არის განხილული. მისი დაკვირვებანი და ფრიად არსებითი დასკვნები ამ საკითხში უმთავრესად აგებულია ძველ ქართულ მწერლობაში შემონახული და ხალხში გავრცელებული მუსიკალური ტერმინების საფუძველზე.

განიხილა რა ქართულ ნიადაგზე წარმოშობილი ანდა საქართველოსთან კულტურულ-ისტორიული ურთიერთობის მქონე ქვეყნებიდან შემოსული მუსიკალური ტერმინები, ჯავახიშვილმა დაადგინა, რომ დასავლეთ ევროპის მუსიკალური კულტურიდან

არც ერთი მუსიკალური ტერმინი არ შემოსულა საქართველოში. აქედან კი მეტად მნიშვნელოვანი დასკვნა გამომდინარეობს იმის შესახებ, რომ ზოგიერთი მკვლევარის მოსაზრებას (აგრეთვე ვარაუდს) ქართველთა მიერ ევროპული მრავალხმიანობის ნასესხობის შესახებ საეჭვით უარყოფენ როგორც ლიტერატურული მონაცემები, აგრეთვე თვით ქართველი ხალხის მუსიკალური პრაქტიკა.

მეორე დაკვირვება, რომელსაც მეტად დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს ქართული მრავალხმიანობის განვითარების განსაზღვრაში, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, არის ქართულ ხალხურ სიმღერაში სამხმიანობის პირველადი ფორმების დადგენა.

დაადგინა რა ძველი ქართული ორიგინალური და ნათარგმნი ლიტერატურის საფუძველზე, რომ ტერმინი „ბანი“ და მისგან წარმოებული „შებანება“ და „შებანებული“ აღნიშნავს თანმხლებ ხმას, ჯავახიშვილმა ყურადღება მიაქცია ტერმინს „მაღალი ბანი“, რომელიც ბანს აორმაგებს ოქტავით ზევით. რამდენადაც „მაღალი ბანი“ ორხმიანობასთან შედარებით შემდეგი დროის შენამატს წარმოადგენს, ამდენად ჯავახიშვილს სავსებით სამართლიანად მიაჩნია სამხმიანობის ეს ფორმა გარდამავალ საფეხურად ორხმიანობიდან სამხმიანობაში. როგორც ქვევით დავრწმუნდებით, ეს დასკვნა საშუალებას იძლევა დავადგინოთ არა მარტო ბურდონული მრავალხმიანობის განვითარების ეტაპები, არამედ ზოგიერთი ფორმის აკორდების წარმოშობაც.

სამხმიანი წყობის თითქოს საწინააღმდეგო ხმათა სახელების საფუძველზე, მკვლევარმა შენიშნა ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლის კვალი.

ორ და სამხმიანობაში ხმა, რომელსაც ძირითადი მელოდია მიჰყავს და სიტყვიერ ტექსტს ასრულებს, თ ქ მ ა, მ თ ქ მ ე ლ ი, მ ო მ ძ ა ხ ნ ე ლ ი და მ ო ძ ა ხ ი ლ ი ეწოდება და ხალხში და XVIII საუკუნის მიწურულის ლიტერატურაშიც კი (იოანე ბაგრატიონი) ამ სახელწოდებით ცნობილია ხან შუა და ხან მაღალი ხმა. ამ მოჩვენებითს შეუსაბამობას ჯავახიშვილი სავსებით მართებულად ხსნის. განვითარების გარკვეულ საფეხურამდე—ერთხმიანობისა და ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლის პერიოდში—მთავარი მელოდია ორხმიან წყობაში მიჰყავდა მაღალ ხმას, ხოლო სამხმიან წყობაში—შუა ხმას; ამიტომაც მას ეწოდებოდა (და ეხლაც ეწო-

დება) მოძახილი, ანდა მისი რომელიმე სინონიმური სახელი. მაგრამ როგორც კი სამხმიანი წყობის ზედა ხმამ (რომელიც ბანს აორმაგებდა) ისტორიული განვითარების გარკვეულ საფეხურზე განვითარებული მელოდიის სახე მიიღო, მან დაიწყო ძირითადი მელოდიის და აგრეთვე სიტყვიერი ტექსტის შესრულება. და, ბუნებრივია, რომ ზედა ხმას ეწოდა „მაღალი ბანის“ ნაცვლად მოძახილი. მაგრამ რამდენადაც ხალხურმა მუსიკალურმა პრაქტიკამ სამხმიანობის ეს ორივე ფორმა შემოინახა, ტერმინი მოძახილი შერჩა როგორც ზედა, ისე შუა ხმას. ამრიგად, მკვლევარმა შეძლო მუსიკალური ტერმინების ანალიზის საფუძველზე ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობის განვითარების კვალის აღმოჩენა.

უძველესი სახის ორხმიანობად ჯავახიშვილს მიაჩნია „გოდების და ტირილის ზრუნი“, და ნაწილობრივ გაბმული ბანით თანხლებული სხვა ორხმიანი სიმღერები.

ჯავახიშვილს რომ ქართულ ხალხურ სიმღერაში შეენიშნა მრავალხმიანობის ორი, კომპლექსური და ბურდონული ფორმა, რომლის ისტორიული განვითარებაც მჭიდროდ არის დაკავშირებული კილოებრივი აზროვნების განვითარებასთან, მაშინ გამოთქმა „ნაწილობრივ“ შეეძლო უფრო დაეზუსტებინა, მაგრამ, ალბათ, მკვლევარს მხედველობაში ჰქონდა მხოლოდ ქართლ-კახური ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის ფორმა.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ მრავალხმიანობის საკითხი ქართულ ხალხურ სიმღერებსა და საგალობლებში ძლიერ აღელვებდა აკად. ი. ჯავახიშვილს და ზოგიერთ შემთხვევაში მისი დასკვნები ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მრავალხმიანობის განვითარების გარკვეულ ისტორიულ ძირითად მომენტს ასახავს. თუმცა ისინი რამდენიმედ არ ეყრდნობიან თვით მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზს[1].

[1] ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის საკითხს სპეციალური ნარკვევი უძღვნა აგრეთვე სწავლულმა ზ. ნადელმა („Georgische Gesänge“). მაგრამ ნადელს რომ ხელთ ჰქონოდა ქართული ხალხური სიმღერის ყველა არსებული ჩანაწერი და თვით გასცნობოდა ქართველი ხალხის მუსიკალურ პრაქტიკას, მაშინ, ცხადია, მას შეეძლო გაეთვალისწინებინა ქართული სიმღერის მთელი ისტორიული განვითარება და არ დასჭირდებოდა იმის ძიება, თუ საიდან უნდა გადმოეტანათ ქართველებს მრავალხმიანობა. საკმარისია თუნდაც იმ ფაქტის აღნიშვნა, რომ აკად. ი. ჯავახიშვილის გამოკვლევის თანახმად, ძველ ქართულ ლიტერატურაში არ არსებობს არც ერთი მუსიკალური ტერმინი, რომელიც მოწმობდეს დასავლეთ ევროპის მუსიკალური კულტურიდან ქართველთა მიერ მრავალხმიანობის სესხების ფაქტს.

როგორც ცნობილია, ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ არსებობს უძველესი ცნობები. VIII საუკუნეში ძველი წელთაღრიცხვით ასურეთის მეფემ სარგონმა აღწერა თავისი ლაშქრობა ურარტუს ერთ-ერთ ნაწილში, რომელსაც მანა ეწოდებოდა. იგი აღნიშნავს, რომ აქ სოფლის მეურნეობის მაღალი კულტურა არსებობს და რომ ხალხი შრომას „მხიარული სიმღერებით“ ახალისებს.

გამოთქმა „მხიარული სიმღერები“ არავითარ საშუალებას არ იძლევა განსაზღვრულ იქნეს—ერთხმიანი იყო თუ მრავალხმიანი მანას მცხოვრებთა სიმღერები.

ქსენოფონტე, რომელმაც აღწერა ლაშქრობა ქართველთა შორეული წინაპრების, მოსინიკების მიწაწყალზე (წიგნი 5. § 14), მოგვითხრობს მოსინიკების ერთი ნაწილის შესახებ, რომელმაც აღუთქვა ბერძნებს დახმარება მოსინიკთა მეორე ნაწილის წინააღმდეგ ბრძოლაში, რომელმაც „ძალით მიიტაცა საერთო ქონება“. იგი აღნიშნავს, რომ „მას შემდეგ რაც ისინი გამწკრივდნენ, ერთი მათგანი იწყებდა, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიტმულად მიაბიჯებდნენ და, გასცილდნენ რა ელინთა ლაშქრის რიგებსა და ბანაკს, ერთბაშად დაიძრნენ მოწინააღმდეგის იმ სიმაგრის წინააღმდეგ, რომელიც ყველაზე უფრო მისაწვდომად მიაჩნდათ“. ამ გადმოცემიდან ირკვევა, რომ მოსინიკების სიმღერა სრულდებოდა დამწყებისა და გუნდის მიერ. უნდა აგრეთვე ვივარაუდოთ, რომ გუნდი ერთხმიანი იყო, როგორც ამჟამად არსებობს თუშეთსა და ნაწილობრივ ხევსურეთში. სიმღერები რომ მრავალხმიანი ყოფილიყო, ქსენოფონტე ამ გარემოებას აუცილებლად ხაზს გაუსვამდა, რამდენადაც ბერძნებისათვის, რომელთაც ერთხმიანი სიმღერა გააჩნიათ, მრავალხმიანობა უჩვეულო მოვლენა იქნებოდა. მეორე ადგილას ქსენოფონტე აღნიშნავს, რომ მოსინიკების მტრულმა ჯგუფებმა, რომელთაც დროებითი გამარჯვება მოიპოვეს, ბრძოლის ველზე დაბრუნდნენ, „თავები მოკლულება მოსპრეს და განსაკუთრებული ყაიდის ცეკვა-სიმღერით უჩვენებდნენ ბერძნებსა და თავის მტრულად განწყობილ თანამემამულეთ“.

როგორც დავრწმუნდით, ქსენოფონტემ ხაზი გაუსვა, რომ მოსინიკები ცეკვავდნენ და მღეროდნენ „რაღაც განსაკუთრებულ ყაიდაზე“. რა უნდა მოსჩვენებოდა ქსენოფონტეს უჩვეულოდ? სიმღერა არ შეიძლებოდა მრავალხმიანი ყოფილიყო, რადგან ამ შემთხვე-

ვაში პირველ ცნობაშიც აღინიშნებოდა ეს „განსაკუთრებული ყაიდის სიმღერა".

საეჭვოა, რომ მოსინიკების გუნდების მიერ შესრულებული ორი სამხედრო სიმღერა, ე. ი. ერთი და იგივე ჟანრის ორი სიმღერა ერთ შემთხვევაში ერთხმიანი ყოფილიყო, ხოლო მეორე შემთხვევაში მრავალხმიანი. ცეკვას, როგორც ჟანრს, არ შეეძლო ქსენოფონტე გაეკვირვებინა, რადგან ძველ საბერძნეთშიც გავრცელებული იყო სამხედრო ცეკვები, როგორც მაგალითად: ჰიპორხემა და პირიხეა, რომელნიც ქართული მეომრული ცეკვის ხორუმის მსგავსად ხუთწილადი იყო. ცხადია, რომ არც ხუთწილად ზომას უნდა გაეკვირვებინა ქსენოფონტე. მაშასადამე, დაგვრჩენია ერთადერთი ვარაუდი, რომ სიტყვები „რაღაც განსაკუთრებულ ყაიდაზე" ქსენოფონტეს ათქმევინა აღნიშნული სანახაობის თვით ქორეოგრაფიულმა მხარემ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქსენოფონტეს ეს ცნობები სწორად არ იქნა გაგებული ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. ბერძენი მხედართმთავრის გადმოცემათა საფუძველზე აკად. ი. ჯავახიშვილი წერს: „ბერძენთა ცნობილი ისტორიკოსის ქსენოფონტეს თხზულებიდგან ჩანს, რომ წარმართობის ხანაშიც, IV ს. ქ. წ. ქართველურ ტომთა შორის საერო მუსიკა, მაგ. სამხედრო და საცეკვაო სიმღერები, ძალიან გავრცელებული ყოფილა.

ჭანების ტომები (მოსინიკები. შ. ა.) ომსაც კი თურმე საომარი სიმღერა-ცეკვით იწყებდნენ"[1]. ქსენოფონტეს მონაცემთა მიხედვით, ომის წინ კი არ ცეკვავდნენ, არამედ მღეროდნენ. სიმღერით თანხლებული ცეკვა ქსენოფონტეს მოხსენებული აქვს არა ბრძოლის წინ, არამედ მის შემდეგ. და ისიც, გამარჯვებული მოსინიკები უფრო იმიტომ ცეკვავდნენ, რომ მტრისათვის დაეცინათ, რადგან ცეკვის დროს ისინი დამარცხებულთა მოჭრილ თავებს უჭენებდნენ. ხოლო სიმღერა-ცეკვას ბრძოლის წინ სულ სხვა აზრობრივი მნიშვნელობა ექნებოდა. იყენებდნენ რა ციტატებს აკად. ი. ჯავახიშვილის შრომიდან, სხვა მუსიკისმცოდნენიც იგივე შეცდომას იმეორებდნენ.

ქსენოფონტეს გადმოცემიდან რამდენიმე დასკვნა შეიძლება გავაკეთოთ:

[1] „ქართ. მუს. ისტორიის ძირ. საკითხები", თბილისი, 1938 წ., გვ. 223.

1. სიმღერას დამწყები იწყებდა, რომელსაც შემდეგ უერთდებოდა გუნდი.

2. გუნდი უნისონში ბგერდა (გუნდის ეს ფორმა ამჟამადაც არსებობს თუშებსა და ხევსურებში).

3. მოსინიკებს ჰქონდათ სალაშქრო სიმღერები და სამხედრო სიმღერა-ცეკვები, და

4. მოსინიკების სიმღერები და ცეკვები განსხვავდებოდა ბერძნული სიმღერებისა და ცეკვებისაგან.

მაგრამ მთავარი, რაც ჩვენ ამ შემთხვევაში გვაინტერესებს, ის არის, რომ მოსინიკებს ერთხმიანი სიმღერა ჰქონდათ. ამ საკითხს შეეხო აგრეთვე დოც. დ. ჯანელიძე თავის გამოკვლევაში „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები" (თბილისი, სახელგამი, 1948 წ. გვ. 31, 168, 192 და 193). დ. ჯანელიძემ რამდენჯერმე გამოიყენა ქსენოფონტეს ცნობა ქართული (მოსინიკების) ხალხური სიმღერის შესახებ. მაგრამ ავტორი მეტისმეტად თავისუფლად ეპყრობა ქსენოფონტეს ტექსტს: ერთ შემთხვევაში ჯანელიძე ქსენოფონტეს აზრს შემდეგნაირად თარგმნის: „ერთმა მათგანმა სიმღერა წამოიწყო და დანარჩენებმა სიმღერით ფეხი ააყოლეს". აქედან ჯანელიძე დაასკვნის, რომ ქსენოფონტეს მიერ აღნიშნულია საფერხულო წყობა. სინამდვილეში კი ქსენოფონტეს ეს წინადადება, როგორც ამის შესახებ სავსებით სამართლიანად მიუთითებს თვით ჯანელიძე 192 გვერდზე, ნიშნავს შემდეგს: „ერთი მათგანი იწყებდა, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიტმულად მიაბიჯებდა", სავსებით ნათელია, რომ ამ შემთხვევაში იყო არა საფერხულო, არამედ სალაშქრო სიმღერა. გარდა ამისა, ჯანელიძე ქსენოფონტეს მეორე წინადადებას ორ სხვადასხვა შემთხვევაში სხვადასხვანაირად თარგმნის და ამის გამო ორ, სრულიად სხვადასხვა, არასწორ დასკვნას აკეთებს. 32-ე გვერდზე ავტორი იძლევა შემდეგ თარგმანს: „მღეროდნენ რომელიღაც სრულიად თავისებურ ჰანგზე" ხოლო 168-ე გვერდზე ქსენოფონტეს იგივე ფრაზას შემდეგნაირად გადმოგვცემს: „მღეროდნენ და ცეკვავდნენ რაღაც განსაკუთრებული წყობით".

მაგრამ ჯანელიძე ამით არ კმაყოფილდება. იგი გამოთქვამს აზრს იმის შესახებ, რომ საფერხულო წყობის აღწერის დროს, შესაძლებელია ქსენოფონტე ორხმიანობას გულისხმობდა. 192-ე გვერ-

დზე ავტორი წერს: „შეიძლება სიმღერის ეს ორხმიანობა ჰქონდა მხედველობაში ქსენოფონტეს, როდესაც მოსინიკების სიმღერის შესახებ ამბობდა: „ერთი მათგანი იწყებდა, ხოლო ყველა დანარჩენი მღერით რიტმულად მიაბიჯებდა“, და როდესაც ბერძენთა ისტორიკოსი ერთიმეორის პირდაპირ განწყობილ მოსინიკთა შესახებ ამბობდა „როგორც ქოროებიო“, მას, შესაძლებელია, არა მარტო ქოროების მსგავსი წყობა ჰქონდა მხედველობაში, არამედ ისიც, რომ მოსინიკების საფერხულო წყობის სიმღერაში „დამწყები“ და მისი შემბანებელი „დანარჩენნი“ მონაწილეობდნენ“. და ამ არასწორი წანამძღვრიდან ჯანელიძეს შემდეგი დასკვნა გამოაქვს: „ქართული მუსიკის ისტორიკოსები ქსენოფონტეს აქ მოყვანილ სიტყვებს განსაკუთრებული ყურადღებით უნდა მოეკიდონ. შეიძლება ამ სიტყვებით საბოლოოდ დადასტურდეს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე IV საუკუნეში ქართულ მუსიკაში მრავალხმიანობის არსებობა, რაც თავსამტერევ საკითხად არის ქცეული მუსიკის ქართულ და უცხოელ მცოდნეთათვის“. (გვ. 192—193).

ამრიგად, დოც. ჯანელიძე, ხელმძღვანელობს რა არასწორი წანამძღვრებით, აყენებს საკითხს მრავალხმიანობის არსებობის შესაძლებლობის შესახებ ახალ წელთაღრიცხვამდე დიდი ხნით ადრე. მსგავსსავე შეცდომას უშვებენ სხვა მკვლევარებიც.

რაც შეეხება ლიტერატურულ მონაცემებს ქართულ მუსიკაში მრავალხმიანობის შესახებ, XI, XIII, XVI და XIX საუკუნეების ძეგლებში ვხვდებით.

ძველ საქართველოში მრავალხმიანობის შესახებ მოგვეპოვება როგორც ლიტერატურული ცნობები, ისე მუსიკალური ტერმინები, რომელთა ანალიზის საფუძველზეც დამტკიცებულია მრავალხმიანობის არსებობა გარკვეულ ეპოქაში.

„მეფეთა წიგნის“ ქართული და ბერძნული თარგმანების ურთიერთ შედარებით აკად. ი. ჯავახიშვილმა დაამტკიცა, რომ „შებანება და ხმათა შეწყობა ქართულ საეკლესიო გალობაში XI ს. უკვე ყოფილა მიღებული“[1]. და რომ სიტყვა „ბანი იმ დროს და, რასაკვირველია, თავდაპირველად იმდენად გარკვეული, სწორედ ბოხი, ხმის სახელად არ იგულისხმებოდა, რამდენადაც საერთოდ შემომ-

[1] „ქართ. მუს. ისტ. ძირითადი საკითხები“, გვ. 322.

ძახებლის, ანუ მთქმელის ხმის შეთანხმებულს აყოლებასა და ერთგვარ აკომპანემენტს წარმოადგენდა“[1]. ამ დასკვნებს კიდევ მეტ დამაჯერებლობას ანიჭებს XIII საუკუნის ფილოსოფოსის, ბერძენ ფილოსოფოსთა ნაწარმოებების მთარგმნელისა და კომენტატორის, იოანე პეტრიწის ცნობები, რომელიც აღნიშნავს სამი ხმის სახელს: „მზახრი, ჟირი და ბამი“, რაც უნდა ნიშნავდეს პირველს, მეორესა და ბანს[2]. ეს პირდაპირი მითითება სამხმიანობის შესახებ უდავოს ხდის აკად. ი. ჯავახიშვილის მოსაზრებას.

მაგრამ რამდენადაც მრავალხმიანობის აღმნიშვნელი ტერმინი აღმოჩენილია XI საუკუნის საეკლესიო ხელნაწერებში, ამიტომ ცხადია, რომ ხალხურ პრაქტიკაში იგი უფრო ადრე უნდა არსებულიყო, რადგან მრავალხმიანობის აღმნიშვნელი ტერმინი წარმოიშობოდა არა მისი მარტივი სახით არსებობის ანდა მით უმეტეს ჩასახვის ეპოქაში, არამედ მხოლოდ მაშინ, როდესაც მრავალხმიანობა საკმარისად იყო განვითარებული. ეს ეხება აგრეთვე ზოგად ტერმინს „შებანება“ და აგრეთვე სამხმიანი წყობის სხვა ტერმინებს.

აუცილებელია ხაზი გაესვას იმ გარემოებას, რომ ტერმინი „შებანება“ ძველ ქართულ ლიტერატურაში საეკლესიო გალობას მიეკუთვნება. იმისათვის, რომ ისეთ კონსერვატიულ ინსტიტუტს, როგორიცაა ეკლესია, დაეშვა ისეთი ახალი სახის მოვლენა, როგორიც არის ერთხმიანობიდან ორხმიანობაში გადასვლა, საკმაოდ დიდი დრო იყო საჭირო. ამიტომაც ცხადია, რომ მრავალხმიანობა ხალხურ სიმღერაში გაცილებით ადრე უნდა არსებულიყო.

უნდა გავითვალისწინოთ კიდევ ერთი მოსაზრება, რომელიც ჯერჯერობით დაზუსტებას მოითხოვს. მიქელ მოდრეკილის X საუკუნის დასასრულის და XI ს. დასაწყისის პერგამენტზე დაწერილი და ქართული სანოტო ნიშნებით აღკაზმული საგალობელთა კრებულის შესწავლამ, იმ დასკვნამდე მიგვიყვანა, რომ X—XI საუკუნის კრებულში შემავალი ზოგიერთი საგალობლები თანხვდებიან XVIII, XIX და XX საუკუნის დასაწყისის თანამედროვე ნოტებით ჩაწერილ სამხმიან საგალობლებს თავისი ტექსტით, კილოს სახელებით და მუსიკალური სტროფების რაოდენობით თვითეულ საგალობელში (სინგურით აღნიშნული ორი წერტილი

[1] იქვე, გვ. 302—303.

[2] იოანე პეტრიწის შრომები, ტ II, გვ. 217.

X საუკუნის კრებულისა თანხვედება XVIII, XIX და XX საუკუნის ჩანაწერთა კადანსებს). X—XI საუკუნის ხელნაწერთა შემდგომმა შესწავლამ შესაძლებელია კიდევ ერთი საბუთი მოგვცეს ქართული მრავალხმიანობის სიძველის დასამტკიცებლად.

არსებობს აგრეთვე უფრო გვიანდელი გადმოცემები ქართული მრავალხმიანობის შესახებ. მაგალითად, XVII საუკუნის პოეტი ფეშანგი წერს: „ლაშქართაგან მოისმოდა სიტკბოება მრავალხმობით"[1], აქ, როგორც ეს სწორად ესმის აკად. ი. ჯავახიშვილს, სიტყვა „მრავალხმობით" მრავალხმიან სიმღერას აღნიშნავს.

ამრიგად, თუ მოცემული ცნობების მიხედვით ვიმსჯელებთ, საკმაოდ დამტკიცებულად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ თუ ადრე არა, ყოველ შემთხვევაში, X საუკუნეში საქართველოში სამხმიანობა უნდა არსებულიყო.

ქართული ხალხური სიმღერის მუსიკალური ანალიზი, ხალხის კულტურულ-ისტორიული განვითარების ცალკეულ დარგებთან და უმეტესად საქართველოში საზოგადოებრივი წყობის განვითარების ისტორიასთან დაკავშირებით, ფართო შესაძლებლობას იძლევა ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობის ფორმების გასარკვევად.

ჩვენი გამოკვლევის საგანს წარმოადგენს მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში.

გადავდივართ უშუალოდ მრავალხმიანობის ანალიზზე. ჩვენს მიერ განსახილავი ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობას საფუძვლად ორი განსხვავებული პრინციპი უდევს, რომელთაც მრავალხმიანობის ორი ურთიერთ განსხვავებული ტიპი წარმოქმნეს.

მრავალხმიანობის ეს ორი ტიპი მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ ამავე დროს მათ შორის არსებობს საერთო საფუძველი და ისტორიული კავშირი.

კონკრეტული მასალის დაწვრილებითი ანალიზისას ჩვენ დავეყრდნობით ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიული თანამიმდევრობის პრინციპს. მრავალხმიანობის აღნიშნული ორი ტიპიდან პირველ რიგში მრავალხმიანობის იმ ტიპს განვიხილავთ, რომელიც ნაწილობრივ უფრო მეტად არის გაშუქებული ლიტერატურაში.

[1] „შაჰნავაზიანი", § 247.

საქმე ეხება უფრო გვიანდელი ფორმაციის მრავალხმიანობას, რომელიც ბარის საქართველოს სიმღერებში გვხვდება, განსაკუთრებით კი ქართლში, კახეთში, რაჭასა და იმერეთში.

საქართველოს დასახელებული რაიონების მრავალხმიანობის ნაირგვარი ფორმები ამტკიცებს, რომ მათში მოცემულია მრავალხმიანობის წარმოქმნისა და განვითარების გარკვეული პრინციპი.

რა პრინციპს ემყარება მრავალხმიანობის ეს ტიპი?

ამგვარი მრავალხმიანობის საფუძველს წარმოადგენს ის ხმა, რომელსაც მელოდია მიჰყავს, და გაბმული ანუ ბურდონული ბანი. მრავალხმიანობის ამ ტიპის შემდგომი განვითარება მიმდინარეობდა მელოდიისა და ბურდონული ბანის ურთიერთდამოკიდებულების გართულების გზით, რამაც ბანის ოქტავაში, პირველი ხმით გაორმაგების საფუძველზე პოლიფონიის განსაკუთრებულ ფორმამდე (ორი ზედა ხმის დიალოგი ბურდონული ბანის ფონზე), ე. ი. სამხმიან პოლიფონურ-ჰარმონიულ წყობამდე მიგვიყვანა.

აუცილებელია აგრეთვე აღინიშნოს, რომ ამ პრინციპის საფუძველზე აგებული მრავალხმიანობის ყველა ფორმაში ხმები სავსებით დიფერენცირებულია, ე. ი. ყოველ ხმას გააჩნია მელოდიის ან ბანის ფუნქცია.

ბურდონული მრავალხმიანობის სახეობათა განვითარება შეიძლება წარმოვიდგინოთ შემდეგი თანამიმდევარი ფორმების სახით:

1. ორხმიანობა, რომელშიც მელოდია მიჰყავს ზედა ხმას ან ორ ზედა ხმას რიგრიგობით გაბმული, ბურდონული ბანის ფონზე.

2. სამხმიანობის ჩასახვა, სადაც მელოდია შუა ხმას მიჰყავს გაბმული ბურდონული ბანის ფონზე, ხოლო ზედა ხმა (ჯავახიშვილის მიხედვით „მაღალი ბანი") აორმაგებს ქვედა ბანს.

3. სამხმიანობის იგივე ფორმა, სადაც ზედა ხმა მელოდიზებულია ბანისაგან განსხვავებული მელოდიური წანაზარდებით.

4. ჰარმონიული წყობის სამხმიანობა, სადაც პირველი და მეორე ხმა მოძრაობს ერთნაირი ან მსგავსი რიტმული ნახაზობით ბანის ფონზე.

5. პოლიფონურ-ჰარმონიული წყობის სამხმიანობა, სადაც გაბმული ჰარმონიული ბანის ფონზე პირველი და მეორე ხმა წარმოქმნიან დიალოგს, ხოლო ზოგჯერ შეერწყმიან ერთმანეთს ერთგვაროვან რიტმულ ნახაზში.

სხვა გზით ვითარდებოდა მეორე ტიპის მრავალხმიანობა, რომელიც ყველაზე ნათლად სვანურ ხალხურ სიმღერაში გამოიხატა.

რა ახასიათებს ამ ტიპის მრავალხმიანობას?

1. ხმები კომპლექსებით მოძრაობს (ორ ან სამხმიანობაში).

2. კომპლექსთა მოძრაობა უპირატესად პარალელურია.

3. ხმები თავისი ფუნქციის მიხედვით ნაკლებად ანდა სრულიად არ არის დიფერენცირებული. მათი დიფერენცირება ხდება სიმაღლის მიხედვით.

4. სამხმიან წყობაში ოდნავ გამოიყოფა შუა ხმა, მელოდიის სახით.

5. არ ახასიათებს ბურდონული ბანი, და

6. არ ხდება ბანის ოქტავური გაორმაგება პირველი ხმით.

მრავალხმიანობის პირველ ტიპს ვუწოდოთ ბურდონული ბანის შემცველი მრავალხმიანობა (ბურდონული მრავალხმიანობა); ხოლო მეორე ტიპს—პარალელურად მოძრაობის შემცველი კომპლექსური მრავალხმიანობა (კომპლექსური მრავალხმიანობა).

ბურდონული მრავალხმიანობის წარმოშობა კომპლექსური მრავალხმიანობის შემდეგ, სხვა მიზეზებს გარდა, განპირობებულია ქართველთა კილოებრივი აზროვნების განვითარების ისტორიით.

ბურდონული მრავალხმიანობის გაჩენას მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი იმ პერიოდის კილოებრივმა აზროვნებამ, როდესაც კილო შეიგრძნობოდა როგორც სისტემა მკვეთრად გამოხატული ტონიკითა და სხვა ფუნქციათა ტონიკის მიმართ მკვეთრად გამოხატული თანაფარდობით, ე. ი. საესებით ჩამოყალიბებული კილოს ფორმა, როდესაც მთავარი საფეხურები I, VI, VII სისრულით იჩენენ თავს. ტონიკა ისე ძლიერად შეიგრძნობა, რომ შესაძლებელი ხდება შემსრულებელთა მთელი კოლექტივის გაერთიანება გაჰიმული ტონიკის საფუძველზე. ეს გაჰიმული ტონიკა კილოს ცვალებადობისათვის, რომელიც ყოველთვის არსებობს კილოთა ბუნებაში, მოწინაალმდეგე ძალას წარმოადგენს.

კომპლექსურ მრავალხმიანობაში, პირიქით, კილო ჯერ კიდევ არ არის გამოკვეთილი. რიტმის მხრივ ხელსაყრელი პირობების შემთხვევაში, კილოს რომელი ბგერაც არ უნდა იყოს შეიძლება ტონიკად გადაიქცეს. არსებითად, კომპლექსურ მრავალხმიანობაში წამყვანია მელოდიური საწყისი. ამიტომ ხმათა მელოდიები მეტად

მოქნილია. ხმების მელოდიათა მოქნილობა, ცვალებადი ჩამოუყალიბებული კილოს საფუძველზე, მელოდიური საწყისი წარმოადგენს იმ მუსიკალურ ბაზას, რომლის მეოხებითაც კომპლექსური მრავალხმიანობა შემდეგში გურული ხალხური სიმღერის განვითარებულ ფორმაში გადაიზარდა.

ამრიგად, ქართული სიმღერის მრავალხმიანობის განვითარება მიმდინარეობს კილოებრივი შეგრძნებისა და აზროვნების პარალელურად[1].

როგორც აღვნიშნეთ, პარალელური მოძრაობის შემცველი კომპლექსური მრავალხმიანობა წინ უსწრებს ბურდონული ბანის შემცველ მრავალხმიანობას, რასაც ადასტურებს საზოგადოებრივი ფორმაციების განვითარება იმ რაიონებში, რომლებშიც ვითარდება ერთი ან მეორე სახის მრავალხმიანობა.

კომპლექსური მრავალხმიანობის კვალი შესამჩნევია ბურდონული ბანის შემცველი მრავალხმიანობის ჰეგემონიის პერიოდშიც. ახალ საზოგადოებრივი წყობის ეპოქაში მრავალხმიანობის ამ სახემ შემდგომი განვითარება განიცადა.

კომპლექსური მრავალხმიანობის წარმოქმნისა და განვითარების კერად გვევლინება სვანეთი, ე. ი. საქართველოს ის მხარე, რომელიც დასახლებულია სამიდან ერთერთი ძირითადი ქართველური ტომით[2].

---

[1] საკითხი ქართულ ხალხურ სიმღერაში კილოების განვითარების შესახებ დაწვრილებით იხილე ჩვენს ორ გამოკვლევაში: „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების კილოები“ და „ქართლ-კახური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“.

[2] სვანურ სიმღერებში ხმების პარალელური მოძრაობა აღნიშნული აქვს ვ. მ. ბელიაევს (გრ. ლობაჩევის კრებულის—„კავკასიის სიმღერები“, 1935 წ.—რედაქტორის სტატიაში). მკვლევარი აქვე დასძენს, რომ სვანურ სამხმიან სიმღერებში არსებობს „ჭრთხმიანობის და ორხმიანობის მომენტები“. მაგრამ ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის განვითარების საკითხთან დაკავშირებით ამ მეტად მნიშვნელოვანი დაკვირვებიდან არავითარი დასკვნები არ გამოუტანია.

გარდა ამისა ამავე დროს მკვლევარს ვერ დავეთანხმებით იმ საკითხში, თითქოს სვანურ სიმღერებში გვხვდება სეპტოქტავაკორდი და კვარტსეპტაკორდი. ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ანალიზის დროს ჩვენ ვამტკიცებთ სვანურ სიმღერებში აკორდების აღნიშნული სახეების გაცილებით უფრო გვიანდელ წარმოშობას და იმასაც, რომ ეს აკორდები სვანური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი არ არის.

სვანური ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობა განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს იმის გამო, რომ სვანეთმა, განსაკუთრებული სოციალური და სამეურნეო პირობების გამო, გვაროვნული წყობილების ეპოქის კვალი შემოინახა. ამიტომაც სვანური სიმღერის მრავალხმიანობის განსხვავება საქართველოს იმ რაიონების მრავალხმიანობისაგან, სადაც საზოგადოებრივი ფორმაციების განვითარების ისტორია საკმაოდ წინ წავიდა, ისევე ბუნებრივია, როგორც სვანური კულტურის სხვა დარგების განსხვავება საქართველოს სხვა კუთხეების შესაბამისი დარგებისაგან.
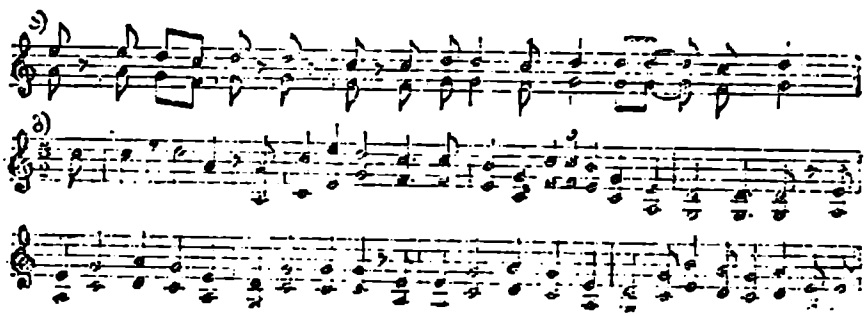
მაგრამ, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, მკვეთრად განმასხვავებელ ნიშნებს გარდა, ამ ორი სახის მრავალხმიანობას შორის გარკვეული ერთობა და ისტორიული ურთიერთკავშირი არსებობს. ამ საკითხს უფრო ფართოდ შემდეგ შევეხებით.

გადავიდეთ უშუალოდ სვანური სიმღერის მრავალხმიანობის, ე. ი. პარალელური მოძრაობის შემცველი კომპლექსური მრავალხმიანობის ანალიზზე.

ამ სახის მრავალხმიანობაში მუსიკალური გამომსახველობის ყველა ელემენტი წარმოდგენილია განუვითარებელი სახით. კილოებრივი შეგრძნება მასში საკმაოდ გამომჟღავნებულია, მაგრამ კილოს ცვალებადობის ხარისხი განსაკუთრებით იჩენს თავს ერთსა და იმავე ბგერათრიგში, ტონიკის გადანაცვლება ადვილად ხდება (განსაკუთრებით VII საფეხურზე). ანდა ინტონაციური სფერო იმ კილოს საფუძველზე ვითარდება, რომელშიც ყოველი საფეხური მაჟორული კილოს ტონიკას წარმოადგენს (დიფუზური კილო). თვითეული ხმის ინტონაცია შემოფარგლულია მცირე ინტერვალით. თვითეული ხმის მოძრაობა სხვა ხმების პარალელურად ხდება, რის გამოც მუდმივად ხდება აკორდული კომპლექსებით მოძრაობა. ამიტომაც ხმები დიფერენცირებული არ არის. მელოდიის გამომხატველი შუა ხმაა. ეს გარემოება, როგორც ქვევით დავინახავთ, ფრიად არსებით ნიშანს წარმოადგენს. მეტად დამახასიათებელია, რომ მსგავსი მრავალხმიანობა სვანურ სიმღერაში იჩენს თავს: გვაროვნული წყობის ნაშთები, რომლებიც ადვილი შესამჩნევია სვანეთის ყოფაცხოვრებაში, თავს იჩენს სიმღერაშიაც. თუ სვანურ კომპლექსურ სიმხმიანობას შევადარებთ საქართველოს იმ რაიონების სიმხმიანობას, სადაც კილოებრივი, ინტონაციური და რიტ-

შული სფერო გაცილებით უფრო რთულია, სადაც ხმათა ურთიერთდამოკიდებულებაც გართულებულია, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ მსგავსი სამხმიანობა პირველადს მოვლენას წარმოადგენს, ე. ი. მსგავსი პრიმიტიული „სტიქიური“ კომპლექსური სამხმიანობა შესაძლებელია ბურდონული ორხმიანობის თავდაპირველ სახეობასთან ერთად წარმოქნილიყო, და იქნებ მასზე უწინაც ეჩინა თავი[1].

მრავალხმიანობის პირველად ფორმას წარმოადგენს ხმათა ისეთი პარალელური მოძრაობა, სადაც ჰარმონიული ფუნქციონალობა გარკვეულად არ არის გამოვლინებული. მაგალითად, ცეცხლის მიწის კუნძულის (ა), და განსაკუთრებით სამოაზე[2] (ბ), მცხოვრებთა სიმღერებში მთელი სიმღერა, რომელიც პენტატონიკას ემყარება, აგებულია აღმავალი და დაღმავალი სეკუნდებითა და ნახტომებით მოძრავი პარალელური კვინტებით[3].



როგორც ამ მაგალითიდან ჩანს, პარალელური კვინტების შეშველ მსგავს ორხმიანობას საფუძვლად არ უდევს ჰარმონიული

[1] საჭიროდ მიგვაჩნია წინასწარ შევნიშნოთ, რომ მრავალხმიანობის არსებობას ამა თუ იმ ხალხის მუსიკაში ჩვენ არ ვთვლით ამ ხალხის მუსიკალური კულტურის დონის კრიტერიუმად. მუსიკალური კულტურის ხარისხი ერთნაირად შეიძლება გამოიხატოს როგორც მრავალხმიან, ისევე ერთხმიან სიმღერაში.
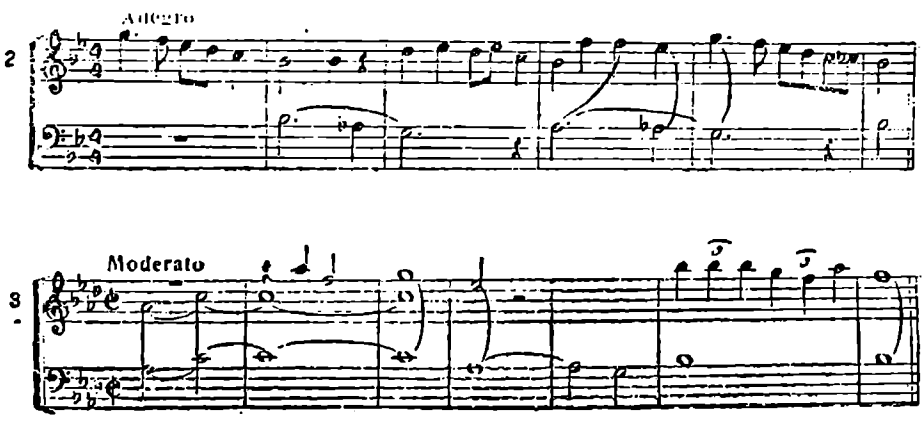
აღნიშნული მოსაზრების დასადასტურებლად მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება საბჭოთა კავშირში მობინადრე მრავალი ხალხის ცხოვრებიდან. ამა თუ იმ ხალხის მრავალხმიანობის მქონე მუსიკალური კულტურის დონეს მრავალხმიანობის ეტაპები და ცალკეული ფორმების ხარისხი განსაზღვრავენ.

[2] პოლინეზიის კუნძულთა ჯგუფი.

[3] მაგალითები ამოღებულია შნაიდერის შრომიდან „Gesänge der Mehrstimmigkeit“ Bd I, №№ 1 და 163.

ფუნქციონალობის გარკვეული კანონზომიერებები. ორხმიანობის ეს ფორმა, ცხადია, მის არაორგანიზებულ სტიქიურ ფორმათა ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს [1].

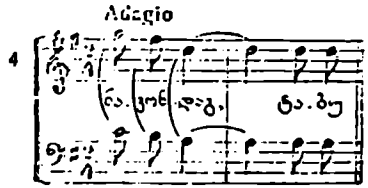
ხმათა პარალელური მოძრაობა ახასიათებს აგრეთვე სამხრეთ ოსეთის ორხმიან ხალხურ სიმღერას. მაგრამ ეს ხმათა პარალელური მოძრაობის შემცველი ორხმიანობა მრავალხმიანობის განვითარების გაცილებით უფრო მაღალ საფეხურზე დგას. ამ ორხმიანობის შემთხვევაში ინტონაციები ხმათა სვლის უფრო მრავალფეროვან ფორმებშია მოცემული. მაგრამ პარალელიზმის უფრო გაბატონებულ სახედ პარალელური კვინტები გვევლინება. „საცეკვაო“ და „ზარონდში“ (მოხუცი) პარალელური კვინტები გამოყენებულია როგორც თანმიმდევრული სვლის დროს, აგრეთვე ნახტომების შემთხვევაში.
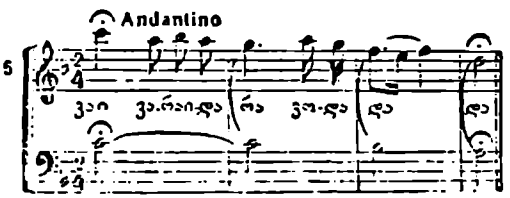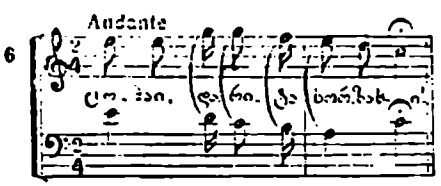


პარალელურ კვინტებს რიტუალურ სიმღერაში, რომელიც მიძღვნილია ღვთაება ალარდისადმი („სიმღერა ავადმყოფობის გასტუმრებისას“), ცვლის პარალელური კვარტები და უნისონი; მსგავსივე მოვლენაა „საქორწილო სიმღერასა“ და „წინასწარმეტყველ ილიასადმი მიძღვნილ სიმღერაში“.
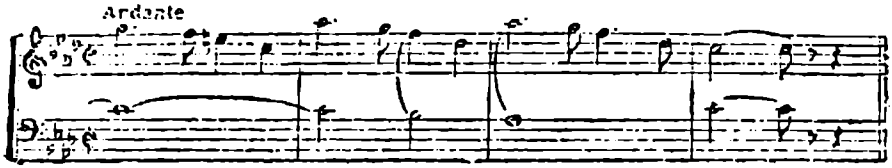
---

[1] ამ სახის მრავალხმიანობის მრავალი ნიმუში მოაქვს პროფ. ლ. ბ. გრუბერს შრომაში „История музыкальной культуры“ ტ. I.







სამხრეთ-ოსეთის ორხმიანობისათვის ფრიად დამახასიათებელია მკვეთრად გამოხატული ოქტავა, რომელსაც სხვა ინტერვალების ფონზე წარმოქმნის პირველი ხმა ალმავალი ნახტომით („სიმღერა“).



ადვილი შესამჩნევია, რომ რიტმული ორგანიზებულობა, მკვეთრად ჩამოყალიბებული მელოდიური საქცევების განმეორადობა, ჰარმონიულ ინტერვალთა ნაირგვარობა და კილოს ტონიკის ზუსტი შეგრძნება გვიჩვენებენ სმენით შერჩეული და სისტემატიზებული გამომსახველობის მუსიკალური ფორმების გამოყენებას.

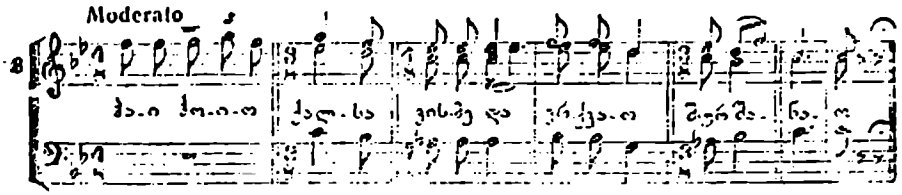
მაგრამ ცხადია, რომ ეს ორხმიანობა ხანგრძლივი დახვეწა-დამუშავების შედეგს წარმოადგენს. აღნიშნული ორხმიანობის სიძველეს ადასტურებს ამ სიმღერათა სოციალური ფუნქციაც.

სამხრეთ-ოსეთის იმ რაიონებში, რომელნიც ძლიერ დაახლოებული არიან ქართულ სოფლებთან, უკვე შესაძლებელია სამხმიანობის შემჩნევაც. ამასთანავე ამ სიმღერებში თავს იჩენს სამხმიანი სიმღერის ისეთი ინტონაციები, რიტმები და ფორმები, რომელნიც დამახასიათებელია ბურდონული ბანის შემცველ ქართულ სამხმიან სიმღერებისათვის.
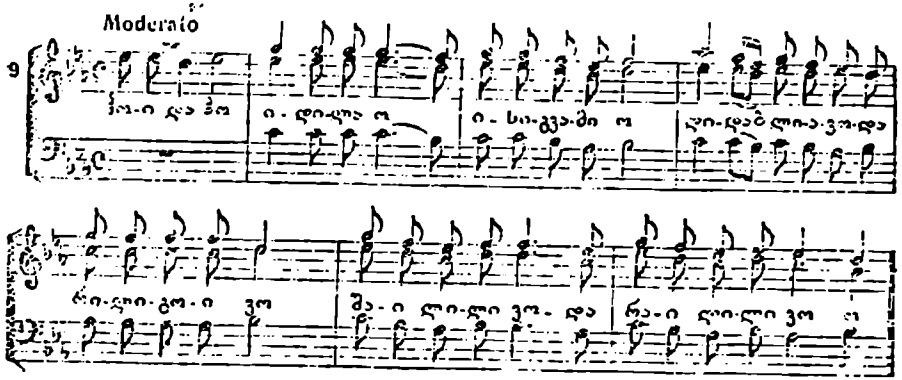
კომპლექსურ (პარალელურ) მოძრაობას სამხმიანობაში, რომელსაც ქართულ ხალხურ სიმღერაში ვხვდებით, სხვა ხარისხი გააჩნია; იგი გვევლინება როგორც მუსიკალური კულტურის განვითარების უფრო მაღალი საფეხურის შედეგი. ამ კომპლექსურ მრავალხმიანობაში, რომელშიც ხმათა პარალელური მოძრაობა სჭარბობს, აკორდების და ჰარმონიული ფუნქციების სისტემა და საკმაოდ გამოკვეთილი ცვალებადი კილო მკვეთრად შეიგრძნობა, მაგრამ ნაკლებ კრისტალიზებულია, ვიდრე უფრო გვიანდელი ეპოქების მრავალხმიანობაში.

მოვიყვანოთ რამდენიმე სახასიათო ნიმუში.
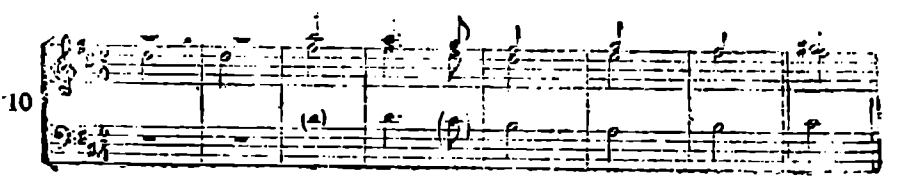
„შურშანა“ ფ. 37 № 21[1].



„ლაქლვაში“, ასლ.
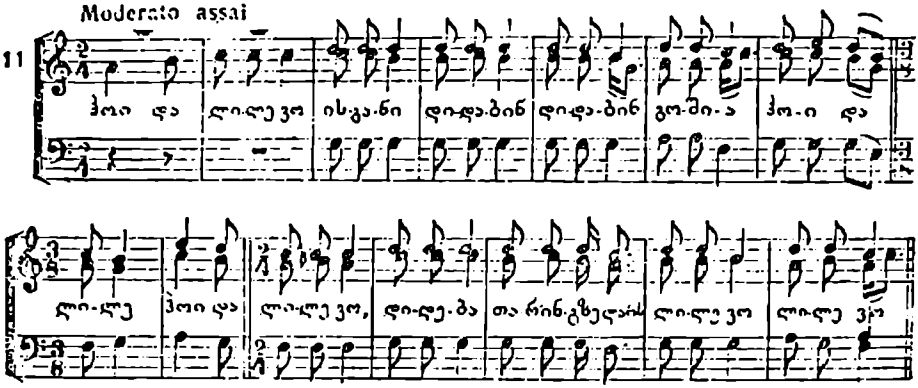


„ფერხული“[2], ახ.



[1] შემოკლებათა ახსნა: ფ.—ფალიაშვილი; ა.რ.—არაყიშვილი; შ. მ.შვ.—შ. მშველიძე; V—V ტომი; 37—კრებულის გვერდი; № 27—სიმღერის № კრებულში; 1/5—6—პირველი სტრიქონი, მე-5 და მე-6 ტაქტი.

[2] ეს საფერხულო სიმღერა ჩაწერილია სოფ. ხალდეში 4 და 5 წლის ასაკის ბავშვებისაგან.

„ლილე“. ფ. 46 № 28.



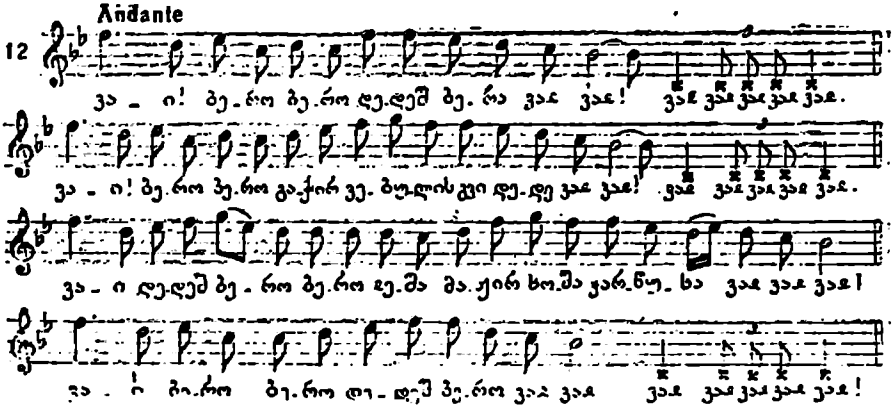
თუ არსებული ჩანაწერებისა და თანამედროვე ხალხური მუსიკალური პრაქტიკის მიხედვით ვიმსჯელებთ, სვანური სიმღერები სამი ხმით სრულდება.

ბუნებრივია ვივარაუდოთ, რომ სვანური მრავალხმიანობა წარმოადგენს ერთხმიანობის სამხმიანობაში ორხმიანობის საშუალებით გადასვლის ისტორიული განვითარების პროცესს. ერთხმიანი და ორხმიანი წყობა უნდა არსებობდეს ან ცალკეული სიმღერების სახით ანდა სამხმიანობაში უნდა აღმოჩნდეს ერთხმიანი და ორხმიანი წყობის ფრაგმენტები.

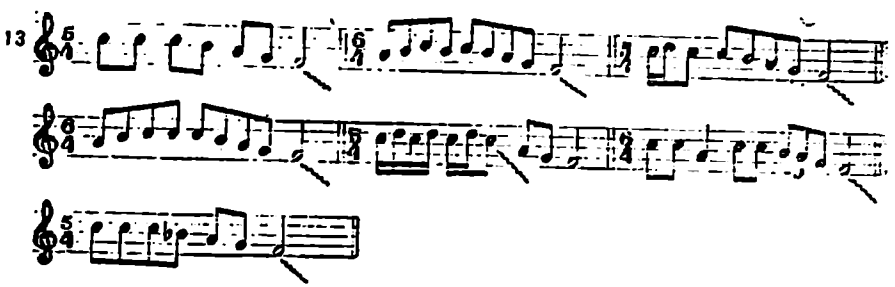
ერთხმიანი სიმღერა სვანეთში თავს იჩენს მხოლოდ ტირილის სახით. სხვა ჟანრებში ერთხმიანი სიმღერა სრულიად არ არსებობს.

მოვიყვანოთ სვანური ტირილის ორი ნიმუში.
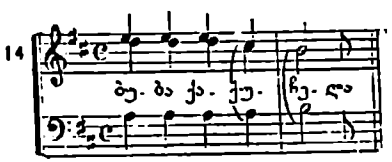
„სვანი ქალის ტირილი“ (ქვემო სვანეთი), ასლ.
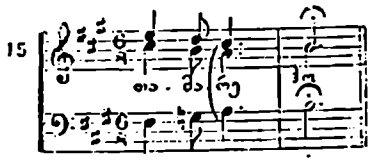


„სვანი ქალის ტირილი“ (ზემო სვანეთი), ახ.
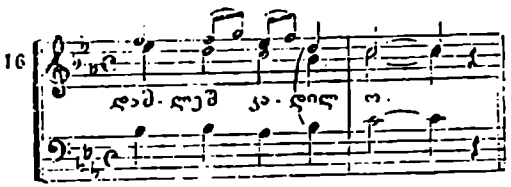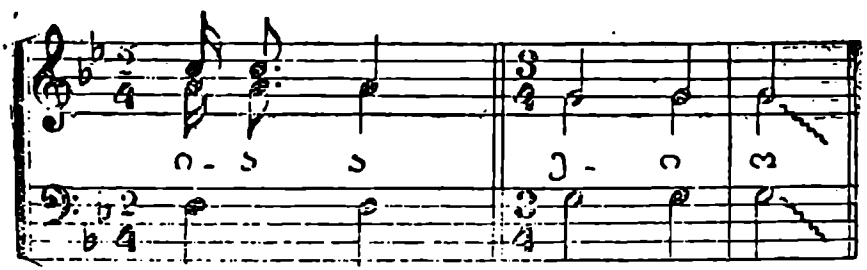


ერთხმიანობა გვხვდება აგრეთვე სიმღერის უნისონით დამთავრებისას[1].



[1] კვინტით დაბოლოვება ს. ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილ „ფერხულში“ (ფ. 49. ბოლო), ცხადია, გვიანდელი წარმოშობისაა, აგრეთვე დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი სიმღერა „ჯგჯრაგ“, რომლის ბოლოში კვარტკვირტაკორდია, უდავოდ დაუ[ზ]თავრებელია.
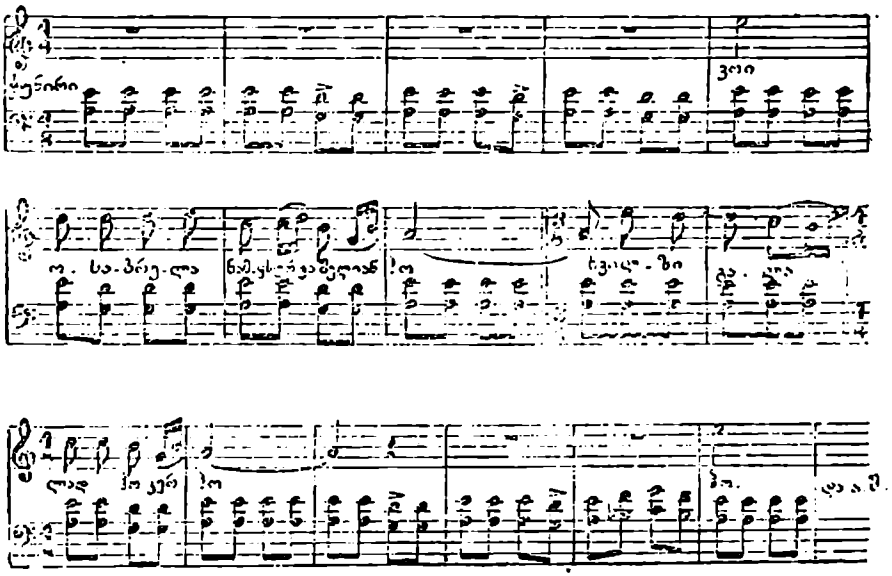






ზ. ფალიაშვილის მიერ ეცერში (ზემო სვანეთი) ჩაწერილი ერთბმიანი სიმღერა „ოსაბრელა“, რომელიც ჰუნირის თანხლებით სრულდება, მეგრული წარმოშობისა უნდა იყოს: გამოკვეთილი პირველი ბგერა, რომელსაც თან სდევს მცირე გრძლიობის ბგერები, კადანსური საქცევები (მინორული კილოს ტონიკის შემკობა ორი ქვემხმარე ბგერით), სიმღერის ლირიკული ხასიათი,—ყველაფერი

ეს დამახასიათებელია ჩონგურით თანხლებული ერთხმიანი მეგრული ლირიკული სიმღერისათვის[1].

„ო საბრელა“ ფ. 41, №25.
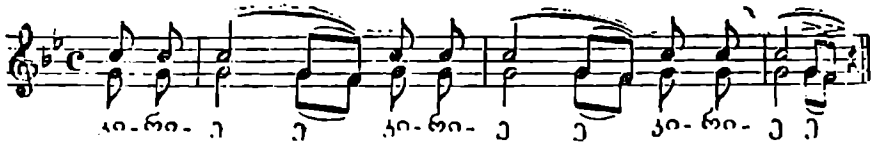


ორხმიანი სიმღერებიდან ერთადერთ მაგალითს წარმოადგენს ჩვენს მიერ ეცერში (ზემო სვანეთი) 1946 წელს ღრმად მოხუცებული მომღერლებისგან ჩაწერილი სიმღერა „კვირიოლა“. ეს სიმღერა სრულდება გვალვის ანდა ავდრის შემთხვევაში (ანალოგიური სიმღერას წარმოადგენს ქართლ-კახური „ლაზარე“). სიმღერის ხასიათი, რომელიც აგებულია კვარტაზე და ბოლოში უნისონზე, უახლოვდება შელოცვის წამოძახილებს.

---

[1] ამ სიმღერის და მეგრული სიმღერების მსგავსებაზე ჩვენი ყურადღება მიაქცია მუსიკის მცოდნემ ვ. ახობაძემ.
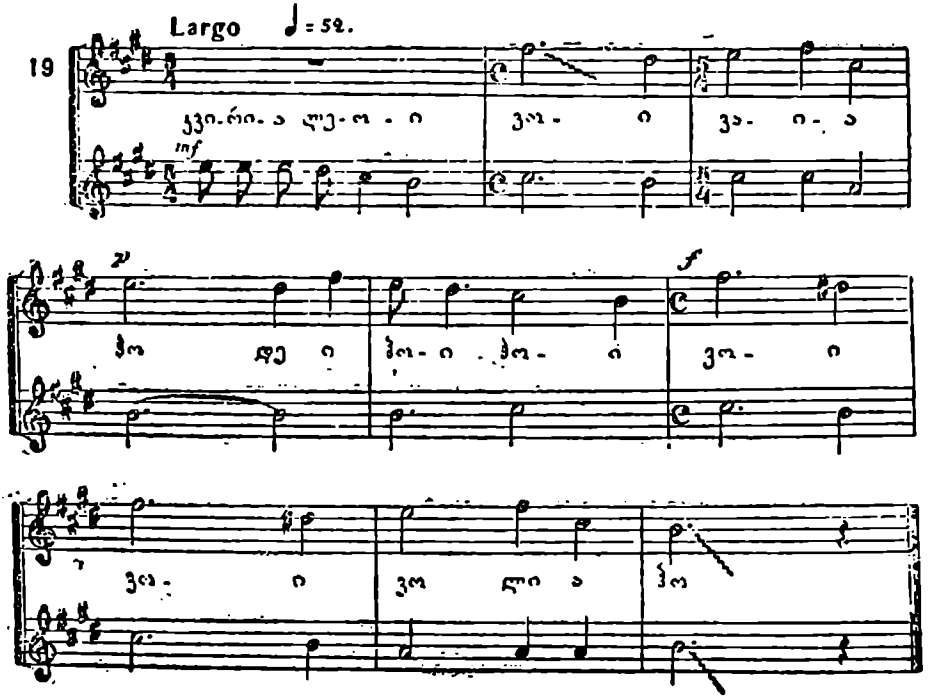
18



ინტონაციის შელოცვითი ხასიათი, გაბატონებული კვარტის პირქუში ხმოვანება და სიმღერის სოციალური ფუნქცია გვაფიქრებინებს, რომ ეს სიმღერა უძველესი დროის ორხმიანობის ნაშთს წარმოადგენს.

სვანური სიმღერა „კვირია“, რომელიც 1950 წელს იქნა ჩაწერილი ქალში (ს. ხე) კვირიკეს დღესასწაულზე ვ. ახობაძის მიერ, წარმოდგენილია როგორც ორხმიანი სიმღერა.

19
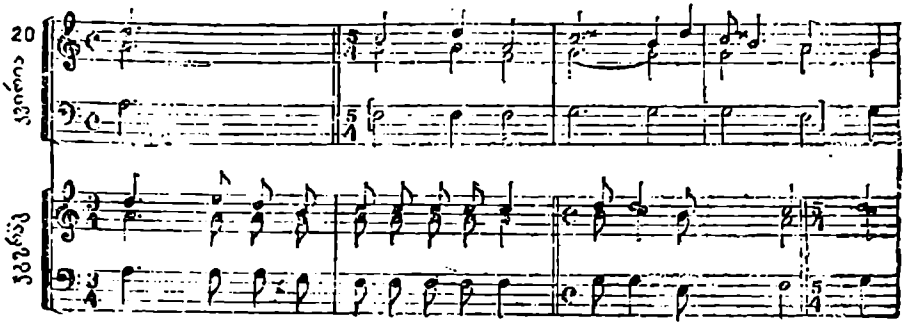


ჩვენ ვფიქრობთ, რომ მისი დედანი სამხმიან სიმღერას უნდა წარმოადგენდეს, მაგრამ მომღერლებმა ორხმად შეასრულეს. თვით სიმღერის ანალიზი და მისი შედარება სიმღერასთან „ჯგრაგი“

(ზ. ფალიაშვილის ჩანაწერი. 31, № 16) საშუალებას მოგვცემს გავერკვეთ ამ საკითხში.

სიმღერა „კვირია“ ორი ნაწილისა და შესაელისაგან შედგება: შესაელი—დამწყების პარტია 1 ტ.; I ნაწ. მე-2—5 ტტ. და II ნაწ.—მე-6—9 ტ. ტ. II ნ. I ნაწილის განმეორებაა, მხოლოდ დაბოლოება აქვს შეცვლილი: I ნაწილი T-ზე თავდება ტაქტის სუსტ დროზე მეოთხედი ნოტით (მე-5 ტ.), ხოლო II ნაწილი ბოლოვდება ძლიერ დროზე ისევ T-ზე დაბოლოვებისათვის დამახასიათებელი დალმავალი გლისანდოს ფორმით თითქმის სალაპარაკო ტემბრამდე (9 ტ.). მე-2 და მე-3 ტაქტები მეორდება მე-6, მე-7 და მე-8 ტაქტებში. მე-3 ტ. მეორდება მე-8 ტაქტში. მესამე ტაქტში ხმები წარმოქმნიან ტერციას, კვარტას და ტერციას, ხოლო მე-8 ტაქტში იმავე ჰარმონიის საფუძველზე—კვინტას, სექსტას და ტერციას. თუ მე-3 და მე-8 ტაქტს შევაერთებთ, მაშინ მე-2, მე-3, მე-6, მე-7 და მე-8 ტაქტებში მიკიღებთ სვანური სამხმიანობისათვის თანაბგერადობათა დამახასიათებელ მიმდევრობას: ორხმიანობას კვარტისა და ტერციის საბით (ქვედა ხმის სეკუნდით ქვევით მოძრაობით; მე-2, მე-6 და მე-7 ტაქტები), რომელსაც მოსდევს სამხმოვანება კიდევ სეკუნდით ქვევით. (დო-დიეზ, მი-3 ტ. და ლა, მი—8 ტ.). ამიტომაც შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მე-Ე ტაქტის ქვედა ხმა (ლა) ამ ჰარმონიის ბანს წარმოადგენს, რომელიც გამოკლებულია მე-3 ტ. ხოლო მე-3 ტაქტი წარმოადგენს პირველ და მეორე ხმას უბანოდ, რომელიც თავს იჩენს მე-8 ტაქტში. ამიტომ ვფიქრობთ, რომ ეს სიმღერა სამხმიანია, რომელშიც თავს იჩენს ორხმიანი ფრაგმენტები: მე-2 ტ. ორხმიანი, მე-3—სამხმიანია და ბოლოვდება (კადანსში) ტერციითა და უნისონით 5-ე ტაქტის ბოლოში (I ნაწ. დასასრული); მე-5, მე-7 ტაქტები ორხმიანია, მე-8—სამხმიანი, რომელიც გადადის ტერციასა და უნისონში.

ორხმიანობისა და სამხმიანობის მსგავს ცვლას ერთნაირ ინტონაციურსა და ჰარმონიულ საფუძველზე ვხედებით „ჯგერაგშიც“ (ზ. ფალიაშვილის ჩანაწერი. 31, № 16, $^{3}/_{2-4}$).



თუ ამ ორი სიმღერის აღნიშნულ ფრაგმენტებს ერთმანეთს შევადარებთ, დავრწმუნდებით, რომ ამ სიმღერებს ერთი და იგივე სამხმიანი წყობა აქვთ, რომელიც ორხმიან ფრაგმენტებს შეიცავს.

ან არადა ეს სიმღერა განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს როგორც ორხმიანი საწესო სიმღერა.

სამხმიან სიმღერებში ორხმიანობის კვალი შემდეგი სახით გვევლინება:

1. კადანსებში, დიდი ზომის ნაგებობის (კუპლეტის ან მთლიანი სიმღერის) დაბოლოვების წინ ორხმიანობა ტერციის სახით წარმოადგენს სვანური სიმღერის ჩვეულებრივ და მუდმივ დამახასიათებელ ნიშანს. ყველა ხმის სეკუნდური სვლები (სამხმიან წყობაში) დამაბოლოებელ ნაგებობაში წარმოქმნის სამხმოვანებას (მის სხვადასხვა ფორმაში), ტერციას ერთ-ერთი ხმის გაორმაგებით და საბოლოო უნისონს ანდა ტერციასა და საბოლოო უნისონს.

2. ბანისა და მეორე ხმის გაორმაგების შემთხვევაში ანდა პირველი ხმის მეორეში (ან პირიქით) რიტმული გადანაცვლების საშუალებით (განსაკუთრებით საკულტო სიმღერებში—„ჯგრაგი“, „ზარი“, „გა“, „კვირია“, „სადამი“ და სხვა).

ამ შემთხვევაში ორხმიანობა თავს იჩენს ფრაგმენტის სახით, რომელიც უნდა ვიგულისხმოთ, როგორც სამხმიანობაში შემორჩენილი ორხმიანობის ნაშთი.

ამ კომპლექსურ მოძრაობაში ხშირად, (განსაკუთრებით კი საკადანსო საქცევებში) მეორე ხმა უერთდება ბანს, ხოლო პირვე-

ლი დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს. ეს მოვლენა ყველა სიმღერაში შესამჩნევია. საკადანსო საქცევებში მეორე ხმა უერთდება ბანს და მასთან ერთად უნისონს წარმოქმნის.

28-ე გვერდზე მოყვანილ მაგალითებში სავსებით ნათლად ჩანს ორხმიანობა და ერთხმიანობა საკადანსო საქცევებში.

უფრო ნაირფეროვანია ორხმიანობის ფორმები, რომელნიც სამხმიანობაში გვხდებიან არა დამაბოლოებელ ნაგებობაში, არამედ სამხმიან წყობის წინადადების შუაში (იხ. მაგ. 21).

ამ ორხმიან ნაგებობაში ინტონაციები საკმაოდ შეზღუდულია. ყოველი ხმა სეკუნდებით ან ტერციებით მოძრაობს. კვარტით ან კვინტით მოძრაობა მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდება, როდესაც შენარჩუნებულია კილოს ერთი და იგივე საფეხური. დამახასიათებელი მელოდიური საქცევები ორი ხმის ურთიერთ შეხამებისას წარმოქმნის ინტერვალებს, პრიმას, ტერციას, კვარტასა და კვინტას. ამასთანავე ხმათა პარალელური მოძრაობა მხოლოდ პარალელურ ტერციებს წარმოქმნის (მდორე, სეკუნდური სვლითა და ტერციაზე ნახტომით). სამხმიანი წყობის განვითარებულ ფორმებთან შედარებით ეს ორხმიანი ნაგებობანი ინტონაციურად შეუდარებლად უფრო ერთგვაროვანი არიან.

მსგავსი ორხმიანი ფრაგმენტები ყურადღებას იპყრობენ არა მარტო მათი მელოდიური განვითარების ფორმებით. ეს ორხმიანი ფრაგმენტები გარკვეულ მეცნიერულ ღირებულებას წარმოადგენენ როგორც ორხმიანობის ეპოქის ნაშთები. ამიტომაც ამ ორხმიანი ფრაგმენტებისა და მსგავსი სამხმიანი ეპიზოდების შედარება საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლის გზები.

ორხმიანი წყობის სამხმიან წყობაში გადასვლის გზები უკვე მტკიცედ დადგენილია ბურდონულ მრავალხმიანობაში.

ხმათა პარალელური მოძრაობის შემცველ კომპლექსურ მრავალხმიანობაში ორხმიანი წყობიდან სამხმიანში გადასვლა სხვაგვარად ხდება.
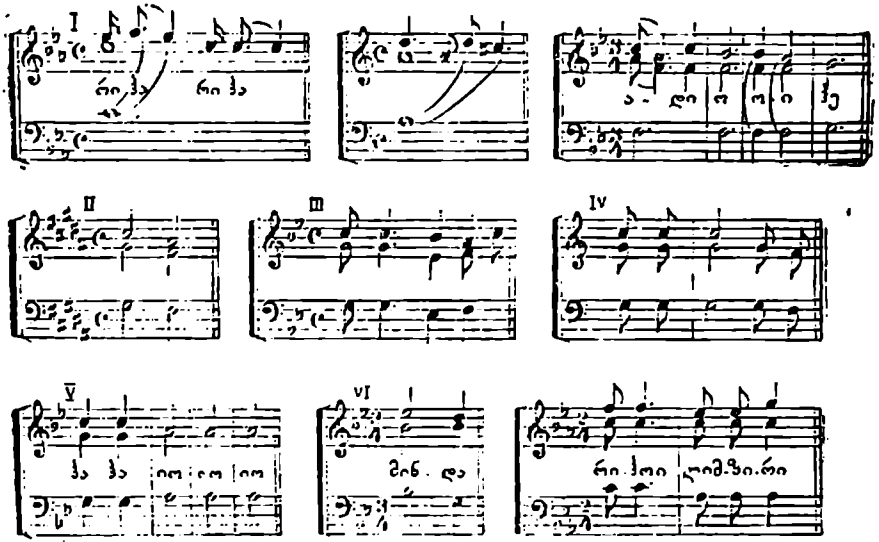
პირველ რიგში ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ კომპლექსურ სამხმიანობაში სრულებით არა გვაქვს ოქტავური გაორმაგება ბანისა პირველი ხმით, რაც, როგორც ვიცით, ბურდონული სამხმიანობის პირველადი ფორმის განმსაზღვრელ

ფაქტორს წარმოადგენს. ამიტომაც, ცხადია, რომ ორხმიანი წყობიდან სამხმიანში გადასვლა კომპლექსურ მრავალხმიანობაში სულ სხვა გზით მიიმართებოდა ვიდრე ბურდონულ მრავალხმიანობაში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კომპლექსური სამხმიანობის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს სამხმოვანებათა და მათი შემცველი თანაბგერადობათა პარალელური მოძრაობა. იმ ორხმიან ფრაგმენტებში, რომელნიც სამხმიანობაში ნაშთის სახით არიან შემორჩენილი, პარალელური კვინტებით მოძრაობა არ შეიმჩნევა, იმ დროს როდესაც სამხმიანობისათვის დამახასიათებელია კიდური ხმების პარალელური კვინტებით მოძრაობა, ორხმიანობისაგან განსხვავებით, სწორედ ეს პარალელური კვინტები წარმოადგენენ იმ მოვლენას, რომელმაც კომპლექსურ მრავალხმიანობაში ახალი ბგერადობა შეიტანა. ბუნებრივია, რომ ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლისას ორხმიანობის კანონზომიერებანი არ შეიძლებოდა სავსებით გამქრალიყვნენ. ორხმიანობის სამხმიანობად გარდაქმნისას ორხმიანობის კანონზომიერებანი შემონახულია და ამავე დროს სამხმიანობას შეაქვს ახალი თვისებები და კორექტივი ორხმიანობის კანონზომიერებაში.

ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლის გზების განსასაზღვრავად, შევადაროთ ორხმიანი ფრაგმენტები, როგორც გადმონაშთი მოვლენა, მსგავს სამხმიან ფრაგმენტებს. მეტი სიზუსტისათვის შევადაროთ ორხმიანი ფრაგმენტები იმ სამხმიან ნაგებობებს, რომელთაც ხმათა სვლის მსგავსი ფორმები აქვთ.

ხმათა სვლას ორხმიან ფრაგმენტებში მივყავართ წმ. კვინტის, წმ. კვარტის, დიდი და პატარა ტერციისა და უნისონის ინტერვალთა თანმიმდევრობისაკენ. დასახელებულ ინტერვალთაგან პარალელურ მოძრაობაში გვხვდება დიდი და პატარა ტერციები (თანმიმდევარი სვლითა და ნახტომით) და უნისონი. რადგან ამ ფრაგმენტებში წმინდა კვარტა განსაკუთრებულ როლს თამაშობს, ამიტომ საჭიროა განხილულ იქნეს, თუ რომელ ინტერვალებს ეხამება (ეწყობა) წმინდა კვარტა. ამავე დროს საჭიროა გათვალისწინებულ იქნეს ხმათა სვლის ფორმები ერთდროულად ორ ხმაში.



კვარტას მოსდევს: ტერცია—უცვლელი ქვედა ხმის შემთხვევაში (I) ან ქვედა ხმის დაღმავალი სეკუნდით სვლის შემთხვევაში (II); კვინტა—ქვედა ხმის დაღმავალი ტერციით მოძრაობის შემთხვევაში (III); უნისონი—უცვლელი ქვედა ხმის შემთხვევაში, და მაშასადამე, ზედა ხმაში ნახტომით წმ. კვარტაზე ქვევით (IV); ან ქვედა ხმაში აღმავალი სეკუნდით მოძრაობის შემთხვევაში, ხოლო ზედა ხმაში დაღმავალი ტერციით მოძრაობის შემთხვევაში (V); კვარტის კვინტაში გადასვლის (III) სახეობას წარმოადგენს კვარტისა და სამხმოვანების თანმიმდევრობა ტერციით ქვევით (VI). რაც შეეხება პარალელურ ტერციებს, ისინი მდორედ ანდა ნახტომით (ჩვეულებრივ ტერციით ქვევით) მოძრაობენ.

ანალოგიური შემთხვევების შემჩნევა შეიძლება შემდეგ სიმღერებში:

I. „სადამ“, ასლ. მე-11—12 ტაქტები. ასლ. „ზარი“, მე-4 ტ.
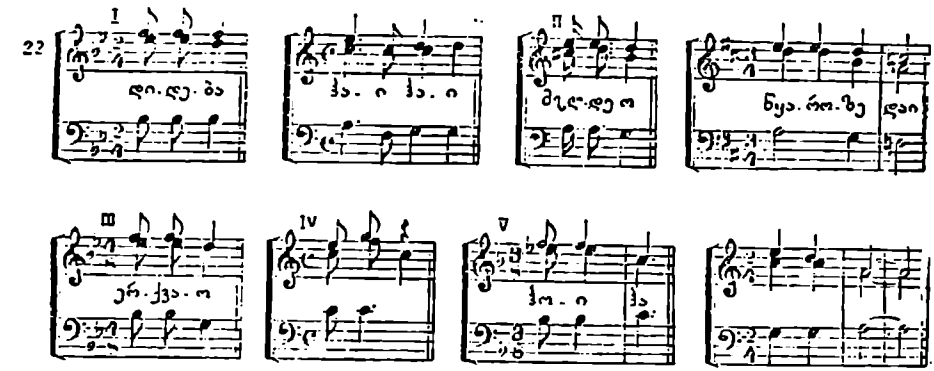
II „სამგლოვიარო მსვლელობა“, ფ. 39, № 22; 3/1—და 3/4. „კვირია“. ახ. მე-2 ტაქტი, „სადამ“, ასლ. ბოლო.

III. „სადამ“, ასლ. 9 ტ.

IV. „რიჰა“, არ. ბოლო.

V. „კვირია“, ასლ. 7 ტაქტი.

განვიხილოთ სამხმიანი წყობის მაგალითები, რომელნიც შეესაბამებიან ზემოდასახელებულ ორხმიან ფრაგმენტებს.



ანალოგიური შემთხვევები იხილეთ შემდეგ სიმღერებში:

I—მრავალ სიმღერაში

III „ჯგერაგ", ფ. 31, № 16, 3/4

IV „ჟუჟუნა", ასლ. 3—4 ტაქტები.

ადვილად შეიძლება დავრწმუნდეთ, რომ სამხმიანი წყობის ეს მაგალითები თავისთავად წარმოადგენენ მათ შესაბამის ორხმიან ფრაგმენტებს ზედა ხმის დამატებით, რომელიც წარმოქმნის წმინდა კვინტებს ბანის ყოველი ბგერის მიმართ. კვარტა და მისი მომდევნო ტერცია ორხმიანი წყობისა სამხმიანობაში გარდაიქმნენ კვარტად + სეკუნდა ზევით და სამხმოვნებად (I და II); კვარტა და მისი მომდევნო კვინტა ორხმიანი წყობისა სამხმიან წყობაში გარდაიქმნენ კვარტად + სეკუნდა ზევით და კვინტად (III); კვარტა და მისი მომდევნო უნისონი ორხმიანი წყობისა სამხმიან წყობაში გარდაიქმნებიან კვარტად + სეკუნდა ზევით და უნისონად (IV და V). პარალელური ტერციები ორხმიანი წყობისა სამხმიან წყობაში გარდაიქმნება პარალელურ სამხმოვანებებად.

ყველა განხილულ შემთხვევაში (გარდა საკადანსო ტერციისა და უნისონისა) სამხმიანობაში კიდურ ხმათა შორის წარმოიქმნება პარალელური კვინტები.

თუ სამხმიანი სიმღერის ნიმუშებში ზედა ხმას მოვაკლებთ, მაშინ დანარჩენი ორი ხმა სავსებით ისეთივე იქნება, როგორც ორხმიან წყობაში.

შეგვადაროთ თუნდაც კიდევ 1/5—6—3/1 ტაქტები სიმღერისა „რა ვქნა“ (ფ. 44 № 27) და 1/4—5 ტაქტები სიმღერისა „ქალსა ვისმე“ პირველი ხმის გარეშე. (ფ. 37 № 21).

გარდა ამისა, სიმხმიანი წყობის თანაბგერადობათა ჰარმონიული ფუნქციებიც შეესაბამება ორხმიანი წყობის ჰარმონიულ ფუნქციებს.

ამრიგად, ორხმიანი და სამხმიანი წყობის სვანური სიმღერების შედარება საშუალებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ კომპლექსურ მრავალხმიანობაში ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლა მოხდა ორხმიანობის ქვედახმის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენებით, ე. ი. ორხმიანობა გადაიქცა სამხმიანობად ბანის თვითეულ ბგერაზე წმინდა კვინტების დაშენების საშუალებით. (მესამე ობერტონი ბანის ყოველი ბგერიდან[1]).

ამიტომაც მელოდია, რომელიც ორხმიან წყობაში ძირითად მელოდიას წარმოადგენდა, სამხმიან წყობაში იგი აღმოჩნდა შუა ხმაში, რომელიც წმინდა კვინტების ჩარჩოთია შემოფარგლული, ე. ი. შუა ხმას მიჰყავს ძირითადი მელოდია, ხოლო ბანი და პირველი ხმა ჰარმონიულ თანხლებას წარმოადგენენ. კომპლექსურ მრავალხმიანობაში ზედა ხმა წარმოადგენს იგივე „მაღალ ბანს“ როგორსაც ბურდონული მრავალხმიანობის ადრეულ ფორმებში.

ორხმიანი წყობის სამხმიანში გადასვლის გზების დადგენა საშუალებას იძლევა კიდევ ერთი მეტად არსებითი დასკვნა გავაკეთოთ, რომელიც მნიშვნელოვანია არა მარტო კომპლექსური მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიისათვის, არამედ მთელი საქართველოს ხალხური სიმღერების დამახასიათებელი კვარტკვინტაკორდის გენეზისის საკითხისათვის.

გამოკვლევაში „ქართლ-კახეთის საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“ (თავი „არატერციული წყობის აკორდები“ გვ. 82—92), ჩვენ შევეხეთ ამ აკორდების ბუნებას (უპირატესად კვარტკვინტაკორდს) ბურდონული მრავალხმიანობის ჰარმონიის პირობებში, სადაც კილოები და ჰარმონიული ფუნქციები მკვეთრად დიფერენცირებულია.

---

[1] აქაც თავს იჩენს ცვალებადი კილოს თავისებურება, რაც იმით გამოიხატება, რომ ყოველი ბგერა, ემორჩილება რა მოცემულ კილოს საერთო სისტემას, ამყარებს ტენდენციას გახდეს დროებითი ცენტრი.

კვარტკვინტაკორდის ბუნებას ჩვენ ვსაზღვრავდით მხოლოდ ქართლ-კახური სიმღერის კანონზომიერებათა პირობებში.

ჩვენ მაშინვე აღვნიშნეთ, რომ: „შესაძლებელია აკორდთა აღნიშნული ფორმები გენეტიკურად მრავალხმიანობის უძველეს ფორმებს მიეკუთვნება, როდესაც წმინდა კვარტას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

შემთხვევითი როდი უნდა იყოს ის გარემოება, რომ დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში არატერციული აკორდები გვხვდება ყველა საფეხურზე და პარალელურ მოძრაობაშიც კი. მაგრამ იმ ხალხურ სიმღერაში, რომელშიც ჰარმონიული კანონზომიერებანი ფრიად მაღალ დონეს აღწევენ, ეს აკორდები იძენენ აღნიშნულ ფორმასა და ფუნქციას“.

მოვიგონოთ, რომ არატერციული წყობის აკორდების ფორმა და ფუნქცია (პირველ რიგში კვარტკვინტაკორდის) ქართლისა და კახეთის ხალხურ სიმღერაში, ე. ი. ბურდონულ მრავალხმიანობაში მკვეთრად კრისტალიზებულია. კვარტკვინტაკორდი მხოლოდ გარკვეულ საფეხურებზე გვხვდება: მაჟორულ კილოებში I, ხოლო მინორულ კილოებში I და VII საფეხურებზე; კვარტსეპტაკორდი გვხვდება მაჟორული და მინორული კილოების IV საფეხურზე, სეპტოქტავაკორდიც მაჟორული და მინორული კილოების IV საფეხურზე. დანარჩენ საფეხურებზე, როგორც წესი, ეს აკორდები არ გამოიყენება.

სვანური სიმღერის კომპლექსური მრავალხმიანობის განვითარების დეტალური ანალიზი საშუალებას იძლევა გარკვეულ იქნეს კვარტკვინტაკორდის გენეზისი.

ჩვენ ვნახეთ, რომ სვანური სიმღერის ორხმიან ფრაგმენტებში წმინდა კვარტას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რომ ეს ინტერვალი გვხვდება ტერციასთან, კვინტასთან და იშვიათ შემთხვევაში პრიმასთან თანმიმდევრობაში. ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლისას ბანის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენების დროს, ზედა ხმაში ორხმიანი წყობის ინტერვალები სამხმიანი აკორდის ნაწილად გარდაიქმნება; ტერცია სამხმოვანებად გადაიქცევა, კვინტა რჩება კვინტად, რომელიც, სამხმიანობის შემდგომი განვითარებისას, შუა ხმით შეივსება და ისევ სამხმოვანებად გადაიქცევა. იგივე ფორმებს უნდა იძენდეს უნისონი. ამიტომაც პარალელურმა ტერ-

ციებმა კვინტასთან ერთად წარმოქმნეს სამხმოვანებათა პარალელური მოძრაობა.

ორხმიანობის კვარტაზე წმინდა კვინტის (ბანის ბგერიდან) დაშენების პროცესში წარმოიშვა კვარტ-კვინტაკორდი. (იხ. სანოტო ნიმუშები № 35). ამრიგად, კომპლექსური მრავალხმიანობის პარალელურ მოძრაობაში კვარტკვინტაკორდი შევიდა როგორც თანასწორუფლებიანი თანაბგერადობა. ცვალებადი კილოს პირობებში, სადაც დროებითი ტონიკის როლს კილოს სხვადასხვა საფეხური ასრულებს, კვარტკვინტაკორდი თავს იჩენს, არა მხოლოდ ძირითად ტონიკაზე. მაგრამ კილოს ისტორიულ განვითარებაში, მისი ჩამოძერწვის პროცესში კვარტკვინტაკორდი განსაზღვრავს თავის ადგილს: ბურდონულ მრავალხმიანობაში, ჩამოყალიბებული კილოს პირობებში, ამ აკორდის ჰარმონიული ფუნქცია მკვეთრად დიფერენცირებული ხდება.

კვარტის გადაწყვეტა ან სხვა ინტერვალში გადასვლა მოხდა ორივე ხმაში დამახასიათებელი მელოდიური საქცევების საფუძველზე. ამიტომაც კვარტკვინტაკორდის წარმოქმნის პირველ საფუძვლად წმინდა მელოდიური საწყისი უნდა ჩაითვალოს: კომპლექსურ სამხმიანობაში ეს მელოდიური საწყისი ძალაში რჩება კვარტის წარმოქმნის თვალსაზრისით, მაგრამ მას ემატება ჰარმონიული მოვლენაც კვინტური ჩარჩოს ფორმით (ბანი და პირველი ხმა). ამრიგად, კომპლექსური მრავალხმიანობის მელოდიური და ჰარმონიული დამახასიათებელი საფუძვლები ხელს უწყობდა მის პირვანდელ ფორმაში ქართული ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელი აკორდის წარმოქმნას. კილოს და მისი ყველა ელემენტის (ბგერათრიგი, ინტონაციური სფერო და ჰარმონიული ფუნქციები) შემდგომ განვითარებაში კვარტკვინტაკორდის ფორმა და ფუნქცია მეტ გარკვეულობას და სიმკვეთრეს აღწევს ბურდონულ მრავალხმიანობაში.

ფრიად დამახასიათებელია, რომ სვანურ კომპლექსური წყობის სიმღერებში, ე. ი. პირვანდელი ანდა კომპლექსური მრავალხმიანობის, ყოველ შემთხვევაში, უძველეს ფორმებში კვარტსეპტაკორდი და სეპტოქტავაკორდი სრულებით არ გვხვდება.

ორხმიანი წყობის მელოდიური საქცევები და ბანის ბგერებზე წმინდა კვინტის დაშენების ხერხი სამხმიან წყობაში გადასვლისას ძირეულად ეწინააღმდეგება ამ სახის არატერციული წყობის აკორ-

დების წარმოქმნას. ეს აკორდები შეიძლებოდა წარმოქმნილიყო მხოლოდ ბანის ბგერათა ოქტავური გაორმაგების პირობებში (ბურდონულ მრავალხმიანობაში).

კვარტკვინტაკორდის მელოდიურ წარმოშობას მოწმობს აგრეთვე ის გარემოება, რომ ამ აკორდის საფუძველი წმინდა კვარტა გამოიყენება მელოდიურად ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების უფრო ადრეულ ფორმებში.

ინტერვალი კვარტა ფართოდ გამოიყენება ხალხური სიმღერის იმ მუსიკალურ ნაგებობებში, რომელთაც ყველაზე მეტად უნდა შემოენახათ ძველი ფორმები. მაგალითად, დამწყების პარტია ქართულ ხალხურ სიმღერაში ძალიან ხშირად კვარტაზე იგება.

სვანურ სიმღერებში დამწყების პარტია უმეტესწილად კილოს IV საფეხურიდან იგება. ნაგულისხმევ ბანთან, რომელიც, ბუნებრივია, შემსრულებლის მიერ შეიგრძნობა, კილოს მეოთხე საფეხური ჰქმნის წმ. კვარტას. ეს კვარტა უეჭველად გადაწყდება I საფეხურის ტერციაში. გადაწყვეტა ხდება ან დაწყების პარტიის ბოლოშივე, ან უშუალოდ გუნდის ჩართვის მომენტში, ან კიდევ ცოტა უფრო მოგვიანებით.

რასაკვირველია, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კილოს IV საფეხური (დამწყების პარტიის დასაწყისი) მიეკუთვნება IV საფეხურს (მისი პრიმა) ანდა VII საფეხურს (მისი კვინტა), რომელიც თანახმად კილოს ჰარმონიული ურთიერთმიზიდვის კანონებისა, გადაწყდება I საფეხურში.

ფორმალურად ეს სწორია. მაგრამ ფაქტიური მასალა საშუალებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ კილოს IV საფეხური (დამწყების პარტიის დასაწყისი) კვარტკვინტაკორდის კვარტას წარმოადგენს[1]. მოძახილის პარტიაში მელოდიური საქცევები არას დროს არ არის აგებული VII საფეხურზე. მეტ წილად მოძახილის პარ-
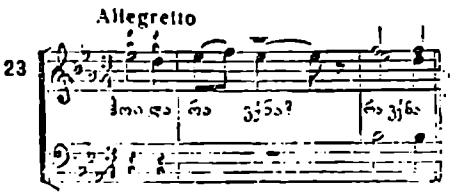
---

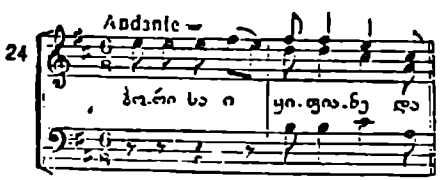
[1] ამ გარემოებას ჩვენ ხაზი გავუსვით ჩვენს გამოკვლევაში „ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია", გვ. 87: ორი ან სამი ხმა, რომელიც წმინდა კვარტას წარმოქმნიან, უნდა განვიხილოთ როგორც კვანტკვინტაკორდის ნაწილი. რამდენიმე შემთხვევა, როდესაც დამწყების პარტიის მელოდიური საქცევები წარმოქმნიან II საფეხურს, აგრეთვე მიეკუთვნება პირველი საფეხურის კვარტკვინტაკორდს.

ტიაში მელოდია ფართოვდება IV საფეხურის ზედა და ქვედა დამხმარე ბგერებით.

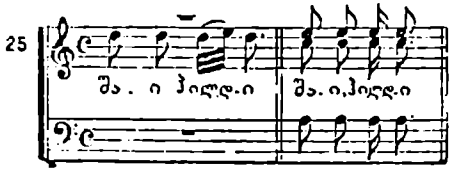
ამრიგად, მოძახილის პარტიაში IV საფეხური წარმოადგენს I საფეხურის კვარტკვინტაკორდის კვარტის გამოძახილს, რომელიც თავს იჩენს ბანისა და პირველი ხმის ჩართვისთანავე. ანდა მთელი გუნდის ჩართვისას ხდება I$\frac{6}{4}$-ის გადაწყვეტა I საფეხურის სამხმოვანებაში.
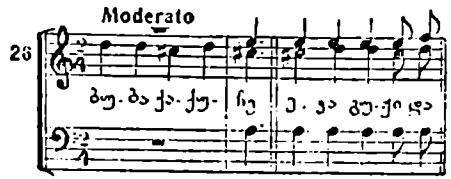
„რა ვქნა“ ფ. 44 № 27.
„ყანსავ ყიფიანე“, ფ. 32, № 17.
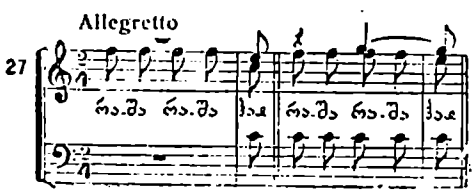




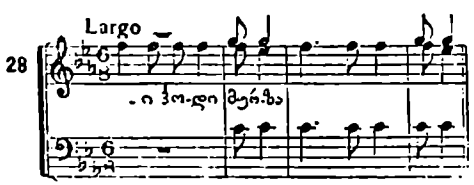
სიმღერაში „ფერხული“, ფ. 49, № 30, იქვე „ბუბა ჭაქუჩელა“, დამწყები იწყებს კილოს IV საფეხურიდან, ხოლო კუპლეტის გამეორებისას დაწყების იგივე მელოდია ჰარმონიზებულია I საფეხურით.



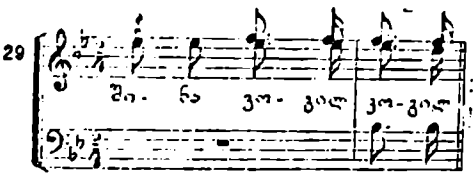


სიმღერაში „ორი რაშა“, ასლ. ლატალი 1931 წ. და ახ. „მკრზა“ კუპლეტის გამეორებისას დაწყების პარტია ჰარმონიზებულია I საფეხურის კვარტკვინტაკორდით.
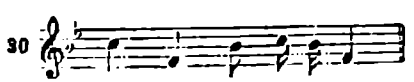




სიმღერაში „შინა ვოგილ“, ფ. 52 № 33, შუა ხმა იწყებს სიბემოლ მიქსოლიდიური კილოს IV საფეხურიდან, მაშინვე ერთვება პირველი ხმა ნოტაზე ფა, ხოლო მის შემდეგ ბანიც სიბემოლზე. ამრიგად, ხმათა თანმიმდევარი ჩართვით წარმოიქმნება კვარტკვინტაკორდი.



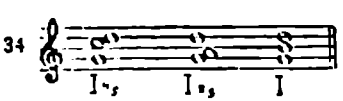
იგივეა სიმღერაში „ჯგერაგ“ ასლ.
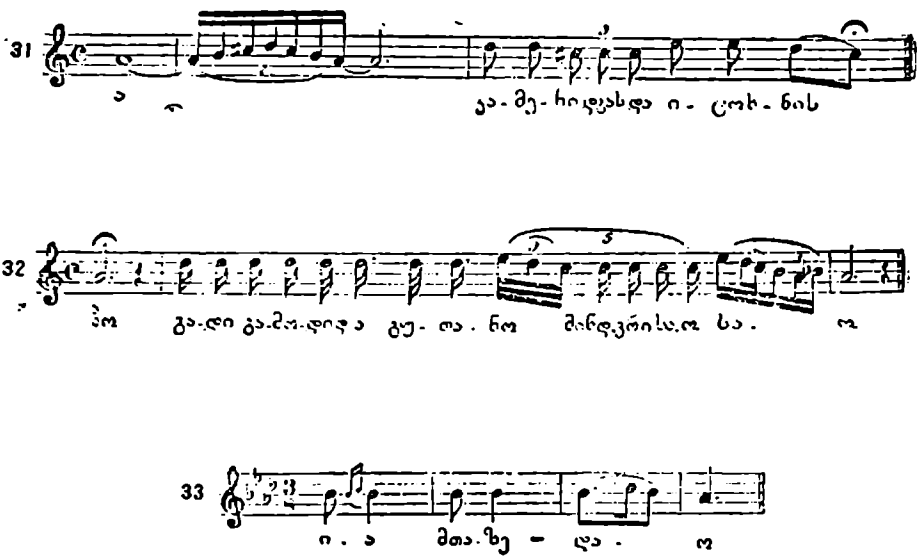


იმ შემთხვევაში, როდესაც სიმღერას სამივე ხმა ერთდროულად იწყებს, მაშინ კილოს IV საფეხური შუა ხმაში გვეელინება კვარტკვინტაკორდის კვარტად (იხ. მ. ბალანჩივაძის ჩანაწერი „შილეშა“, „ბუბა ქაქუჩელა“, „ლაშპარი“, ზ. ჩხიკვაძის კრებულში „სალამური“).

ამიტომაც ერთხმიანი სიმღერების დასაწყისში IV საფეხურს ჩვენ შივაკუთვნებთ I საფეხურის ნაგულისხმევ კვარტკვინტაკორდის კვარტას. „ურმული“ (არ. 1, 319, № 3), „გუთნური“ (იქვე № 1), „დედაკაცების ფერხული“ (არ. V, 75 № 1) და ა. შ. [1]

[1]) ზოგჯერ I საფეხურის კვარტკვინტაკორდი I საფეხურში გადაწყვეტის წინ წინასწარ გადადის (2_5-ში, რომელიც II საფეხურის პრიმას შეიცავს. იხ. არ., ყჟ9, № 25. 1/4 „მგზავრული“.





მასვე შეესაბამება კილოს IV საფეხური, რომლითაც საგალობლებში იწყებს შუა ხმა კვინტური ჩარჩოს ფონზე—I საფეხურის პრიმა და კვინტა—(იხ. მაგ. № 39, გვ. 49).

როგორც ვხედავთ, სვანურ სიმღერაში ინტერვალებმა—კვარტამ და კვინტამ უდიდესი როლი შეასრულეს სამხმიანობისა და არატერციული წყობის აკორდების წარმოქმნის თვალსაზრისით. მაგრამ სვანური სიმღერების ორხმიან ფრაგმენტებში კვინტების ან კვარტების პარალელური მოძრაობა არ გვხვდება.
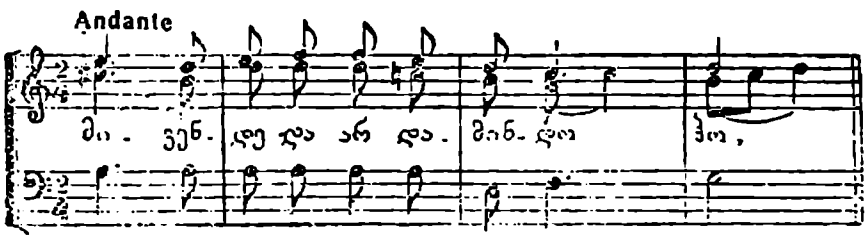
სვანურ სიმღერებში ინტერვალების კვინტას, კვარტას და ტერციის თანამიმდევრობა ემორჩილება ნათლად გამოვლინებულ ჰარმონიულ კანონზომიერებებს, რომელთაც სამხმიან წყობაშიც ვხვდებით.

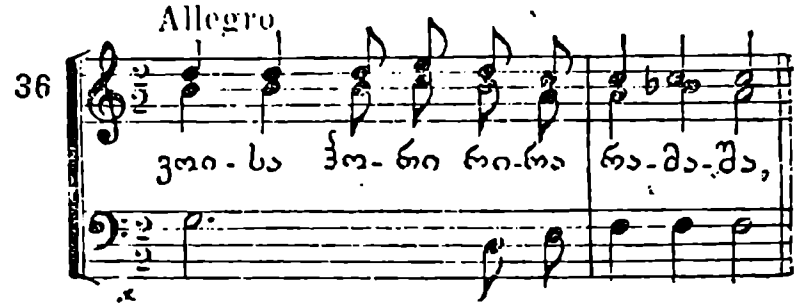
ინტერვალების მსგავსი თანმიმდევრობა ჩვენთვის თავისთავად კი არ არის საინტერესო, არამედ იმდენად, რამდენადაც სვანური სიმღერის მრავალხმიანობის შემდგომ განვითარებაში, სამხმიანობაზე გადასვლისას, ინტერვალთა ეს თანამიმდევრობა გადაიზრდება დაკრისტალებულ ჰარმონიული ფუნქციების მქონე სამხმოვანებათა თანამიმდევრობაში.

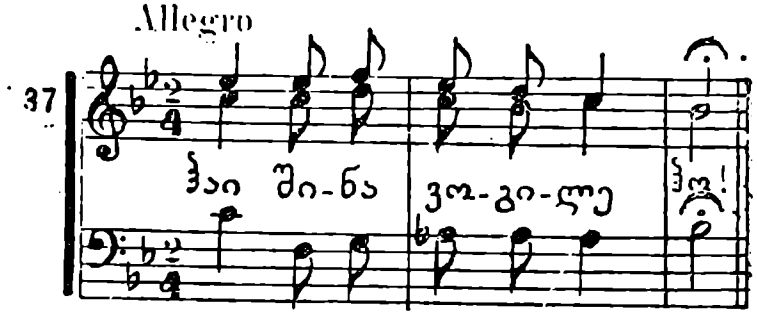
ამრიგად, თუ დაეუკვირდებით მრავალხმიანობის ფორმებს, რომელნიც თავს იჩენენ ჩაწერილ სვანურ სიმღერებსა და ახლო წარსულის ხალხურ მუსიკალურ პრაქტიკაში, ჩვენ ვრწმუნდებით, რომ მრავალხმიანობის პირვანდელი ფორმები სვანურ სიმღერებში ორხმიანობის ფორმის სახით შეგვიდნენ, როგორც სამხმიანი წყობის ფრაგმენტები. ხოლო სამხმიანობა წარმოდგენილია კომპლექსური წყობის სახით, რომელშიც სჭარბობს სამხმოვანებათა და მათი შემცველი აკორდების პარალელური მოძრაობა.
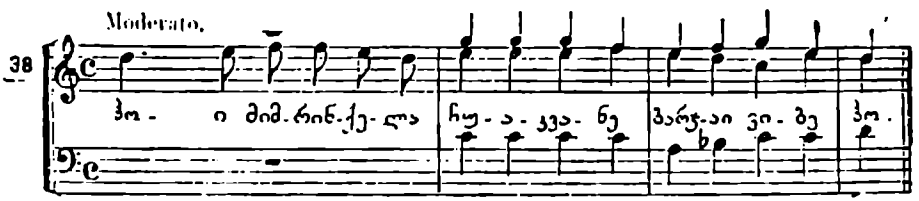
პარალელური მოძრაობით სამხმიან წყობაში ფაქტიურად ყველა ხმას ერთგვაროვანი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული მათში მელოდიური საწყისის არსებობის აზრით. ამიტომაც, მიუხედავად იმისა, რომ ამ კომპლექსების მთავარი მელოდია შუა ხმას წარმოადგენს (რომელიც დამოუკიდებელი იყო ერთხმიანობის დროს, ხოლო ორხმიანობისას მოთავსებულია ზედა ხმაში), პირველი ხმა, როგორც ყველაზე უკიდურესი, მთავარი მელოდიის მნიშვნელობას იღებს. იგი თავის დიაპაზონსაც კი აფართოვებს სამხმოვანების კვინტის შემკობით ზედა დამხმარე ნოტით, რის გამოც პირველი ხმის დიაპაზონი სექსტას მოიცავს (შემდეგში კი დიაპაზონი უფრო ფართოვდება). ასევე ბანი, რომელიც კიდურ ხმას წარმოადგენს, თანდათანობით მდიდრდება ნახტომების საშუალებით. ამ ხმათა გამომსახველობითი მნიშვნელობა, ჩვეულებრივი სეკუნდური სვლების ნახტომით გართულების გამო, საკმაოდ ძლიერდება.

მაგალითად, სიმღერებში: „ვოი დი ვო“, ფ. 34, № 19; „ვოისა რერა“, ფ. 50, № 31; „შინა ვოგილ“, ფ. 52, № 33, „მიმრინჭელა“, ასლ. ბანი გართულებულია ნახტომებით.









აღნიშნული ნახტომებით პირველი ხმები და განსაკუთრებით კი ბანი მელოდიის მნიშვნელობას იძენს, და კომპლექსურ წყობაში ყოველი ხმა თავისუფლდება და დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იღებს. მთავარ მნიშვნელობას იღებს არა კომპლექსური ვერტიკალი, არამედ თვითეული ხმის მელოდიური ხაზი. მაგრამ ხმათა მსგავსი განთავისუფლება უნდა მომხდარიყო შედარებით გვიანდელ ეპოქაში.

მსგავსი გადაზრდა კომპლექსური მრავალხმიანობისა პოლიფონიურ წყობაში შესამჩნევია გურულ სალხურ სიმღერაში (იხ. მაგ.

№№ 162, 175 ნარკვევში „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის კილოები“).

გურულ პოლიფონიურ სიმღერაში ძალიან ხშირად გამოიყენება კომპლექსური მრავალხმიანობის პრინციპი ცალკეული ფრაგმენტების სახით. აქ ხმის განთავისუფლება და მისი მელოდიური საწყისის გაძლიერება კიდევ უფრო მეტი ზომით არის გამოვლინებული, ვიდრე სვანურ სიმღერაში, მაგრამ ამ მრავალხმიანობის საფუძველს მაინც ვერტიკალური კომპლექსების თანმიმდევრობა წარმოადგენს.

გურიაში, ცოცხალი სახალხო ცხოვრებისა და რეალური ადამიანური განცდების პირობებში, მომღერლები ამკობდნენ კომპლექსური მრავალხმიანობის თვითეულ ხმას დიდის ემოციურობით, და ხმათა განცალკევებამ მიგვიყვანა თვითეული ხმის საბოლოო დამოუკიდებლობამდე. თვითეული ხმის გამომსახველობის ხარისხი იმდენად გაიზარდა, რომ ხმებმა მთლად დააღწია თავი ვერტიკალის მორჩილებას და დამოუკიდებელ მელოდიურ ხაზად გადაიქცა.

ამრიგად, მელოდიური საწყისის თანდათანობითი გაძლიერებით კომპლექსური მრავალხმიანობა გადაიზარდა პოლიფონიურ წყობაში.

ყველა ხმაში, განსაკუთრებით კი ბანსა და პირველ ხმაში, მელოდიური საწყისის განვითარების გამო სამი განვითარებული მელოდიის ერთდროული ხმოვანების დროს წარმოიშვება თანაბგერადობათა ნაირსახოვანი ფორმები. მაგ. სიმღერაში „მგზავრული“ (იხ. № 162 გვ. 181) მეორე ტაქტში, პოლიფონიური წყობის საფუძველზე წარმოიშობა შემდეგი აკორდები: I საფეხურის სეკუნდკვინტაკორდი, VI საფეხურის ნონაკორდი, VII საფეხურის სეპტაკორდი, ხოლო ამავე ტაქტის ბოლოში VI საფეხურის სექსტაკორდი. ანდა მაგ., № 37 გვ. 46, სადაც ხმათა მოძრაობა წარმოშობს პარალელურ სეპქტაკორდებს.

ფორმალურად პოლიფონიურ წყობაში, რომელიც წარმოიქმნა კომპლექსური მრავალხმიანობის განვითარების პროცესში, აკორდიკა უფრო მდიდარია და მრავალფეროვანი, ვიდრე ბურდონულ მრავალხმიანობაში. მაგრამ ეს მოჩვენებითი მრავალფეროვნებაა, აკორდების ეს მრავალფეროვანი ფორმები წარმოიქმნა მხოლოდ მელოდიის მოქნილობის საფუძველზე, და ისინი არ წარმოშობენ აკორდების დახვეწილ სისტემას, გამომუშავებულს ჰარმონიული საწყისის კანონზომიერებით. მელოდიური საწყისის წამყვანი როლი, თვითეული

ხმის ლინეარობა ფარავს მრავალფეროვნებას აკორდიკის დარგში, ჰარმონია, როგორც წარმოებული მოვლენა, მელოდიური განვითარების კანონზომიერებებს ემორჩილება და მწყობრ სისტემაში არ ყალიბდება. მსმენელის ყურადღებას იპყრობს თვითეული ხმის ემოციურად მდიდარი მელოდიის შინაარსი. ხოლო შემსრულებლის ყურადღება იქით არის მიმართული, რომ მოქნილი მელოდიის საშუალებით ესა თუ ის იდეურ-ემოციური შინაარსი გადმოგვცეს. რაც შეეხება ჰარმონიულ საწყისს, იგი წარმოებული რჩება, და სიმღერის აქტიურ საწყისს არ წარმოადგენს.

ჩვენ მიზნად არ ვისახავთ პოლიფონიურ წყობაში იმ ჰარმონიულ კანონზომიერებათა განსაზღვრას, რომელნიც წარმოიქმნენ კომპლექსური მრავალხმიანობის განვითარების პროცესში, მაგრამ აღვნიშნავთ, რომ ბურდონული მრავალხმიანობის ჰარმონიასთან შედარებით, აქ შეინიშნება V საფეხურის გამოყენება (როგოც ერთერთი დომინანტური ფუნქციის მატარებელი საფეხური), აკორდთა შებრუნების მრავალფეროვანი ფორმები და საკადანსო საქცევების განსაკუთრებული ფორმები:
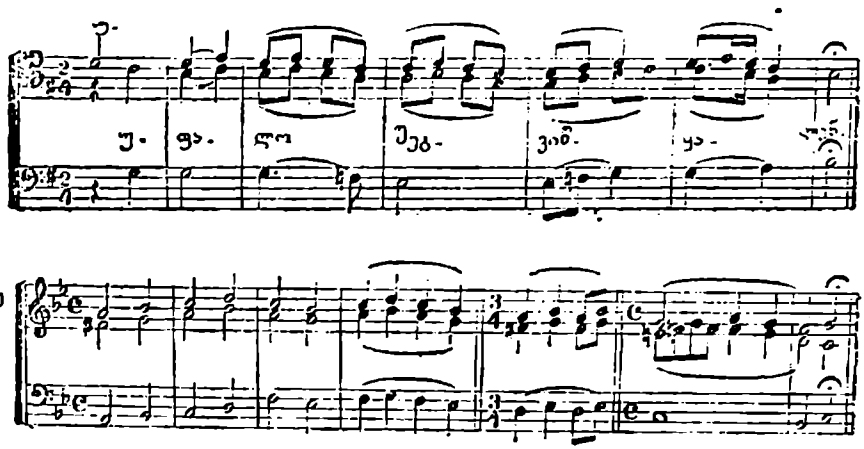
იონიური კადანსი—V, VI, VII, I საფეხურები იონურ კილოში და რთული კადანსის ნაირსახეობა—V, VI, VII, I საფეხურები ეოლიურსა, დორიულ და მიქსოლიდიურ კილოებში.

ქართული ხალხური სიმღერის შემოდგომ განვითარებაში ბურდონული მრავალხმიანობის ჰარმონიული ელემენტები უფრო შემოფარგლულია, ჰარმონიის თვითეული ელემენტის გამოსახულობის გაღრმავებით. ასეთი „თვითშეზღუდვა“, ჰარმონიული საშუალებების დაკრისტალებულობითა და სიმღერის შინაარსის გაღრმავებით არის გამოწვეული.

კომპლექსური მრავალხმიანობის იგივე უძველესი ფორმები საეკლესიო საგალობლებშიც არის შემონახული. მაგრამ საეკლესიო საგალობლებში კომპლექსური მრავალხმიანობა სხვაგვარად ვითარდება. კონსერვატიული ეკლესიის პირობებში, რომელიც კლავს ადამიანის არსებაში რეალურ, „მიწიერ“ გრძნობებს, კომპლექსური მრავალხმიანობა ძირითადად ხელუხლებელი დარჩა.

არ. 1, 337, № 4, „უფალო, შეგვიწყალენ“

ა. ბენაშვილი. საგალობელი
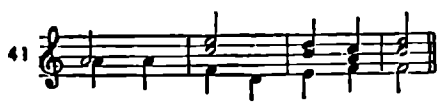


მეტად დამახასიათებელია, რომ საგალობლებში, რომლებიც რეალური სამხმიანობით[1] იწყება, პირველი ხმა ხშირად იწყებს I საფეხურის კვინტით, რომელსაც ბანი იმავე საფეხურის პრიმით უპასუხებს. მსგავსი დაწყება საზღვრავს კომპლექსურ მრავალხმიანობაში კვინტურ ჩარჩოს.

კომპლექსური მრავალხმიანობა, რომელშიც სამივე ხმა პარალელური მოძრაობით ეითარდება, შესამჩნევია იმ ჟანრსა და საქართველოს იმ რაიონებში, სადაც უნდა შემონახულიყო მუსიკალური გამომსახველობის უფრო ძველი ფორმები. და მართლაც, მრავალხმიანობის ეს ფორმა გვხვდება შრომის სიმღერებშიც, განსაკუთრებით იმ სიმღერებში, რომელნიც მძიმე ტვირთის გადაზიდვის დროს სრულდება—გურული „ელესა“ და მეგრული—„ოჩეშხვე“. ეს სიმღერები გამიზნულია შრომის პროცესში სამუშაო ძალის მაქსიმალურად შესამჟიდროებლად. ერთადერთი დაყოფა, რომელიც კი შესაძლებელია მოვახდინოთ მსგავსი სამუშაოს შესრულების

[1] ამ შემთხვევაში გამოთქმით „რეალური სამხმიანობა“ ჩვენ ვარჩევთ სამხმიანობას სადაც ბანი და პირველი ხმა ოქტავაში ბგერენ, ხოლო შუა ხმა I ხმასთან შედარებით, კვედა ტერციას იღებს. საგალობლების სამხმიანობის ორიენ სახე იხილეთ ზემოაღნიშნულ ორ მაგალითში.

დროს—ეს არის ძალის ორ მეტად შემჭიდროებულ ჯგუფად დაყოფა. ამ სიმღერათა მოკლე მელოდიური საქცევები აკორდის მთელი კომპლექსით პარალელურად მოძრაობენ. ზედა ხმა, რომელიც უკეთ ისმის, წარმართავს მასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მთელ აკორდულ კომპლექსს. ამასთანავე აკორდები ნებისმიერად კი არ აიღება, არამედ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გარკვეულ კილოში. მაგრამ იგი მაინც რჩება მაქსიმალურად კომპლექსურ წყობად, სადაც სმენა შეიგრძნობს არა ჰარმონიისაგან „განთავისუფლებულ“ მელოდიას, არამედ მელოდიას, როგორც აკორდთა კომპლექსური მოძრაობის „წინა“ პირს. მოკლე მელოდიური საქცევი სიმღერისა „ელესა“(გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერი), უნდა განვიხილოთ როგორც პირვანდელი ფორმის ვარიანტი, რომელიც გვხვდება სიმღერაში „ოჩეშხვე“ (გრ. კოკელაძის ჩანაწერი), სადაც ბანი მაინც ნაკლებ პოლიფონიზირებულია.

41



42



იგივე მოვლენის შემჩნევა შეიძლება კ. ფოცხვერაშვილის მიერ ჩაწერილ სიმღერაში „ელესა“.

43



ამრიგად ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიანობის ერთერთი სახეობა—პარალელური მოძრაობის შემცველი კომპლექსური მრავალხმიანობა—ფართო გამოხმაურებას პოულობს მთელ ქართულ მუსიკალურ კულტურაში.

ამ სახის მრავალხმიანობის კერად სვანეთი უნდა ჩაითვალოს, ხოლო მისი შემდგომი განვითარება ხდება მეგრულ და გურულ სიმღერებში და საეკლესიო საგალობლებში. მრავალხმიანობის ამ სახეობის კვალი შესამჩნევი არის ქართლ-კახეთის შრომის სიმღერებშიც. ამ საკითხს ქვემოთ შევეხებით.

ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლის პროცესი და სამხმიანობის შემდგომი განვითარების შესწავლა შესაძლებელია აგრეთვე იმის მიხედვით, თუ რომელ ხმას მიჰყავს მელოდია. როგორც ცნობილია, ამ საკითხს აკად. ი. ჯავახიშვილიც შეეხო, რომელმაც თავისი დაკვირვებები აწარმოვა ხმიერ მუსიკაში არსებული და ხალხში შემორჩენილი ხმათა სახელების საფუძველზე. განვიხილოთ ეს საკითხი მუსიკალური მასალის მიხედვით.

მრავალხმიანობის განვითარების ეტაპების დასაზუსტებლად აუცილებელია გამორკვეულ იქნეს ორი საკითხი:

1. როგორ ფორმებს იღებს ძირითადი მელოდია.

2. რომელ ხმასა აქვს დაკისრებული ძირითადი მელოდიის ფუნქცია.

მხოლოდ ამ შემთხვევაში შევძლებთ სხვა ხმათა ფუნქციების გამოკვლევასაც და, რაც მთავარია, მრავალხმიანობის გართულების პროცესის დადგენას, რაც სხვა ხმების ძირითად მელოდიაზე დაშრევების გზით მიმდინარეობს.

შევეხოთ მელოდიის ფორმის საკითხს.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში მელოდიას რამდენიმე ძირითადი ფორმა გააჩნია[1].

ინტონაციურად ყველა მელოდია, გარდა „იავ ნანას“ მელოდიისა და მისი მინორული და მაჟორული ვარიანტებისა, აგებულია დაღმავალი სწორხაზოვანი ან ტეხილი მოძრაობით. ემოციურობის ხარისხი სავსებით დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელ ჟანრშია გამოყენებული ესა თუ ის მელოდია. ამგვარი მელოდია იწყება მოცემული დიაპაზონის უმაღლეს ბგერაზე ანდა ამ მაღალი ბგერის პრედიქტით და დაღმავალი მოძრაობით კილოს ტონიკას აღწევს. მელოდიის გაშლის პროცესში ყურადღება სხვადასხვა საყრდენ წერტილზე მახვილდება. ამ საყრდენი წერტილების შერჩევა აგრეთვე განპირობებულია ამ მელოდიის შინაარსის ემოციურობით. ამ-

[1] დაწვრილებით მელოდიის ტიპების შესახებ იხ. ამ კრებულში ნარკვევი „იავ ნანას“ მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში“.

გვარი მელოდიის ყველაზე პრიმიტიული სახის მაგალითად შეიძლება ფშავისა და ხევსურეთის, აგრეთვე მთა-თუშეთის ზოგიერთი ერთხმიანი სიმღერა მივიჩნიოთ.
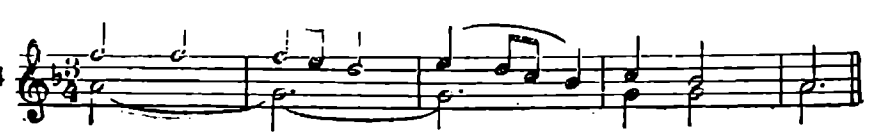
„იავ ნანას" მელოდია და მისი ვარიანტები, რომელნიც საქართველოს ყველა რაიონში გვხვდება, ძირეულად განსხვავდებიან ყველა სხვა ჟანრის მელოდიებისაგან. მის განმასხვავებელ თავისებურებას წარმოადგენს ალმავალი მოძრაობა მინორული კილოს ტერციიდან (მაჟორული კილოს ვარიანტებშიც) კვინტისაკენ და უკანვე დალმავალი მოძრაობა კილოს ტონიკამდე, ხოლო განვითარებულ ვარიანტებში IV საფეხურზე გაჩერება. ისტორიულ-კულტურული პირობები, რომელთაც ეს ორი ტიპი წარმოქმნეს, დაწვრილებით არის განხილული ჩვენს გამოკვლევაში „იავ ნანას" მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში". ამიტომაც ამ საკითხზე ჩვენ აღარ შევჩერდებით.

მელოდიის ამ სახეს კუპლეტური წყობის სიმღერებში ჩაკეტილი, ხოლო განვითარებული ფორმის სიმღერებში ღია ფორმა აქვს. ეს უკანასკნელნი წარმოადგენენ მთელი რიგი მოტივ-წამოძახილების ურთიერთ შერწყმას. ამრიგად, ამ მოტივების მთელი ჯაჭვი შეადგენს ერთ მთელს, მაგრამ ძირითადი შინაარსი ამ მელოდიებისა თვითეულ ცალკეულ მოტივში არის ჩაქსოვილი. ამიტომაც ამ სიმღერების განხილვის დროს ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ არა თემა-მელოდიების შესახებ, არამედ თემა-მოტივების შესახებ. ამ მელოდიებს—მოტივების ჯაჭვს ხალხი ჰიმნის ხასიათის სიმღერებში იყენებს (საკულტო, სუფრული ჰიმნები) და ერთხმიან შრომის სიმღერებში.

განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი:
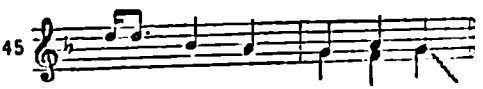
ჩაკეტილი მელოდიები.

ხევსურული „ფერხისული", ასლ. 2 ხმიანი



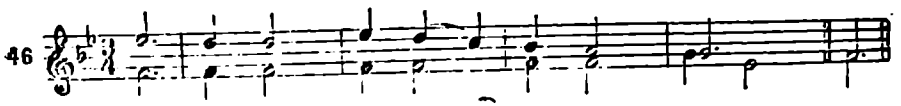
ფერხული „სამაია“, ასლ. ფშავი. 2 ხმიანი

45
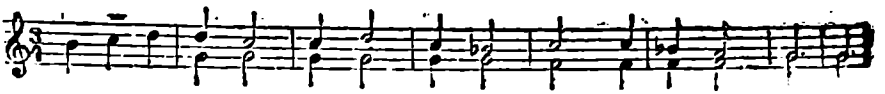


„ფერხული“ არ. V, 77, № 7 ს. ქვედურეთი 3 ხმიანი

46



„იავ ნანა“ არ. 1, 333, № 17, 2-ხმიანი. იხ. მაგ. 89.
„იავ ნანა.“ ასლ. მთის რაჭა ს. გლოლა 3-ხმიანი
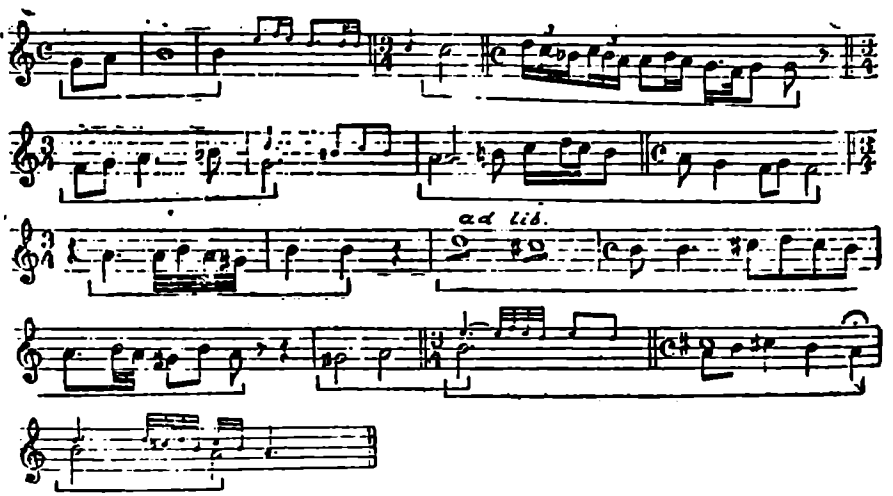
47



მელოდია, როგორც მოტივების ჯაჭვი „კახური გრძელი მრავალ-ჟამიერი“
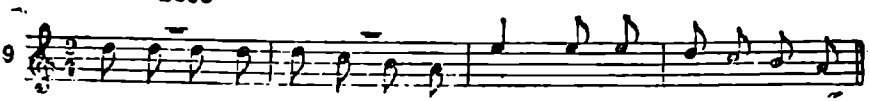
არ. V, 112, № 2, 3-ხმიანი.

48



ქართულ ხალხურ სიმღერაში ანტიფონური პრინციპი გამოიყენება არა მარტო ორპირული შესრულების დროს, არამედ თვითეული გუნდის შიგნითაც შეიძლება მოხდეს მელოდიის დანაწილება ორი ტენორის პარტიებს შორის, ე. ი. მოძახილსა და პირველ ხმას შორის. განვიხილოთ ორი მომღერლის პარტიებს შორის მელოდიის განაწილების რამდენიმე მაგალითი.

საცეკვაო არ. V. 103. № 23. ს. არანისი. 2-ხმიანი



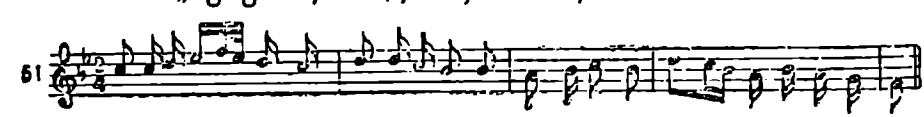
ამ სიმღერაში სამი ხმა იღებს მონაწილეობას, მაგრამ ფაქტიურად მხოლოდ ორი ისმის.

„ჰერი ეგა“, არ. V, 93, № 3, 1(9—12—)1—4. საქაშეთი.
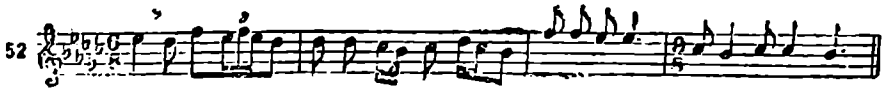


დ. არაყიშვილის ჩანაწერში ამ მელოდიის პირველი გატარება მთლიანად მოძახილის პარტიას ეკუთვნის ხოლო შემდეგი გამეორებისას იგი ნაწილდება ორი მომღერლის პარტიებს შორის. ეს უკანასკნელი ფორმა ხალხში უფრო ფართოდ არის გავრცელებული.

„მუშური“, არ. V, 100, № 10. 2/1—4. ს. არანისი 3-ხმიანი



ამ მელოდიის შესახებ აუცილებელია აღინიშნოს, რომ მეორე ნაწილი (მოძახილის პარტია) იწყება მაჟორული კილოს ტერციიდან და ზევით მოძრაობს. მელოდიის მსგავსი მოძრაობა კილოს ტერციიდან ყველა ჟანრში მხოლოდ საპასუხო წინადადებაში გვხვდება იმ დროს, როდესაც მსგავსი დასაწყისი პირველ წინადადებაში, როგორც ირკვევა, მხოლოდ ორ შემთხვევაში გამოიყენება: „იავ ნანასა“ და მის ვარიანტებში (მინორული კილო) და შრომის სიმღერაში, რომელიც ქართული ქალაქური სიმღერის ვარიანტს წარმოადგენს და რომლის ვარიანტები იმ ხალხთა შემოქმედებაში გვხვდება, რომელთაც ოდესღაც კულტურულ-ისტორიული კავშირი ჰქონიათ წინა აზიასთან.

„ნამგალური“. ასლ. მთიულეთი ს. ქვეშეთი. 3-ხმიანი.
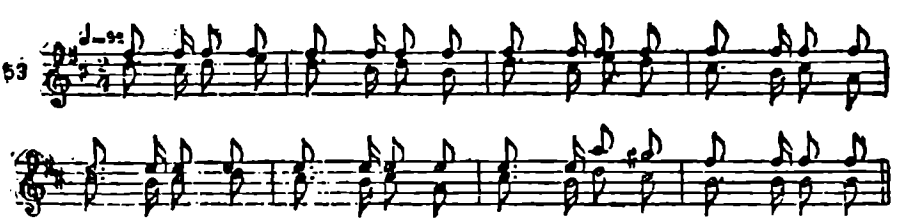


საპასუხო წინადადება პირველ ხმის პარტიაში პირველი წინადადების ვარიანტს წარმოადგენს, მაგრამ რიტმულად დაბოლოვებისას უფრო მყარია.
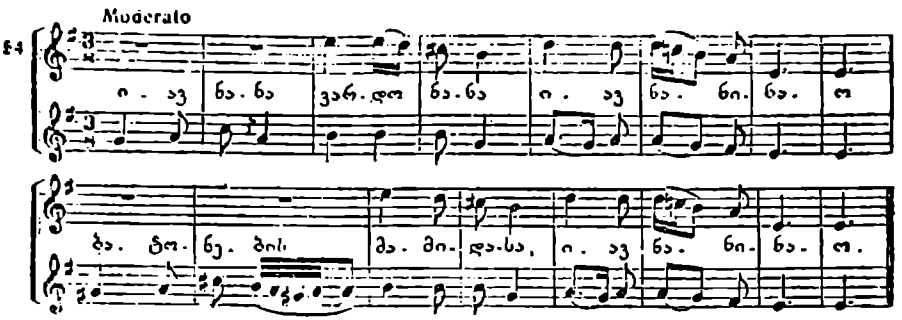
განვიხილეთ რა მელოდიის ძირითადი ფორმები, შევეხოთ საკითხს იმის შესახებ, თუ რომელ ხმაში ტარდება მელოდია, უფრო ზუსტად, რომელი ხმის მელოდია უნდა ჩაითვალოს ძირითად მელოდიად.

ორხმიანობაში ზედა ხმის რიტმო-ინტონაციური სფეროს ნათელი გაძმობატველობის გამო, რომლის საშუალებითაც ხალხი გადმოგვცემს გარკვეულ შინაარსს, გარკვეულ მხატვრულ სახეებს, მელოდიის ადგილის განსაზღვრა ყოველთვის ადვილად ხერხდება. მეორე, დაბალი ხმა, რომელიც ინტონაციურად და რიტმული ხერხებით საკმაოდ შეზღუდულია, მხოლოდ ჰარმონიულად ალამაზებს და აღრმავებს. ორხმიანობაზე არ შევჩერდებით. შევნიშნავთ მხოლოდ, რომ უმრავლეს შემთხვევაში ორხმიანობის დროს მელოდია გატარებულია ზედა ხმაში, ხოლო ქვედა ხმა ბანის პარტიას წარმოადგენს. მხოლოდ ერთეულ შემთხვევებში როგორც, მაგალითად, დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ „იავ ნანას“ შესანიშნავ ვარიანტში (V, 75, № 3) მელოდია ქვედა ხმას მიჰყავს, ხოლო ზედა ხმა მელოდიურებულ ბანს წარმოადგენს. იგივე შეინიშნება მეტად გავრცელებულ თუშურ საცეკვაო სიმღერაში, რომელსაც ასრულებენ ტექსტზე „ამოდუღდი მარგალიტო“.

„ამოდუღდი მარგალიტო“ ასლ. ჩაწ. ს. ოვალოში.



„იავ ნანა“ არ. V. 75, № 3.



უფრო რთულად გვევლინება საქმე სამხმიან წყობაში; რომელ ხმას მიჰყავს მელოდია, პირველ თუ შუა ხმას (მოძახილს)? ქართული ხალხური სიმღერის თითქმის ყველა მკვლევარი (დ. არაყიშვილი, ი. ჯავახიშვილი, ზ. ნადელი) აღნიშნავს, რომ ძირითადად მელოდია შუა ხმას (მოძახილს) მიჰყავს.
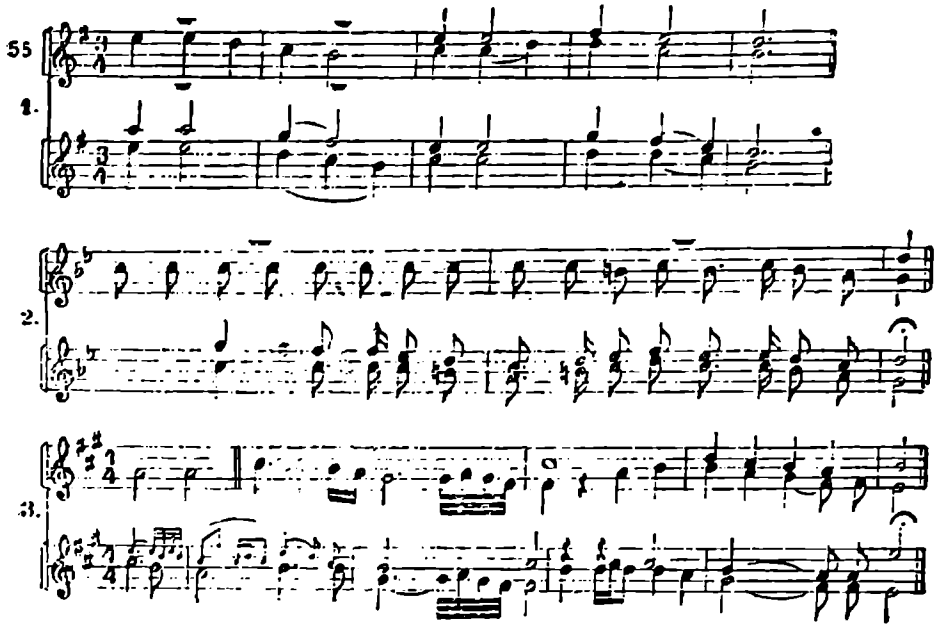
მართლაც, უმრავლეს შემთხვევაში მელოდია შუა ხმას ეკისრება. მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც მთლიანად ან დასაწყისში მელოდია პირველ ხმას მიჰყავს.

გარდა ამისა, სამხმიანობის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე პირველი ხმა მელოდიის მატარებელი ხდება და საკმაოდ ვითარდება. ვიმეორებთ, რომ უმრავლეს შემთხვევაში მელოდიის შესრულება მაინც შუა ხმას ეკისრება. ამ საკითხის გამოსარკვევად განვიხილოთ ის სიმღერები, სადაც მელოდია მთლიანად ანდა თავის პირველ ნაწილში ერთხმად სრულდება, ხოლო გამეორებისას სამივე ხმა იღებს მონაწილეობას. სანიმუშოდ შეიძლება განვიხილოთ:

1) „ფერხისული“ ასლ. მთიულეთი. ს. ქვეშეთი.

2) „იცის ღმერთმა“ ი. კარგარეთელის ჩანაწერი (1899 წ. კრებული № 19, ქართლი, ს. ფაშიანთ უბახი) და

3) „შავქუდას ცოლი“ დ. არაყიშვილის ჩანაწერი (ქართლი ს. წინამძღვრიანთკარი).



ამ მაგალითებში ქვედა ხმა ყოველი ნომრის მეორე სტრიქონში დამწყების პარტიის ვარიანტულ გამეორებას წარმოადგენს, რომელიც პირველად სხვა ხმების თანხლების გარეშე სრულდება (თვითეული ნომრის ზედა სტრიქონი).
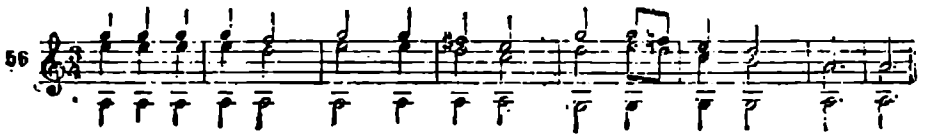
განხილული ნიმუშებით საკმაოდ ნათლად ჩანს, რომ მელოდია შუა ხმას (მოძახილს) მიჰყავს, ხოლო ზედა ხმა მასზეა დაშენებული.

შევადაროთ აგრეთვე ერთი და იმავე მელოდიის შემცველი სიმღერები, რომელთაც ხალხი ორხმადაც ასრულებს და სამხმადაც.
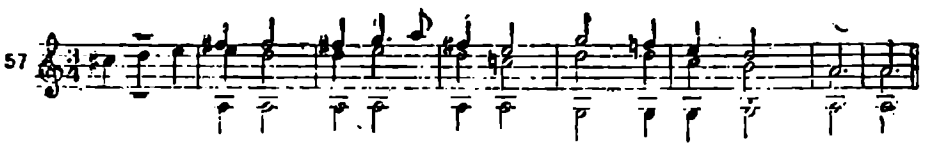
მთელს საქართველოში ფრიად გავრცელებული სიმღერა „იავ ნანა“ სხვადასხვა რაიონებში სრულდება ორხმადაც და სამხმადაც.

იგივე მელოდიის შესრულება სამხმიან რაჭულ სიმღერებში შუა ხმასაც აქვს დაკისრებული. ხოლო პირველი ხმა დანაშრევს წარმოადგენს:
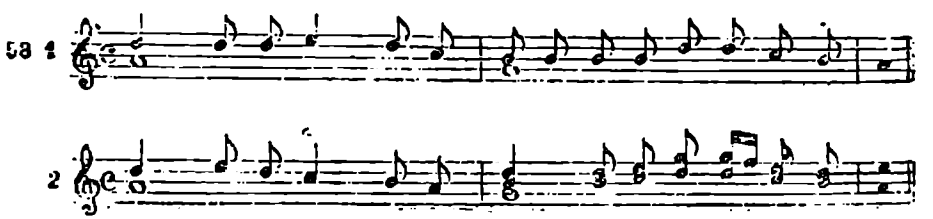
„ქალსა ვისმე“ ასლ. ს. შეუბანში.



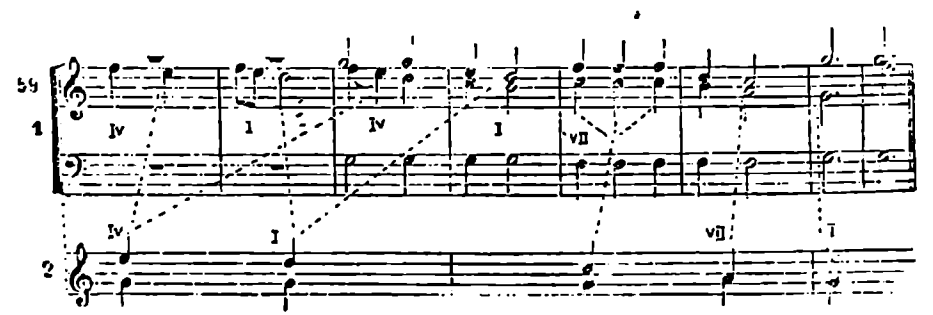
„იავ ნანა“ ასლ. სოფ. გლოლა



ორხმიანი მოხევური საცეკვაო სიმღერის მელოდია „დელია“ ასლ. ს. გერგეტი, (1) გამოყენებულია სამხმიან მთიულური სიმღერის „ღორო ქედანო“-ს (ასლ. ქვეშეთი) (2) შუა ხმაში.



შევადაროთ „საცეკვაო“ (2) (არ. 1, 333, № 16) და „გლესამ და გლესამ“ (1). (არ. 1, 338, № 24).
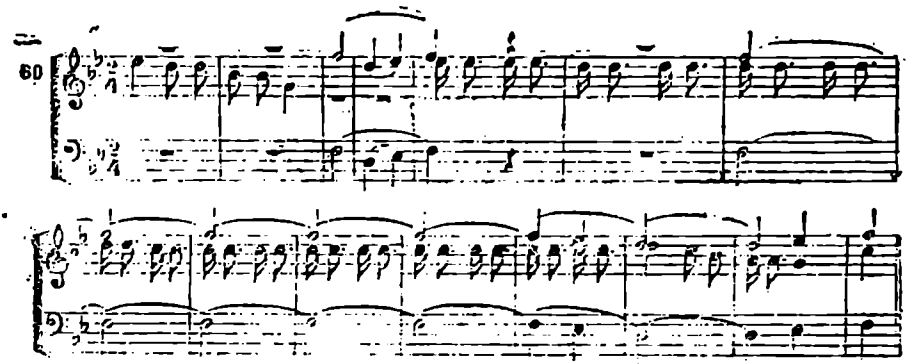


თუ წინა მაგალითებში პირველი ხმის დაშენება სამხმიან წყობაში ტერციით ხდება, სამაგიეროდ ამ მაგალითში მესამე, მეხუ-

თე, მეშვიდე და მერვე ტაქტებში პირველი ხმა ოქტავით არის დაშენებული (ბანთან შეფარდებით) და მეოთხე და მეექვსე ტაქტებში ტერციით (შუა ხმის მიმართ).

პირველი ხმისა და ბანის გაორმაგება ოქტავასა და კვინტაში მეტად რელიეფურად გამოჰყოფს შუა ხმის მელოდიას.

მსგავსი გაორმაგება მეცნიერულ ლიტერატურაში უკვე აღნიშნულია როგორც ორხმიანი წყობიდან სამხმიანში გადასვლის ფაქტი.

ბანისა და პირველი ხმის გაორმაგება ოქტავასა და კვინტაში მეტად თვალსაჩინოა სიმღერაში „ცანგალა“ არ. 1. 339, № 26.

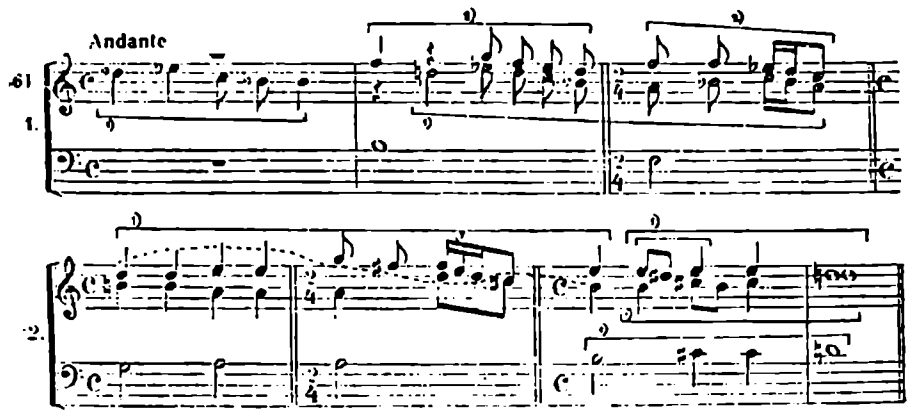


მოყვანილი მაგალითების განხილვისას ნათელი ხდება, რომ ძირითადი მელოდია გამოყენებულია შუა ხმაში (მოძახილი), ხოლო პირველი ხმა ბანზეა დაშენებული ოქტავური, კვინტური და ტერციული შუა ხმის მიმართ თანაფარდებით. მაგალითები შეიძლება კიდევ გავამრავლოთ შემდეგი სიმღერების სახით: „დიგორსა დასხდენ“, „თამარიკი“, „შავო ყურშა“, „წაიყვანეს თამარ ქალი“, „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“, ყველა ფერხული და სხვა.

შუა ხმიდან პირველ ხმაში მელოდიის გადანაცვლების ფრიად საინტერესო ნიმუშებს წარმოადგენენ: „მრავალჟამიერი“ (ასლ. რაჭა, სოფ. შეუბანი), „სუფრული“ (ასლ. რაჭა, სოფ. გლოლა), „ალილო“ (ასლ. რაჭა, ს. შეუბანი).

ამგვარი გადანაცვლების დროს წარმოიქმნება პოლიფონია, მით უმეტეს, რომ ქვემოთ მოყვანილ მაგალითებში იმიტაციასაც კი ვხვდებით.

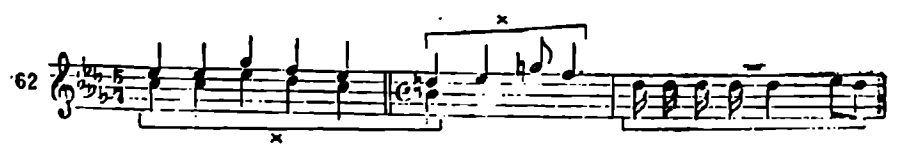
„ნრავალჟამიერ“ ჩაწ. სოფ. შეუბანში.



1. მელოდია.
2. ზედნაშენი.

პირველი ტაქტის მელოდიური ნაგებობა (შუა ხმა) გაფართოებული სახით მეორდება მეორე და მესამე ტაქტებში. მეოთხე ტაქტიდან მელოდია (აღნიშნულია პუნქტირით) პირველ ხმაში ტარდება. ეს მელოდია პირველი ტაქტის მელოდიურ საქცევის ვარირებულ გამეორებას წარმოადგენს. უნდა აღინიშნოს, რომ პირველი და მეორე ხმის საქცევები მეექვსე ტაქტში—მი, რე დიეზ, მი და დო დიეზ, სი, დო დიეზი პირველი ტაქტის ინტონაციის დო, სი ბემოლ, სი ბემოლ გამოხმაურებას წარმოადგენს. მეორე და მესამე ტაქტში პირველი ხმა დანაშრევს წარმოადგენს (ფა I საფეხურის კვინტა; სოლ, ფა, მი ბემოლ, რე—ტერციული დანაშრევი).

სიმღერაში „სუფრული“ (ჩაწ. ს. გლოლაში) პირველი ხმა წარმოადგენს მეორე ხმის იმიტაციას, მაჟორული კილოს ინტონაციებით შეფერადებულს.



„ალილო“ სოფ. შეუბანი.

ჰა ჰაი - და ა - ლი-ლო სახ-ლო სალ-ხი-ნოდ ა-

შე- ნე შე-ნე-ბუ-ლო ჰაი-და ა-ლი-ლო ჰო და
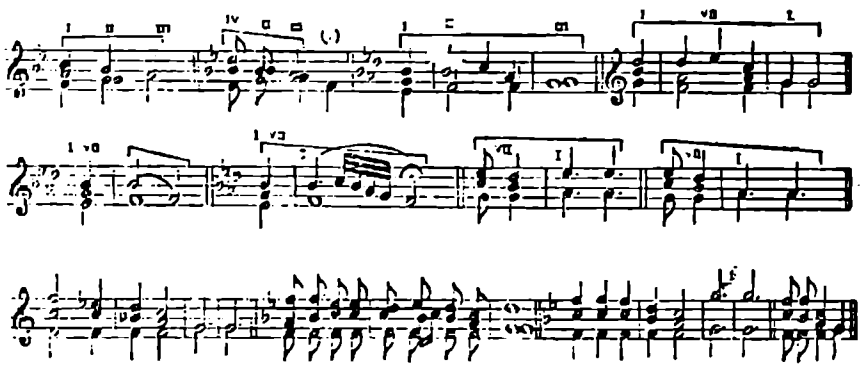
, ჰო ი ა- ლი-ლო ჰა ჰაი და ა-ლი-ლო

სახ- ლო სახ-ლო სალ-ხი- ნო და ა - ლი-ლო და

ა- ლი-ლო ა-ლი-ლო ჰე. ი ა -

თავისი განვითარების პროცესში პირველი ხმა, როგორც ზედნაშენი, თანდათანობით მეტ ეშოციურობას იძენს და, ამრიგად, ახალ, დაშენებულ მელოდიას წარმოადგენს. ოქტავაში და კვინტაში ბანის გაორძაგების შემდეგ პირველ ხმაში თანდათან თავი იჩინა დამახასიათებელმა მელოდიურმა საქცევებმა. ეს საქცევები განსაკუთრებით აღიბეჭდა და დამახასიათებელი გახდა, სახელდობრ, საკადანსო ფორმულებში.

განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი მსგავსი მელოდიური საქცევებისა ფრიგიულ, (I, II. III; IV, II, III), მარტივ ანდა ქართულ კადანსში (I, VII, I; I = VII, I).



მეტად საინტერესოა უკანასკნელი სამი შემთხვევა, როდესაც ჰარმონიული ფორმულის VII,I შემთხვევაში (ეოლიური კილო) პირველად მოძრაობს პირველი ხმა სეკუნდური სვლით ზევით I საფეხურის კვინტზე, ხოლო მეორედ კვარტული სვლით ქვევით პირველი საფეხურის პრიმაზე.

ეს ორი მელოდიურ-ჰარმონიული ფორმულა თავს იჩენს პერიოდის პირველი და მეორე წინადადების ბოლოში. I საფეხურის პრიმასა და კვინტაზე (სოლ—რე) დაბოლოება, მიუხედავად თვითეულ ხმაში სეკუნდური მოძრაობისა, ნაკლებ მყარია, ვიდრე დაბოლოება პრიმაზე, მიუხედავად I ხმაში კვარტული სვლისა. აქ, ისევე როგორც ყოველ კადანსში, ჰარმონიულ ფუნქციას მეტი შთაბეჭდილება უნარიანობა აქვს, ვიდრე მელოდიურ საწყისს. შემდეგში, ჰარ-

მონიული საწყისის განვითარების შედეგად კვინტამ ჰარმონიული მყარი ბგერის მნიშვნელობა მიიღო [1].

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ძირითადი მელოდიის მდებარეობის გარკვევის დროს სეკუნდურ სვლებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს.

მაგრამ მათ კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ექნება, როდესაც პირველი ხმის მელოდია თუ მეტად არა, ყოველ შემთხვევაში ისევეა განვითარებული, როგორც ძირითადი მელოდია.

სიმღერის დაბოლოებისას ზედნაშენი პირველ ხმაში მეშვიდე საფეხურის ოქტავისა და კვინტისა და პირველი საფეხურის პრიმის სახით, მელოდიური ნოტების წყალობით დიდ მოქნილობას იძენს და ახალი მელოდიის სახეს იღებს. ამ შემთხვევაში პირველი ხმის ემოციური ტონუსი იმდენად გამდიდრებულია, რომ სმენას, ადვილად შეუძლია პირველი ხმის მელოდია აითვისოს როგორც ძირითადი მელოდია. ამ გარემოებას, რასაკვირველია, განაპირა ხმის ადგილმდებარეობაც უწყობს ხელს.

შემდგომი განვითარებისას პირველმა ხმამ მეორე ხმასთან ერთად თანასწორი უფლება მოიპოვა ძირითადი მელოდიის შექმნაში. ამ სახის პირველი ხმა გაჩნდა სუფრულ სიმღერებში და აგრეთვე იმ სიმღერებში, რომელთაც თუმცა აქვთ თავიანთი განსაკუთრებული სახელწოდება, მაგრამ ისეთივე სოციალური ფუნქციის მატარებელნი არიან, როგორც სუფრული სიმღერები. აღნიშნულ ჟანრში მთავარი ადგილი უჭირავს „მრავალჟამიერს“, ხოლო იგივე ფუნქციის მატარებელია „ჩონგური“ და „ზამთარიო“[2].

---

[1] იხ. შენიშვნა 27 გვერდზე.

[2] ალბათ ამ სიმღერებმა თავისი სახელწოდება სიტყვიერი ტექსტის საფუძველზე მიიღო: „ჩონგურში“ მოცემულია პოპულარული ხალხური საკრავისადმი (ჩონგური), მიმართვა, ხოლო, „ზამთარიო“-ში მოხსენებულია შ. რუსთაველის პოემის ერთ-ერთი ლექსის დასაწყისი. სუფრულებში რეჩიტივების სიმრავლე გვაფიქრებინებს, რომ ამ სიმღერის ძირი უძველესი დროის ზნეჩვეულებებში უნდა ვეძიოთ, რაც სუფრასთან რაფსოდების მიერ წინაპრების, გმირების და საერთოდ გმირობის შესახებ სიმღერების შესრულებით გამოიხატება.

საწესო. სააღდგომო სიმღერაში „ჰონა“ შუა ხმა განვითარდა, ხოლო პირველი ხმა ტიპიურ დისკანტს წარმოადგენს, ე. ი. ბანს აორმაგებს ოქტავაში (იხ. არ. V, 81, № 13; V, 88, № 13 და V, 104, № 15. უკანასკნელ შემთხვევაში სიმღერის დაბოლოება, ცხადია, უფრო გვიანდელი წარმოშობისაა). აქ ფაქტიურად ორხმიანობასთან გვაქვს საქმე: მთავარი მელოდია (მოძახილი) და ბურდონული ბანი პირველი ხმის—დისკანტის ზედნაშენის დამატებით. მეტად დამახასიათებელია, რომ ამ სიმღერებში დამწყებად გვევლინება შუა ხმა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, პირველი ხმა, სახელდობრ, მრავალჟამიერის ტიპის სუფრულ სიმღერებში იწყებს „აყვავებას“. პირველად პირველი ხმის—დისკანტის მელოდირება ადგილ-ადგილ ხდება (განსაკუთრებით კადანსების წინ). შემდეგ სიმღერებში: „გაკრული მრავალჟამიერ“ (არ. V, 57, № 6), „ჰაიდა მრავალჟამიერ“ (არ. V. 57 № 7); „კახური გრძელი მრავალჟამიერ“ (არ. V, 112, № 2) შუა ხმა მეტად განვითარებულია (მთელი რიგი მოტივი—წამოძახილების გადახლართვა), პირველი ხმა კი მხოლოდ ზოგ ადგილებშია მელოდირებული. მასვე უნდა მიეკუთვნოს „ჩონგურო“ (არ. V. 59 № 10) და ნაწილობრივ „ხეურო“ (არ. V, 58 № 9). ამ სიმღერებში პირველი ხმა თითქოს მეორე ხმასთან თანასწორუფლებიანობას პოულობს ძირითადი მელოდიის შექმნაში. ამავე ხარისხს პირველი ხმა სიმღერათა შემდეგ ჯგუფში აღწევს: „მრავალჟამიერ“ (არ. V. 115 № 7) და ორ შრომის სიმღერაში: „მუშური“ (არ. V, 100, № 10 და 113, № 2), რომელნიც შრომის პროცესის წინ ან შემდეგ სრულდება, ე. ი. როგორც შრომისათვის გამამხნევებელი. ანდა შრომის შემდეგ დასასვენებელი სიმღერა. ორივე შემთხვევაში „მუშურს“ ადვილად შეეძლო მიეღო სუფრული სიმღერების ხასიათი (ისევე როგორც ჩვენს მიერ აღნიშნულ „მაყრულში“, რომელსაც მოწვეული სტუმრები ასრულებენ საპატარძლოს კაბის გამოჭრის დროს). ორი ზედა ხმის თანასწორუფლებიანობის მიზეზს ძირითადი მელოდიის წარმოქმნისას „მუშურში“ ჩვენ ვხედავთ შრომის სიმღერებშიც, რომლებიც შრომის პროცესში სრულდება და რომლებშიც მელოდია ნაწილდება პირველ და მეორე ხმას შორის ბანის ფონზე (სამხმიანობის დროს ფაქტიურად ორი ხმა ხმოვანებს)[1].

[1] იხ. ნარკვევი „ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია“.

განსაკუთრებულ განვითარებას პირველი ხმა აღწევს „ჩაკრულოს“ ტიპის სიმღერათა ჯგუფში (ფ. 64, № 40). სიმღერათა ამ ჯგუფს მიეკუთვნება: თვით „ჩაკრულო“, „ჩონგურო“ (ფ. 62 № 39), „ზამთარიო“ (არ. V. 61 № 12) და „ჭონა“ (არ. V. 60. № 11). ამ უკანასკნელმა მსგავსი ფორმა, ალბათ, სუფრული სიმღერების გავლენით მიიღო. ეს მით უფრო სარწმუნოა, რომ სიმღერა „ჭონა“ ჩაწერილია სოფელ სამთავისში, სადაც XI საუკუნეში, ე. ი. საქართველოში ფეოდალიზმის აყვავების ეპოქაში, აგებულ იქნა ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი უშესანიშნავესი ნიმუში— სამთავისის ეკლესია[1]. ბევრს სუფრულ სიმღერაში, განვითარების რომელ სტადიასაც უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი, პირველი ხმა იმდენად თანასწორუფლებიანი ხდება, რომ ხშირად დ ა მ წ უ ე ბ ა დ სწორედ პ ი რ ვ ე ლ ი ხ მ ა გვეელინება.

ამრიგად, ძირითადი მელოდია მიჰყავს შუა ხმას, მაგრამ ისტორიული განვითარების პროცესში პირველი ხმა უბრალო დანაშრევიდან (ბანის ოქტავური და კვინტური გაორმაგება) თანდათანობით იცვლის თავის ხარისხს და შუა ხმის მელოდიის თანაბარი ხდება.

მელოდიის ფორმისა და მრავალხმიან წყობაში მისი ადგილის შესახებ ყოველივე ზემოთქმულის შეჯამება უფლებას გვაძლევს შემდეგ დასკვნამდე მივიდეთ:

შრომის, საფერხულო, საქორწილო და აკვნის სიმღერებში მელოდია ნათლად არის გამოკვეთილი და ჩაკეტილი, ე. ი. მელოდიით გამოხატული მხატვრული სახე ნათელია, ადვილად დასამახსოვრებელი და მასობრივი შესრულებისას ადვილად ასათვისებელი. ამგვარი ფორმის წარმოშობა სავსებით ბუნებრივია, რამდენადაც დასახელებული ჟანრის სიმღერები განკუთვნილია გლეხებისათვის და არა სპეციალისტ-შემსრულებლებისათვის. ამ სიმღერების მასობრიობა თავს იჩენს მელოდიის ფორმაშიც. ორხმიან წყობაში ეს მელოდია ზედა ხმას ეჰყავს (ქვედა ხმის მიერ მელოდიის შესრულება იშვიათ შემთხვევას წარმოადგენს).

[1] იხ. აკად. გ. ჩუბინაშვილის „История развития грузинской архитектуры“, სსრკ. მეცნ. აკად. წევრ-კორესპონდენტის შ. ამირანაშვილის „ქართული ხელოვნება“ და აკად. სევერევის „Грузинская архитектура“.

შრომისა და საფერხულო სიმღერებში მელოდია ხშირად ორი დამოუკიდებელი ნაწილისაგან შედგება, რაც იმით არის გამოწვეული, რომ სიმღერას ორი გუნდი ასრულებს, რაც თვით სიმღერის შეჯიბრების ხასიათის (შრომის სიმღერები) ანდა დიალოგის ფორმის (საფერხულო სიმღერები) შედეგს უნდა წარმოადგენდეს.

მელოდია, რომელიც ურთიერთგადახლართული მთელი რიგი მოტივწამოძახილებისაგან შედგება, დამახასიათებელია ჰიმნური ხასიათის სიმღერებისათვის.

სამხმიან წყობაში ჩაკეტილი მელოდიები და აგრეთვე მთელი რიგი მოტივებისაგან შემდგარი მელოდიები შუა ხმის მიერ სრულდება, მაგრამ ისტორიული განვითარების პროცესში პირველი ხმით ბანის გაორმაგებით, პირველმა ხმამ შეიძინა მეორე ხმის ტოლძალოვანი დამოუკიდებელი მელოდიის ყველა თვისება.

იმ რაიონების სიმღერებში კი, სადაც ჯერ კიდევ შემონახულია გვაროვნული წყობის ნაშთები, მელოდიამ თხრობითი ხასიათი მიიღო (რეჩიტატივი).

განვიხილეთ რა მელოდიის ფორმა და მისი ადგილი ორხმიან და სამხმიან წყობაში და აგრეთვე კომპლექსური მრავალხმიანობის განვითარება, გადავდივართ ქართული მრავალხმიანობის მეორე სახის განხილვაზე, ე. ი. იმ სახისა, რომელიც თანდათან ვითარდება ბურდონული ბანის საფუძველზე, ერთხმიანობიდან ორხმიანობაზე და ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლით.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ამ სახის მრავალხმიანობის ყველაზე პირველ ფორმას წარმოადგენს საგუნდო სიმღერის უნისონად შესრულება. ორხმიანობას ვხვდებით უმთავრესად ქართული ხალხური სიმღერის იმ ჟანრებში, რომელთა შესახებ ჩვენ გაგვაჩნია პირდაპირი ან არაპირდაპირი ლიტერატურული ცნობები ანდა მატერიალური კულტურისა და ქართველი ხალხის ისტორიის მონაცემები: ორხმიანობას ვხვდებით საქართველოს შრომის, საცეკვაო, საფერხულო და ლირიკულ სიმღერებში.

შრომისა და საცეკვაო სიმღერების შესახებ პირდაპირი ცნობები მოგვეპოვება ჯერ კიდევ ძველი საქართველოს ისტორიიდან. მაგ., VIII საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე ასურეთის მეფე სარგონი, რომლის შესახებ უკვე ზემოთ იყო აღნიშნული, მანაზე გალაშქრების შემდეგ ადასტურებს სოფლის მეურნეობის განვითარე-

ბის მაღალ დონეს. „მოსახლეობა პურის, ქერისა და სხვა მარცვლეულის იმოდენა მოსავალს იღებდა, რომ მათი ბეღლები ვერ აუდიოდნენ წინა წლის მოსავალს“. სარგონის სიტყვით, „მცხოვრებნი თავის შრომას „მხიარული სიმღერებით“ ახალისებდნენ[1].

საცეკვაო სიმღერების შესახებ მოგვეპოვება საბერძნეთის ისტორიკოსის ქსენოფონტეს უძველესი ცნობები (IV ს. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე).
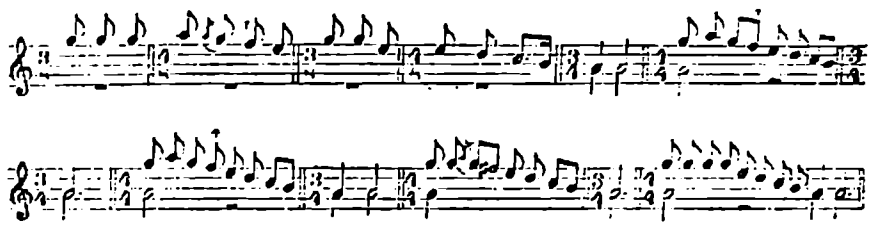
ამრიგად, ძველი საქართველოს შრომისა და საცეკვაო სიმღერების შესახებ ჩვენ მოგვეპოვება პირდაპირი ლიტერატურული ცნობები. რაც შეეხება საფერხულო სიმღერებს, ჯავახიშვილის აზრით, მათ შესახებ მოგვეპოვება XIV საუკუნის (ჩ. წ. ა.) ცნობები. მაგრამ არქეოლოგიური მონაცემები საშუალებას იძლევა საქართველოში ფერხულების არსებობა გაცილებით ადრეულ ეპოქას მივაკუთვნოთ. გარდა ამისა, გამოკვლევა „იავ ნანას“ მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში“ ადასტურებს, რომ მთელ საქართველოში გავრცელებული სიმღერა „იავ ნანა“ წარმოადგენს ღვთაება ნანასადმი მიძღვნილ ჰიმნს. ამ სიმღერის ყველა მუსიკალური მონაცემი, განსაკუთრებით კი მისი მეტრო-რიტმული მხარე, უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ მას ფერხულის დროს ასრულებდნენ.

ბურდონული ორხმიანობის ყველაზე პრიმიტიულ პირვანდელ ფორმად მისი ის სახეობა უნდა მივიჩნიოთ, როდესაც სიმღერა (ან კუპლეტები) სრულდება გაბმულ ტონიკურ ბგერაზე. ამით თითქოს მუდმივად ხდება კილოს „დონის“ შენარჩუნება. ამ სახის ორხმიანობაში ხდება ერთიანი შინაარსის განხორციელება, ორი არათანაბარი ხმის საშუალებით.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში პირველადი სახის ორხმიანობის კვალი ბურდონული ბანის საფუძველზე მხოლოდ ხევსურეთმა შემოინახა: სახელდობრ, სიმღერამ „ხუთშაბათს გათენდება“ (პროფ. შ. მშველიძის ჩანაწერი, 1929 წ.) და ნაწილობრივ ზოგიერთმა ტირილმა, სადაც მომტირალ-სოლისტს გუნდი ეხმარება უნისონური შესრულებით.

[1] ყველა ცნობა და ციტატი ამ საკითხის შესახებ აღებულია ნ. ბერძენიშვილის, ი. ჯავახიშვილისა და ს. ჯანაშიას „საქართველოს ისტორიიდან“, II გამოც. 1950 წ., გვ. 34—38.

„ხუთშაბათს გათენდება“—შ. მშვ.



უნდა აღინიშნოს, რომ ამ სიმღერის ცალკეული საქცევები ინტონაციურად ერთხმიან ხევსურულ სიმღერებს უნათესავდება მოკლე, მრავალჯერ განმეორებული წინადადების სახით.

ბუნებრივია, რომ ორხმიანობის პრიმიტიული ფორმა სახელდობრ ხევსურეთში არის შემონახული. საქართველოს სხვა რაიონებმა, რომელთაც განვლეს საზოგადოებრივი ფორმაციების განვითარებისა და ამავე დროს მუსიკალური კულტურის განვითარების გრძელი გზა, დიდი ხანია განვლეს აგრეთვე ორხმიანობის აღნიშნული სტადია. ხევსურეთი კი, განსაკუთრებული სამეურნეო ფორმების არსებობის გამო, დიდხანს იყო კარჩაკეტილი და მჭიდროდ არ იყო დაკავშირებული საქართველოს ბართან (პროფ. გ. ჩიტაია).

ორხმიანი ბურდონული ბანის შემდგომი განვითარება, როგორც ეს გვესახება ქართული ხალხური მუსიკალური მასალის საფუძველზე და იმ კულტურულ გარემოცვის მიხედვით, რომელშიც სრულდებოდა ესა თუ ის სიმღერა, მიიმართებოდა ბურდონული ბანის მელოდიზაციის და ბურდონული ბანის ჰარმონიული გამდიდრების გზით.

მივმართოთ ბურდონული ბანის მქონე იმ ორხმიანი სიმღერების ანალიზს, რომელშიც მელოდიური საწყისი აქტივიზებულია.

ამ ტიპის ორხმიანობა შრომისა და საცეკვაო სიმღერებში გვხვდება.

ყველა ორხმიან შრომის სიმღერას შენაცვლებითი ფორმა აქვს, სადაც ქვედა ხმას დაკისრებული აქვს როგორც მელოდიური, ისე ჰარმონიული ფუნქცია.

მსგავსი ორხმიანობის ფორმა მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე უნდა წარმოშობილიყო. ამისათვის ხე-

ლი უნდა შეეწყო შრომის სიმღერების შენაცვლებითი შესრულების ფორმას. შრომის სიმღერები, როგორც ცნობილია, სრულდება ორი სოლისტისა და ბანების გუნდის მიერ. გამოკვლევაში „ქართული ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია“ შრომის სიმღერის შესახებ ჩვენ ვწერთ: „ყველა ეს სიმღერა ორხმიანია. მაგრამ სამხმიანობაში პირველი ხმის გამოჩენისთანავე მეორე ხმა ან გამოითიშება ანდა აორმაგებს ბანის პარტიას. ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ არის სამი ხმა (ტემბრი), რეალურად მუდამ ორი ხმა ისმის. ეს ორხმიანობა წარმოიქმნება მელოდიის და მელოდირებული ბანის კონტრაპუნქტული განვითარებით ოსტინატური ფიგურის ფორმაში... ორივე ხმა წარმოქმნის ერთ მთლიან მელოდიას, რომელიც ორ ხმას შორის ნაწილდება (მეორე და ბანი, პირველი და ბანი)“. უნდა დავუმატოთ, რომ მელოდიის ორივე ნაკვეთში ერთი და იგივე ჰარმონიაა მოცემული. ამიტომაც მათი თანხვდენის დროს მიიღება საესებით ორგანიზებული ორხმიანობა.
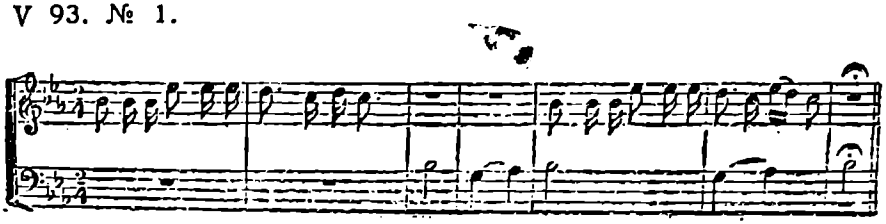
ცალკეულ საქცევთა მელოდიური ერთიანობის შესახებ, რომელიც სხვადასხვა ხმების მიერ სრულდება, აღვნიშნეთ ჩვენს შრომაში „ქართლ-კახური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“. ამ შემთხვევაში კი იმავე პრინციპს ვაფართოვებთ ერთი და იგივე მელოდიის ცალკეული მელოდიური საქცევების ერთდროული ხმოვანების მიმართ ორხმიანობის ფორმაში.

ლ. კულაკოვსკის შრომაში „О русском народном многоголосии“ (1951 წ., გვ. 52—53), იგივე პრინციპი რუსული მრავალხმიანობის წარმოშობისას მიჩნეულია როგორც წამყვანი მნიშვნელობის მქონე პრინციპი.

კულაკოვსკი წერს: „თუ დავუპირისპირებთ გუნდის შემადგენელ ხმებს არა მთლიანად, არამედ თვითეული წინადადების ფარგლებში, შეიძლება შევამჩნიოთ ერთი შეხედვით მეტად გასაოცარი მოვლენა: ცალკეულ ხმათა წინადადებანი, რომელთაც გუნდი ერთდროულად ასრულებს, ძალიან ხშირად შესაძლებელია თანამიმდევრობითაც იქნეს შესრულებული“. ერთი და იგივე მელოდიის ცალკეული ფრაზების ერთდროული შესრულების პრინციპს მკვლევარი „ორფაზოვანს“ უწოდებს. („რამდენადაც აქ გადმოცემულია ერთდროულად მუსიკალური აზრის განვითარების ორი თანმიმდევრობითი ფაზა“).

ქართული ხალხური შრომის სიმღერების ჩანაწერებში არსებობს ერთი და იგივე მელოდიის ორი ფაზის (წინადადების) შეხამების ნაირგვარი ფორმები: ხან ხმოვანება სხვადასხვა დროს—„ჰერიო“, არ. V 93. № 1.

66



ხან მელოდიის პირველი ნახევრის გამეორება მეორე ნაწილის ხმოვანების დროს:
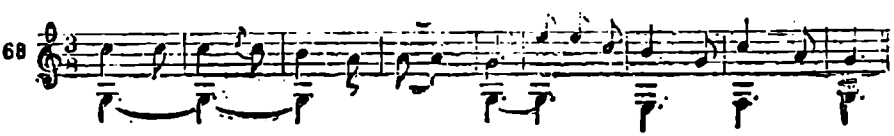
„ჰერიო“, არ. V. 76. № 4.

67



ხან მელოდიის მეორე ნაწილზე ახალი მელოდიის აგება: „ჰერი ეგა“, არ. V. 97. № 5. 1/9—12 და 2/1—4[1].

68
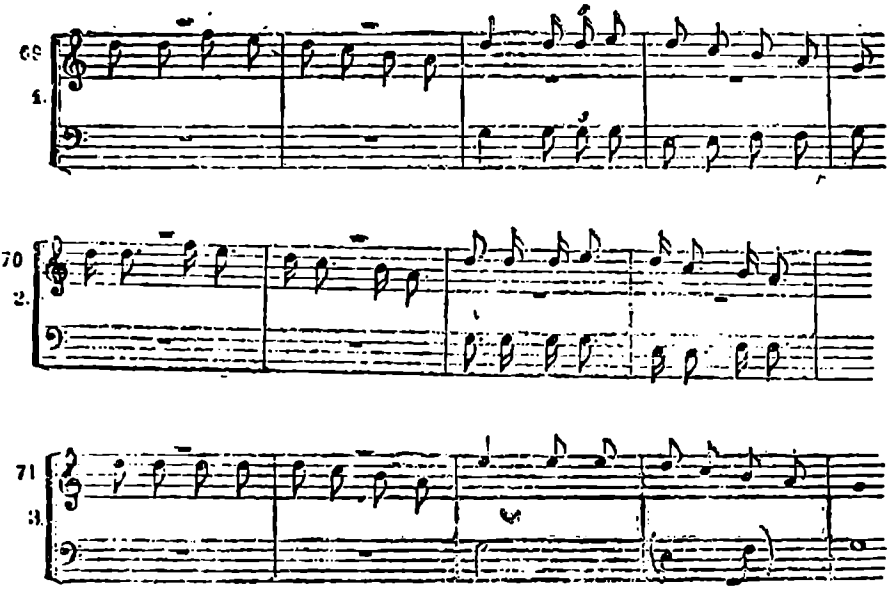


ანალოგიურ მოვლენას ვხვდებით საცეკვაო სიმღერებშიც. № 1 ი. კარგარეთელი, კრებ. 25 № 10. „ცანგალა და გოგონა“[2].

---

[1] პირველ სამ ტაქტში პირველი ხმა გამოვტოვოთ, რადგან იგი ბანს აორმაგებს.

[2] სიმღერის დედანი ფა მიქსოლიდურ კილოშია, ბოლოში კი სიმღერა სამხმიანობაში გადადის.

№ 2 არ. V, 93. № 4 „გოგონა“, № 3 არ. V. 103 № 3. „სათამაშო“[1].



სიმღერებს—„სათამაშო“ (არ. V. 114. № 4 და ფ. 55. № 35) და „ანანურით გადმოვცვივდით“ (არ. V. 85 № 5), რომელიც საცეკვაო სიმღერის ტიპიურ ნიშნებს ამჟღავნებს, ჩვენს მიერ განხილული სიმღერების მსგავსი ფორმები აქვთ. უძველესი საცეკვაო სიმღერა „ნანავ და“ (არ. V. 71. № 18) ბევრ მხრივ უჩვეულოა; უჩვეულოა აქ ცვალებადი კილო სოლ და მი, რაც ქართლის სიმღერისათვის არაბუნებრივია და სხვადასხვა ნაგებობებს შორის ბანის ალმავალი სვლა ტერციით (ამ შემთხვევაში ბანი პაუზითაც კი არის გაყოფილი). უჩვეულოა აგრეთვე მეორე ტაქტის სინკოპირებული ფიგურა. ამიტომაც ეს სიმღერა ჩვენ ქართულ სიმღერად არ მიგვაჩნია. იგი უფრო ოსურ სიმღერებს უახლოვდება.

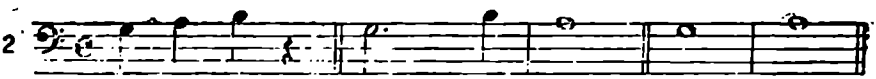
[1] ყოველი ორტაქტიანი საქცევის დასაწყისში ბანი მხოლოდ კილოს ტონიკას იღებს რადგან ეს ბანი № 3-ში წარმოადგენს ჩვეულებრივი ფორმის ბანის გამარტივებულ სახეს ამ ტიპის სიმღერებისას, ამ ფორმულის შემავსებელი ბგერები მი და ფა ფრჩხილებში მოვათავსეთ.

ჩვენს მიერ ჩაწერილ სამ სიმღერაში:

1. „ჰარირა“, რომელიც ზემო-სვანეთშია ჩაწერილი, მაგრამ გურული ან მეგრული წარმოშობისა უნდა იყოს,

2. „ჩაგუნა“, ჩაწერილია მთის რაჭაში და

3. „დელია“, ჩაწერილია ხევში, ბანი უცვლელი რჩება შემდეგი მელოდიური ფიგურების სახით.



ამრიგად, განვიხილეთ რა შრომისა და საცეკვაო ორხმიანი სიმღერები, ვხედავთ, რომ ორხმიანობა მათში წარმოიშვა შენაცვლებითი შესრულების (შეჯიბრების სახით) გამო, მელოდიური საწყისის აქტიური მოქმედების საფუძველზე; არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის დასკვნაც, რომ შრომისა და საცეკვაო ორხმიან სიმღერებს შორის პირდაპირი კავშირი არსებობს. თავში შრომის სიმღერების შესახებ, ჩვენ აღვნიშნავთ, რომ იამბური რიტმული ფიგურა საცეკვაო სიმღერებში ნასესხებია შრომის სიმღერებიდან (იხ. გვ. 280—281). აქვე უნდა დავუმატოთ, რომ ეს მემკვიდრეობითი კავშირი უფრო ნათელი ხდება მელოდიური ნაგებობისა და ამ ორ ჟანრში ორხმიანობის წარმოქმნის პრინციპის მეოხებით[1].

ამრიგად, ქართულ ხალხურ სიმღერაში ბურდონული ორხმიანობა განვითარდა შემდეგი ორი ფორმით: ბურდონული ბანით, რომელიც ნათლად გამოკვეთილი ბანის ბაზაზე წარმოიქმნა და ბურდონული

---

[1] დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი სიმღერა „მუშური“ (V. 55 № 3) იავნანას ვარიანტს წარმოადგენს და ამიტომაც იგი ექვემდებარება არა შრომის სიმღერის არამედ თავისი პროტოტიპის კანონზომიერებებს და ბურდონული ბანი აქვს. სიმღერას „ჰერი ეგა“ (არ. V. 76 № 5), რომელიც არაყიშვილის გადმოცემით, გლეხებმა შეასრულეს, აქვს არსებითი გადახრა სხვა მსგავსი სიმღერებისაგან: ბანი ასრულებს სოლ, ფა, სოლ, იმ დროს როდესაც სხვა სიმღერებში გვაქვს სოლ მი, ფა, სოლ. მელოდია იწყება აღმავალი მოძრაობით მიქსოლიდიური კილოს ტონიკიდან, რაც აგრეთვე არ არის დამახასიათებელი ამ ჟანრის სიმღერებისათვის. სიმღერას „არალელოს“ (არ. V. 93 № 2) ბანში აქვს ინტონაცია დო, ლა, სი, დო, რაც მხოლოდ საეკლესიო საგალობლებში გეხვდება ანდა განვითარებულ კოდებში. დო, ლა, სი, დო-ს მაგივრად, რომ ბანი ასრულებდეს დო, ლა, სი ბემოლდოს, მაშინ ეს სიმღერა ჩვენს მიერ განხილული შრომის სიმღერების ერთ-ერთ ჩვეულებრივ ვარიანტად მოგვეელინებოდა.

ბანით მასში აქტივიზებული მელოდიური საწყისით. აქ ერთი და იგივე მელოდიის ნაწილები შენაცვლებით სრულდება და რომელთაგან ერთ-ერთი შემდეგში ბანის პარტიად გარდაიქმნება.

ბურდონული სამხმიანობა ქართულ ხალხურ სიმღერაში წარმოიშვა ორხმიან [სიმღერაზე ზედა ხმის დაშრევებით, რომელმაც შემდეგ პირველი ხმის სახე მიიღო.

ადრეულ სტადიაში, კომპლექსურ მრავალხმიანობაში სამხმიანობის განვითარებისას, მესამე ხმა გვევლინება როგორც კვინტური დანაშრევი (კვინტური ჩარჩო).

ბურდონულ მრავალხმიანობაში სამხმიანობა წარმოიშვა პირველი ხმით ბანის გაორმაგების საფუძველზე, ე. ი. მოხდა ბანიდან ოქტავის მანძილზე პირველი ხმის დაშრევება (ოქტავური ჩარჩო). ნარკვევში „ქართლ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია" ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ: „ბანისა და პირველი ხმის მსგავსი სვლა ოქტავასა და კვინტის მანძილზე, გამოყენებული საეკლესიო მუსიკაში, რომელშიც უნდა შემონახულიყო მრავალხმიანობის უძველესი ფორმები, კიდევ ერთ საბუთს წარმოადგენს ქართული მრავალხმიანობის განვითარების ისტორიაში აღებული ფორმის ადგილის განსასაზღვრავად".

და მართლაც, პირველი ხმის მიერ ბანის გაორმაგებას ოქტავით და კვინტით დაშორებული ბგერებით ჩვენ ვხვდებით სვანურ სიმღერასა და საეკლესიო საგალობლებში, ე. ი. ქართული მუსიკის იმ სფეროში, რომელშიც საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური პირობების ძალით უნდა შემონახულიყო ქართული მრავალხმიანობის ეს უძველესი ფორმა.

აღნიშნულ შრომაში ჩვენ საკმაოდ მოგვყავს მთელ სიმღერაში და მის ცალკეულ ნაწილებში პირველი ხმის მიერ ბანის გაორმაგების მაგალითები:

„ცანგალა და გოგონა" (არ. 1, 339 № 26); „ჰონა" (არ. V. 83. № 13); „თოხნური" (არ. V. 86. № 8); „რომელი ქერაბიმთა" (არ. 1. 346); „წმინდაო ღმერთო" (არ. V. 90. № 4); „ცანგალა" (არ. V. გვ. 77 № 18).

შემდგომი განვითარებისას ბურდონულ მრავალხმიანობაში პირველი ხმა, რომელიც თავდაპირველად ბანს აორმაგებდა (მაღალი ბანი), როგორც კიდური ხმა იწყებს მელოდიურად ზრდა-გაფარ-

თოებას, ახალ ხარისხს აღწევს და იგი მეტოქეობას უწევს შუა ხმის მელოდიას.

ამრიგად, მრავალხმიანობის განვითარების ამ გზას მივყავართ რთული ჰარმონიული წყობის სამხმიანობისაკენ, რომელშიც წამყვანი როლი ჰარმონიას მიეკუთვნება.

კომპლექსური მრავალხმიანობის განვითარების მეორე გზა მიემართება მელოდიის წამყვანი საწყისის საფუძველზე. ამ გზამ მიგვიყვანა პოლიფონიის რთულ სახეობამდე. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ პოლიფონიური წყობა განვითარებულია არა ჰარმონიული საწყისისაგან მოწყვეტით, მისგან დამოუკიდებლად, არამედ მასთან მჭიდრო კავშირში. უფრო მეტიც, კოპლექსური მრავალხმიანობის ჰარმონიული წყობა თვითეულ ხმაში მელოდიური საწყისის გაბატონების გამო რთულ პოლიფონიურ ფორმად გადაიქცა, რომელშიც სამივე ხმა დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იღებს.

პოლიფონიური წყობის ჩასახვა, როგორც აკად. დ. არაყიშვილი აღნიშნავს („Обзор народной песни Восточной Грузии"), შეიძლება შევნიშნოთ ანტიფონური შესრულების ფორმაში. ეს ფორმა მიჩნეულია უძველეს ფორმად. ანტიფონურ შესრულებას შეეძლო ხელი შეეწყო მეორე მომღერლის (ან მეორე გუნდის) მიერ პირველი ხმის (ან გუნდის) მელოდიის ვარირებული სახით გამეორებისას—პოლიფონიური ფორმის წარმოქმნას. პოლიფონიური ფორმის წარმოქმნისათვის განსაკუთრებით შეეძლო ხელი შეეწყო ანტიფონური შესრულების იმ ფორმას, როდესაც ორ შემსრულებელს მიჰყავს ერთი და იგივე მელოდიის სხვადასხვა ნაწილი, რომელთაგან ერთ-ერთი ბანის ფუნქციასაც ატარებს. მაგრამ ეს ფორმები შეიძლება განხილულ იქნეს მხოლოდ როგორც პოლიფონიური წყობის ჩანასახები.

რეალურმა პოლიფონიურმა წყობამ ქართულ ხალხურ სიმღერაში სხვადასხვა სახე მიიღო. უფრო სწორად რომ ვთქვათ, მრავალხმიანობის ორი ძირითადი სახის (კომპლექსური და ბურდონული) კანონზომიერებათა ფარგლებში პოლიფონიამ სხვადასხვა ნაირსახეობა მიიღო.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, კომპლექსურ მრავალხმიანობაში ყოველი ხმა ცვალებადი კილოს საფუძველზე მელოდიური თვალსაზრისით უფრო მოქნილია, ვიდრე ჩამოყალიბებული კილოს სტადი-

აში. მელოდიის ამ მოქნილობამ ხალხური სიმღერის პირობებში, რომელიც ცოცხალ ადამიანურ გრძნობებსა და აზრს ასახავს, ნაყოფიერი ნიადაგი იპოვა თავისი განვითარებისათვის. ემოციური მხარის გაძლიერებამ, ბოლოსდაბოლოს, მიგვიყვანა სამი მელოდიის ერთდროულ ბგერადობამდე (იმავე ცვალებადი კილოს საფუძველზე). ჰარმონიული წყობის კომპლექსური მრავალხმიანობიდან პოლიფონიურ წყობაში გადაზრდის გზა ადვილად შეიძლება შემჩნეულ იქნეს სვანური სიმღერების და მეგრული და გურული სიმღერების შედარებით. მაგალითები ჩვენ საკმარისად მოვიყვანეთ, როგორც წინამდებარე შრომაში, აგრეთვე ჩვენს გამოკვლევაში „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების კილოები“.

ქართულ მრავალხმიანობაში მელოდიური საწყისის იმავე პრიმატმა სხვა ისტორიულ და მუსიკალურ-კულტურულ პირობებში მიიღო მსგავსი, მაგრამ მაინც სხვაგვარი ფორმა, სახელდობრ, ბურდონულ მრავალხმიანობაში პოლიფონიურმა წყობამ სხვაგვარი ფორმა მიიღო.

ამ ტიპის მრავალხმიანობის ძირითადი პირობა—ბანის ბურდონული ხასიათი—ძალაში რჩება. თვით ამ პოლიფონიური წყობის მეტად განვითარებულ ფორმებში ბანი მაინც ბურდონული ხასიათისა რჩება, ე. ი. იგი ჰარმონიული ფუნქციის მატარებელია.

მაგრამ ზედა ორი ხმა,—პირველი და მეორე—ფართო, გაბმულ მღერადობაში პოლიფონიური დიალოგის ფორმით ვითარდება. გამომსახველი, ემოციური მელოსის საფუძველზე გადახლართული ხმები რიგრიგობით უთმობენ ერთმანეთს პირველობას, მაგრამ, რაკი მელოდიის შესრულების ინიციატივას სხვა ხმას გადასცემს, იგი არ წყდება. იგი ან ბანს უერთდება (უნისონით ან ოქტავით) ანდა ცალკეული მოკლე ინტონაციური საქცევებით აძლიერებს მთავარი მელოდიის ძირითად შინაარსს. შრომაში „ქართლ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“ ჩვენ დაწვრილებით გავარჩიეთ ამ სახის ხალხური მრავალხმიანობის მწვერვალი—კახური სიმღერა „ჩაკრულო“ (ჩაწ. ზ. ფალიაშვილის მიერ).

ამრიგად, ქართული მრავალხმიანობის განვითარება ორი გზით მიიმართებოდა: ჰარმონიული და პოლიფონიური წყობის სახით. ორივე ამ მიმართულებას თავისი მრავალგვარი ფორმები აქვს, რომელნიც შემდეგნაირად წარმოგვიდგება:

I. ჰარმონიული მრავალხმიანობა:

1. ორ-და სამხმიანობა კომპლექსური მოძრაობით.

2. ორ-და სამხმიანობა ბურდონული ბანით.

ჰარმონიული მრავალხმიანობის ორივე სახეში ორხმიანობა სამხმიანობაზე გადავიდა მესამე ხმის (ზედა) კვინტური და ოქტავური დაშრევების გზით.

II. პოლიფონიური მრავალხმიანობა:

1. ანტიფონური შესრულება, როგორც პრიმიტიული ფორმა, რომელიც წარმოადგენს პოლიფონიური წყობის წარმოქმნის პირობას.

2. მელოდიური საწყისის აქტივიზაცია კომპლექსურ მრავალხმიანობაში, რომელსაც რთული პოლიფონური ქსოვილის წარმოქმნამდე მივყავართ.

3. ორი ზედა ხმის დიალოგი ბურდონული ბანის ფონზე.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში არსებული მრავალხმიანობის ფორმებისა და ქართული სიმღერების განვითარების კულტურულ-ისტორიული პირობების ანალიზის საფუძველზე, ადვილად შეიძლება დავრწმუნდეთ, რომ სვანური სიმღერა და საქართველოს სხვა რაიონების ხალხურ სიმღერათა მუსიკალურ ენას შორის, გარდა საერთო დამახასიათებელი თვისებებისა, არსებობს აგრეთვე ფრიად განსხვავებული თვისებანიც, რომელნიც ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების სხვადასხვა ისტორიულ შრეებს უნდა ეკუთვნოდეს.

სვანური ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელია: ხმათა პარალელური მოძრაობის შემცველი კომპლექსური მრავალხმიანობა, კილო ხასიათდება მკვეთრად გამოხატული ცვალებადობით, რასაც დიფუზურ კილომდე მივყავართ, ჰარმონიული საწყისი ნაკლებ არის განვითარებული, საკადანსო ფორმულების რაოდენობა მეტისმეტად შეზღუდულია, მოდულაციები საერთოდ არ არის, ყველა ქართული ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელი არატერციული წყობის აკორდებიდან სვანურ სიმღერაში მხოლოდ კვარტკვინტაკორდი ისახება, მაგრამ მას ჯერ კიდევ არა აქვს მკვეთრი ჰარმონიული ფუნქცია; კვარტსეპტაკორდს კი სრულებით არ ვხვდებით.

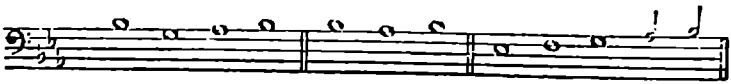
სვანური სიმღერისაგან განსხვავებით, საქართველოს სხვა რაიონების (ქართლისა პირველ რიგში და კახეთის) სიმღერებს, რომელთა განვითარებაც, ჩვენის აზრით, უფრო გვიანდელ ეპოქას მიეკუთვნება, თავისი დამახასიათებელი თვისებები აქვს: მრავალხმიანობა იღებს ბურდონულ ბანზე აგებულ ერთი ან ორი მელოდიის შერწყმის ფორმას, კილოები თუმცა ინარჩუნებს დამახასიათებელ ცვალებადობას, რომელიც სვანურ სიმღერაშიც იჩენს თავს, მაგრამ ისინი ნათლად არის გამოკვეთილი ჰარმონიული ფუნქციონალობის თვალსაზრისით, ამავე დროს კილოს უფრო მდიდარი ინტონაცია აქვს, საკადანსო ფორმულები შეუდარებლად მრავალფეროვანია, მოდულაციები ემყარება მკვეთრად გამოხატულ მოდულაციური გეგმების სისტემას, არატერციული წყობის აკორდები მდიდრდება, გარდა კვარტკვინტაკორდისა, კვარტსეპტაკორდით და სეპტოქტავაკორდით, ამასთანავე კვარტკვინტაკორდთან ერთად ეს აკორდები იღებს ნათლად გამოხატულ ჰარმოხიულ ფუნქციას.

მუსიკალური გამომსახველობის ყველა ელემენტი, რომელნიც სვანურ სიმღერაში გვხვდება, ქართლისა და კახეთის სიმღერებში უფრო განვითარებულ ფორმებს იღებს. მათში ნათლად მოჩანს საუკუნოებრივი დამუშავებისა და სრულყოფის კვალი.
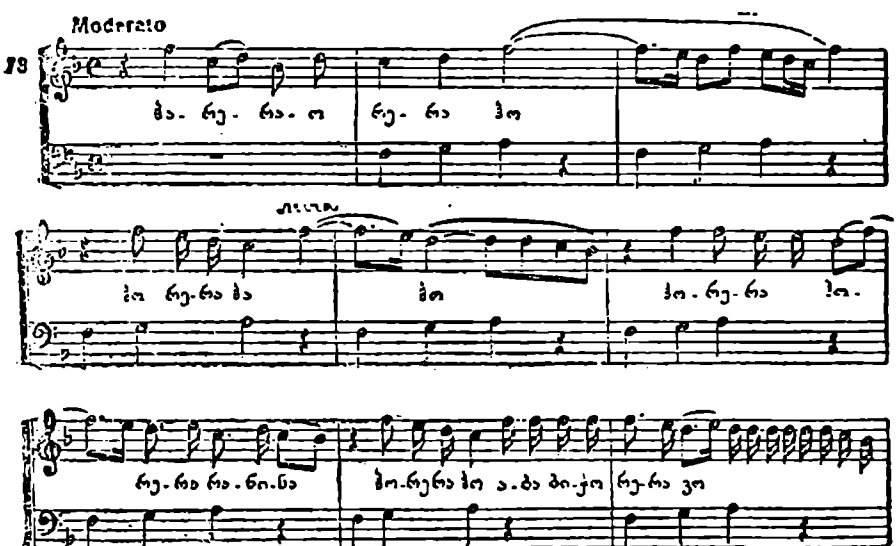
მაგრამ საქართველოს სასიმღერო კულტურაში, რომელშიც შეინიშნება სხვადასხვა ისტორიული შრეები, ისეთი განვითარებული გამომსახველობითი საშუალებების შემცველ სიმღერებთან ერთად, როგორიცაა „ჩაკრულო“, „კახური გრძელი მრავალჟამიერი“ და სხვა, ხალხში ფართოდ არის გავრცელებული აგრეთვე ისეთი სიმღერები, რომლებიც ღრმა წარსულს უნდა მიეკუთვნონ. ეს სიმღერები შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც უძველესი ფორმა ქართულ ხალხურ მუსიკალურ კულტურაში.

კერძოდ, ქართული მუსიკალური კულტურის უძველესი შრეების კვალი შეიძლება შემჩნეულ იქნეს ქართლის, კახეთის, ხევისა და ხევსურეთის სიმღერებში. მაგალითად: ორხმიან შრომის სიმღერაში „ჰერიო“ (ქართლი და კახეთი), საცეკვაო სიმღერაში, „დელია“ (ხევი) და ერთხმიან აკვნის სიმღერაში „ნანა“ (ხევსურეთი. შ. მშველიძის ჩანაწერი), ჩვენ ვხვდებით იმავე მელოდიას, ორხმიანობის ფორმას, ხმათა სვლასა და ჰარმონიულ ფუნქციებს, რასაც სამხმიანი სვანური სიმღერების ორხმიან ფრაგმენტებში (იხ. გვ.გვ. 35, 36).

ამ სიმღერების მელოდია წარმოადგენს სვლას აღმავალი კვარტით და შემდგომ დაბრუნებას გამოსავალი ბგერისაკენ, ანდა მხოლოდ უკანასკნელ დაღმავალ ხაზს; ყველა შესადარებელი სიმღერა (გარდა „ნანა“-სი) ორხმიანია; ბანის სვლა დროდადრო წმინდა კვარტასს, წმინდა კვინტასს, ტერციასა და უნისონს წარმოქმნის (სვანური სიმღერის ორხმიანი ფრაგმენტების ცნობილი ფორმულა); ზედა ხმის ერთი და იგივე მელოდიის შემთხვევაში, ბანს ამ სიმღერებში რამდენიმე ვარიანტი აქვს:
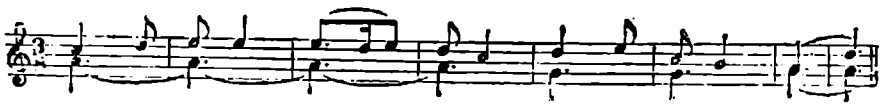


პირველ ვარიანტში წარმოიქმნება I, VI, VII და I საფეხურები, მეორეში—I, VII, I, ე. ი. გამოტოვებულია VI საფეხური, ხოლო მესამე ვარიანტში ტონიკად გვევლინება ბგერა, რომელიც კვინტით ქვევით მდებარეობს (მი ბემოლ) და მისგან წარმოიქმნება თანდათანობით აღმავალი სვლა—I, II. III საფეხურები. ეს უკანასკნელი ფორმულა ფართოდ გავრცელებულია ქართულ საცეკვაო სიმღერებში ოსტინატურ ბანის სახით, ხოლო მელოდიის დაბოლოვების დართვით, სადაც ბანი გამოთიშულია, გამისებური მოძრაობა წარმოიქმნება კვინტის ფარგლებში. მშვ. და ასლ. „ჰარირა“ (ზ. სვანეთი).



ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ორხმიანობის ის ფორმები, რომლებითაც ხასიათდება სვანეთის სამხმიანი სიმღერის ფრაგმენტები, შემონახულია საქართველოს სხვა რაიონებშიც, სადაც საზოგადოებრივი ფორმების განვითარებასთან დაკავშირებით (ქართლი, კახეთი) სიმღერებმა საკმაოდ რთული ფორმები წარმოქმნა.

სვანური და ქართლ-კახური სიმღერების მეორე საერთო ნიშნად უნდა მივიჩნიოთ ინტერვალი კვარტა, რომელიც შემაერთებელ ინტონაციას წარმოადგენს კუპლეტის განვითარებაში. შეადარეთ „იავ ნანა“ (არ. 1, 333 № 17) მთელ რიგ სვანურ სიმღერებს,



სადაც მოძახილი აკავშირებს ცალკეულ კუპლეტებს მსგავსივე აღმავალი კვარტული სვლით: „ყანსავ ყიფიანე“ (ფ. 32, № 17, მე-4 და მე-8 ტაქტები. არ. იგივე სიმღერა მე-15 ტაქტი). „რა ვქნა“ (ასლ. მე-16 ტაქტი), „მკრზა“ (ახ. მე-5 ტაქტი) „ბუბა ქაქუჩელა“ ფ. 33, № 18 და ა. შ. (იხ. მაგ. № 157, გვ. 174).
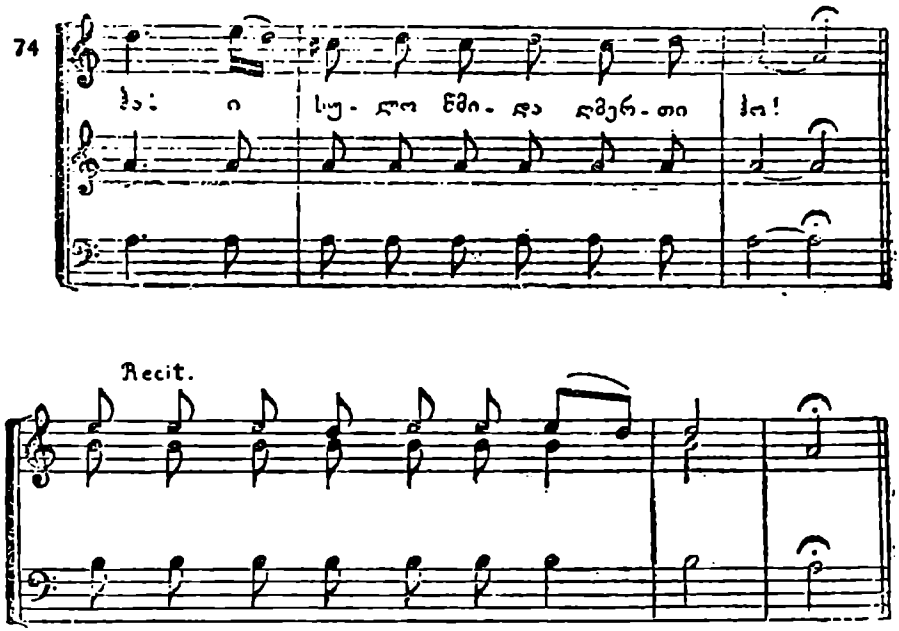
მსგავსავე შემაერთებელ ინტონაციას (აღმავალი სვლა წმინდა კვარტაზე) ვხვდებით ბარის თუშეთის ლირიკულ სიმღერაში „მინდორში წიგნი ვიპოვნე“ (ჩვენი ჩანაწერი).

უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი ფრიად დამახასიათებელი თავისებურება, რომელსაც ვხვდებით სვანურ და საქართველოს სხვა რაიონების რიტუალურ სიმღერებში.

რიტუალურ სიმღერებს, რომლებიც მიძღვნილია წარმართული ღვთაებებისადმი, გარკვეული სტრუქტურული ფორმები აქვს. ამ სიმღერებში სიტყვიერი ტექსტი შემოფარგლულია მოძახილებით, რომელთაც დაკარგული აქვთ აზრობრივი მნიშვნელობა. გარკვეული აზრობრივი მნიშვნელობის მქონე ტექსტი გვხვდება დამწყების პარტიაში და დამაბოლოებელ ორხმიან ნაგებობაში, რეჩიტატივულ ფორმაში. ეს უკანასკნელი რეჩიტატივული ორხმიანი ნაგებობა სავსებით ერთგვარია სვანურ საგალობლებში „ჯგრჯგ“ (ფ. და ასლ.); „ზარი“ (ფ) და მოხევურ საგალობელში „ჯორული“ (ასლ.)[1].

[1] დ. არაყიშვილი ამ საგალობლის დაბოლოების შესახებ აღნიშნავს: „Ни слов, ни мотива, идущего речитативом и хроматически, разобрать было нельзя“.

(არ. V. 176. შენიშვნა 13)



ამ დაბოლოვებებშიც ყურადღებას იქცევს ინტერვალი წმ. კვარტა.

დაბოლოს, კომპლექსური მრავალხმიანობის კვალს მიეკუთვნება აგრეთვე ქართლის და კახეთის სიმღერების რთულ კადანსში ხმათასვლის ფორმაც (VI, VII, I): სამხმოვანება, ტერცია (VII საფეხური გამოტოვებული კვინტით) და უნისონი (I საფეხური). ხმათა სვლის მსგავს ფორმას ვხვდებით სვანურ სიმღერებშიც.

სვანეთისა და საქართველოს სხვა რაიონების ყველა განხილულ სიმღერაში წმინდა კვარტა აუცილებლად იჩენს თავს; ზოგიერთ მათგანში კვარტას მისდევს ტერცია და უნისონი, ყველა განხილული ნიმუში ორხმიან სიმღერებს წარმოადგენს.

ამგვარი ერთიანობა გარკვეულ ინტონაციურ—ჰარმონიულ ნიშანთვისებათა მატარებელი ორხმიანი ფორმებისა, ამ ქართველ ტომების სხვა, არამუსიკალური ხასიათის კულტურულ-ისტორიული მონაცემების გათვალისწინებასთან ერთად, საშუალებას იძლევა ფრიად არსებითი დასკვნები მივიღოთ.

ის გარემოება, რომ ერთგვარი ინტონაციურ-ჰარმონიული ნიშან-თვისებების მატარებელი ორხმიანი წყობის ფორმები გვხვდება სვანეთშიც და აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის რაიონებშიც, ე. ი. იმ ქართველ ტომებში, რომელთა საზოგადოებრივი ფორმების განვითარებაც, ყოველ შემთხვევაში, VI საუკუნიდან სხვადასხვა გზით წავიდა—სვანეთში დიდხანს გრძელდება გვაროვნული წყობა, ხოლო ქართლში ხდება გვაროვნული წყობის მოსპობა და ფეოდალიზმის დამკვიდრება,—უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ოდესღაც ყველა ქართველურ ტომს (ქართები, მეგრელ-ჭანები და სვანები) ჰქონდა საერთო მუსიკალური ენა.

ქართველურ ტომთა საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიულ განვითარებაში ლოკალური განკიდურების გამო, რაც იწვევდა ცალკეულ ტომებს შორის კონტაქტის შესუსტებას, მოხდა ერთიანი მუსიკალური ენის დიფერენცირება დიდძალ მუსიკალურ დიალექტებად.

ქართველი ხალხის პოლიტიკურმა და ეკონომიურმა დანაწილებამ გამოიწვია აგრეთვე ერთიანი მუსიკალური ენის დანაწილება ცელკეულ დიალექტებად.

მაგრამ საქართველოს იმ რაიონებში, სადაც მუსიკალური ენის ყველა მხარემ იწყო ინტენსიური განვითარება და „ჩაკრულოს“ ტიპის ურთულესი სიმღერები წარმოქმნა, „უახლოესი ფაქტების გვერდით მოგვეპოვება უძველესი მოვლენებიც“. (ა. ჩიქობავა, „ენათმეცნიერების შესავალი“. გვ. 84).

საფიქრებელია, რომ ქართლ-კახური სიმღერის ჩვენს მიერ განხილული უძველესი ფორმები გადმონაშთ ფორმებს უნდა წარმოადგენდეს.

ბუნებრივად ისმის კითხვა, რომელ ეპოქაში უნდა ჰქონოდა სვანეთსა და ქართლს სხვა ქართველურ ტომებთან ერთად საერთო მუსიკალური ენა? როდის უნდა ჰქონოდა სვანეთსა და ქართლს ორხმიანობის ის საერთო ფორმები, რომელნიც სვანურ კომპლექსურ სამხმიანობასაც კი წინ უსწრებდნენ?

იმისათვის, რომ აღნიშნულ საკითხებში გავერკვეთ, საჭიროა გათვალისწინებულ იქნეს: ერთი მხრივ, სვანეთისა და ქართლის კულტურულ-ისტორიული ურთიერთობა, საქართველოს ამ რაიონებში საზოგადოებრივი ფორმების განვითარებასთან დაკავშირე-

ბით, ხოლო მეორე მხრივ, მეცნიერებაში დადგენილი დებულებანი ქართულ მუსიკაში მრავალხმიანობის არსებობის ეპოქის შესახებ.

სვანეთი, საქართველოს ბართან შედარებით, ყოველთვის ჩამორჩებოდა ეკონომიურად და საზოგადოებრივი განვითარების ფორმების მხრივ. ჩვენი წელთაღრიცხვის საზღვარზე მცხოვრები ბერძენი ისტორიკოსის სტრაბონის ცნობები სვანეთისა და საქართველოს სხვა რაიონების შესახებ[1], ამის დამამტკიცებელ დოკუმენტალურ საბუთს წარმოადგენს. როგორც აკად. ს. ჯანაშია აღნიშნავს საქართველოს მთიანი რაიონების და, კერძოდ, სვანეთის ჩაბორჩენილობა საშუალო საუკუნეებშიც შესამჩნევია. იგივეს ადასტურებს XIX საუკუნის 60-იან წლების ცნობები სვანეთის შესახებ, როდესაც სვანეთში არსებობას განაგრძობდა „პირველყოფილი დემოკრატია". სვანეთში გვაროვნული წყობის ნაშთების არსებობას ადასტურებს აგრეთვე რ. ხარაძის ვრცელი შრომაც „დიდი ოჯახის გადმონაშთები სვანეთში"[2] და ვ. ბარდაველიძისა და სხვათა მრავალი შრომა.

მაგრამ როგორიც არ უნდა იყოს ამ ორი ძირითადი ქართველური ტომის კულტურას შორის განსხვავება, ჩვენს მიერ წამოყენებული ამოცანის გადაწყვეტისას, გვაინტერესებს საკითხი იმის შესახებ, თუ როგორ ისტორიულ პირობებში მოხდა ამ ორი კულტურის დაახლოვება ან განცალკევება.

სვანეთში საზოგადოებრივი განვითარების ისტორია მეცნიერებაში სისრულით გაშუქებული არ არის. მაგრამ თუ ქართველი, ბერძენი და ბიზანტიელი ისტორიკოსებისა და მწერლების შრომების მიხედვით ვიმსჯელებთ, შესაძლებელი ხდება გამოყენებულ იქნეს ცნობები სვანეთისა და ქართლის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. ქართველი ხალხის ამ ორი ტომის ისტორიიდან ცნობილია, რომ საქართველოს საზოგადოებრივი ფორმების ისტორიულ განვითარებაში სვანეთი და ქართლი ხან მჭიდრო კულტუ-

---

[1] აკად. ს. ჯანაშიას აზრით სტრაბონის აღნიშნული ცნობები ემყარება ჩვენს წელთაღრიცხვამდე I საუკუნის 1-ლი ნახევრის მასალებს. აღნ. შრომა, II ტ. გვ. 118—119.

[2] თბილისი, 1939 წ., გვ. 109—112

რულ—პოლიტიკურ ურთიერთობაში იმყოფებოდნენ, ხან კი მათი გზები, ზოგჯერ დიდი ხნის განმავლობაში, გაიყრებოდნენ ხოლმე.

IV საუკუნემდე ყველა ქართველურ ტომს გვაროვნული წყობა ჰქონდა. მართალია, სოციალ-ეკონომიური დანაწევრება ივერიაში უფრო განვითარებული იყო, ვიდრე მთიან რაიონებში, მაგრამ გვაროვნული წყობა იქაც სისრულით იჩენს თავს, თუმცა უკვე მომწიფდა ყველა წანამძღვარი ფეოდალური წყობის აღმოსაცენებლად. მეცნიერებაში აღიარებულია, რომ IV საუკუნე ქართველი ხალხის ისტორიაში ერთგვარ გარდატეხას წარმოადგენს; აქ ფეოდალიზმმა თავისი უფლებები მოიპოვა, ხოლო VI საუკუნე არის ბარის საქართველოში ფეოდალიზმის საბოლოო გამარჯვების ეპოქა.

IV საუკუნემდე სვანეთი და ქართლი სხვადასხვა ინტენსიურობით ვითარდებიან, მაგრამ ერთი და იგივე საზოგადოებრივი ფორმაციის ერთნაირი პრინციპების საფუძველზე, სახელდობრ, გვაროვნული წყობის პრინციპებზე; სამაგიეროდ VI საუკუნეში ამ ორი ტომის საზოგადოებრივი ცხოვრება სხვადასხვა გზით მიიმართება—IV—V საუკუნეებში სვანებისა და ქართველების ინტერესები თანხვდება ქართლისა და ლაზიკის (ეგრისი) ურთიერთობის საფუძველზედაც. ამ საუკუნეებში ქართლსა და ლაზიკას, რომელსაც სვანეთი ემორჩილება, მჭიდრო კულტურულ-პოლიტიკური კავშირი ჰქონდათ. როგორც აკად. ს. ჯანაშია აღნიშნავს, ამგვარი კავშირი აღმოსავლეთ (ქართლი) და დასავლეთ (ლაზიკა—ეგრისი) საქართველოს შორის ხელს უწყობდა მასების დაახლოვებას, აძლიერებდა მათ შორის არსებულ ძველ კავშირს და აბამდა ახალ ურთიერთობას[1]. სვანები მონაწილეობდნენ ლაზიკის ჯარში და, გარდა ამისა, სვანეთის მცხოვრებნი ჩამოდიოდნენ ბარში პროდუქტების, განსაკუთრებით კი მარილის შესაძენად. მაგრამ VI საუკუნის ნახევრიდან „სვანები თვითთავადნი იყვნენ“[2]. ისინი ასცდნენ ფეოდალიზმის იმ ძლიერ ტალღას, რომელმაც ფეხი მოიკიდა როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში.

მთიანეთი, კერძოდ სვანეთი, უდიდეს წინააღმდეგობას უწევს ახალ მიმდინარეობას, იგი გვერდს უხვევს ახალ კლასობრივ საზო-

[1] შრომები. ტ. I, გვ. 122.

[2] „ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ“. ტ. III, 1936 წ., გვ. 225.

გადოებრივ წყობას. ფეოდალიზმმა და მასთან ერთად ქრისტიანობამ, რომელიც მიიღო საქართველოს „სამეფო დინასტიამ და მისმა მოკავშირე საზოგადოებრივმა კლასმა თავისი სოციალურ-პოლიტიკური ინტერესების გულისათვის“[1], საქართველოს მთიან რაიონებში დიდხანს ვერ მოიკიდა ფეხი. მთიელნი ჯიუტად იცავენ გვაროვნულ წყობილებას, ხოლო X—XII ს. შეიჭრა მთაში ცეცხლითა და მახვილით ფეოდალიზმი და მასთან ერთად ქრისტიანობაც[2].

გვაროვნული წყობა, თუმცა ნაშთის სახით, დიდხანს ბატონობდა სვანეთში, მაგრამ სვანეთისა და საქართველოს სხვა რაიონების დასაახლოებლად, სადაც ფეოდალიზმი ბატონობდა, ნიადაგი თითქმის მოემზადებული იყო.

ამ დროიდან მოყოლებული სვანეთისა და ქართლის მუსიკალურ კულტურათა გათიშვა უნდა შესუსტებულიყო.

ამრიგად, ჩვენ შეგვიძლია მხედველობაში მივიღოთ სვანეთისა და ქართლის ურთიერთკავშირი (უშუალოდ ან სხვა ტომების მეშვეობით) IV—V საუკუნეებში[3] და უფრო გვიან X—XII საუკუნეებიდან ჩვენს დრომდე.

რადგან ორხმიანობის გარკვეული ფორმები, რომელთა განვითარებამ სვანეთსა და ქართლში სხვადასხვა მიმართულება მიიღო ე. ი. სვანებსაც და ქართლელებსაც აქვთ, ამიტომ ეს ფორმები საერთო უნდა ყოფილიყო ორი მთავარი ქართველური ტომისათვის.

იყო თუ არა ორხმიანობის ეს ფორმები საერთო სვანეთსა და ქართლში VI საუკუნემდე, თუ X საუკუნის შემდეგ? აქ შეიძლება ორგვარი აზრი არსებობდეს. შესაძლებელია, რომ X საუკუნემდე სვანეთში ერთხმიანობა ბატონობდა, მაგრამ როდესაც იგი ქართლის უფრო განვითარებულ მუსიკალურ კულტურას შეეჯახა X საუკუნეში, სვანებმა შეითვისეს ქართლელების ორხმიანობის ეს ფორმა.

ჩვენ საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ქართლში X საუკუნისათვის უკვე არსებობდა მრავალხმიანობა.

---

[1] ს. ჯანაშია „შრომები“, ტ. 1, გვ. 221

[2] რა თქმა უნდა, წინააღმდეგობა იმითაც იქნა დაძლეული, რომ თვით გვაროვნული წყობილების შიგნით თავს იჩენდნენ ის ძალები, რომელნიც ფეოდალიზმად უნდა გადაბრდილიყვნენ.

[3] ამ კულტურულ ურთიერთობას IV საუკუნემდე ჩვენ არ ვეხებით.

აკად. ი. ჯავახიშვილმა დოკუმენტალურად დაადგინა, რომ XI საუკუნეში ქართლის კულტურაში უკვე არსებობდა საეკლესიო გალობის მრავალხმიანობის აღმნიშვნელი ტერმინი, მაგრამ, როგორც თვითონვე სამართლიანად შენიშნავს, მრავალხმიანობა წარმოადგენს „არა საეკლესიო მუსიკის მიღწევას, არამედ იგი ხალხური მუსიკიდან შეითვისა". იმავე დროს უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ ტერმინ „შებანებას" წარმოშობა უფრო გვიან უნდა მომხდარიყო, ვიდრე ხალხურ მუსიკაში მრავალხმიანობა გაჩნდა. გარდა ამისა, აუცილებელია იმის გათვალისწინებაც, რომ ეკლესია, როგორც კონსერვატიული დაწესებულება, ერთბაშად არ მიიღებდა ხალხურ მრავალხმიანობას ერთხმიანი გალობის ნაცვლად.

ყოველივე ამის გამო, ჩვენ უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ქართლში მრავალხმიანობა XI საუკუნეზე გაცილებით ადრე არსებობდა, ყოველ შემთხვევაში IX—X საუკუნისათვის მაინც.

თუ ჩვენი ვარაუდი სამართლიანია, მაშინ, როდესაც ფეოდალური ქართლი და სვანეთი (რომელმაც შეწყვიტა წინააღმდეგობა) დაახლოვდნენ, ქართლში უკვე არსებობდა მრავალხმიანობა და სვანეთს შეეძლო გადაეღო ორხმიანობის ის ფორმები, რომელნიც ამ ორი ტომის სიმღერებში არსებობს ნაშთის სახით, შემდეგში ორხმიანობის ეს ფორმები ქართლში ბურდონული სამხმიანობის განვითარებაში გადაიზარდნენ, ხოლო სვანეთში უფრო პრიმიტიული სახის კომპლექსურ მრავალხმიანობაში, რომელშიც ხმათა პარალელური მოძრაობა სჭარბობს.

მაგრამ შესაძლებელია მეორენაირადაც ვიფიქროთ. შესაძლებელია VI საუკუნემდე სვანეთშიც და ქართლშიც ორხმიანობის ის ფორმები არსებობდა, რომელნიც სამხმიანი წყობის განვითარების შემდეგ ამ ორი ტომის მუსიკალურ კულტურაში ნაშთის სახით დარჩა, ე. ი. იქამდე, ვიდრე სვანეთის და ქართლის საზოგადოებრივი განვითარება სხვადასხვა გზით მიიმართებოდა, ქართველურ ტომებში უკვე არსებობდა ორხმიანობა. მაგრამ სხვადასხვა ისტორიულ და ეკონომიურ პირობებში სვანეთში ეს ორხმიანობა ნელა ვითარდებოდა და მხოლოდ სამხმიან კომპლექსურ წყობას მიაღწია იმ დროს, როდესაც კილოებრივი აზროვნების საფუძველზე ქართლში ორხმიანობა გადაიზარდა ბურდონულ მრა-

ვალხმიანობაში და ამ მრავალხმიანობამ უდიდეს განვითარებას მიაღწია.

იმავე მრავალხმიანობამ სამეგრელოში და უფრო მოგვიანებით გურიაში, შეინარჩუნა რა კომპლექსური მრავალხმიანობის პრინციპი, თავისთავადი, განვითარებული პოლიფონიური ფორმები მიიღო.

ამრიგად, ორხმიანობის ფორმები, რომელნიც შემონახულია როგორც სვანეთში, ისე ქართლში, საერთონი უნდა ყოფილიყვნენ მთავარი ქართველური ტომებისათვის ან VI ანდა X საუკუნეში.

მეტად საეარაუდოა, რომ მრავალხმიანობის ეს ფორმები საერთონი იყო ძირითადი ქართველური ტომებისათვის უკვე VI საუკუნეში.

სოციალური, პოლიტიკური და გეოგრაფიული მიზეზების გამო, სვანეთი საქართველოს იმ რაიონს წარმოადგენს, სადაც ფართოდ არის შემონახული ყოფის, რელიგიისა და ენის უძველესი ფორმები. მეცნიერებამ დაამტკიცა სვანეთში საზოგადოებრივი ორგანიზაციის, ოჯახური ურთიერთობის, რწმენისა და წარმოების იმ ფორმების არსებობა, რომელნიც ადასტურებენ საქართველოს ამ კუთხეში მეტისმეტად ფართოდ და სიცხადით ხალხის მიერ ძველი ფორმების შემონახვას. როგორც ყოფამ, სარწმუნოებამ და ენამ „შემოინახა ქართველური ენების ისტორიისათვის საინტერესო არქაიზმები“, ასევე, შესაძლებელია, მუსიკამაც შემოინახა ძველი ფორმები. სვანურ სიმღერაში ეს არქაიზმები შემონახულია მრავალმხრივად. მათ მიეკუთვნება: 1) კომპლექსური მრავალხმიანობა კილოს მკვეთრად გამოხატული ცვალებადობით (დიფუზური კილოს ფორმამდე), 2) კერძოდ, ორხმიანობის ის ფორმები, რომელნიც გვხვდება როგორც სვანურ, ისე ქართლურ მუსიკაში, 3) კომპლექსური მრავალხმიანობის ორხმიანობის პირვანდელ ფორმის გამოყენება უძველეს ჟანრებში (სვანურ რიტუალურ სიმღერებში და ქართლურ შრომის სიმღერებში), 4) სვანეთის რიტუალურ სიმღერებში შემონახული დამაბოლოებელ ნაგებობათა (კოდის) განსაკუთრებული ფორმები, აგებული ინტონაციებზე, რომელნიც ოდესღაც შელოცვითი ხასიათის წამოძახილებს წარმოადგენდნენ, 5) არქაულია ისიც, რომ საკულტო სიმღერებში სიტყვიერი ტექსტი (გარდა კოდა—შელოცვისა) გადმოცემულია მხოლოდ ცალკეული მარცვლებით, რო-

მელთაც ამჟამად აზრობრივი მნიშვნელობა დაკარგული აქვთ, მაგრამ ღრმა წარსულში წარმართული ღვთაებებისადმი მიმართვა უნდა გამოეხატათ, 6) სვანური სიმღერის ხნოვანობაზე ის გარემოებაც მიგვითითებს, რომ არა ტერციული წყობის აკორდის—კვარტ-კვინტაკორდის—პირვანდელი ფორმა წარმოიქმნა ჯერ ორხმიანობაში, ხოლო უფრო გვიან სამხმიან სიმღერებში სვანური სიმღერისათვის დამახასიათებელი ინტონაციების შეხამებით. არატერციული წყობის აკორდთა ჯგუფის შემდგომი განვითარება—კვარტსეპტაკორდი და სეპტოქტავაკორდი, რომელნიც სვანურ სიმღერაში არ გვხვდება, გვეცნობა ბურდონულ მრავალხმიანობაში, ე. ი. მრავალხმიანობის უფრო გვიანდელ ფორმაში.

ამ გარემოებას, რომ კომპლექსური მრავალხმიანობა და, კერძოდ, მისი ორხმიანი ფორმა ოდესღაც არსებობდა სვანეთში, ისევე როგორც ქართლში, და არ იყო ნასესხები ქართლისაგან, ადასტურებს მრავალხმიანობის ამ ფორმის განვითარებისა და გავრცელების ფართო არე სვანეთში, სამეგრელოში (უფრო გვიან გურიაში) და ქართლში (აგრეთვე კახეთში): კომპლექსური მრავალხმიანობა წარმოადგენს სვანური სიმღერების ძირითად წყობას და წარმოგვიდგება მეტად ტიპიური ფორმებით, სამეგრელოში (და გურიაში) მრავალხმიანობის იგივე ფორმები უფრო შენიღბული ფორმებით წარმოგვიდგება, ქართლში კი კომპლექსური მრავალხმიანობა ქართული მრავალხმიანობის მხოლოდ ნაშთს წარმოადგენს.

ამიტომ შესაძლებელია ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობას ჰქონდა ყველა ძირითადი ქართველური ტომისათვის საერთო კანონზომიერებანი უკვე VI საუკუნიდან.

შემდეგ სვანურ სიმღერაში ორხმიანობა გადაიზარდა კომპლექსურ სამხმიანობაში, ქართლში კი—ბურდონული მრავალხმიანობის რთულ ფორმებში.

თუ მთელს ზემომოყვანილ მსჯელობას შევაჯამებთ, შეგვიძლია შემდეგ დასკვნებამდე მივიდეთ:

1. ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობა ვითარდებოდა ორი პრინციპის საფუძველზე:

ა) კომპლექსური მრავალხმიანობა, რომელშიც ხმათა პარალელური მოძრაობა სჭარბობს და

ბ) ბურდონული ბანის საფუძველზე აგებული მრავალხმიანობა.

2. კომპლექსური მრავალხმიანობის კერას სვანეთი წარმოადგენს.

3. კომპლექსური მრავალხმიანობის შემდგომი განვითარება ხდება მეგრულ და გურულ პოლიფონიურ სიმღერაში და საეკლესიო საგალობელში.

4. კომპლექსური მრავალხმიანობის პირვანდელი ფორმები შემონახულია სვანური რიტუალური სიმღერებისა და ქართლ-კახეთის შრომის სიმღერების ფრაგმენტებში.

5. კომპლექსურ მრავალხმიანობაში სამხმიანობის წარმოქმნის პროცესი ხსნის კვარტკვინტაკორდის გენეზისს.

6. კომპლექსური მოძრაობისა და ბურდონული ბანის პრინციპზე აგებულ მრავალხმიანობის ორ სახეობას შორის ისტორიული მემკვიდრეობითი კავშირი არსებობს.

7. სვანური სიმღერისათვის დამახასიათებელი კომპლექსური მრავალხმიანობა გვაროვნულ წყობის დროს უნდა ეკუთვნოდეს.

8. ბურდონული ბანის საფუძველზე აგებული მრავალხმიანობა ფეოდალიზმის ეპოქაში უნდა განვითარებულიყო.

9. ხალხური სიმღერის განვითარების ისტორიის მთელი რიგი ობიექტური მონაცემები საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ყველაზე უფრო შესაძლებელია ორხმიანობა ჯერ კიდევ გვაროვნული წყობის დროს არსებულიყო; კერძოდ, სვანეთში კომპლექსური მრავალხმიანობა უნდა არსებულიყო, ყოველ შემთხვევაში, VI საუკუნისათვის (ჩ. წ. ა.).

„იავ ნანას“ მელოდია და მისი ადგილი ძართულ მუსიკალურ ფოლკლორში

ქართული ხალხური სიმღერების ჩამწერთა მიერ დაგროვილი მასალების მიხედვით, ჩვენ უკვე ხელთ გვაქვს სიმღერა-საგალობლის „იავ ნანას“ საკმაოდ ბევრი სხვადასხვა ვარიანტი. ამიტომაც სავსებით დროულად მიგვაჩნია აღნიშნული მასალის საფუძველზე ამ სიმღერა-საგალობლის წარმოშობის ეპოქის საკითხის დაყენება.

ქართული ხალხური სიმღერების მკვლევარები არაერთხელ შეხებიან ამა თუ იმ ხალხური სიმღერის ან სიმღერათა ჯგუფის წარმოშობის დროის საკითხს. სახელდობრ, წარმართული ხანის სიმღერათა წარმოშობის საკითხს ეხებოდნენ დ. მაჩაბელი[1], პოლ. კარბელაშვილი[2], აკად. ივ. ჯავახიშვილი[3], პროფ. დ. არაყიშვილი[4], პროფ. გ. ჩხიკვაძე[5] და ამ სტრიქონების ავტორი[6].

დასახელებულ მკვლევართაგან ყველა აღნიშნავს მთელ რიგ ხალხურ სიმღერებს, რომლებიც, მათი აზრით, ჩ. წ. IV-ს-მდე იყო შექმნილი.

ერთ-ერთი და ძირითადი კრიტერიუმი, რომლის მიხედვითაც ეს მკვლევარები ამა თუ იმ სიმღერას წარმართულ ეპოქას მიაკუთვნებენ, არის სიმღერის ფუნქცია ხალხის ცხოვრებაში.

მკვლევართა უმეტესი ნაწილი მხოლოდ ამ ფუნქციას ეყრდნობა. ზოგი კი თავის აზრს ამ საკითხის შესახებ გამოთქვამს სრულიად დაუსაბუთებლად.

---

[1] ჟურნ. „ცისკარი“, 1861 წ.

[2] „ქართული საერო და სასულიერო კილოები“.

[3] „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“.

[4] „სვანური ხალხური სიმღერა“, თბ. 1950, გვ. 34—35.

[5] „ქართველი ხალხის „უძველესი სამუსიკო კულტურა“.

[6] „ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“.

არც ერთი მკვლევარი ამა თუ იმ სიმღერის წარმართული ეპოქისადმი მიკუთვნების საკითხში არ ეყრდნობა ობიექტურ, მუსიკალურ-მეცნიერულ მონაცემებს, რომლებიც უნდა წარმოშობილიყვნენ ქართველი ხალხის ცხოვრების გარკვეული ისტორიული და კულტურული განვითარების პირობებში. ამიტომაც საბოლოოდ, ყოველი მკვლევარის აზრი ძირითადად სუბიექტურია.

ზოგიერთი მკვლევარის აზრით სიმღერის მელოდიის შეზღუდულობა (უმთავრესად კვარტის ფარგლები) და დიატონიზმი, რატომღაც, უეჭველად მხოლოდ წარმართულ ხანაში უნდა წარმოშობილიყო.

მოვიყვანოთ ამ მკვლევართა აზრი.

დ. მაჩაბელი თავის აზრს დიდის სიფრთხილით გამოთქვამს:

„ხმანი ძუელთა საეროთა სიმღერანი, რომელთაგან ვგონებ შედგენილ იყოს ქართული გალობა, არიან შემდეგნი: „ღიღინი“, „მგოსნობა“, „ოროველო“, ანუ „მეურმული, „ზარი“ და „ხეური“.

პოლ. კარბელაშვილს რაოდენობით უფრო მეტი სიმღერები განუხილავს და მის აზრს უფრო კატეგორული ფორმა აქვს:

„დღესაც იმ ღმერთთა, კერპთა პატივად შექმნილ საგალობელთაგან ბევრია დარჩომილი ქართლ-კახეთში: იავნანა, მზე შინა, მგზავრული, მუმლი მუხასა, ფერხული, დიდება, ალილო, ჰონა, წმინდა გიორგი ცხოველო, ზარი და სხვა“.

ძვ. წ. IV საუკუნის იმ ქართულ ხალხურ სიმღერებთან დაკავშირებით, რომლებიც მოხსენებული აქვს ქსენოფონტეს, მეცნიერულ დებულებათა წამოყენებაში ისეთი ფრთხილი მკვლევარიც კი, როგორიც იყო აკად. ივ. ჯავახიშვილი შემდეგ მოსაზრებას გამოთქვამს:

IV საუკუნეში „ქ. წ. ჰანების ტომები ომსაც-კი თურმე საომარი სიმღერა-ცეკვით იწყებდნენ[1]. უეჭველია, საერო მუსიკა ასევე დანარჩენ ქართველურ ტომებსაც უნდა ჰქონოდათ და ჰქონიათ კიდევაც. ეს ცხადად მტკიცდება თუნდაც დღევანდლამდე დაცული არაერთი წარმართული ხალხური სიმღერით, რომელთა ჰანგებიც და სიტყვებიც უხსოვარი დროის ანარეკლს (კურსივი ჩვენია შ. ა.) შეიცავს“. (გვ. 223)

[1] ქსენოფონტე აღწერს ომის წინ არა სიმღერა-ცეკვას, არამედ მგზავრულის ხასიათის სიმღერას.

ჩვენი გამოჩენილი მკვლევარი პროფ. დ. არაყიშვილი ამ საკითხს არაერთხელ შეხებია, ხოლო უფრო კატეგორიულად და ფართოდ თავისი აზრი ამ საკითხზე მან გამოთქვა გამოკვლევაში: „სვანური ხალხური სიმღერები". დ. არაყიშვილი სრულიად დაუსაბუთებლად ამტკიცებს, რომ მრავალხმიანობა, რომელიც ჩვენს დროს არსებობს სვანურ სიმღერებში რამდენიმე ათასეული წლების მემკვიდრობას წარმოადგენს.

მკვლევარი წერს: „აქვე უნდა ვთქვათ სიმღერის კილოებზე, რომელთა სტრუქტურა, ისევე როგორც ჰარმონია, წარმოადგენს რამდენიმე ათასეული წლების მემკვიდრეობას" (გვ. 34—35). და შემდეგ განაგრძობს: „ამრიგად, როგორც ჩანს მრავალხმიანობისა და კილოების პრობლემა გადაწყვეტილია ჯერ კიდევ სვანების წინაპრების—ხეთა-სუბარების მიერ, რომლებიც ცხოვრობდნენ ჩვენი წელთაღრიცხვის დასაბამამდე ორი ათასი წლის წინათ. ჰარმონიის შეგნება, ალბათ, ჯერ მათ ჩაესახათ და შემდეგ, მემკვიდრეობის კანონით, გადმოვიდა სვანეთში; სვანებმა კი დაიცვეს იგი და ჩვენამდე მოიტანეს" (გვ. 35).

აკად. ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდით ორ და სამხმიანობა ჯერ კიდევ წარმართულ ეპოქაში უნდა არსებულიყო. აი როგორ ასაბუთებს იგი თავის აზრს: „ის (წარმართობა, შ. ა.) ყოველნაირად ეცდებოდა ქრისტიანული გალობისაგან სრულებით განსხვავებული სიმღერა-გალობა შეენარჩუნებინა. ქართული წარმართული სიმღერა კი, მაგ., სვანური ლილე, ფერხული, გადამდებ სნეულებათა „ბატონების" იავნანა, „მზე შინა და მზე გარეთა" და სხვ. ორ და სამხმიანია. ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ მრავალხმიანობა ქართულ მუსიკას წარმართობის ხანაშივე უნდა ჰქონ(ო)და და იმდროითგანვე უნდა ჰქონდეს საუკუნეთა განმავლობაში შენარჩუნებული"[1].

საკვირველია, რომ სახელოვან მკვლევარს, რომლის შრომაში ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის არა ერთი ძირითადი საკითხია გადაწყვეტილი, ამ შემთხვევაში მხედველობიდან გამორჩა ფრიად მნიშვნელოვანი გარემოება: ერთხმიან ქართულ სიმღერას დროთა განმავლობაში შეიძლება ორხმიანი ან სამხმიანი სიმღერის

[1] „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები", გვ. 326—327, „ქართული მრავალხმიანობის სადაურობა".

ფორმა მიეღო (ამისი მაგალითი ბევრია). მით უმეტეს, რომ მის მიერ აღნიშნულ სიმღერათა იდეურ სახეებს სულ უკანასკნელ დრომდეც კი აქტუალობა არ დაუკარგავთ. წამოყენებული არგუმენტი საფუძვლად ვერ დაედება თუნდაც ისეთ სავარაუდო გამოთქმას, როგორიცაა „უნდა ჰქონოდა“.

პროფ. გ. ჩხიკვაძე წარმართულ ეპოქაში სამხმიანობის არსებობას უარყოფს[1].

რაც შეეხება იმას, რომ მთელრიგ თანამედროვე სიმღერებს წარმართული ეპოქის სიმღერების კვალი ემჩნევა, თავის მეტად საინტერესო გამოკვლევაში პროფ. გ. ჩხიკვაძე რამდენჯერმე ხაზგასმით ამბობს: „ჩვენამდი მოღწეულ ზოგიერთ ქართულ სიმღერაში აშკარად აღბეჭდილია კვალი მეტად შორეული საუკუნეებისა. ამ კატეგორიის სიმღერებს მივაკუთვნებთ ზარს, ანუ ტირილს, საწესჩვეულებო და სამკურნალო სიმღერებს, ნადურებს....და აგრეთვე იმ სიმღერებს, რომლებშიაც მოცემულია პოეტური სახეები, დაკავშირებული ქართველი ხალხის წარმართულ მსოფლმხედველობასთან“[2].

„იმ სიმღერების რიცხვს, რომელთა არა მარტო პოეტური, არამედ, უნდა ვიფიქროთ, ინტონაციური ელემენტებიც მომდინარეობდნენ საუკუნეთა სიღრმიდან და ასახავენ წარმართულ კულტურას, შეიძლება მივაკუთნოთ — დიდება, ლაზარე, ლომისა, იავნანა, საბოდიშო ანუ ბატონებო, მზე შინა და მზე გარეთა, ზარი ანუ ტირილი, ლილე, ლემჩილიო-იაქაშ, დიდება თარგლეზელარს, ნადური, ხელხვავი, ფერხული ანუ ფერხისი, როკვა და მრავალი სხვა, რომლებშიც მუსიკა მჭიდრო კავშირშია სიტყვასა და მოძრაობებთან“[3]. „დედაკაცების ფერხულის“ შესახებ მკვლევარი ამბობს: „მისი მრავალსაუკუნოვანი ხნიერება ირკვევა აგრეთვე მისი მუსიკალური აღნაგობით“[4].

სიმღერების ერთი ჯგუფის შესახებ იმავე შრომაში აღნიშნულია, რომ ამ ჯგუფმა „შეინარჩუნა ცოტა თუ ბევრად არქაული

---

[1] „ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა“, გვ. 42.
[2] იქვე, გვ. 13
[3] იქვე, გვ. 14
[4] იქვე, გვ. 40

ფორმები. ამ მხრივ მეტად საგულისხმოა მათი მუსიკალური აზროვნების შეზღუდულობა და შინაარსის ერთფეროვნება"[1].

მაგრამ პროფ. ჩხიკვაძე არ კმაყოფილდება ამით და იმეორებს აკად. ი. ჯავახიშვილის მიერ ადრე გამოთქმულ აზრს, რომ „ჩვენამდე მოღწეულ მრავალ ნიმუშებს აშკარად ემჩნევა ძვ. წ. IV ს. მუსიკალური კულტურის კვალი".

მართალია, პროფ. გ. ჩხიკვაძე დიდ სიფრთხილეს იჩენს და წერს რომ „მე შორს ვდგევარ იმ აზრიდან, თითქოს ამ სიმღერების მელოდია—ინტონაციური მხარე ჩვენამდე სრულიად უცვლელი დარჩა. ცხადია, მათი პირვანდელი სახე იკარგება საუკუნეთა სიღრმეში"[2], მაგრამ ამტკიცებს, რომ მთელრიგ თანამედროვე სიმღერებში „არა მარტო პოეტური, არამედ, უნდა ვიფიქროთ, ინტონაციური ელემენტებიც მომდინარეობენ საუკუნეთა სიღრმიდან"[3].

როგორც ზემომოყვანილ მკვლევართა ცალკეული აზრებიდან ჩანს, არც ერთი მათგანი არც კი ცდილა მეცნიერულად დაესაბუთებინა თავისი დებულება.

მიუხედავად ამისა, ყოველი მათგანი მუსიკალური ანალიზის გარეშე, მეტად ზოგად ტერმინებს ხმარობს: „ხმანი", „საგალობელნი", „ჰანგები", „სიმღერა", „ინტონაციური ელემენტები", „მუსიკალური აღნაგობა", „არქაული ფორმები", „აზროვნების შეზღუდულობა" და სხვა, რაც, მათი აზრით, ამტკიცებს, რომ დღემდე მოღწეული ზოგი ხალხური სიმღერა წარმართული ეპოქის სიმღერათა „ანარეკლს", „კვალს" წარმოადგენს, რომ ახლაც ამ სიმღერიდან „ბევრია დარჩომილი", რომ ზოგმა თანამედროვე სიმღერამ „შეინარჩუნა არქაული ფორმები" და რომ ამ სიმღერების „ინტონაციური ელემენტები" მომდინარეობენ „საუკუნეთა სიღრმიდან".

მაგრამ არცერთ მკვლევარს არ განუმარტავს, თუ რას გულისხმობენ ისინი ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ისეთი მცნებით, როგორიცაა „ანარეკლი", „კვალი", „არქაული ფორმები" ან „ინტონაციური ელემენტები" და რატომ აკუთნებენ ამ მუსიკალურ ელემენტებს წარმართულ ხანას.

---

[1] „ქართველი ხალხის უძველესი სამუსიკო კულტურა", გვ. 42

[2] იქვე, გვ. 42.

[3] იქვე, გვ. 14.

ყოველი მომდევნო მკვლევარი იმეორებს მაჩაბელის მიერ გამოთქმულ აზრს და მხოლოდ აფართოებს წარმართული ეპოქის სიმღერების სიას, ანდა უმატებს (ივ. ჯავახიშვილის შემდეგ კი მხოლოდ იმეორებს) ისტორიულ და ეთნოგრაფიულ მასალას იმის დასამტკიცებლად, რომ ხალხურ სიმღერებთან დაკავშირებული წარმართული რიტუალები დღესაც არსებობს ამა თუ იმ ფორმით.

ყველაზე ნაკლებდამაჯერებელია ის აზრი, თითქოს, წარმართული ხასიათის რიტუალებთან დაკავშირებული სიმღერები, რადგანაც ახლაც ორ და სამხმიანი წყობისაა (ლილე, ფერხული, ბატონების იავ ნანა, მზე შინა და მზე გარეთა და სხვ.),—წარმართულ ეპოქაშიც, ე. ი. ჩვ. ჩ. წ. IV საუკუნემდე ორ და სამხმიანი უნდა ყოფილიყო. ვიმეორებთ, ბუნებრივია, რომ უძველეს დროს ერთხმიანი სიმღერა შეიძლება ორ და სამხმიანი გამხდარიყო ხალხის მუსიკალური კულტურის განვითარების პროცესში. მუსიკალური მოთხოვნილებისა და პრაქტიკის შედეგად ერთხმიან სიმღერას შეიძლება მეორე და შემდეგში მესამე ხმაც მომატებოდა და, ამრიგად, ოდესღაც ერთხმიანი სიმღერა ორ და სამხმიან სიმღერად გადაქცეულიყო.

იმის დასამტკიცებლად, რომ ესა თუ ის სიმღერა წარმართულ ეპოქაშია შექმნილი და უცვლელი ან სახეცვლილი ფორმით მრავალი საუკუნის (და ზოგჯერ რამდენიმე ათეულ საუკუნეთა) მანძილზეა შენარჩუნებული, სიტყვიერი ტექსტების და წარმართული ხასიათის რიტუალებში სიმღერის ფუნქციის დამოწმება სრულებით არ არის საკმარისი.

სიმღერის წარმართული ხასიათის კულტთან დაკავშირების ფაქტის დადგენასთან ერთად საჭიროა თვით მუსიკალური ტექსტის მეცნიერული ანალიზი. ისტორიული, კულტურული და საზოგადოებრივი განვითარების საკითხების გამოყენებასთან ერთად აუცილებელია კრიტერიუმის დადგენა, რომლის მიხედვითაც ესა თუ ის ინტონაცია, ჰარმონია, თუ რიტმული ფორმულა ან სიმღერის წყობა შეიძლება გარკვეულ ეპოქას მივაკუთვნოთ.

ამ კრიტერიუმის უქონლად მკვლევარის მიერ გამოთქმული აზრი მხოლოდ პირადი რწმენის ნაყოფი იქნება, რაც სხვისათვის სრულიად არადამაჯერებელი და შეიძლება მიუღებელიც იყოს. ისეთი გამოთქმები, როგორიცაა „ეს ცხადად მტკიცდება“, „აშკარად

აღბეჭდილია“ და სხვა ამგვარი მეცნიერულ საბუთად ვერ გამოდგება.

საზოგადოებრივი ურთიერთობისა და მასთან დაკავშირებით იდეოლოგიის მუდმივ განვითარებასთან ერთად ძველი, ხშირად რუდიმენტად ქცეული წარმართული რიტუალებისათვის ხალხს შეეძლო ახალი სიმღერები შეექმნა.

დღესაც ვართ იმის მოწმენი, თუ როგორ იკრებს საეკლესიო დღესასწაულებში აკორდეონი. დასასრულ, გაცილებით უფრო განვითარებული მუსიკალური კულტურის გარემოცვაში, რთული სამხმიანობის გავლენით, ხალხს შეეძლო ძველი სიმღერები უკუეგდო და ახალი სიმღერები შეექმნა.

რასაკვირველია, შეიძლებოდა მომხდარიყო პირუკუ, ე. ი. ძველი სიმღერები თავისი ცხოველმყოფელობის გამო თუნდაც სახეცვლილი ფორმით შემორჩენილიყო ხალხის ცხოვრებაში.

როგორც ერთისა, ისე მეორის დასამტკიცებლად საჭიროა ვისარგებლოთ მტკიცე და კონკრეტული საბუთებით.

* * *

განვიხილოთ ქართული ხალხური სიმღერის მელოდიური აღნაგობა და შევეცადოთ გამოვარკვიოთ რა ისტორიულ პირობებში შეეძლო ხალხს ამა თუ იმ სახის მელოდიის შექმნა.

აღმოსავლეთ საქართველოს ორი და სამხმიანი ხალხური სიმღერების მელოდია ძირითადად მოკლე, ნაკლებგანვითარებულ ნაგებობას წარმოადგენს.

როგორც აღნიშნული გვაქვს ნაშრომში „ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“[1], მთელი სიმღერის მელოდია განაწილებულია პირველსა და მეორე ტენორებს (მოძახილსა და პირველ ხმას) შორის და მელოდიური ხაზის დაბოლოებაში ბანიც იღებს მონაწილეობას. ამგვარი ხერხის გამოყენებით მელოდია უფრო ფართო სუნთქვისა ხდება.

მოძრაობის მიმართულების მიხედვით აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის მელოდია ორგვარია: 1. ა) დაღმავალი

[1] იხ. გვ. 38.

სწორხაზოვანი თუ ზიგზაგური მიმართულებისა და 2) აღმავალი მიმართულებისა[1].

ბუნებრივია, რომ პირველი სახე, ე. ი. დაღმავალი სწორხაზოვანი მიმართულება მელოდიის ერთ-ერთი პრიმიტიული სახეა. მომღერალი, დაძაბული ემოციის გამო, იღებს დიაპაზონის უმაღლეს ბგერას და შემდეგ თანდათანობით გამისებური მოძრაობით ეშვება დიაპაზონის სულ ქვედა ბგერამდე — ჩვეულებრივ ძირითად ტონამდე, ე. ი. სანამ საყრდენ წერტილს იპოვიდეს. ამგვარ მელოდიებს უმეტეს შემთხვევაში ვხვდებით ხევსურულ სიმღერებში, სადაც მელოდიის რიტმი სიტყვიერი ტექსტის რიტმს ექვემდებარება. ამგვარ მელოდიას არა აქვს ჩამოყალიბებული სახე. იგი უფრო ემოციურად დაჭიმულ დეკლამაციას წარმოადგენს, მას ჯერ კიდევ არ ენიჭება დამოუკიდებელი ხასიათი, ის მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტის დამხმარე მასალაა.
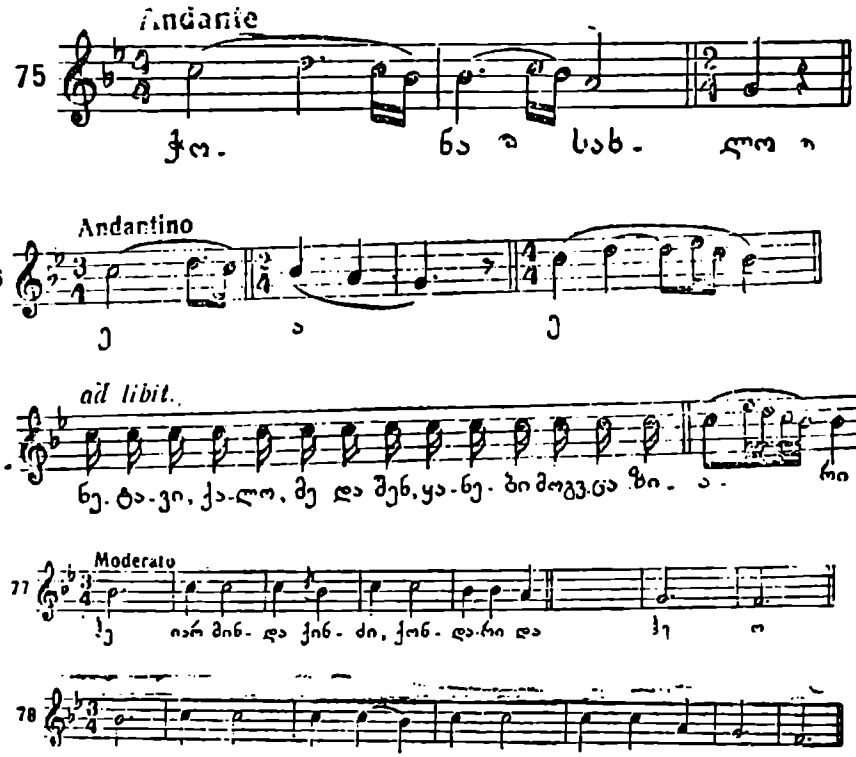
დაღმავალი, ზიგზაგურად მოძრავი მელოდია აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების ყველაზე ჩვეულებრივი ფორმაა. რიტმის მხრივ ამგვარ მელოდიაში შეიძლება შევხვდეთ როგორც უაღრესად მარტივ ფორმულებს ერთი და იმავე განმეორებული გრძლიობით და ერთი და იმავე განმეორებული მეტრული აქცენტებით, ისე გრძლიობების და მეტრული აქცენტების რთულ შეფარდებებს.

ამ მელოდიებში გამოყენებულია როგორც რეჩიტატიული, ისე გაბმული, ემოციურად დაჭიმული ბგერების წყობა. უკანასკნელ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ადამიანის ემოციების გამოხატვასთან წმინდა ვოკალიზაციის საშუალებით.

[1] რასაკვირველია, მხოლოდ მელოდიის მიმართულება მის შინაარსს არ ამოსწურავს, რადგან შინაარსი განისაზღვრება მუსიკალური მეტყველების ელემენტთა შეჯამებით, მაგრამ მელოდიის მიმართულება, რომელიც ქმნის გარკვეულ ფორმას, ჩვენ გვესმის როგორც ყოველი მუსიკალური ელემენტების შეჯამება. მიმართულება, როგორც მელოდიის ფორმა დამოკიდებულია ერთის მხრივ ამა თუ იმ ხალხის მუსიკალური კულტურის ან ამა თუ იმ მუსიკალური დიალექტის სტილისტურ თავისებურებაზე, მეორე მხრივ — გარკვეულ კულტურის ფენის ჟანრის მოთხოვნილებაზე. ასე მაგალითად, მელოდიის დაღმავალი მიმართულება, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოშია გაბატონებული, განისაზღვრება სიმღერის თხრობითი, ეპიური ხასიათით, რომელიც ამა თუ იმ სახით ყველა ჟანრში იჩენს თავს. ხოლო აღმავალი მიმართულება განისაზღვრება მეტი ემოციურობით და სულიერი განწყობილების მეტი დაძაბულობით.

დაღმავალი მიმართულების მელოდია იწყება კილოს ყველა ბგერიდან: ოქტავა, სეპტიმა, სექსტა, კვინტა და კვარტა. დაღმავალი მიმართულება ტერციიდან იშვიათად გვხვდება, გამონაკლისის სახით (არ. V 97 № 5).
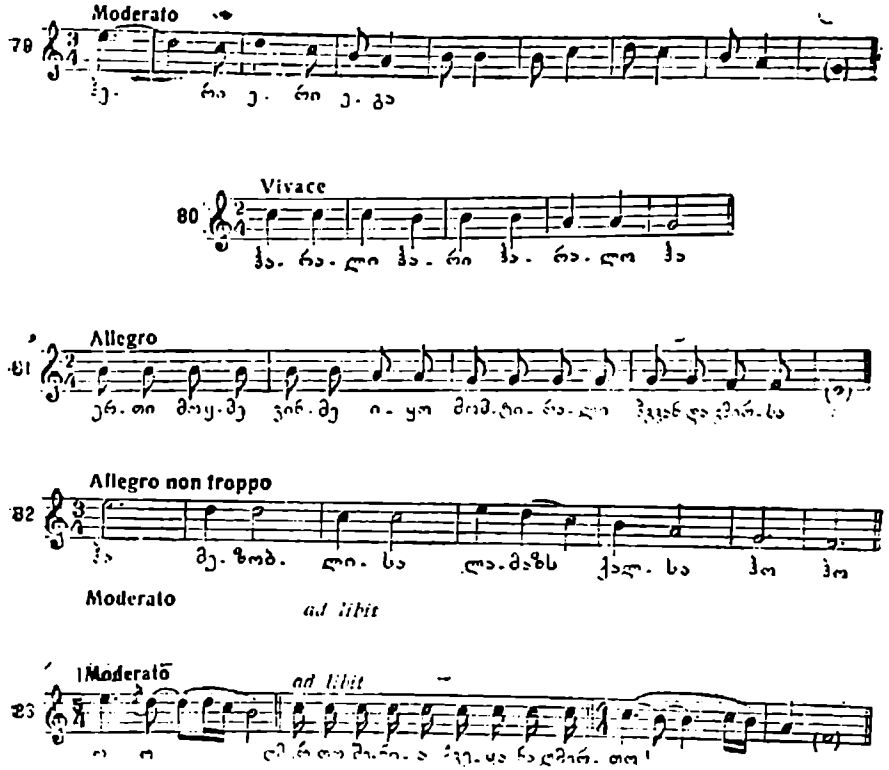
დაღმავალი მიმართულების მელოდიის პირველი ბგერა ან კილოს უმაღლესი ტონია ან უმაღლესი ტონის პრედიქტი. უკანასკნელი შემთხვევა უფრო ხშირია, როდესაც მელოდია კილოს კვარტიდან იწყება, ე. ი. მელოდია იწყება კვინტით, ხოლო მისი პრედიქტი კვარტაა. „ჰონა", არ. V, 60, № 11, „ჰონა", იქვე 104, № 15, „ფერხული", 99, № 8, „ძველებური მაყრული", 101, № 11.



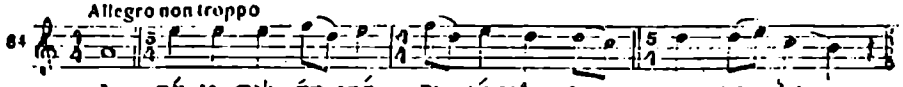
დაღმავალი მიმართულების მელოდია აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში გამოყენებულია ყველა ჟანრში: მუშურში, საცეკვაოში, ფერხულში, სუფრულებში
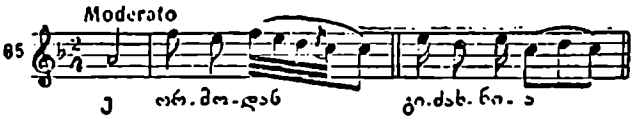
საყოფაცხოვრებო სიმღერებში და ა. შ. ეს გარემოება, როგორც შემდეგ დავრწმუნდებით, მეტად მნიშვნელოვანია.

„ჰერი ეგა", არ. V, 93, № 3; „საცეკვაო", ფ. 55, № 35; „სათამაშო", არ. V, 86, № 9; „ფერხული", 77 № 7, „სუფრული" V, 105, № 16.



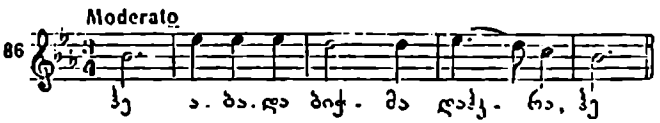
მხოლოდ ორ შემთხვევაში მელოდიის დასაწყისში გამოყენებულია ნახტომი ზევითა მიმართულებით, რის შემდეგ იწყება ჩვეულებრივი დაღმავალი მიმართულება; სახელდობრ „ოროველებში" საწყისი ბგერა გვხვდება მყარი და გრძელი ბგერის სახით (ტონიკა) რის შემდეგ გვაქვს ნახტომი მელოდიის უმაღლეს ბგერაზე. არ. V 96, №№ 3 და 4.

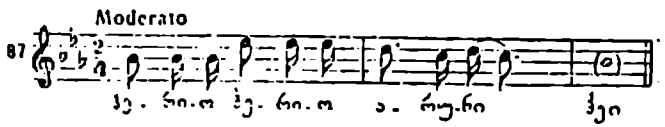


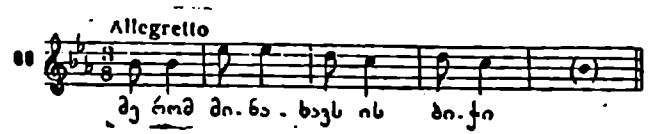


ამ შემთხვევაში საწყისი ბგერა თითქოს ამზადებს კილოს ტონიკას და იმავე დროს თითქოს ნაგულისხმევ საორღანო პუნქტს წარმოადგენს.

ნახტომის მეორე სახე გვხვდება სიმღერა „ჰერიოში“. დასაწყისი ბგერა—კილოს ტონიკა—მიდის ნახტომით კვარტით ზევით. ამ შემთხვევაში პირველი ბგერა მთელი მელოდიის ფორმულაშია ჩაბმული. „ჰერიო“, არ. V, 76, № 4; „ჰერიო“, 93, № 1; „ჰერიო ხელეური“ 83, № 2.







დანარჩენ ჟანრებში, გარდა ერთისა, სიმღერის მელოდიას დაღმავალი მიმართულება ახასიათებს.

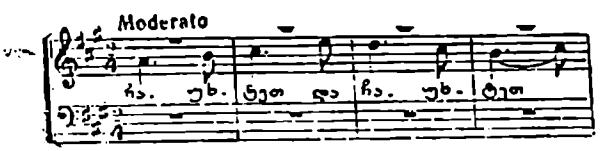
რადგან დაღმავალი მიმართულების მელოდია გამოყენებულია აღმოსავლეთ საქართველოს ყველა ჟანრის სიმღერაში, იგი აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მელოდიის ძირითად სახედ უნდა ჩავთვალოთ.

როგორც აღვნიშნეთ, მელოდიის მეორე სახე აღმავალი მიმართულებისაა. ყველა შემთხვევაში აღმავალი მიმართულება მელოდიის დასაწყისია და უეჭველად კილოს ტერციით იწყება[1] მინორულ კილოში:
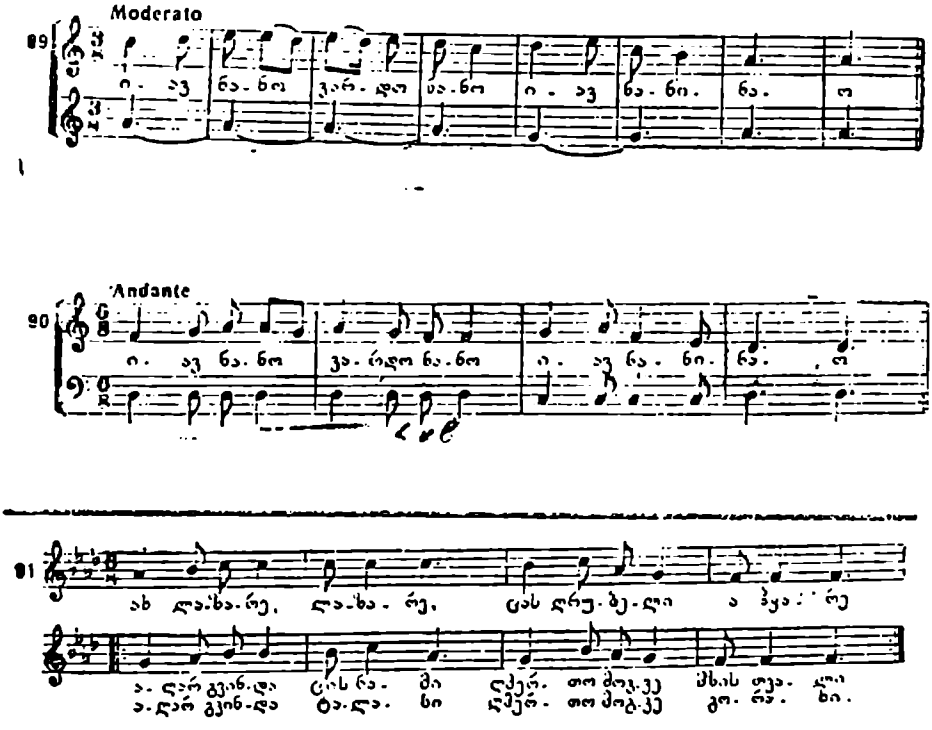
„იავ ნანა", არ. I, 333, № 17 (№ 89); ბენ. „ქ. ხმ.", 40 (№ 90); „ლაზარე", გრ. ჩხ. ალნ. შრ. № 1 (№ 91); „ჯორული" არ., V, 176, № 9 (№ 92); „ლაშარის სიმღერა, ასლ. (№№ 93, 94); „დალა" ასლ. (№ 95); „დედაკაცების ფერხული", არ. V, 75, № 1
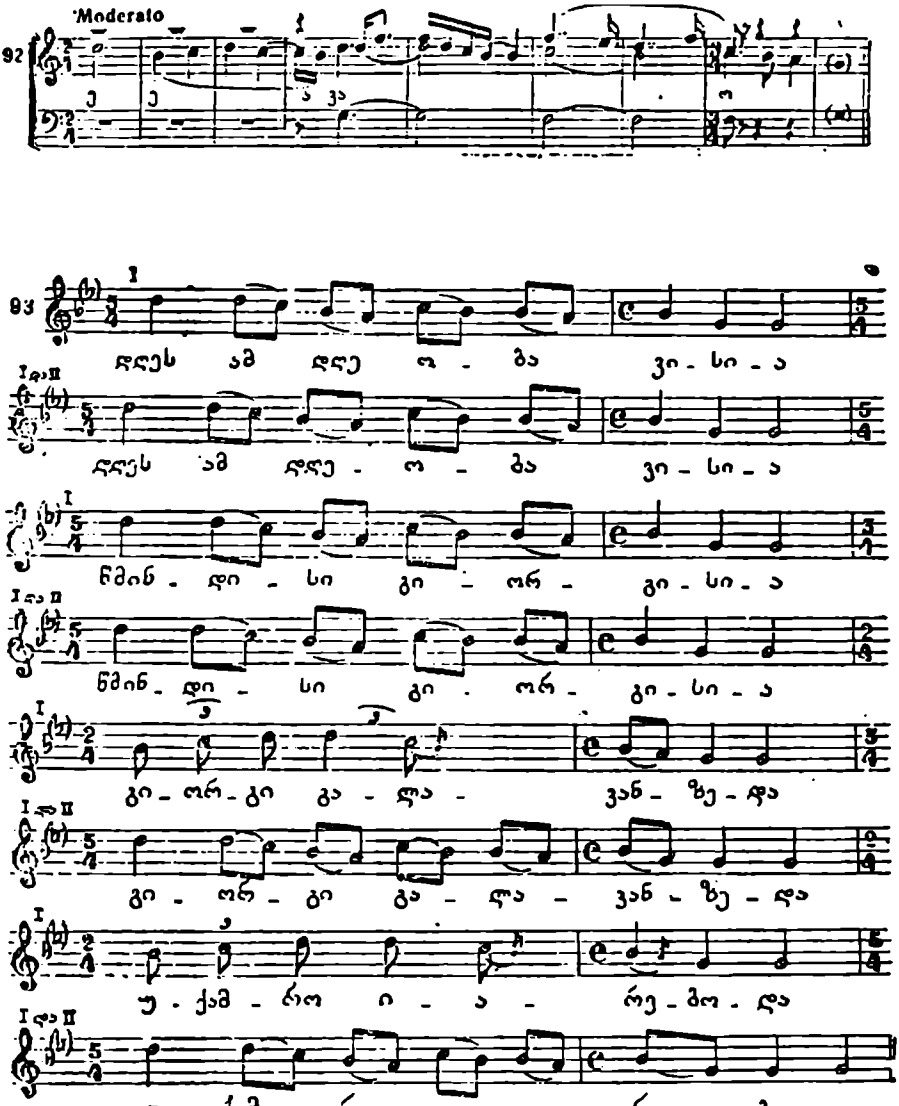
---

[1] როგორც გამონაკლისი, პროფ. დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ და ზოგ შემთხვევაში ი. კარგარეთელის ჩანაწერებში, გამოყენებულია აღმავალი მიმართულების მელოდია, რომელიც იწყება კილოს ტონიკით (მიქსოლიდიური კილო)— არ, V, 66, № 9, „დარიგა", 61, № 3, „ჩავეხეტეთ ბარათაშვილსა", აღნიშნული სიმღერები, უდავოდ, ახალი ფორმაციისაა.
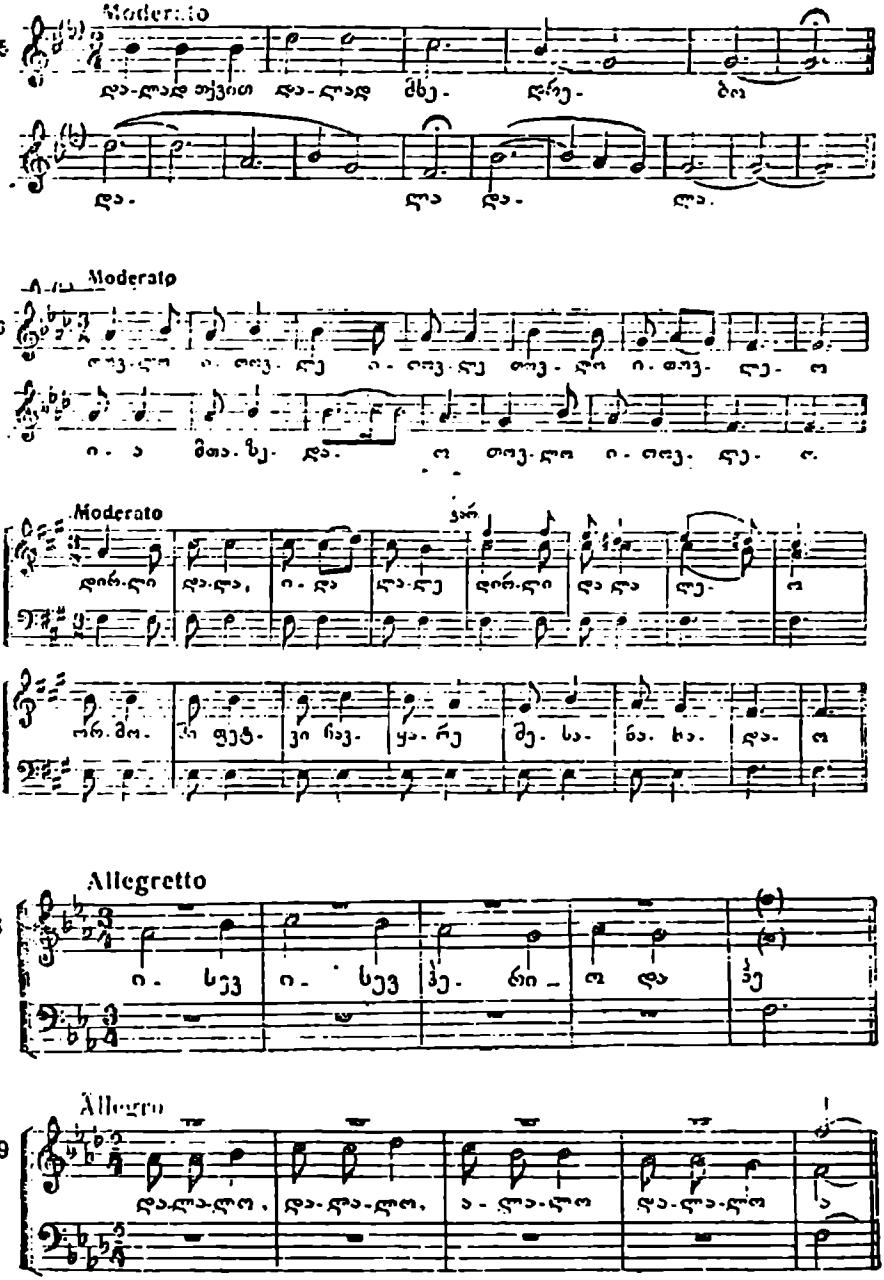


(№ 96); „ჩიტი და ფეტვი“, არ. V, 94, № 7 (№ 97)[1], „ჰერიო“, არ. V, 55 № 3 (№ 98); „სათამაშო“. არ. V, 69, № 16 (№ 99); „დელასა“, არ. V, 71, № 19 (№ 100); „ეს შემოდგომა მოვიდა“, ასლ. (№ 101); „იავ ნანა“, არ. V, 75, № 3 (№ 54); არ. I, 334 (№ 102); V, 229, № 5 (№ 103), 282 (№ 104); ზ. ჩხვ., № 22 (№ 105); „ვოი დივო“, ფ. 35, № 19 (№ 106); „ბერიკების სიმღერა“, არ. V, 72, № 20 (107); „შავქუდას ცოლი“, არ. V, 73, № 21 (№ 108); „მუშური“, არ. V, 86, № 8, (№ 109).
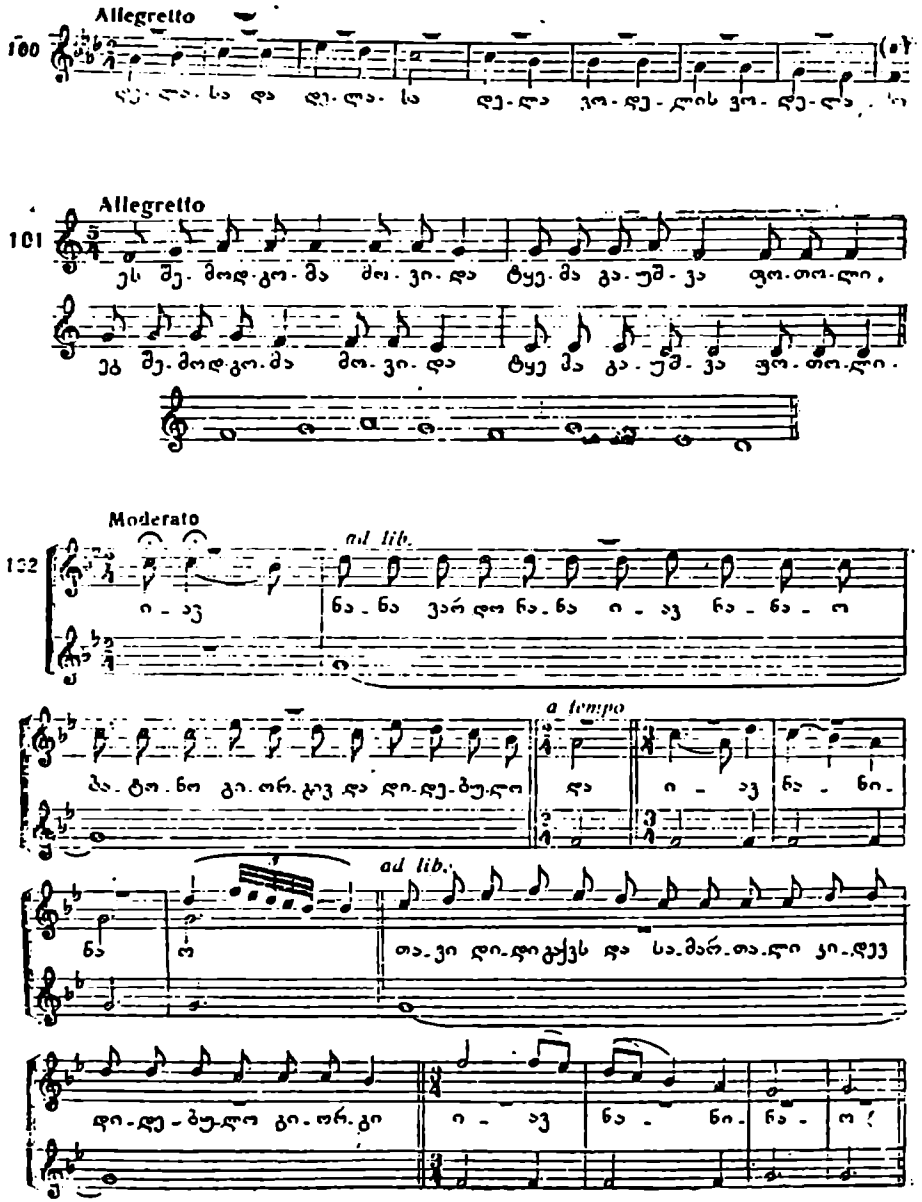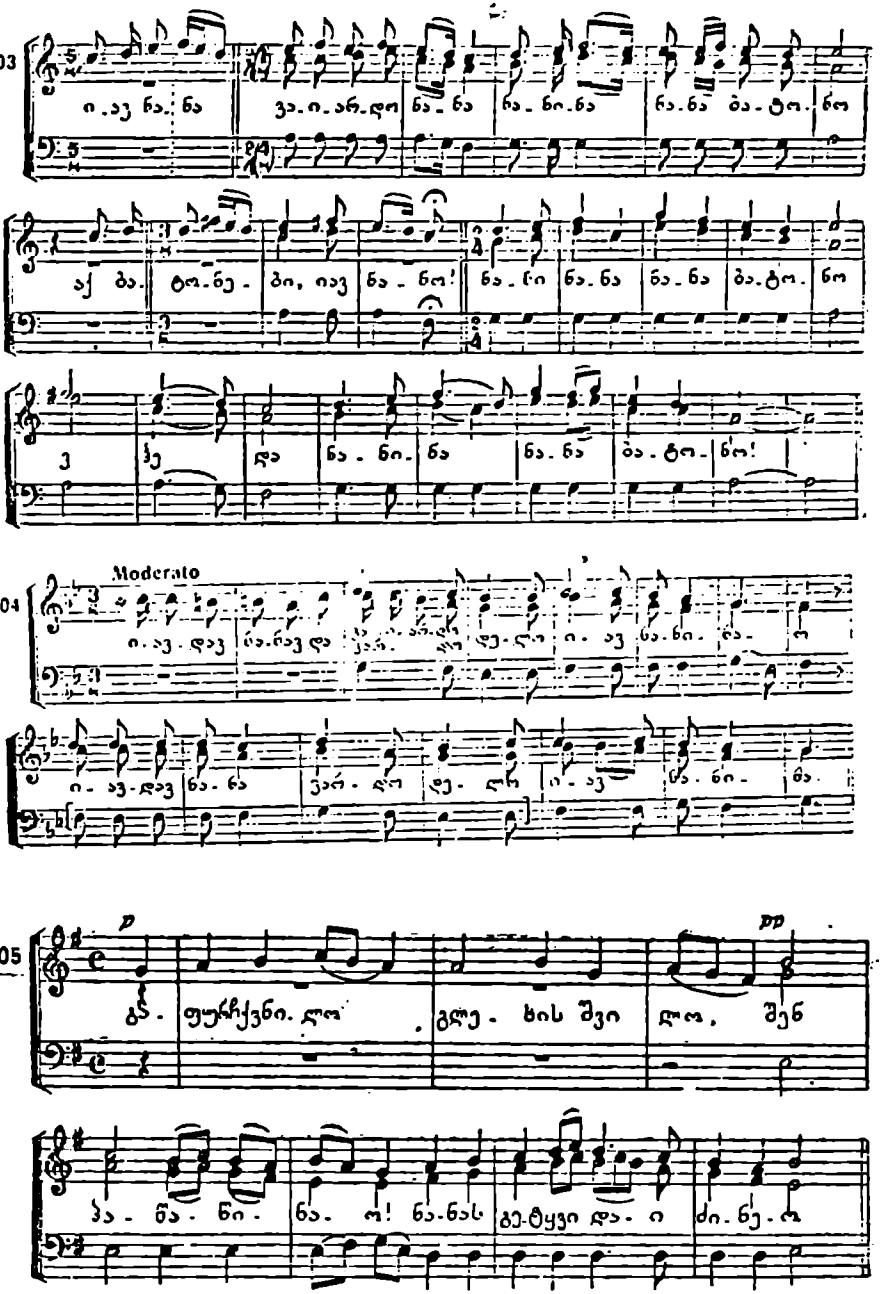


[1] ამ სიმღერის ერთხმიანი ვარიანტი ჩაწერილია მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ქართლში. ჟურნ. „Артист“, 1895, გვ. 8.
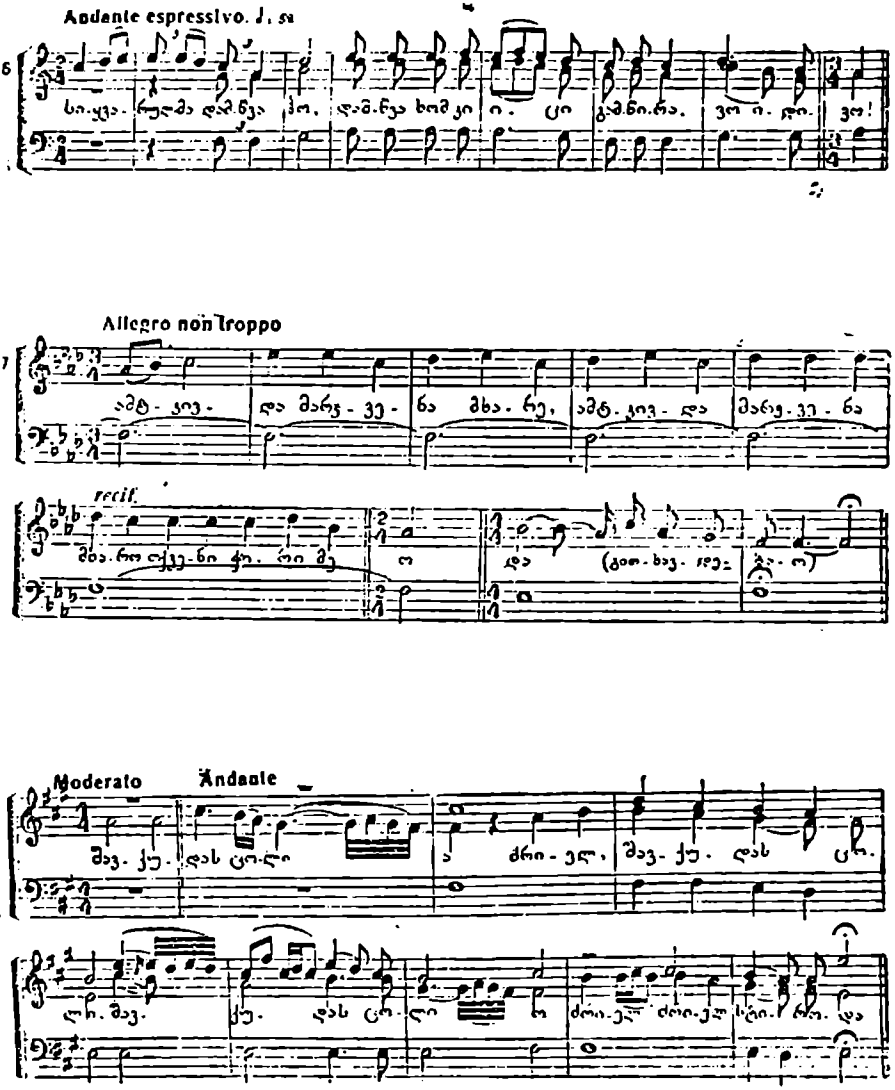

Moderato
92
93
I
დღეს ამ დღე ო - ბა კი - სი - ა
I და II
დღეს ამ დღე - ო - ბა კი - სი - ა
I
წმინ - და - სი გი - ორ - გი - სი - ა
I და II
წმინ - და - სი გი - ორ - გი - სი - ა
I
გი - ორ - გი გა - ლა - ვან - ზე - და
I და II
გი - ორ - გი გა - ლა - ვან - ზე - და
I
უ - ქამ - რო ი - ა - რე - ბო - და
I და II
უ - ქამ - რო ი - ა - რე - ბო - და.
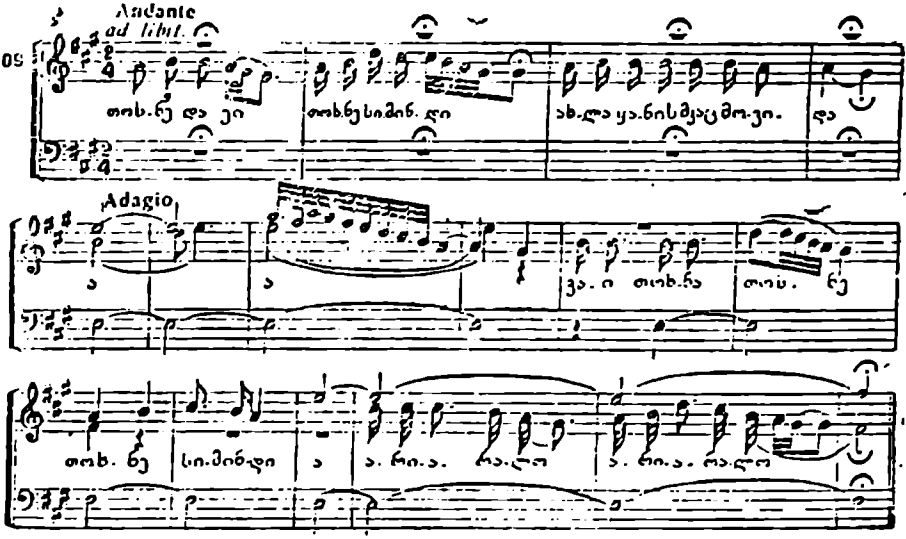
ს1
დღეს ამ დღე - ო - ბა ვი - სი - ა
დღეს ამ დღე - ო - ბა ვი - სი - ა
წმინ. დი . სი გი - ორ - გი - სი - ა
წმინ. დი - სი გი - ორ - გი - სი - ა წმინ. დის გი - ორ - გის
ქარ - ზე - და წმინ - დის გი - ორ - გის
ქარ - ზე - და ხე . . ალ - ვად ა - მო - სუ - ლი - ყო
ხე ალ - ვად ა - მო - სუ - ლი - ყო ზედ მოსხ. მი. ყო
ყურ. ძე .. ნი ხედ მოსხ - მი - ყო ყურ - ძე - ნი
სა - ჯმე - ლად მე - ნე უ - ლი - ა
სა - ჯმე - ლად მო - ნე უ - ლი - ა


Moderato
Moderato
Moderato
Allegretto
Allegro

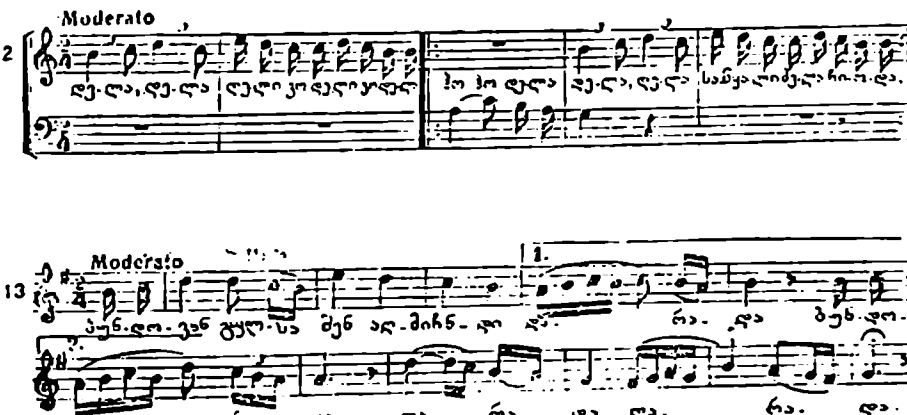

Allegretto
100
Allegretto
101
Moderato
102
ad lib.
a tempo
ad lib.
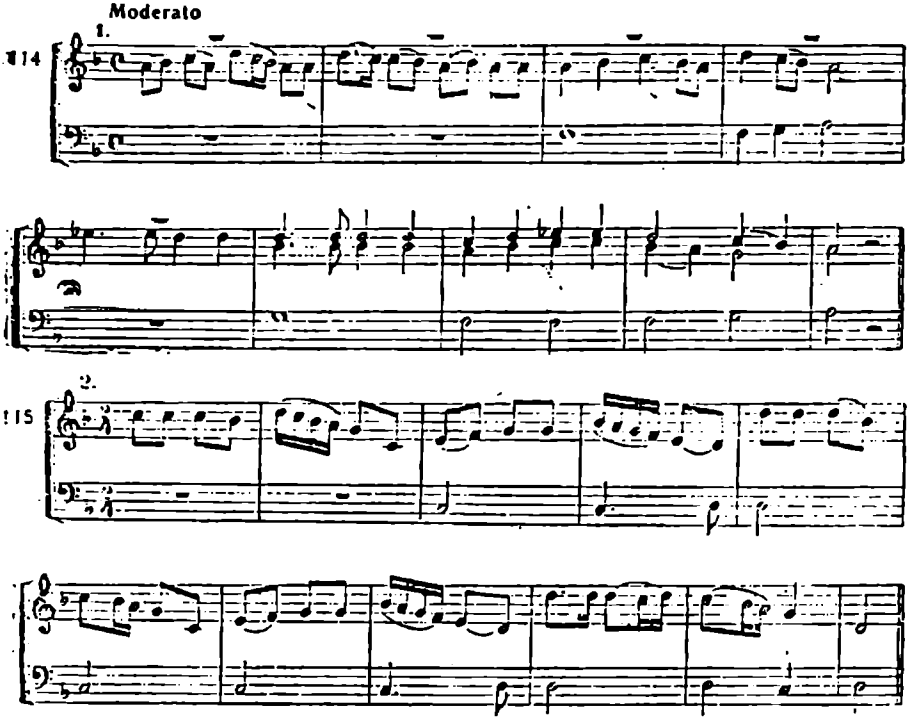

103
ი.ავ ნა. ნა ვა.ი.არ.დო ნა. ნა ნა. ნი.ნა ნა.ნა ბა.ტო. ნო
აქ ბა. ტო.ნე. ბი, იავ ნა. ნო! ნა. ნი ნა.ნა ნა.ნა ბა.ტო. ნო
ვ ჰე და ნა. ნი. ნა ნა.ნა ბა. ტო. ნო!
104
Moderato
ი.ავ.დავ ნა.ნავ და ვარ. დო დე. ლო ი. ავ ნა.ნი. ნა.
ი. ავ.დავ ნა. ნა ვარ. დო დე. ლო ი. ავ ნა. ნი. ნა.
105
p
pp
ბა. ფურჩქვნი. ლო გლე. ხის შვი ლო, შენ
ჰა. წა. ნი. ნა. ო! ნა.ნას გე.ტყვი და. ი ძი. ნე. ლ


Andante espressivo. ♩. 58
Allegro non troppo
recit.
Moderato
Andante



მაჟორულ კილოში: „მელიას სიმღერა“—არ V, 94, № 5, „ბუნ-დოვან გულსა“ იპოლ.-ივან. 14 № 10; იქვე „მუშური“, „მუშური“ (სუფრულების აღმავალი ინტონაციები—ხშირად კილოს ცენტრიდან გენეტიურად ამაღე სახესთანაა დაკავშირებული. მაგრამ სუფრულების ინტონაციები—შეძახილები მთლიან, ჩამოყალიბებულ მელოდიას არ ქმნის).





სიმღერების ერთ ჯგუფში მელოდია იწყება მინორული კილოს (ეოლური) ტერციით, მიემართება კვინტისაკენ, საიდანაც დაეშვება კილოს პრიმამდე.

სიმღერების მეორე ჯგუფში კი მელოდია იწყება მაჟორული კილოს ტერციით; სიმღერაში გვხვდება ნახტომი ტერციიდან სექსტაზე, ბოლოში კი მელოდია აგებულია II საფეხურის ბგერებზე. ზოგი სიმღერა რიტმიულად, ინტონაციურად და ჰარმონიულად უფრო განვითარებულია, ზოგი კი უფრო მარტივია.

ამგვარი მელოდია უფრო მარტივ სახეს იღებს სიმღერებში: „ლაშარის სიმღერა", „დალა", „მკის ჰერიო", „სათამაშო", „მეცხვარის სიმღერა" და „ეს შემოდგომა მოვიდა".

ყველა ამგვარ სიმღერაში აღმავალი მიმართულება უეჭველად თავიდანვე, ე. ი. პირველ წინადადებაშივე იწყება; ეს მეტად მკაფიოდაა მოცემული სიმღერებში „იავ ნანა", „დიდება", „ლაზარე".

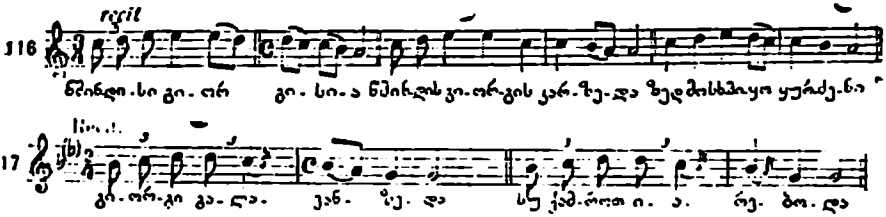
„დალა“ და სხვა. ქვ. ალვანში ჩაწერილ თუშურ სიმღერაში „ლაშარის სიმღერა“ იხ. მაგ. 93 და 94 ყოველი სტრიქონი მეორდება. სტრიქონის პირველი გატარება პირველი წინადადებაა, ხოლო მისი განმეორება—მეორე წინადადება (პასუხი). არც ერთ შემთხვევაში პასუხი ტერციით არ იწყება, პირველი წინადადება კი იწყება ტერციით და მიდის ზევით კვინტამდე. მაგალითად:

მე-3 სტრიქონი „წმინდისა გიორგისია“ იწყება ტერციით და მიიმართება ზემოთ, ხოლო მისი განმეორება, ე. ი. მისი პასუხი იწყება კვინტით და ჩამოდის ქვევით. იგივეა მე-5 სტრიქონში: „წმინდის გიორგის კარზედა“ და მე-9 სტრიქონში „ზედ ამოსულიყო ყურძენი“.

იგივეა ამ სიმღერის ვარიანტში, რომელიც ჩაწერილია ს. დიკლოში (მთათუშეთი).

მე-5 სტრიქონი: „გიორგი გალავანზედა“ იწყება ტერციით და მიიმართება ზევით, ხოლო მისი განმეორება (პასუხი)—კვინტით და ჩამოდის ქვევით.

იგივეა მე-7 სტრიქონში: „უქამროდ იარებოდა“.



აღმავალი მიმართულების მელოდიის მქონე სიმღერები როგორც ყველა ძირითადი სიმღერა („იავ ნანა“, „დიდება“, „ლაზარე“, „დალა“, „ჩიტი და ფეტვი“, დედაკაცების ფერხული“), ისე ზოგი სხვა სამწილადი ზომისაა[1] და მათში გამოყენებულია რბილი, ფერხულებისათვის დამახასიათებელი სინკოპა (მერვედი და მეოთხედი), ინტონაციური სვლა სეკუნდებით მიმდინარეობს და ტერციას არ აღემატება; დიაპაზონი ძირითადად კვინტას უდრის.

მთავარი დამახასიათებელი თვისებაა ის მოვლენა, რომ პირველი ჯგუფის, ე. ი. დაღმავალი მელოდიის მქონე სიმღერებისაგან განსხვავებით, ამ ჯგუფის სიმღერების მელოდიას სულ სხვა თვი-

[1] გარდა ლაშარის სიმღერისა.

სება ახასიათებს: მელოდია ჩამოყალიბებულია მკვეთრად მოხაზულ ჩაკეტილ ფორმებში, რის გამოც ის დამოუკიდებელ, ადვილად ასათვისებელ ერთეულად გვევლინება.

აღმავალი მიმართულების მელოდიის მქონე ყველა სიმღერა ერთ ან ორხმიანია. სამხმიან სიმღერებში კი ამგვარი მელოდია იმ ადგილებში ჩნდება, სადაც სიმღერა ორ ან ერთხმიან წყობაზე გადადის (არ. V, 72, № 20, 86, № 8, 69, № 16, 73, № 21 და ფ. 34, 19).

თუ ეს მელოდია უფრო მარტივ ფორმებს იღებს სიმღერებში „ლაშარის სიმღერა", „დალა", „მკის ჰერიო" და „საოამაშო", უფრო დამთავრებული სახე აქვს მას სიმღერებში: „იავ ნანა" არ. 1, 332, № 17[1], V № 75, № 3, „ჩიტი და ფეტვი"—V, 94, № 7, „დიდება" ასლ.—და „დედაკაცების ფერხული"—არ V, 75, № 1.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ის მოვლენა, რომ იმ სიმღერების უმეტესობა, რომლებიც აგებულია ამ მელოდიის ძირითად სახეზე („იავ ნანა", „დიდება", „ლაზარე") და ამ მელოდიის მარტივ, ან იქნებ მის პირვანდელ სახეზე („ლაშარის სიმღერა", „დალა" და, შესაძლებელია, სხვა სიმღერებიც) ხალხის ცხოვრებაში გარკვეულ ფუნქციას ასრულებს: ყველა ეს სიმღერა საკულტო რიტუალების საგალობელია[2].

„დიდებას" მღეროდნენ მონები წმ. გიორგის დღესასწაულებზე (ჯუთრი გიორგობა, ალავერდობა). როგორც ცნობილია, წარმართული დროის მთვარის ღმერთმა ქრისტიანულ ეპოქაში წმ. გიორგის სახე მიიღო (იხ. სტრაბონისეული აღწერა ანალოგიური დღესასწაულისა)[3].

„ლაზარეს" მღეროდნენ გვალვის ან ხანგრძლივი წვიმის დროს, როგორც შელოცვას,—„ლაშარის სიმღერაც"—ლაშარის ხატობაზე; „დალა"[4]—გლოვის სიმღერაა და მას მღერის მიცვალებულის დატირების ან რიგის დროს რამდენიმე მხედარი (6 ან მეტი კაცი);

---

[1] იხ. აგრეთვე ბენაშვილის და გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერები.

[2] ეს გარემოება, როგორც ზოგი ამ სიმღერების მელოდიის იგივეობა, აღნიშნული აქვს პროფ. გრ. ჩხიკვაძეს, მაგრამ მკვლევარი ფაქტის კონსტატაციას არ გასცდენია.

[3] იხ. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორია", I, 1928, გვ. 45.

[4] ბარდაველიძის აზრით „საგალობელი დალა ღვთაება დალის" სახელს იმეორებს „ქართლი (სვანური) საწერო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები", გვ. 69.

როგორც ცნობილია მხედრები ქუდმოხდილ მწკრივად დგანან და მღერიან „დალას". სიმღერის დროს მათ დროგამოშვებით არაყს ასმევენ.

რაც შეეხება „იავ ნანას", გარდა იმისა, რომ იგი იმღერება გადამდები ავადმყოფობის დროს ავი სულების—„ბატონების" გულის მოსაგებად, ირკვევა, რომ „იავ ნანა" ძველ დროს აქვანის სიმღერა კი არ იყო, არამედ წარმართულ ღვთაება ნანასადმი მიძღვნილი გალობა.

აკად. ტურაევი (История древнего мира, გვ. 56) აღნიშნავს: რომ ასურბანიპალს მის მიერ 650 წ. (ჩ. წ.-მდე) ელამის დამარცხების შემდეგ იქ დახვდა ქალღმერთი ნანას კერპი, რომელიც მოტაცებული იყო ელამელ დამპყრობელ კუდურნახუნდის მიერ 1635 წლის წინათ". ე. ი. 2285 წლით ადრე ჩ. წ.-მდე.

ამრიგად, ძველ აღმოსავლეთში ნანა უაღრესად ძველ ღვთაებად ითვლებოდა. ძველ საქართველოში ნანას კულტის გავრცელების ფაქტი მეცნიერულ ლიტერატურაში ფართოდ არის ცნობილი. აკად. ივ. ჯავახიშვილი ნანას შესახებ აჭბობს:[1] „მოქცევაჲ ქართლისაჲ"-ს მემატიანეს სიტყვით, საურმაგ მეფეს „აჲნინას" კერპი აღუმართავს და მისი თაყვანისცემა შემოუღია. მირვან მეფეს კი „დანინა"-ს თაყვანისცემა დაუწესებია. ლეონტი მროველის სიტყვით კი ორივე ამ ღვთაების კერპთმსახურება ერთი პირის შემოღებული უნდა იყოს: საურმაგ მეფემ „შექმნა ორნი კერპნი აინინა და დანა და ამართნა გზასა ზედა მცხეთისასა"-ო (ც ა მეფეთა, 133 გვ. 23) „ქართლის ცხოვრების" ძველი სომხური თარგმანი უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველ ტექსტში მეორე კერპის სახელად „დანანა", ან ამის მსგავსი რამე უნდა წერებულიყო".

აკად. ს. ჯანაშია წერს: „ხურულ ენაში (resp. მიტანის ენაში) ქალაქ შამუხის ღმერთები ხურულად იქნება „ნანი-ნა. შამუ-ხაი-ნა (ჰროზნი) იგივე ფრაზა ქართულად იქნება „ნან (ი)-ნა შამუხ (ა)" ისა-ნი"—„ღმერთ-ნი შამუხ-ისა-ნი" (შეად. ქართული „იავ-ნანას", „ნანა ნანინა" (აფხ. ან-ცია")[2].

---

[1] ივ. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია", I, 1928, გვ. 94.

[2] ს. ჯანაშია „უძველესი ეროვნული ცნობა ქართველთა პირველ საცხოვრისის შესახებ მახლობელი აღმოსავლეთის ისტორიის სინათლეზე". „ენიმკის" მოამბე, V—VI, 1940, გვ. 692—93.

აკად. ივ. ჯავახიშვილი სიტყვა „ღმერთი“-სთან დაკავშირებით ეხება აფხაზურ სიტყვას „ანცია“. ჯავახიშვილი წერს: „გაზ. ივერია“-ში (1888 წ. № 180, გვ. 1.) გამოქვეყნებულ წერილში „აფხაზეთი“ და აფხაზნი“ პ. ჳარაია ამტკიცებდა, რომ ღვთის აფხაზური სახელის მეორე მარცვალი ცია მრ. რ. ბოლოსართია, ან—კი დედის ქალ-ღვთაების აღმნიშვნელია“[1]. როგორც გამორკვეულია ნანას მეორე სახესხვაობა წარმართული ღვთაება-ბარბოლ-ბარბალ-ბარბარე იყო.

საჭიროა მოვიყვანოთ აკად. ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრებანი იავნანას შესახებ ღვთაება „ბარბოლ-ბარბალი“-სთან დაკავშირებით[2]. ივ. ჯავახიშვილი იავნანას ვარიანტების შედარების შედეგად ამტკიცებს, რომ „ბარბოლ-ბარბალი-ბარბარე, რომელიც, როგორც ცნობილია, დაკავშირებულია მზესთან, „...ბატონიშვილის დედის სახელი ყოფილა ...გადამდები მოარულის ბატონების დედას სწორედ ბარბარე რქმევია“. ვ. ბარდაველიძის „სვან. ხალხ. დღეობ. კალენდარის“ მიხედვით რამდენიმე მაგალითი მოჰყავს იმის შესახებ, რომ ბარბოლ-ბარბალის ზ. და ქვ. სვანეთში, აფხაზეთში და ქართლში ხალხი ევედრება სხვადასხვა ავადმყოფობისაგან დაგვიცავიო. „აფხაზეთში ს. დალში მცხოვრები მოახალშენე იულონ ხარძიანის სიტყვით ბარბლაშ-ის დღეობა ხალხის რწმენით, ...ყოველგვარი ავადმყოფობის საწინააღმდეგოდ იყო დაწესებული. მისი წეს-ჩვეულებანი იცავენ საქონელს და ადამიანს ავი სენისაგანაო. თვით ბარბოლ-ი სოფლის დოსტაქრების სალოცავი ღვთაება იყო; თავის მძიმე ავადმყოფებს ისინი ბარბოლს შეავედრებდნენ ხოლმე და მისგან გამოითხოვდნენ თავის ხელობის მფარველობას“-ო (სვ. ხალხ. დღეობ. კალენდ. 1, 17)“.

„...ლენჯერში ბარბალაშის დღეობაში ლოცვის დროს „ევედრებოდნენ თარიგზელ-ს ყურების ტკივილისაგან დაგვიცავიო“ (იქვე, 1, 10)“.

„...ყვავილითა და სხვა გადამდები სნეულებით დაავადებულთა მშვიდობიანად განკურნების შემდეგ ძველად მშობლებს განსაცდელს

[1] „საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის ისტორიულ-ეთნოლოგიური პრობლემები“, თბ. 1950, გვ. 185.

[2] იქვე, გვ. 190—199.

გადარჩენილი შვილები ტფილისის მახლობლად აღმოსავლეთით მდებარე წმ. ბარბარეს ეკლესიაში მიჰყავდათ ხოლმე მოარულის ბედნიერად მოხდისათვის მადლობისა და მსხვერპლის შესაწირავად". როგორც ცნობილია „იავ ნანა" საქართველოში გადამდებ სნეულებათა განკურნების საგალობელია.

აქვე ი. ჯავახიშვილს მოჰყავს ცნობები იმის შესახებ, თუ რამდენად ძველია ქართული საგალობელის „იავ ნანას" ტექსტი. „სუმერებისაგან შეთვისებული მოძღვრების თანახმად ბაბილონელებსაც სწამდათ, რომ ყოველგვარი სნეულება ადამიანს ერთ-ერთი ავი ღვთაებისაგან ეპართებოდა". მეტად საყურადღებოა ის მოვლენა, რომ როგორც ქართულ საგალობელში ბატონების რიცხვი შეიდია („შვიდი ბატონი და ძმანი შვიდ სოფელს მოვეფინეთო"), ისე ბაბილონელთ რწმენის თანახმად „ასეთ ავსულთა რიცხვიც განსაზღვრული ჰქონდათ: დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ ისინი შეიდნი იყვნენ" (ი. ჯავახიშვილი,იქვე). ბაბილონური და ქართული ვარიანტების შედარება ნებას აძლევს ჯავახიშვილს ამტკიცოს, რომ „ქართული რწმენა... უფრო ძველი და სწორია", რაც რასაკვირველია, საჭიროა გამოყენებულ იქნეს საგალობელი „იავ ნანას" მუსიკალურ ტექსტის წარმოშობის საკითხში. ამრიგად ქართულ წარმართულ პანთეონში ნანასა და მის შესატყვის ბარბალ-ს დიდი საპატიო ადგილი ეპირა.

დოც. ვ. ბარდაველიძის გამოკვლევით[1], „ნანა ღმერთების და ყველა არსების დიდი მშობელია" (Нана—великая мать богов—всего сущего) ნანას სახე გაზაფხულის ბუნების ასოციაციას იწვევს... ხოლო ია და ვარდი მის ეპითეტებად იხმარებოდა[2]. ნანა მზის ღვთაებაა.

[1] დოც. ვ. ბარდაველიძე „ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან III „დიდი დედა ნანა". ინახება საქ. მეცნ. აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივში.

[2] შესაძლებელია, რომ „იავ ნანაში" „იავ" გაზაფხულის ასოციაცია კი არ არის, არამედ წარმართული პანთეონის რომელიმე ერთ ერთი ღვთაება უნდა იყოს, ამას ვეფიქრებინებს ერთი ხალხური ლექსი:

„სანამ ცოცხალ ვარ ასე ვიქ:
ვახარებ ჩემსა ი ა ს ა;
მოკვდები, გაუხარდება
სამარის კაოსა ჰიასა".

(„ხალხური პოეზია", ა. გომიაშვილი და რ. გვეტაძე, 1950, გვ. 368).

გარდა ამისა ფოლკლორში სიტყვა „ია" იხმარება არა მარტო ნანასთან დაკავშირებით მ.გ. „იავ ქალთი" (სვანეთი). „ია ორი ნანა" (აჭარა) აქ „ორი" რიცხვის აღმნიშვნელ სიტყვას არ უნდა ნიშნავდეს „ია, ვნახოთ ვეფხვი" (ქართლი, ი. გოგებაშვილი), „იავ დო ნანა" ან „იავდო ნანა" (მთის რაჭა).

დასასრულ ვ. ბარდაველიძეს მოჰყავს ჩვენთვის მეტად მნიშვნელოვანი დაკვირვება, რაც საესებით ეთანხმება ჩვენს დაკვირვებას წმინდა მუსიკალური ანალიზის თვალსაზრისით: ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, რომ „ნანასადმი მიძღვნილი ჰიმნის ვარიანტებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა მარანსა და ალვის ხეს... („იაგუნდის მარანშია ღვინო დგება ლალის ფრისა"), ამ მარანში ალვის ხე ამოსულა („შიგ ალვის ხე ამოსულიყო")[1]. შემდეგ ბარდაველიძე განაგრძობს: „ალვის ხე და ვაზი, როგორც მთლიანი ერთეული წარმოადგენს ქართული სასულიერო ლექსების უძველეს მოტივს, რომელსაც რიტუალური საფერხულო ცეკვის დროს მღეროდნენ (ეგრ. წოდ. ქორბელელა) და რომელიც შერჩენილია თუშებში რიტუალური ცეკვის სახით"[2].

ზემოთ მოყვანილი მასალის მიხედვით ვ. ბარდაველიძე დაასკვნის „ამიტომაც, გავს, ორივე წყაროში მოყვანილია ქართველი ხალხის ცხოვრების ხე, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ქორბელელაში მოყვანილი ცხოვრების ხე მარანის გარეშე მისი განვითარების უფრო ადრინდელ საფეხურს უნდა ეკუთვნოდეს, მაშინ როდესაც ნანასადმი მიძღვნილი ჰიმნის ალვის ხე და მისი იაგუნდის მარანი, ეტყობა, ნანას კულტის განვითარების მაღალი საფეხურის „ცხოვრების ხის" მითოლოგიური სახე უნდა იყოს"[3].

ჩვენთვის ეს დაკვირვება და დასკვნა იმითაა საყურადღებო რომ ისინი სავსებით ემთხვევა ჩვენს დაკვირვებას და დასკვნას „იავ ნანასა" და „ლაშარის სიმღერის" შესახებ წმინდა მუსიკალური თვალ-

[1] გვ. 17. „В вариантах гимна в честь Наны особое внимание уделяется марани и чинару... (იაგუნდის მარანშია ღვინო დგება ლალის ფრის; შიგ ალვის ხე ამოსულა)". იხ. აგრეთვე ჩვენი ნარკვევი „თუშური ხალხური სიმღერა". ლაშარის სიმღერაში ნათქვამია: „წმ. გიორგის კარზედა ხე ალვად ამოსულიყო".

[2] გვ. 21. „Чинар и лоза как одно целое является древнейшим мотивом грузинского духовного стиха, который распевали при исполнении ритуального хороводного танца (т. наз. корбегела), который сохранился у тушин в виде обрядового танца".

[3] იქვე გვ. 23. Поэтому, очевидно что оба источника воспроизводят древо жизни грузинского народа, однако, с той лишь разницей, что воспроизводимое в корбегела чинаровое дерево без марани должно относиться к более ранней ступени развития его культа, тогда как чинаровое дерево с яхонтовым марани гимна в честь Наны, очевидно, является мифологическим образом древа жизни высокой ступени развития культа Наны".

საზრისით. უკვე აღნიშნული გვქონდა, რომ „ლაშარის სიმღერა“ თავისი მუსიკალური აღნაგობის მხრივ „იავ ნანას“ პირველადი ფორმა უნდა იყოს. როგორც დავრწმუნდით, ეს ჩვენი დასკვნა ვ. ბარდაველიძის დაკვირვებით დასტურდება.

ამრიგად, „იავ ნანა“ წარჰართულ ღეთაება ნანას სადიდებელი ან საეედრებელი სიმღერა უნდა ყოფილიყო, და მისი მელოდია განსხვავდება სხვა ჟანრების სიმღერების მელოდიისაგან.

ზემომოყვანილი ცნობებიდან ირკვევა, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში ორი ძირითადი სახის მელოდიაა:

პირველი—დაღმავალი მიმართულებისა, რომელიც უველა ჟანრში გვხვდება; მეორე—აღმავალი მიმართულებისა (ქილოს ტერციიდან), რომელიც გვხვდება მხოლოდ რიტუალურ სიმღერებში.

გავარკვიეთ რა, რომ ეს ორი მელოდია მიეკუთვნება გარკვეულ ჟანრს, საჭიროა აგრეთვე განვსაზღვროთ მათი ურთიერთდამოკიდებულება, ე. ი. განვსაზღვროთ წარმოადგენს თუ არა ერთერთი ამ ორი სახის მელოდიიდან ისტორიულად განვითარებულ მეორე მელოდიას ანდა მათ უნდა ეარსებათ (უფრო სწორად, შეიძლება ეარსებათ) ერთდროულად, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად.

შედარება ერთი სახის მელოდიის მქონე სიმღერებისა მეორე სახის მელოდიის მქონე სიმღერებთან, ე. ი აღმავალი და დაღმავალი მელოდიების მქონე სიმღერების ერთმანეთთან შედარება ცხადყოფს, რომ ორივე სახის მელოდიამ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში განვითარების გრძელი გზა განვლო. ეს მტკიცდება უპირველესად ყოვლისა იმით, რომ ამ ორი სახის მელოდიის თვითეულ ჯგუფში არსებობს როგორც პრიმიტიული, მარტივი, ისე ფრიად განვითარებული ფორმები.

აღმავალი მელოდიის მქონე სიმღერების ჯგუფში, მის მარტივ ფორმაში აღვნიშნავთ ერთხმიან სიმღერას, როგორიცაა „ლაშარის სიმღერა“ (მაგ. № 93 და 94), ხოლო ამავე ჯგუფის სიმღერების განვითარებული ფორმის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ „იავ ნანა“ დ. არაყიშვილის, ა. ბენაშვილის და სხვების ჩანაწერებში.

დაღმავალი მელოდიის მქონე სიმღერების ჯგუფში, მის პრიმიტიულ ფორმაში აღვნიშნავთ თუნდაც ხევსურულ „გვარის სიმღერას“ (ჩვენი ჩანაწერი), ხოლო განვითარებულ ფორმაში—ქართ-

ლისა და კახეთის ყველა საჰხმიან-მრავალტონალურ ხალხურ სიმღერებს.

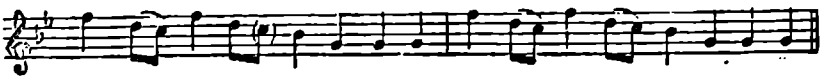
„ლაშარის სიმღერაში“ მელოდია მოძრაობს კვინტის ფარგლებში, ინტონაციურად აგებულია სეკუნდურ მოძრაობაზე, საყრდენი ბგერები მოცემულია კილოს ტერციასა, კვინტასა და ტონიკაზე, მელოდია უახლოვდება მღერად რეჩიტატივულ ფორმას, კილო მოცემულია მელოდიური ფორმულის სახით. (თავისებური ძველი ქართული ხმაი, ძველი რუსული გლას. და არაბული მაკამ) ამ სიმღერის „იავ ნანასთან“ შედარებისას (სხვადასხვა ჩანაწერებში) ჩვენ ვხედავთ, რომ „იავ ნანას“ ვარიანტების ყველა მუსიკალური ელემენტი გამოყენებულია ფრიად განვითარებულ ფორმაში. სიმღერის დიაპაზონი იგივეა (წმ.-5) ინტონაციურად იგივე სეკუნდური სვლებია, მაგრამ ისინი ქმნიან ჩაკეტილ, ადვილ დასამახსოვრებელ, ინდივიდუალიზირებულ მელოდიას; საყრდენ ბგერებად გამოყენებულია კილოს ტერცია, კვინტა, პრიმა და კვარტა, კილო გამდიდრებულის გარდა ტონიკურ სამხმოვანებაში შემავალი ბგერების გამოყენებისა VII საფეხურში შემაყალ ბგერების გამოყენებით (ბგერათა რიგის IV საფეხური წარმოადგენს VII საფეხურის კვინტას) და ბოლოს ეს ვარიანტები მოცემულია ორხმიან ფორმაში. როგორც ვხედავთ, მუსიკალური გამომსახველობის ხერხები აღმავალი მელოდიის მქონე სიმღერის ვარიანტში მეტად გამდიდრებულია, ვიდრე მის პრიმიტიულ ფორმაში. როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, ეს მელოდია შემდგომში უფრო მეტად განვითარდება (იხ. გვ. 134).

ამგვარ განვითარებას განიცდის სიტყვიერი ტექსტის შინაარსიც. ტექსტი, რომელიც განკუთვნილია მხოლოდ ლაშარის ხატისათვის, შეიცვალა სხვა ჟანრებისათვის განკუთვნილი ტექსტით: შრომის სიმღერაში, იავ ნანაში, საბავშვო, სახუმარო და სხვა სიმღერებში.

ამრიგად, ირკვევა, რომ აღმავალი მიმართულების მელოდიამ განვითარების ფრიად გრძელი გზა განვლო.

იგივე უნდა ითქვას სიმღერებზე, რომლებიც აგებულია დ ა ღ მ ა ვ ა ლ ი მიმართულების მელოდიაზე. აქაც შენარჩუნებულია არა მარტო ჩანაწერებში, არამედ ხალხის ცოცხალ მუსიკალურ პრაქტიკაშიც, მისი როგორც უძველესი, ყოველ შემთხვევაში პრიმიტიული, ისე ფრიად განვითარებული ფორმები.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართულმა მუსიკალურმა ხალხურმა შემოქმედებამ შემოინახა ცოცხალ მუსიკალურ პრაქტიკაში დაღმავალი მიმართულების მელოდიის პრიმიტიული ფორმები. ავიღოთ თუნდაც ხევსურული „გვარის სიმღერა“. ეს მელოდია



აგებულია სიმღერის დიაპაზონის ყველაზე მაღალი ბგერიდან ყველაზე დაბალ ბგერამდე დაღმავალი სეკუნდების და ტერციების ინტონაციებზე. მოკლე მუსიკალური ნაგებობა წარმოადგენს გარკვეულ მელოდიურ ფორმულას, რომელიც გამოიყენება მრავალგზის განმეორებისათვის. ხევსურები ერთსა და იმავე მელოდიურ ფორმულას ვარიანტების სახით იყენებენ სხვადასხვა შინაარსის ტექსტისათვის. განსაკუთრებით გამოსადეგია აღნიშნული ფორმულები თხრობითი ხასიათის ტექსტისათვის. აღნიშნულ ვარიანტებში ხშირად ვხვდებით პენტატონიკის გადანაშთებს. ამ სიმღერების მუსიკალური რიტმი საესებით დამოკიდებულია სიტყვიერი ტექსტის რიტმისაგან (იხ. გვ. 97).

დაღმავალი მიმართულების მელოდიის მქონე სიმღერების მაგალითები უამრავია. მუსიკალური გამომსახველობის ყოველი ელემენტი გამოყენებულია აქ ფრიად განვითარებულ ფორმებში. პოლიფონიურ ქსოვილში ორი ზევითა ხმა ფართო სუნთქვის მელოდიას ქმნის. ჰარმონიული განვითარება აღწევს ნათლად გამომჟღავნებული ფუნქციების მქონე აკორდიკის მკაფიო სისტემას და რთულ მოდულაციურ გეგმებს, რაც ხალხმა გამოიმუშავა თანდათანობით, მოავალსაუკუნოვანი გამოცდილების დაგროვებით; რიტმული განვითარება აღწევს მტკიცედ შეკრულ, სადა, ნათელ და ამასთანავე რთულ მუსიკალურ ფორმებს. სიტყვიერი ტექსტი ასახავს ხალხის ცხოვრების სხვადასხვა მხარეს, მის სიხარულსა, და მწუხარებას.

დაღმავალი მიმართულების მელოდიის მქონე სიმღერების ამ ორი „უკიდურესი“ ეტაპის შედარება ნათლად გვიჩვენებს დახელოვნების იმ გრძელ გზას, რომელიც სიმღერამ უნდა განვლოს, რომ მღერად დეკლამაციის პრიმიტიული ფორმიდან მიაღწიოს ამგვარ რთულ ფორმამდე, როგორიცაა რთული მოდულაციური გეგმის მქონე სამხმიანი სიმღერები.

ორივე შემთხვევაში ჩვენ შევეცადეთ სქემატურად, კონსპექტურად გაგვერჩია სიმღერები, რომლებიც წარმოადგენენ ერთსა და იმავე სახის მელოდიის განვითარების უკიდურეს ეტაპებს, ამავე დროს ჩვენ არ შევხებივართ სიმღერებს, რომლებიც ამ პროცესის შუალედ ეტაპებს წარმოადგენენ. ჩვენს მიერ დასმული საკითხის ასპექტში გვაინტერესებს არა განვითარების ისტორიული ეტაპები, არამედ თვით პროცესის არსებობის დადგენა, როგორც ქართველი ხალხის სამეურნეო, პოლიტიკური და კულტურული განვითარების გრძელი გზის შედეგი.
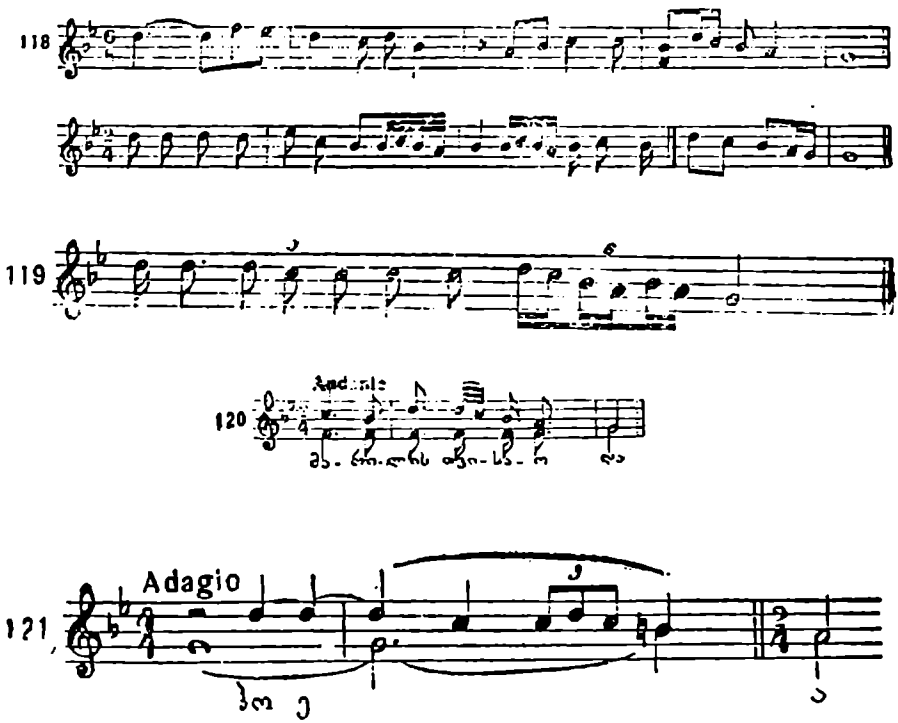
ყოველ შემთხვევაში, ფრიად დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ ორივე ფორმის მელოდიის პრიმიტიული სახე ხარისხობრივად ერთნაირია. ამიტომაც შეუძლებელია ვიფიქროთ, რომ მათგან ერთერთი მეორის გაგრძელებას, მის განვითარებულ სახეს წარმოადგენდეს. პირიქით, ჩვენ უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ისინი არსებობდნენ ერთსა და იმავე დროს ორ ქართველურ ტომში. იმ საკითხს, რომ ორივე სახის მელოდია ეკუთვნის ქართველი ხალხის მუსიკალურ კულტურას, უფრო დაწვრილებით შევეხებით ქვემოთ. აქ კი აღვნიშნავთ ერთ ფრიად დამახასიათებელ მოვლენას, რომელიც ამტკიცებს მელოდიის ამ ორი სახის ნათესაობას.
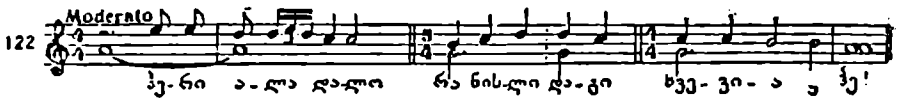
როგორც უკვე აღვნიშნავდით, მელოდიის ეს ორი სახე ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ერთმანეთისაგან განსხვავდება მათი პირველი ნაწილის (დასაწყისის) მოძრაობის მიმართულებით. დაღმავალი მიმართულების მელოდიას თავიდან ბოლომდე აქვს დაღმავალი მოძრაობა, მეორე სახის მელოდია კი პირველ ნახევარში აღმავალი მიმართულებით მოძრაობს, ხოლო მეორე ნახევარში ეს აღმავალი მიმართულება წონასწორდება დაღმავალი მიმართულებით (ჩვეულებრივ კილოს კვინტიდან ან კვარტიდან), რომელიც ყოველთვის მიდის კილოს ტონიკამდე.

მელოდიის ამგვარი დაბოლოება: 1) დაღმავალი მიმართულებით, რომელიც იწყება კილოს კვინტით ან კვარტით, 2) ორ და სამხმიან სიმღერებში რეალურ და ერთხმიან სიმღერებში ნაგულისხმევ VII საფეხურით ბანში, 3) ხშირად საბოლოო ტონიკის წინ II საფეხურის რიტმული ხაზგასმით დამახასიათებელია როგორც აღმავალი მიმართულების მქონე მელოდიისა, ისე დაღმავალი მიმართულების მქონე მელოდიისათვის (რასაკვირველია, ისევ ეოლიურ

კილოში), ე. ი. ამ ორი სახის მელოდიაში ხშირად განსხვავდება მხოლოდ მელოდიის პირველი ნაწილები, მათი მეორე, დამაბოლოებელი ნაწილი კი ერთგვარია.

სანიმუშოდ განვიხილოთ სხვადასხვა ჟანრის რამდენიმე სიმღერა. მაგ., ლირიკული სიმღერა „ნეტავი გოგო მე და შენ“, რომლის დაბოლოებაც (უკანასკნელი ორი ტაქტი) თანხვდება „იავნანას“ დაბოლოებას; „კალოური“—არ. I, 319, № 1—იგივე დაღმავალი მოძრაობა კვინტიდან; „აღზევანს წავალ“—არ. V, 74, № 25—იგივე დაღმაკალი მოძრაობა კვინტიდან მახვილით ბოლოდან მეორე საფეხურზე; „ზამთარიო“—არ. V, 62 № 12 $^{1}/_{6-7}$; „ხეურო“—არ. V, 64 № 1. ზოგი სიმღერის დაბოლოება თავისთავად წარმოადგენს იმავე მეთოდიურ ფორმულას, გამოხატულს მელიზმატიკური საქცევის საშუალებით.





აღნიშნული მელოდიური ფორმულის ასეთი ფართო გამოყენება ჰანგის დაბოლოებაში მას ანიჭებს აღმოსავლეთ და ნაწილობრივ დასავლეთ საქართველოს (სვანეთი, რაჭა) მუსიკალური ფოლკლორისათვის დამახასიათებელ განსაკუთრებულ თავისებურებებს. ე. ი. ი. ბ. სტალინის ტერმინოლოგიით თუ ვიტყვით, ეს დამაბოლოებელი მელოდიური ფორმულა შედის ქართული ხალხური სიმღერის „ძირითად ლექსიკურ ფონდში“.

მსგავსი ინტონაციები საერთოა აღმავალი და დაღმავალი მოძრაობის შემცველი ჰანგებისათვის, მიუხედავად დასაწყისის სავსებით განსხვავებული ინტონაციების არსებობისა. ჰანგის დასაწყისი საშუალებას იძლევა ჩვენს მიერ განხილული ორი სახე მელოდიისა შევაფასოთ როგორც ერთი და იგივე მუსიკალური ენის ორი ურთიერთგანსხვავებული შტო, ე. ი. მელოდიის ეს ორი, ურთიერთგანსხვავებული, მაგრამ მონათესავე სახე მიეკუთვნება ერთი საერთო ქართული მუსიკალური ენის ორ დიალექტს (ქვევით შევეხებით სხვა წანამძღვრებსაც, რომელნიც ამტკიცებენ ზემოთ ნახსენებ დებულებას მელოდიის ამ ორი სახის ნათესაობის შესახებ).

ეს დამახასიათებელი ინტონაციები ანუ ინტონაციური ფორმულები დაილექნენ სიმღერის შედარებით უფრო კონსერვატიულ ნაწილებში—მოძახილის პარტიაში და უმთავრესად კი სიმღერის დამაბოლოებელ ნაგებობაში, რომელიც მელოდიურ და ჰარმონიულ კადანსებს წარმოადგენს.

ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების მანძილზე, ცალკეულ ტომთა ისტორიულ-კულტურული დაახლოების ან დაშორების პროცესში, გამომუშავდა ცალკეული ინტონაციური ფორმულები, რომელნიც „ინტონაციური ნორმების“ სახით გვეელინებიან ქართული სიმღერის ყველა განშტოებისათვის. მაგრამ, ამავე დროს, ყოველმა განშტოებამ გამოიმუშავა თავისი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი „ინტონაციური ნორმები“.

ყველა სხვა საერთო თვისების გარდა, რაც ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ყველა შტოს ახასიათებს, საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ აგრეთვე ის ინტონაცია, რომელიც დამახასიათებელია გურული ხალხური სიმღერისა და საეკლესიო საგალობლების დამაბოლოებელი ნაგებობისათვის: აღმავალი ტეტრაქორდი ბანში, რომელსაც იონიური ან უფრო იშვიათად, მიქსოლიდიური კილოს ტონიკასთან მივყავართ; ზედა ორ ხმაში სეკუნდური მოძრაობა, რასაც დასაწყისში მივყავართ პარალელურ სამხმოვანებასთან, ხოლო დასასრულს ტერციასთან, რომელიც უნისონში გადაიზრდება.

აღნიშნული დასაბოლოებელი ნაგებობის სხვადასხვა ვარიანტის წარმოქმნაში აქტიურ როლს ასრულებს როგორც ინტონაცია, აგრეთვე უმთავრესად რიტმული საწყისი. ჰარმონიის მხრივ, ეს დაბოლოებული ფორმულა შემდეგ თანამიმდევრობაზე დაიყვანება: V, VI, VII და I საფეხურები[1]. მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი:

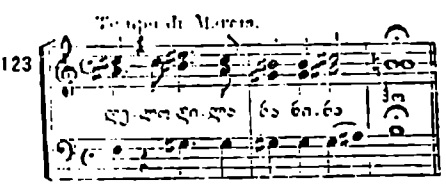
ფ. „ალი ფაშა“ 24, № 12 ბოლო 3 ტაქტი

ფ. „ხელხვავი“ 17, № 10 ბოლო 3 ტაქტი

ფ. „ინდი მინდი“ 12, № 6 ბოლო 2 ტაქტი

ფ. „ხელხვავი“ 22, № 11 ბოლოდან მესამე ტაქტის ბოლო მეოთხედიდან.
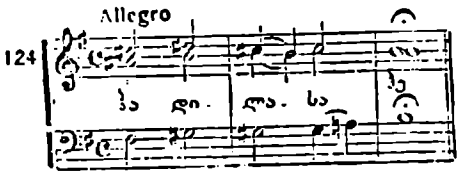
არ. „ალი ფაშა“ V, 223, № 1 ბოლო 2 ტაქტი
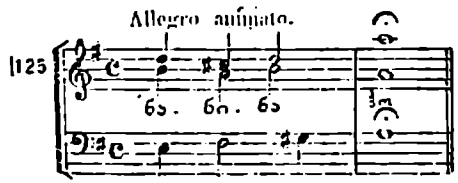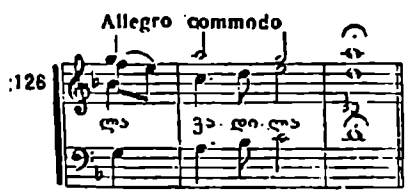


[1] მიქსოლიდიური კილოს შემთხვევაში იშვიათი არ არის აგრეთვე დამატებითი ინტონაციები, რომელნიც წარმოქმნიან რაიმე სხვა დამატებით კადანსს.
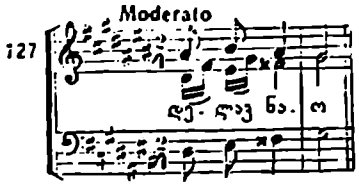
დაწვრილებით ამ დამაბოლოებელი ინტონაციების შესახებ იხ. ჩვენი ნარკვევი „დასაელეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის კილოები“.
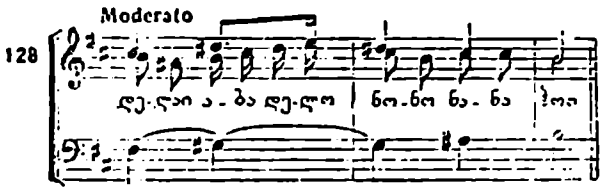
არ. „ხელხვავი“ V, 226, № 7 ბოლო 3 ტაქტი
არ „ღმერთო, ღმერთო, მოწყალეო“ V, 89, № 2, ბოლო 3 ტაქტი
არ. „ყოველთა და ყოველისა“ 1, 357, № 33, ბოლო 3 ტაქტი
არ. „მამაო ჩვენო“, 1, 358, № 34 ბოლო ტაქტი
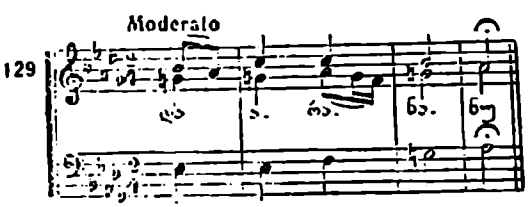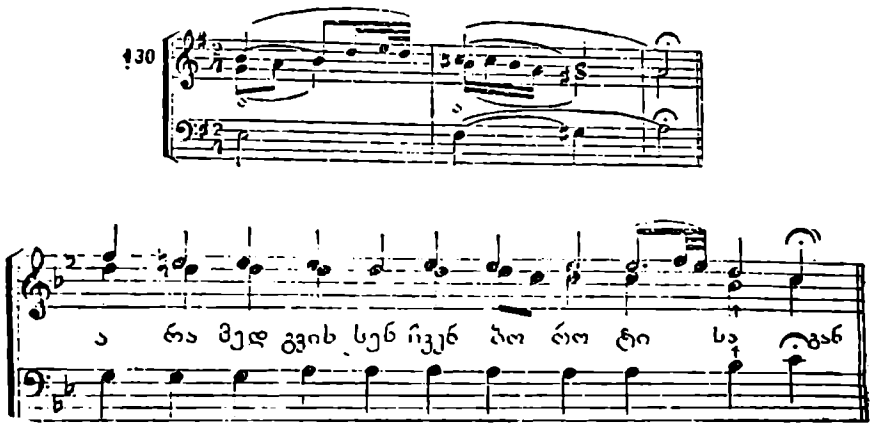







Moderato
127


Moderato
128


Moderato
129



ეს „ინტონაციური ნორმები“ განსაკუთრებულ, დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს ქართული ხალხური სიმღერის „სტილისტიკური სკოლების“ განსასხვავებლად.

აქვე შეიძლება მოვიხსენიოთ მკვეთრად ჩამოყალიბებული ინტონაციური ფორმულები, რომელთაც წარმოქმნის ფრიგიული კადანსის საფეხურთა მიმდევრობა (I, II, III), რომელიც ფართოდ გამოიყენება როგორც აღმოსავლეთ, აგრეთვე დასავლეთ საქართველოში[1].

აღნიშნული ინტონაციური ფორმულები ერთ შემთხვევაში დამახასიათებელია ქართული ხალხური სიმღერის ყველა განშტოებისათვის, და, ამრიგად, წარმოადგენს „ძირითად ინტონაციურ ფონდს“, ხოლო სხვა შემთხვევაში ახასიათებენ ქართული ხალხური სიმღერების მხოლოდ ერთ რომელიმე შტოს და ამ შემთხვევაში ქართული ხალხური სიმღერის გარკვეული შტოს მაჩვენებელს წარმოადგენს.

ამრიგად, ქართული ხალხური სიმღერების ჰანგის ორივე სახის მეორე ნახევარს (დამაბოლოებელი ნაწილის) ინტონაციური და ჰარმონიული ერთიანობა ამ ორი დიალექტის ნაირსახეობის მაჩვენებელია.

---

[1] იხ. ჩვენი ვამოკვლევა „ქართლ-კახეთის საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“, გვ. 100—101.

დავუბრუნდეთ ზემოთ განხილულ მელოდიებს.

ეს განსხვავებული მელოდიის ორი სახე უნდა წარმოშობილიყო ან ერთდროულად ან ერთგვარი ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით.

თუ ვიგულისხმებთ, რომ მელოდიის ორი განსხვავებული სახე წარმოიშვა ერთდროულად ერთი ქართველი ტომის მიერ, მაშინ უნდა მივიდეთ დასკვნამდე, რომ საკულტო საგალობლებისათვის ხალხი იყენებდა სულ სხვა ინტონაციებს და საერო სიმღერებისათვის კი სულ სხვა სახის ინტონაციებს. როგორც ქვემოთ დავრწმუნდებით, ასეთი მოვლენა არც ერთი ერის მუსიკალურ კულტურაში არ არსებობდა და არც ახლა არსებობს. ეს შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ საკულტო საგალობლები ნაესხებია სხვა ერის მუსიკალური კულტურიდან.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ორი მუსიკალური განშტოება ძველად ერთდროულად არსებობდა, ე. ი. რომელიღაც ორ ქართულ ტომს სხვადასხვა, მაგრამ მონათესავე მუსიკალური ენა ჰქონდათ, ხოლო ამა თუ იმ ტომის პოლიტიკურ-კულტურულ ჰეგემონიას მისდევდა მისი მუსიკალური ჰეგემონიაც. განვიხილოთ ორივე შემთხვევა.

იმის დასამტკიცებლად, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს ორივე მუსიკალური განშტოება ერთი და იმავე ტომის მუსიკალურ კულტურას ეკუთვნის, ჩვენ არავითარი საბუთი არა გვაქვს. ეს რომ ასე იყოს, მაშინ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უნდა ვაღიაროთ, რომ ერთმა და იმავე ტომმა შექმნა ორი მუსიკალური განშტოება—ერთი წარმართული კულტისა და მეორე საერო სიმღერებისათვის. სინამდვილეში კი ერთი ტომის კულტურაში ეს რომ ასე იყოს, ერთი მხრივ რელიგიური სიმღერების და, მეორე მხრივ, საერო სიმღერებისათვის ორი სხვადასხვა მუსიკალური ენის არსებობა არასოდეს არავის აღუნიშნავს. სხვადასხვა ხალხთა მუსიკალური კულტურის ისტორიაში გაბატონებული რელიგიურ, საკულტო მუსიკას და საერო მუსიკას ინტონაცია ყოველთვის ერთი და იგივე აქვს—სხვაობას განსაზღვრავს მხოლოდ ჟანრის თავისებურება. როგორც აკად. ივ. ჯავახიშვილი წერდა[1], ყველა ქართული ხალხური მუსიკის მკვლევარი, დ. მაჩაბელით დაწყებული, ამტკიცებდა, რომ საეკლესიო და საერო მუსიკა ერთი და იმავე წყაროდან მომდინარეობს.

---

[1] „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები", გვ. 325—326.

ამ დებულებას ეწინააღმდეგებოდა ის გარემოება. რომ საერო მუსიკისათვის იხმარებოდა სიტყვა „სიმღერა“, ხოლო საეკლესიოსათვის—„გალობა“.

აკად. ივ. ჯავახიშვილმა დაადგინა, რომ, რადგანაც ძველ დროს სიტყვა „გალობა“ აღნიშნავდა როგორც საეკლესიო, ისე საერო ვოკალური მუსიკის ასრულებას, ცხადია, ამ გარემოებამ სრულიად მოსპო ის წინააღმდეგობა, რომელიც იბადებოდა ტერმინის „სიმღერისა“ და „გალობის“ გამოურკვევლობით. ამრიგად, საეკლესიო და საერო მუსიკას საერთო წყარო ჰქონდათ, ე. ი. რელიგიური, საკულტო და საერო მუსიკა ერთსა და იმავე მუსიკალურ ენას წარმოადგენს.

იმასვე ვხედავთ რუსეთის, დასავლეთ ევროპისა და აღმოსავლეთის ერთა მუსიკალური კულტურის ისტორიაში[1]. ამიტომაც შეუძლებელია ვიფიქროთ, რომ ერთმა და იმავე ქართველმა ტომმა საკულტო და საერო სიმღერებისათვის ერთდროულად ორი სხვადასხვა მუსიკალური დიალექტი შექმნა.

აჭარა უძველესი დროიდანვე იყო დასახლებული ქართველი ტომებით, კოლხებით. შემდეგში იგი თურქეთის ბატონობაში მოექცა. და ხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში დაუბრუნდა საქართველოს რუსეთის ჯარების მეოხებით. თურქეთის ბატონობის ხანაში აჭარის მოსახლეობა იძულებული იყო მაჰმადიანური სარწმუნოება მიეღო. თურქეთი ყოველმხრივ ცდილობდა აჭარელთა ასიმილაცია მოეხდინა, მაგრამ, როგორც ი. ბ. სტალინი აღნიშნავს, „ისტორია გვიჩვენებს, რომ ენა დიდ გამძლეობას იჩენს და კოლოსალურ წინააღმდეგობას უწევს ძალით ასიმილაციას“.

იგივე შეიძლება ითქვას ხალხური სიმღერის შესახებაც. აჭარლებმა, რომელთა ხალხური სიმღერა გურულ შტოს მიეკუთვნება, შემოინახეს, დაიცვეს თავისი ქართული ხალხური სიმღერა, მაგრამ საწესო მუსიკის ხაზით წინააღმდეგობა დათრგუნვილ იქნა. იმ საგალობლებისათვის, რომელნიც რელიგიურ წესს მიეკუთვნებოდნენ, აჭარლები ითვისებდნენ მუსიკალურ სამყაროში საერთოდ გავრცე-
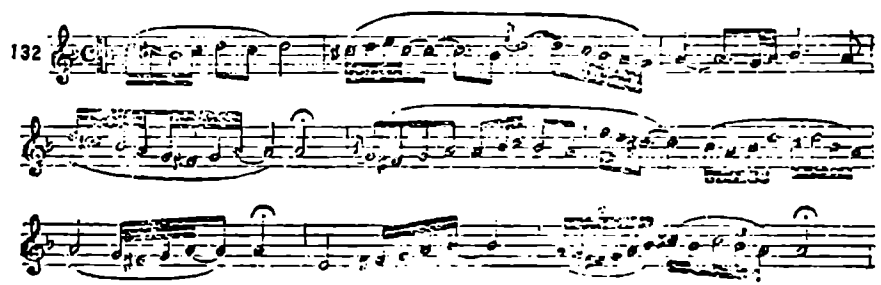
---

[1] ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების ბიზანტიურ და გრეგორიანულ საკულტო მესიკაში (ჰიმნების სახით) შეიპრა ხალხური სიმღერები. იგივე გავრცელებული იყო შემდგომ საუკუნეებში.

ლებულ ინტონაციებს, რომელიც ძირფესვიანად განსხვავდებოდნენ მათი საკუთარი ხალხური სიმღერებისაგან.

ეს გარემოება სავსებით გასაგებია, რამდენადაც საწესო საგალობლები თან სდევდა ხალხისათვის ძალით თავსმოხვეულ მაჰმადიანურ სარწმუნოებას, იმ დროს როდესაც ხალხური სიმღერა კვლავ წარმოადგენდა ცხოვრების მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების წყაროს, განპირობებულს ეკონომიური ცხოვრებით.

ამრიგად, აქაც ნათელი ხდება ბუნებრივი განსხვავება საწესო და ხალხური სიმღერის ინტონაციურ წყაროებს შორის.

ამ თვალსაზრისით სომხური საეკლესიო საგალობლები დიდ ინტერესს იწვევს. როგორც აღნიშნავს ა. შავერდიანი „კომიტასი თავის შრომებში არა ერთხელ წერდა (სომხურ შ. ბ.) საეკლესიო და ხალხური მუსიკის ნათესაობის შესახებ. მაგრამ საეკლესიო და ხალხურ მუსიკას შორის, — განაგრძობს შავერდიანი, — საზღვარი არასოდეს არ წაშლილა. ეს იყო თავისი იდეური შინაარსით სოციალური ფუნქციით, ჟანრით ორი სრულიად სხვადასხვა სტილი“[1]. საფიქრებელია, რომ სოციალური ფუნქციისა და ჟანრის



ამგვარმა წინააღმდეგობამ აგრეთვე ინტონაციური სხვაობა გამოიწვია. სომხური ხალხური სიმღერის სხვადასხვა კუთხური და ისტორიული ფენების—გლეხური, ჰუსანების[2], სომხეთის სხვადასხვა კუთხეების, აკნ-ის—სიმღერების შესწავლა, შესაძლებელია ხელს

[1] А. Шавердян „Научно-публицистическое наследие Комитаса“ Сов. Музыка“, 1953, №4, გვ. 79—80.

[2] ჰუსანებს—მოხეტიალე მუსიკოსებს—მომღერლებს საშუალო საუკუნეებში სომხეთში უწოდებდნენ „მტრუბ“. შეადარე ქართული „მუტრიბი“.

შეუწყობს სომხური საეკლესიო მუსიკის წყაროს დადგენის საქმეს. შესაძლებელია აქაც, როგორც ქართულ მუსიკაში, უნდა ვეძიოთ დღემდე შემონახული იმ ტომთა მუსიკალური დიალექტები, რომელთაგან შედგა სომხური ერი.

ქართულ მუსიკაში კი საეკლესიო საგალობლებსა და სიმღერებს წარმოშობის ერთი და იგივე წყარო ჰქონდათ. მაშასადამე, რადგანაც ქართული წარმართული რიტუალებისათვის მიკუთვნილ საგალობელთა და საერო სიმღერათა სხვადასხვა სახის მელოდიები ერთი ქართველი ტომის მიერ ერთდროულად ვერ წარმოიშობოდა, ისინი ეკუთვნიან სხვადასხვა ქართველური ტომის მუსიკალურ კულტურას, ე. ი. მათი წყარო უნდა ვეძიოთ სხვა ეპოქის კულტურულ ჰეგემონიაში.

აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში აღმავალი და დაღმავალი მიმართულების მელოდიებს შორის განსხვავება წმინდა დიალექტურია.

მაშასადამე, დაღმავალი მიმართულების მელოდიის მქონე სიმღერები შექმნილია ერთი ტომის მიერ, ხოლო აღმავალი მიმართულების მელოდიის მქონე სიმღერები—მეორე ტომის მიერ.

მაგრამ ქართველი ერის რომელმა ტომებმა შექმნეს: მელოდიის ეს ორი სახე?

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, დაღმავალი მიმართულების მქონე მელოდია დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების ყველა ჟანრისათვის. მელოდიის ეს სახე მუსიკალური კულტურის ამ ფენისათვის ძირითადი დამახასიათებელი თვისებაა. ე. ი. ამ სახის მელოდია გამოყენებულია ხალხის ცხოვრების ყველა მხარისათვის. ყოველ შემთხვევაში ამას ადასტურებს დიდი ოქტომბრის რევოლუციამდე ყველა ჩაწერილი და ხალხის მუსიკალურ პრაქტიკაში არსებული როგორც ერთხმიანი, ისე ორხმიანი და სამხმიანი სიმღერა (გარდა გარკვეულ წარმართულ კულტთან დაკავშირებული სიმღერებისა). ამას ისიც მოწმობს, რომ აღმავალი მიმართულების მქონე მელოდიები გარკვეულ მუსიკალურ გარემოცვაში, განვითარების პროცესში, დაღმავალი მელოდიის მქონე მუსიკალურ კულტურის გავლენას განიცდის. როგორც ცნობილია, ეს მუსიკალური კულტურა ქართლის კულტურის ერთ ერთი მხარეა. როდის დაიწყო იმ მუსიკალური კულტურის ჰეგემო-

ნია, რომელმაც შექმნა დაღმავალი მიმართულების მელოდია? აკად. ი. ჯავახიშვილის აზრით, ქართლის კულტურის ჰეგემონია, იწყება ახ. წ. II—III საუკუნეებით. ფეოდალურ საქართველოში ქრისტიანობის პირველი გამარჯვების შემდეგ (IV ს.) საქართველოში ქართლის კულტურის ჰეგემონია ხომ უდავოა.

მაშასადამე, აღმოსავლეთ საქართველოში გაბატონებული დაღმავალი მიმართულების მქონე მელოდია ეკუთვნის ქართლის მუსიკალურ კულტურას.

მაგრამ, რადგანაც ამა თუ იმ კულტურის ჰეგემონიით მუსიკალური ენა, ისე როგორც სალაპარაკო ენა, ახლად კი არ იქმნება, არამედ მტკიცდება წინა საუკუნეებში მის მიერ მიღწეული განვითარება,—ამ შემთხვევაშიც დაღმავალი მიმართულების მელოდიის სახე უნდა არსებულიყო გაცილებით უფრო ადრე. მაშასადამე, მელოდიის ეს სახე იმ კულტურის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა, რომელმაც ჰეგემონიის ადგილი აღმოსავლეთ საქართველოში ჯერ კიდევ ქრისტიანობის გავრცელების დაწყებამდე დაიკავა.

აღმავალი მოძრაობის შემცველი ჰანგი უნდა ეკუთვნოდეს რომელიღაც ქართველი ტომის მუსიკალურ კულტურას, რომლის გავლენაც ძლიერი იყო წინათ (ხოლო შესაძლებელია შეუდარებლად უფრო ადრე), ქართლის ჰეგემონიის დამკვიდრებამდე, ე. ი. გაცილებით ადრე საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებამდე.

საეჭვოა შესაძლებელია ვიგულისხმოთ, რომ აღმავალი მოძრაობის შემცველი ჰანგი წარმოიშვა იმ ტომში, რომლის კულტურამაც II—III საუკუნიდან (ან იქნებ IV-დან) დაკარგა თავისი აქტიურობა. ეს გარემოება მით უფრო სარწმუნო ხდება, რომ ჰანგის აღნიშნული სახეობა ბჭიდროდ არის დაკავშირებული წარმართულ წესთან.

ამ საკითხის ნათელსაყოფად საჭირო იქნება წარმართობისა და ქრისტიანობის ურთიერთდამოკიდებულების გათვალისწინება საქართველოს სინამდვილეში IV ს-დან.

როგორც ცნობილია, ქრისტიანობის დამყარება საქართველოში მჭიდროდაა დაკავშირებული ფეოდალიზმისა და გვაროვნული წყობის ბრძოლასთან. ეს ბრძოლა ბარის საქართველოში VI ს. ფეოდალიზმის გამარჯვებით დამთავრდა, ხოლო მთის რაიონებში ფეოდალებმა დიდხანს ვერ მიაღწიეს საბოლოო გამარჯვებას. ფე-

ოდალიზმთან ერთად ქრისტიანობამაც ერთხანს საბოლოოდ ფეხი ვერ მოიდგა.

ამ საკითხთან დაკავშირებით აკად. ნ. ბერძენიშვილი წერს: „მთის საქართველოს მოსახლეობა გაცილებით ერთფეროვანია. მთიანეთს აქამდის შერჩენია ბარში განადგურებულ თავისუფალ მიწისმოქმედთა კლასი. თუმცა ნელა, მაგრამ მაინც მთა სულ უფრო და უფრო განიცდის ბარის ეკონომიურსა და სოციალურ გავლენას. ფეოდალური ურთიერთობა თანდათან გზას იკვლევს ბარიდან მთისაკენ. მთა ურჩობს და ბორგავს...“[1].

მთაში ქრისტიანობის გასავრცელებლად საჭირო გახდა მახვილის ხმარება და ხარკის გაძლიერება.

ამასთან დაკავშირებით აკად. ს. ჯანაშია წერს: „რატომ იყო, რომ ახალი სარწმუნოების პროპაგანდისტებს სწორედ მთაში შეხვდა ასეთი გააფთრებული წინააღმდეგობა? ეს სავსებით გასაგებია: სწორედ მთაში ამ დროს ფეოდალური ურთიერთობა ან სრულიად არ არსებობდა ან სუსტად იყო ჩასახული და, მაშასადამე, აქ არ არსებობდა ჯერ კიდევ ის სოციალური ფენა, რომელსაც ქრისტიანობა დაემყარებოდა“[2].

ეს ბრძოლა გრძელდებოდა XII საუკუნემდე. აკად. ჯანაშიას იმავე ნაშრომში (გვ. 239) მოჰყავს თამარ მეფის ისტორიკოსის ცნობა ფხოველების (დღევანდელი ფშაველები და ხევსურები) და დიდოელების შესახებ: ისინი „მთავარს და უხარშავსა ჰამენ და მრავალნი ძმანი ერთსა დედაკაცსა მიიყუანებენ ცოლად, რომელნიმე უჩინარსა რასამე ეშმაკსა თაყუანისცემენ, და ზოგნი—უნიჭნოსა შავსა ძაღლსა. და ამას ჰყოფენ, ხოლო ფხოველნი ჯვარის მსახურნი არიან და ქრისტიანობას იჩემებენ“ (ქცხ. მარ. 527). ამ ცნობას აკად. ჯანაშია შემდეგნაირად განმარტავს: „როგორც აქ გადმოცემული ცნობები ფხოველებისა და დიდოელების ზნე-ჩვეულებათა შესახებ (მაგ. უაღრესად საყურადღებო ცნობა პოლიანდრიის შესახებ), ისე სხვა მოსაზრებებიც სრული უეჭველობით გვარწმუნებს, რომ ჩვენიშნული ტომები იმ დროს თემურ-გვაროვნულ ყოფას განიცდიან. ესეთს სოციალურ გარემოში ქრისტიანო-

[1] „საქართველოს ისტორია XIII—XIV ს. ს.“ თბილისის სახ. უნივერსიტეტის შრომები, VI, 1937, გვ. 288.

[2] საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე“., გვ. 223.

ბა, როგორც ფეოდალური რელიგია, ცხადია, მკვიდრად ფეხს ვერ მოიდგამდა. იძულებით შეტანილსაც, მას აქ, გასაგებია, უნდა სათანადოდ გამოეცვალა თავისი ბუნება და ფუნქცია. სწორედ ამიტომ ამბობს ეს ფეოდალური ისტორიკოსი, ქრისტიანობას ი ჩ ე მ ე ბ ე ნ ო, ე. ი. მათ ნამდვილ ქრისტიანებად არ სთვლის".

როგორც ვხედავთ, ბრძოლა ქრისტიანობასა და წარმართობას შორის რამდენიმე საუკუნე გრძელდებოდა. სავსებით გასაგებია, რომ ამ ბრძოლაში წარმართობა თანდათან კარგავდა თავის აქტიურობას და პირველობას ქრისტიანობას უთმობდა.

რადგანაც აღმავალი მიმართულების მელოდია, როგორც გარკვეული მუსიკალური ფორმა მიჩნეულ იყო წარმართული საკულტო რიტუალებისათვის, ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ იგი წარმოიშვა თუ არა IV ს. წინ, X—XII საუკუნემდე მაინც, როდესაც ქრისტიანობა საბოლოოდ, მთაშიც შეიპრა, ხოლო წარმართობის აქტიური ძალა ისპობოდა.

რასაკვირველია, თუ ერთი ტომი მეორეს ჰეგემონიას უთმობს, პირველის კულტურა სავსებით კი არ ისპობა, არამედ ის ან ნაწილობრივ რჩება, ან ახალი კულტურის ზეგავლენით თავის სახეს იცვლის.

ამ შემთხვევაში ასევე უნდა მომხდარიყო: აღმავალი მიმართულების მელოდიის მქონე სიმღერები ნაწილობრივ უცვლელი დარჩა სიტყვიერი ტექსტის იმავე ან სხვა შინაარსით, ან მათ დაღმავალი მიმართულების მელოდიის ზეგავლენით ახალი ფორმა მიიღეს.

მაგალითად, საქართველოში ფრიად გავრცელებული „იავ ნანას" ვარიანტები (არ. I, 333 № 17 და V, 75, № 3), „ლაზარე" (ჩხ.) და მისი პირვანდელი სახე—„ლაშარის სიმღერა" და „დალა" (ასლ. № 193, № 194 და № 195) ხალხმა შეინარჩუნა მათი დამახასიათებელი ელემენტებით. მეტად საინტერესოა, როგორ არის შეცვლილი თუშური „დალა" ქართლურ სიმღერად („შავქუდას ცოლი" არ. V, 73, № 21), რომელიც ჩაწერილია დ. არაყიშვილის მიერ ყოფილ დუშეთის მაზრაში. (იხ. მაგ. №№ 95 და 108).

პირველი ორი ტაქტი თითქმის უცვლელად იმეორებს „დალას" დასაწყისს; ხოლო „დალას" მეორე ნაწილმა სიმღერაში „შავქუდას ცოლი" ქართლის ხალხური სიმღერის ზეგავლენით მიიღო ახალი ვარიანტის სახე: მელოდია განაწილებულია I და II ხმებს შორის.

ფრიად დამახასიათებელია თუ როგორ ითვისებს „იავ ნანას“ ძირითადი მელოდია ახალი მუსიკალური კულტურის „გარემოცვაში“ ამ უკანასკნელის დამახასიათებელ მელოდიურ საქცევებს. ქართლში „იავ ნანას“ ზოგ ვარიანტში მელოდია ეოლიური კილოს ტერციიდან კი არ იწყება და აღმა კი არ მიდის, არამედ დორიული კილოს სეპტიმით იწყება, შემდეგ ქვევით ეშვება და ბოლოს ეოლიურ კილოში გადადის.

ამას ვხედავთ დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ სიმღერაში „ჩიტი და ფეტვი“ (V, 94, № 7) იხ. მაგ. № 97. განმეორებისას ბოლოში (მე-5 ტაქტიდან (მელოდია ნახტომით ადის კილოს სეპტიმაზე და იქიდან დორიული კილოს საფეხურებით ეშვება ტერციამდე. ისევე დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ ერთ-ერთ ვარიანტში (V, 75, № 3) მეორე ხმა (უმაღლესი ხმა)—მაღალი ბანი, სიმღერას იწყებს კილოს ოქტავით, საიდანაც დორიული კილოს საფეხურებით ეშვება ქვევით (იხ. მაგ. № 54).

დ. არაყიშვილის ერთ-ერთ ჩანაწერში („იავ ნანა“ 1, 334, № 19 იხ. მაგ. № 102) სიმღერა ორხმიანია, ხოლო რიტმო-მეტრული მხარე ძლიერ შეცვლილია. რიტმი გამდიდრებულია რეჩიტატივებით, რომლებიც სტროფის ბოლოში ძირითად სამწილად ზომას უბრუნდება; ჰარმონია ეოლიური კილოს I VII და I საფეხურებს არ სცილდება. დ. არაყიშვილის „იავ ნანას“ მეორე ჩანაწერში—V, 282, № 2 (იხ. მაგ. № 104) ძირითადი მელოდია მხოლოდ ბოლოში რჩება უცვლელი. დაწყების ფრაზა მოგვაგონებს სვანური სიმღერების დამწყების ინტონაციებს. ძირითადი სახის მეტრი შენარჩუნებულია. სიმღერა სამხმიანია. მესამე ხმა წარმოიშვა მელოდიასა (I ხმა) და ბანს შორის ინტერვალის შევსებით. ჰარმონია გართულებულია, ეოლიური კილოს I და VII საფეხურებს გარდა, VI საფეხურის მიმატებით.

იმავე მკვლევარის მესამე ჩანაწერში (იხ. მაგ. № 103) მელოდია მთლიანად დარჩა, ოღონდ იგი განაწილებულია I და II ხმებს შორის. სამხმიანობა წარმოიშობა ხან I ხმასა და ბანს შორის ინტერვალის შევსებით, ხან კი მოძახილზე ზედნაშენის სახით. რთული ცვალებადი მეტრი (5/8, 2/4, 3/8, 2/4) ელასტიურობას და მოქნილობას ანიჭებს მთელ ფორმას. ჰარმონიის მხრივ აქ იგივე გართულებაა, რაც წინა ვარიანტში.

იმავე სიმღერის ზ. ჩხიკვაძისეული ჩანაწერი (იხ. მაგ. № 105) უფრო დამოუკიდებელი ხასიათის ვარიანტია[1]. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ მისი რბილი სამწილადი ზომა შეცვლილია მკვეთრი ორწილადი ზომით. ამ ვარიანტის სამხმიანი წყობა ძლიერ მოგვაგონებს აღმოსავლეთ საქართველოს „მგზავრულების“ ჩვეულებრივ წყობას. მელოდია მოძახილს მიჰყავს და მესამე ტაქტის ბოლოდან ჩნდება I ხმა ზედხაშენის სახით. მეხუთე ტაქტის ბოლოდან სიმღერა ვითარდება სულ ახალ მასალაზე.

ზოგ შემთხვევაში აღმავალი მიმართულების სიმღერისათვის ხალხმა სხვა არასაკულტო ხასიათის ტექსტი გამოიყენა: მაგალითად, თუშური „მეცხვარის სიმღერა“ და „ეს შემოდგომა მოვიდა“ (ორივე ჩვენი ჩანაწერი).

ზოგ სიმღერაში ძირითადი მელოდია მეტ განვითარებას განიცდის. ძველი საკულტო სიმღერის ძირითადი ბირთვი სხვადასხვაგვარად ვითარდება; მაგალითად, „თოხნური“—V არ. 86, № 8—(იხ. მაგ. № 109). მეთერთმეტე და მეთორმეტე ტაქტებში (I ხმა) ჩნდება ძირითადი მელოდიის დასაწყისი ინტონაციები და მხოლოდ ბოლოში (უკანასკნელი სამ ტაქტში) ისმის მკაფიოდ ძირითადი მელოდიის მეორე ნახევარი.

სიმღერაში „ბერიკების ტირილი“ (არ. 72, № 20 მაგ № 10) მე-10 ტაქტიდან კვინტის (დო) დამხმარე ბგერა (რე ბემოლი) რამდენჯერმე ჩნდება თავისი დამხმარე ბგერებითურთ (დო, მი ბემოლი) და მხოლოდ ბოლო ორ ტაქტში უბრუნდება ძირითადი მელოდიის ინტონაციებს.

სიმღერა „ვოი დივო“ (ფ. 34 № 19)—მეგრული სიმღერის ვარიანტი—იმდენად ავითარებს ძირითად მელოდიას (პირველი რვა ტაქტი), რომ მისი გამოცნობა მხოლოდ დაწვრილებითი ანალიზის შემდეგ შეიძლება.

დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ მოხევურ სიმღერაში „ჯორული“ (ჯვარული)—V, 176, № 9 (იხ. მაგ. № 92) ძველი საკულტო სიმღერა ისმის მოძახილის პარტიაში—პირველი 9 ტაქტი, შემდეგ ახალი ვარიანტის სახით ისევ მოძახილის პარტიაში გაისმის (10—18 ტ. ტ.),

---

[1] ტექსტის მხრივ (ა. წერეთელი) ეს სიმღერა მიეკუთვნება აკვნის ნანას კატეგორიას, ხოლო მუსიკალური ტექსტი იავნანას ვარიანტს წარმოადგენს.

ნესამეჯერ გამოყენებულია მხოლოდ ძირითადი მელოდიის მეორე ნახევარი (21—24 ტ. ტ.).

ამრიგად, აშკარად ვხედავთ, რომ საქართველოს ხალხურ სიმღერებში, რომლებიც ჩაწერილია გასული საუკუნის მეორე ნახევრის ბოლოს და ჩვენი საუკუნის პირველ ნახევარში უძველესი საკულტო რიტუალებისათვის განკუთვნილი მელოდია ან უცვლელად დარჩენილა, ან ქართლის სიმღერის ზეგავლენით მას ახალი ფორმები და ახალი ხარისხიც კი მიუღია.

დაბოლოს, ფრიად ყურადსაღებია „იავ ნანას“ ჰანგის გავრცელების არე.

საქართველოში აღნიშნული მელოდია და მისი ვარიანტები ფიქსირებულია შემდეგ რაიონებში: ახმეტის (მთათუშეთი), გორის (ქართლი. სოფლები: ხვედურეთი, სამთავისი, უფლისციხე), თელავის (კახეთი), ყაზბეგის (სოფ. სტეფანწმინდა), ქუთაისის (ს. შორაპანი), ონის (სოფ. ღები, მთის რაჭა), ლენტეხის (სოფ. ლაშხეთი) ქვ. სვანეთი—მეგრული ვარიანტი[1].

ამრიგად, „იავ ნანა“ მთელ საქართველოში არის გავრცელებული. აღნიშნულმა მელოდიამ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ხანგრძლივ განვითარებაში დიდი ცვლილება განიცადა. თავდაპირველად იგი შეიქმნა მზის ქალ-ღმერთის, ნანას კულტის გავლენით, მაგრამ ამ კულტის მნიშვნელობის შესუსტებასთან დაკავშირებით, სიმღერამ მიიღო სულ სხვა ფუნქცია, იგი აკვნის სიმღერად გადაიქცა. ზოგჯერ კი მისი მელოდია ლირიკული ხასიათისაა და შრომის პროცესის ამსახველი ტექსტებისათვისაც გამოიყენება.

მაგრამ „იავ ნანას“ ტიპის მელოდიის გავრცელების არეს კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, თუ კი გავითვალისწინებთ, რომ იგი ამჟამადაც ვრცელდება შორს საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. ამ შემთხვევაში წმინდა მუსიკალური თეორიული ინტერესი უნდა გაიზარდოს უფრო ფართო მასშტაბის საკითხებში

---

[1] აკად. ი. ჯავახიშვილის გამოკვლევით მთელ ძველ საქართველოში წარმართობა ერთსახოვანი იყო (იხ. „საქართველოს ისტორია“). „იავ ნანას“ გავრცელება მთელ საქართველოში კიდევ ერთ საბუთს წარმოადგენს მუსიკალური კულტურის სფეროში ი. ჯავახიშვილის დებულების დასამტკიცებლად ქართული წარმართობის შესახებ.

ქართველი ხალხის კულტურული ურთიერთობის შესახებ იმ ხალხებთან, რომელნიც „იავ ნანას“ მელოდიის გავრცელების არეში შედიან.

ამრიგად, საქართველოს ისტორიულ-კულტურული ურთიერთობის დადგენაში სხვა ეთნიკურსა და კულტურულ ერთეულებთან, საზოგადოებრივ ფორმაციათა განვითარების ისტორიისა, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მონაცემებთან ერთად მუსიკალური ფოლკლორის მონაცემებსაც შეუძლია მნიშვნელოვანი დახმარება გაუწიოს მკვლევარს.

მთავარი საკითხი, რომელიც ჩვენს ყურადღებას იპყრობს, ის არის, თუ სად და როდის უნდა აღმოცენებულიყო „იავ ნანას“ მელოდია.
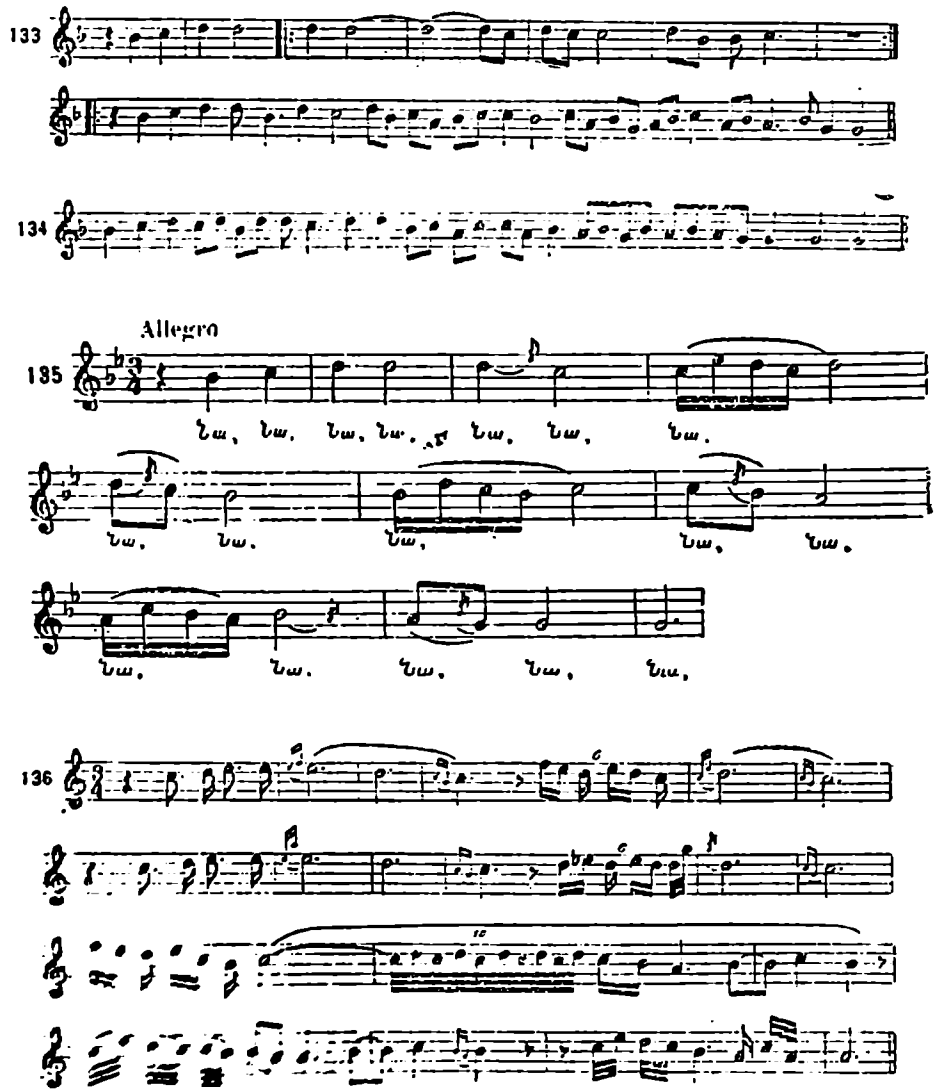
ჩვენ საშუალება მოგვეცა გავცნობოდით „იავ ნანას“ ტიპის მელოდიას, რომელიც გავრცელებულია როგორც საქართველოსთან გეოგრაფიულად ახლოს მდებარე ქვეყნებში, აგრეთვე საქართველოდან დაშორებულ იმ ქვეყნებშიაც, რომლებსაც საქართველოსთან შორეულ წარსულში მჭიდრო პოლიტიკური და კულტურული ურთიერთობა ჰქონდათ.

უპირველესად ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ „იავ ნანას“ ტიპის მელოდიას ვხვდებით სომხეთის მუსიკალურ ფოლკლორში.

კომიტასის მიერ ვანისა და აბარანის რაიონებში ჩაწერილი საცეკვაო ხასიათის, მაგრამ ლირიკული შინაარსის მქონე სიმღერები—„ლე, ლე იამან“ და „ეს მერ ტუნი“ და „ნანა“ ინტონაციურად „იავ ნანას“ უნათესაოდებიან; აქ გვაქვს იგივე დაწყება ტერციიდან კვინტისკენ მოძრაობით მინორულ კილოში, იგივე დიაპაზონი წმ. კვინტის ფარგლებში, იგივე საყრდენები კილოს ტერციასა, კვარტასა, კვინტასა და ტონიკაზე. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ სომხური ვარიანტი რიტმულად და ინტონაციურად უფრო რთულია (განსაკუთრებით პირველი სიმღერა).

მეტად მკაფიო მსგავსებაა „იავ ნანასა“ და კომიტასის მიერ ჩაწერილ აკვნის სიმღერას „ქუნ ელირ ბალას“-ს შორის. ყველა ზემოხსენებმა მელოდიამ სომხეთის ერთხმიანობის მაღალი კულტურის პირობებში, რომლისთვისაც უცხოა მელოდიის დამძიმება აკორდული მრავალხმიანობით, ლირიკით გამთბარი გაშლილი სიმღერის სახე მიიღო.

1. „ლე, ლე იამან“
2. „ეს მერ. ტუნი“
3. „ნა, ნა“
4. „ჭუნ ელიარ ბალას“



მეტად ბუნებრივია აგრეთვე „იავ ნანას“ მელოდიის ვარიანტების არსებობა აზერბაიჯანის მუსიკალურ ფოლკლორში, რამდენადაც საკმაოდ ცნობილია ისტორიული, პოლიტიკური და კულტურული კავშირი ძველ ალბანელებსა (ახლანდელი საბჭოთა აზერბაიჯანი) და ქართველებს შორის.

უფრო საკვირველია ერთსახოვნება მელოდიისა (ვარიანტების სახით) საქართველოს და გეოგრაფიულად მისგან დაშორებულ თურქმენეთში.

საბჭოთა ეთნოგრაფის ვ. უსპენსკის მიერ 1925-26 წლებში შეგროვილი ძველი თურქმენული მუსიკალური ნიმუშების კრებულში, რომელიც შესანიშნავია თავისი მეცნიერული ღირებულებით და რომელსაც თან ერთვის თვით ჩამწერის შენიშვნები და პროფ. ვ. მ. ბელიაევის ვრცელი გამოკვლევა[1], მოთავსებულია ორი სიმღერა „ალალარ ბალამ“ (აკვნის სიმღერა) და „კარვულ ჰენგი“ („საგუშაგო სიმღერა“), რომელნიც ინტონაციურად „იავ ნანას“ ემსგავსებიან.

აი რას წერს ვ. ა. უსპენსკი პირველი სიმღერის შესახებ: „ალალარ ბალამ“[2]-ი ქალების სიმღერაა, რომელიც გიუზალ ნეპელსიევამ[3] გადაიღო თავისი დედისაგან; სიმღერის მელოდია მეტისმეტად ძველია“ (გვ. 120).

სიმღერის შინაარსი შემდეგში მდგომარეობს: „ნანა, ნანა, ჩემო ბიჭო. მე შენ ხავერდში გაგახვევ. ხოლო როდესაც გაიზრდები, ყველაზე ლამაზ საცოლეს მოგიძებნი. ნანა, ნანა, ჩემო მებრძოლო, როგორი ხშირი კულულები გაქვს. სასიამოვნო ხარ გულისათვის, როგორც ახალი ნაღები. წითელი ყვავილების თაიგულს ჰგევხარ“.

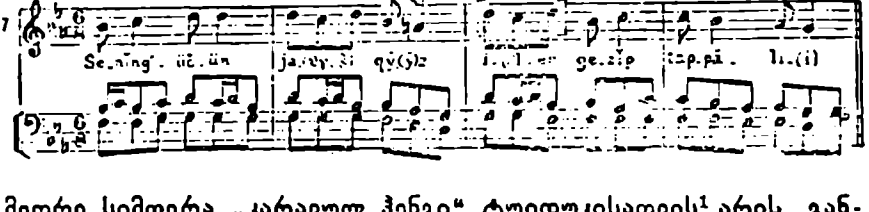
---

[1] В. А Успенский и В. М. Беляев „Туркменская музыка“, под редакцией В. Беляева. Гиз. М. 1928, გვ. 120, 227 და 193.

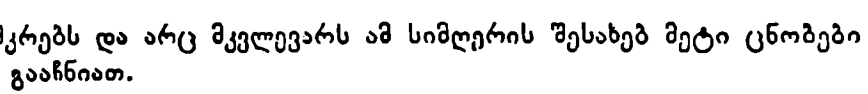
[2] სიმღერა სრულდება დუთარის თანხლებით. დუთარი სიმებიანი საკრავია. იმავე ოჯახს მიეკუთვნება, რასაც ჩონგური.

[3] სიმღერის შემსრულებელი.

„ალალარ ბალამ“.

137 

მეორე სიმღერა „კარავულ ჰენგი“ ტუიდუკისათვის[1] არის განკუთვნილი. ე. ა. უსპენსკი აღნიშნავს, რომ ამ სიმღერის მელოდია „ძალიან ძველია“. შემსრულებელმა ძველი ტუიდუკჩმა ანა-ყული სარიევმა ეს სიმღერა გადაიღო თავისი მასწავლებლისაგან, ერსარი უსა-ბატირ-ოღლისაგან. სამწუხაროდ თურქმენული სიმღერების არც

138 

შემკრებს და არც მკვლევარს ამ სიმღერის შესახებ მეტი ცნობები არ გააჩნიათ.

„ალალარ ბალამ“-ის მელოდია „იავ ნანასთან“ შედარებით უფრო განვითარებულია, თუმც კი ძირითადში თანხვდება მას[2].

ორივე შემთხვევაში პირველი ტაქტი სავსებით ერთნაირია; ერთნაირია აგრეთვე დამახასიათებელი ხაზგასმა მეოთხე საფეხურისა მელოდიის მეორე ნახევარში, რომელსაც დაღმავალი მოძრაობა მოსდევს. ყურადღებას იქცევს აგრეთვე შინაარსის მსგავსება— პირველ შემთხვევაში აკვნის ნანასთან გვაქვს საქმე.

„კარავუალ ჰუნგის“ საფუძვლად უდევს იგივე მელოდია, მაგრამ უფრო განვითარებული, რასაც იწვევს კვინტისა და კვარტის ქვედა დამხმარე ნოტით შემკობა (დო კვინტისათვის და სი ბემოლი კვარტისათვის). ეს მელოდია სტრუქტურულად უფრო ფართოა: 2 ტ.+3 ტ.

---

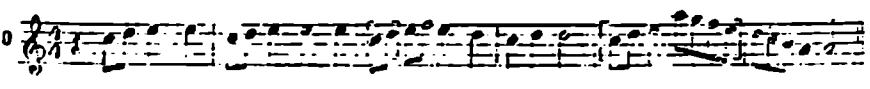
[1] ტუიდუკი თურქმენული ლერწმის ჩასაბერი საკრავია.
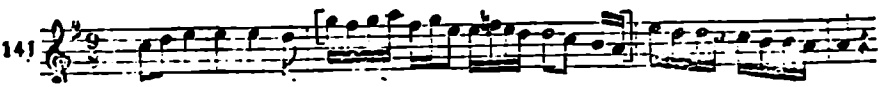
[2] სანოტო ნიმუშებში ბგერები, რომელნიც „იავ ნანას“ ჰანგს სცილდებიან, კვადრატულ ფრჩხილებშია ჩასმული.

„იავ ნანას მელოდია მის პრიმიტულ ვარიანტში, სახელდობრ მის მეორე ნახევარში, რომელსაც ვხვდებით არაბულ მუსიკალურ კულტურაში, იღებს დამოუკიდებელი დასრულებული ფორმულის სახეს; ისტორიკოს ფეტისს მოჰყავს ეს მელოდია[1].

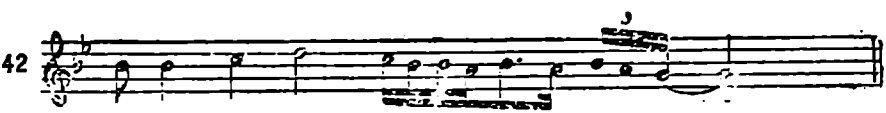


გარდა ამისა, ამ მელოდიის ვარიანტებს, რომელნიც ქართული ვარიანტების პირველადს ფორმას უახლოვდებიან, ანატოლიის[2] ხალხურ სიმღერებშიც ვხვდებით.





აგრეთვე ირანის ებრაელთა სინაღოღურ საგალობლებშიაც, რომლებიც მოცემულია იდელსონის ებრაულ საგალობელთა კრებულში.



ამრიგად, ნათელი ხდება, რომ „იავ ნანას“ ტიპის მელოდიის გავრცელების არე მეტად ფართოა: იგი მოიცავს საქართველოს, სომ-

---

[1] მკითხველი, რომელიც იცნობს ზ. ფალიაშვილის ოპ. „აბესალომ და ეთერს“, ადვილად შეამჩნევს ამ მელოდიის გასაოცარ მსგავსებას ეთერის პირველ არიასთან (კლავირის ნ გვ.) ძნელია ამის მტკიცება, მაგრამ საფიქრებელია, რომ ზ. ფალიაშვილი ფეტისის მიერ მოყვანილ მელოდიას არ იცნობდა. Histoire generale de la Musique“ P. 1878. (1, გვ. 88).

[2] ანატოლიის ხალხურ სიმღერათა კრებული მომაწოდა პროფ. ვ. მ. ბელიაევმა, რისთვისაც უდიდეს მადლობას მოვახსენებ.

ხეთს, აზერბაიჯანს, თურქმენეთს, ანატოლიას და არაბებითა და ირანული ებრაელებით დასახლებულ ქვეყნებს.

გეოგრაფიულად ეს ქვეყნები საკმაოდ დაშორებულია ერთმანეთისაგან, მაგრამ ისტორიული და კულტურული განვითარების პროცესში აღნიშნულ ხალხებს წარსულში მჭიდრო ურთიერთკავშირი ჰქონდათ.
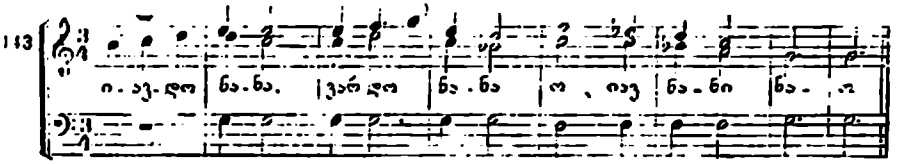
ცხადია, რომ ამ მელოდიათა მსგავსი ერთობა და მათი ეგზომ ფართო გავრცელება საშუალებას იძლევა და გვავალებს კიდეც გადალახულ იქნეს წმინდა თეორიული ანალიზის ფარგლები აღნიშნული ხალხების კულტურული და ზოგ შემთხვევაში იქნებ ეთნიკური ურთიერთობის სფეროშიც, ხალხებისა, რომელთა ისტორიაც წინა აზიის კულტურის საუკუნეობრივი სიღრმიდან მომდინარეობს.

მეტად დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ „იავ ნანას“ ტიპის მელოდია საქართველოში გამოიყენება სრულიად სხვადასხვა შინაარსის სიტყვიერი ტექსტისათვის. აღნიშნული მელოდიის სიტყვიერ პირველ საწყისს, ცხადია, ის ტექსტები წარმოადგენს, რომელნიც წარმართული კულტისათვის იყვნენ განკუთვნილნი. სახელდობრ, „ლაშარის სიმღერა“, „იავ ნანა“, „ლაზარე“, „ჯორული“, „დალა“. სიმღერის ტექსტი შეცვლილია მისი სოციალური ფუნქციის შესაბამისად, ე. ი. საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, მელოდია, რომელიც განკუთვნილი იყო მზის ქალღმერთის, ნანას სადიდებლად ან იმ ბოროტი სულების განდევნის მიზნით, რომელნიც ავადმყოფს ეუფლებოდნენ, გამოყენებულ იქნა აკვნის ნანასათვის. ბუნებრივია, რომ ხალხმა ნანას სადიდებელი სიმღერა-საგალობელი გამოიყენა მის მხატვრულ სახესთან დაკავშირებით აკვნის ნანასათვის, ე. ი. დედობის თვისების გამომხატველი სიმღერისათვის. შემდეგში, ეტყობა, ხალხმა ეს ჩვეული და საყვარელი მელოდია გამოიყენა სხვა სიმღერებისათვის, შეუფარდა რა მისი აზრობრივი მხარე ამა თუ იმ ჟანრის მოთხოვნილებას. სახელდობრ, საყოფაცხოვრებო სიმღერისათვის „ჩიტი და ფეტვი“, ისტორიული თხრობითი ხასიათის სიმღერისათვის „მეცხვარის სიმღერა“, „ეს შემოდგომა მოვიდა“. შრომის სიმღერებისათვის— „თოხნური“, „მკის ჰერიო“ და, ბოლოს, სატრფიალო სიმღერებისათვის „ვოი დი ვო“.

დავუბრუნდეთ განსახილავი მასალის საკუთრივ მუსიკალურ მხარეს.

ადვილი შესამჩნევია, რომ ჩვენს მიერ განხილული ყველა ვარიანტი „იავ ნანას“ ტიპის მელოდიისა გადმოცემულია მინორულ კილოში (მეტ წილად ეოლიურ კილოში, უფრო იშვიათად დორიულში, ხოლო ერთ შემთხვევაში, თურქმენულ ვარიანტში, დაბოლოება—ფრიგიულ კილოში).

საქართველოს ერთ-ერთ კუთხეში, სახელდობრ მთის რაჭაში (დასავლეთი საქართველო, ონის რაიონი) „იავ ნანა“ იწყება მაჟორულ კილოში, ხოლო მელოდიის პირველი ნაწილის ბოლოში ხდება გადასვლა ერთსახელიან ეოლიურ კილოში. ამ მაჟორულ ვარიანტში მელოდია უცვლელი რჩება. მასში შენარჩუნებულია მინორული



კილოს ყველა ინტონაცია ამაღლებული ტერციითა და სექსტით (სი ბემოლის მაგივრად—სი და მი ბემოლის მაგივრად—მი).

მელოდიის მსგავსი ვარირება ერთსახელიან მინორსა და მაჟორ კილოებში ქართული ხალხური სიმღერის დამახასიათებელი მოვლენაა.

„იავ ნანას“ ტიპის მელოდიას როგორც საქართველოში, ისე სხვა ქვეყნებშიც აგრეთვე სხვა ვარიანტიც[1] აქვს, რომელსაც, გარდა საერთო ნიშნებისა, აქვს ფრიად დამახასიათებელი თავისებურებანიც, რაც ამ ვარიანტს ინდივიდუალობას ანიჭებს. ე. ი. ერთსა და იმავე მელოდიას აქვს ორი ვარიანტი, რომელთაც როგორც მსგავსი, ისე განმასხვავებელი თვისებებიც აქვთ. ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ამ მელოდიის პირველ ვარიანტს ჰქონდა დამახასიათებელი ინტონაციური, ჰარმონიული და მეტრო-რიტმული ნიშანთვისებანი,

[1] ვეუწოდებთ რა ვარიანტს იმ მელოდიას, რომლის განხილვასაც ქვევით მოგახდენთ, ჩვენ სრულებითაც არ ვაპირებთ გადაეჭრათ საკითხი „ძირითადი მელოდიის“ და „ვარიანტის“ წარმოქმნის დროის შესახებ. ჩვენ უფრო შესაძლებლად მიგვაჩნია მსჯელობა მათი თანაარსებობის შესახებ ქართველ ტომთა მუსიკალურ კულტურაში, ვიდრე მათი ურთიერთმემკვიდრეობის შესახებ.

გადმოცემულნი მინორულ კილოში. მეორე ვარიანტის დამახასიათებელ თვისებას კი წარმოადგენს იმავე ინტონაციის გადმოცემა მაჟორულ კილოში.

ამ ტიპის ყველა მელოდიიდან შევჩერდებით მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის ჩანაწერზე „ბუნდოვან გულსა“[1], მისი რელიეფურობისა და სიმკვეთრის გამო. (იხ. მაგ. № 113).

ისევე როგორც „იავ ნანას“, ამ მელოდიას დასაწყისში ახასიათებს აღმავალი მოძრაობა, რაც აგრეთვე კილოს ტერციიდან იწყება; აქ თავს იჩენს აგრეთვე რიტმული შეჩერება კილოს კვინტაზე და საბოლოო დაღმაკალი მიმართულება, ე. ი. აღნიშნული მელოდია ქართული ხალხური დაღმავალი მოძრაობის მქონე სიმღერებისგან ისევ მოძრაობის მიმართულებით განსხვავდება.

„იავ ნანას“ ტიპის მელოდიისაგან განსხვავებით, ეს ვარიანტი მაჟორულ კილოშია, სიმღერის პირველ ნახევარში აქვს ნახტომი კილოს ტერციიდან სექსტაზე, საიდანაც იწყება დაღმავალი სეკუნდური მოძრაობა კილოს ტერციისაკენ; სიმღერის პირველ წინადადების ბოლოში (2 v) ყურადღებას იქცევს ინტონაცია, მოთავსებული კილოს მეორე საფეხურის პრიმასა და მის ტერციას შორის, რომლის შემდეგაც მელოდია ბოლოვდება პირველი საფეხურის ბგერებზე[2].

ეს მელოდია, ასე ვთქვათ, მაჟორული ვარიანტის ტიპიური მელოდია აღმავალი მელოდიური მოძრაობის მქონე ქართულ მელოდიათა შორის, ჯერ კიდევ ახლო წარსულში სრულდებოდა როგორც ფეოდალურ წრეში, ისე ძველი თბილისის ხელოსანთა წრეში და აღმოსავლეთ საქართველოს მემამულეთა საკარმიდამოებში[3].

აღნიშნული მელოდია, ისევე როგორც „იავ ნანას“ ტიპის მელოდია, ჩაკეტილი ფორმის მქონეა და ადვილდასამახსოვრებელი, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მასში აღმავალი ნახტომი ტერციიდან სექსტაზე მეტ ემოციურ დაძაბულობას განაპირობებს.

---

[1] Журнал „Артист“, 1895 г.

[2] მელოდიის ჰარმონიულ საფუძველს შემდეგი სახე აქვს: I, IV, I, II, I ან I, IV, I, II, III (=I)

[3] ამ სიმღერის ვარიანტებს პროფესიულ მუსიკაში წარმოადგენს აბესალომის არიოზოს ჰანგი „მე ბანი ბანად გეძებდი“ ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“ და ქალთა გუნდი ა. რუბინშტეინის ოპერიდან „დემონი“ „Ходимъ мы к Аргве светлой“.

აღმავალი მელოდიური მოძრაობის შემცველი ეს მაჟორული ვარიანტი გვხვდება არა მარტო XIX საუკუნის დასასრულსა და XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს მაღალ სოციალურ წრეებში, არამედ გლეხთა ყოფაშიც. დ. არაყიშვილმა თბილისში ჩაწერა სიმღერა „დელა-დელა“ (ტ. V, 94, № 5), რომელსაც შემდეგ შენიშვნას ურთავს: „ეს მუშური სიმღერა ტექსტის წყალობით საბავშვო სიმღერად გვეკლინება“. (იხ. მაგ. № 112).

მელოდია განაწილებულია დამწყებსა (პირველი ნახევარი) და ბანების გუნდს (მეორე ნახევარი) შორის, რაც ფრიად დამახასიათებელია ქართული შრომისა და საცეკვაო სიმღერებისათვის.

იგივე ვარიანტი ჩაწერილ იქნა მ. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ 1894 წელს მუხრანსა (ქართლი) და კახეთში—ორივე შრომის სიმღერას („მუშური“) წარმოადგენს. (იხ. მაგ. №№ 114 და 115).

ამრიგად, ჩვენი სიმღერის მაჟორული ვარიანტი გავრცელებული იყო საქართველოში თავადაზნაურულ წრეებში ლირიკული სიმღერის სახით და გლეხთა შორის, როგორც შრომის სიმღერა. დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ ფოლკლორში მელოდიის ეს ტიპი ჯერჯერობით ცნობილი არ არის[1].

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ „იავ ნანას“ მელოდიის მაჟორულმა ვარიანტმა აგრეთვე ფართო გამოყენება პოვა ქართულ ხალხურ მუსიკალურ პრაქტიკაში. ამასთანავე ყურადღება უნდა მიექცეს იმ გარემოებას, რომ მელოდიის მაჟორული ვარიანტი გამოყენებას პოვებს საქართველოს სხვადასხვა სოციალურ ფენაში, აგრეთვე სხვადასხვა ჟანრის სიმღერებში. გასაგებია, რომ ამა თუ იმ ჟანრის სტილისტური მოთხოვნილებების შესაბამისად ხდება მელოდიის აზრობრივი მნიშვნელობის შეცვლა არა იმდენად ინტონაციურად, რამდენადაც უპთავრესად რიტმულად.

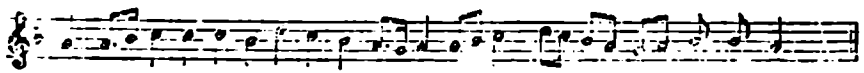
აღმავალი მელოდიური მოძრაობის მქონე მინორული ვარიანტის მსგავსად, მაჟორულ ვარიანტსაც ფართო გავრცელების არეალი აქვს საქართველოს ფარგლებს გარეთ.

მელოდიის მაჟორული ვარიანტი მოიპოვება იმ ქვეყნებშიაც, რომელთაც უძველესი დროიდან ჰქონდათ კულტურული და პოლი-

[1] გამონაკლისს წარმოადგენს რაჭული სიმღერა „ოდელია ნანინაო“. მაგრამ ჯერ კიდევ გამოსარკვევია ეს სიმღერა წმინდა რაჭულია, თუ რაჭველებმა შემოიტანეს იგი აღმოსავლეთ საქართველოდან (არ. II).

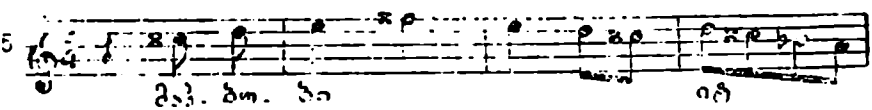
ტიკური ურთიერთობა საქართველოსთან და ამჟამადაც შეინარჩუნეს ეს ურთიერთობანი, აგრეთვე იმ ქვეყნებში, რომელთანაც საქართველოს მხოლოდ შორეულ წარსულში ჰქონდა მჭიდრო ურთიერთობა წინა აზიის კულტურის ეპოქაში და საშუალო საუკუნეებში, მაგრამ მას შემდეგ ეს ურთიერთობა დაირღვა, ან ნაკლებ მნიშვნელოვანი გახდა. საქართველოს ფარგლებს გარეთ მაჟორული ვარიანტის მონახვა არის შესაძლებელი მრავალი ხალხის მუსიკალურ პრაქტიკაში. ეს ვარიანტი გვხვდება სომხეთის მუსიკალურ პრაქტიკაში[1].

144



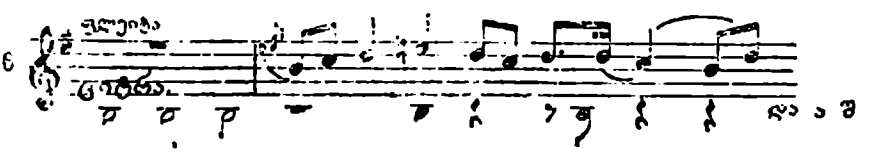
აგრეთვე არაბეთში

145



და იქვე, ფლეიტისა და ციტრისათვის განკუთვნილ არაბულ პიესებში.

146

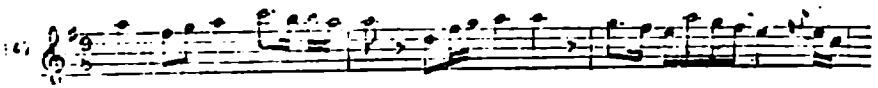


აღრიშნულ ვარიანტებში სიმღერის პირველი ნახევრის სახით ძირითადმა მელოდიამ შეითვისა ახალი ინტონაციები, რომელიც ეტყობა არაბული მუსიკის რომელიღაც შტოს კუთვნილებას წარმოადგენს: პირველ მაგალითში ვილოტო ალტერაციის ნიშნებს პირობითად უწერს (დო დუბლდიეზი და ფა დუბლდიეზი) მელოდიის დაბოლოებაში ბგერებს შორის, რომელნიც აღნიშნულნი არიან დო დუბლდიეზითა და სი ბემოლით. თავს იჩენს სეკუნდა, რომელიც უნდა უახლოვდებოდეს გადიდებულ სეკუნდას; მეორე მაგა-

[1] ამ მელოდიის მსგავსებაზე სიმღერასთან „ბუნდოვან გულსა“ ჩვენი ყურადღება მიაქცია პროფ. ქ. კუშნარიოვმა, რისთვისაც უღრმეს მადლობას მოვახსენებ.
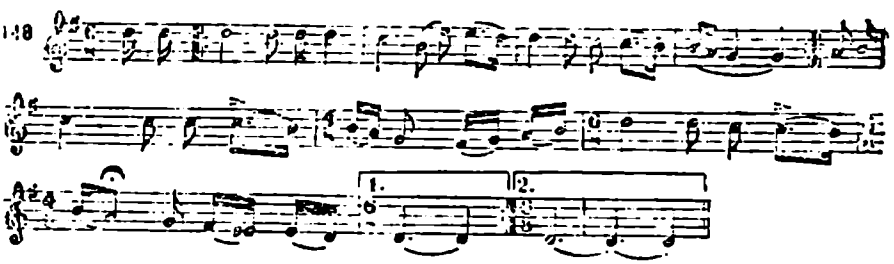
ლითში ფორშლაგს მი ბემოლიდან სი-სკენ აგრეთვე ახალი ინტონაცია შემოაქვს, რომელიც არ გვხვდება არც ქართულ, არც სომხურ და არც სხვა ვარიანტებში.

აღნიშნული მელოდიის შემჩნევა შეიძლება ანატოლიის ხალხურ სიმღერებშიც.



ამ შემთხვევაში, ისევე როგორც ქართულ ხალხურ სიმღერებში, (და ოპ. „აბესალომ და ეთერში") პირველი ბგერა დამატებითია. ამასთანავე, ამ ვარიანტში ჩვენ ვხვდებით მხოლოდ ძირითადი მელოდიის დასაწყისს, რომელიც ახლებურ განვითარებას იღებს.

მეტად საინტერესოა ამ მელოდიის ვარიანტი ბურგო-დიუკუდრეს შიერ ქალაქ სმირნაში ჩაწერილი[1].



ხალხურ სიმღერათა თავის კრებულში, აგრეთვე მცირე ზომის ბროშურაში[2], რომელშიც ხალხური სიმღერის ჩაწერის შესახებ[3] არის ლაპარაკი, ბურგო-დიუკუდრე განსაკუთრებით აღნიშნავს მომღერალ ქალს, ვისგანაც ჩაიწერა ხალხური სიმღერები. იგი წერს, რომ მომღერალი ქალი ლაფონი, „შესანიშნავი ხმითა და განსაკუთრებული მუსიკალობით ასრულებდა თავისი სამშობლოს შესანიშნავ სიმღერებს არაჩვეულებრივი რაოდენობითო". (გვ. 11). შემდეგ ბურგო-დიუკუდრე განაგრძობს: „ქ-ნი ლაფონი კვიპროსის მკვიდრია. მან თავის მეხსიერებაში შეუდარებელი სიზუსტით შემოინახა

[1] „Trente melodies populaires de Grece et d' Orient" 1897 P., № 8.

[2] „Souvenirs d'une Mission musicale en Grece et en Orient" P. 1878.

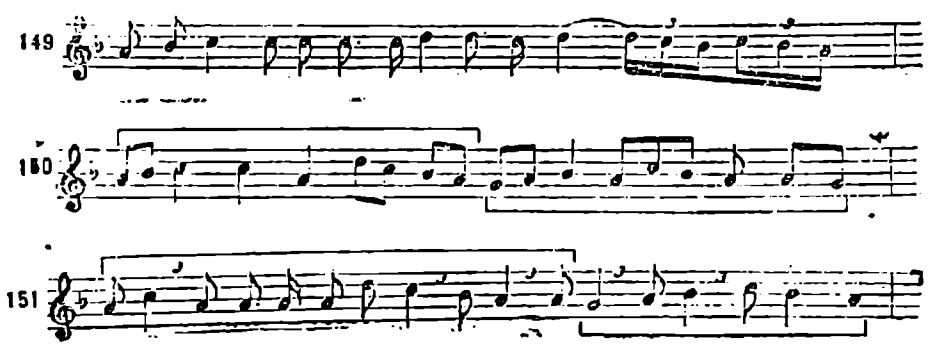
ყველა სიმღერა, რომლებიც კი მას თავისი ბავშვობის მთელ მანძილზე მოუსმენია". (გვ. 12).

ამრიგად, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სიმღერების შემკრების გადაჭარბებულ აღტაცებას, ეჭვს გარეშეა ის ფაქტი, რომ ლაფონი კუნძული კვიპროსის მკვიდრი იყო და ამ მხარის ხალხურ სიმღერებს ასრულებდა.

შინაარსის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ბურგო-დიუკუდრეს მიერ ჩაწერილი სიმღერა სატრფიალო ხასიათისაა. („შენი შავი თვალები").

ბურგო-დიუკუდრეს სიმღერათა კრებულში ლაფონისაგან ჩაწერილი სიმღერებიდან ამ ტიპის სხვა მელოდია არ გვხვდება.

არანაკლებ მეცნიერულ ინტერესს იწვევს ის გარემოება, რომ „იავნანას" მელოდიის მაჟორული ვარიანტი გვხვდება ირანის ებრაელთა სინაგოგურ საგალობლებში, აგრეთვე ლონდონის სეფერადიელებისა და არამეულ ებრაელთა[1] მუსიკალურ პრაქტიკაში.

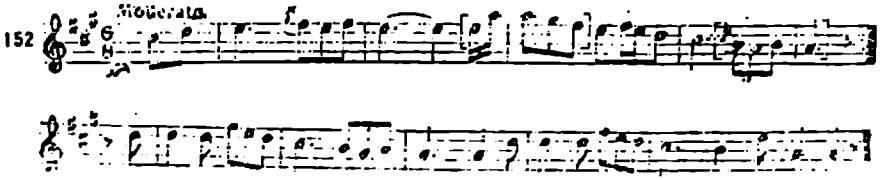


ამ მაგალითებიდან, რომელთაც ფსალმოდიური რეჩიტატივის ფორმა აქვთ, განსაკუთრებით გამოირჩევა არამეულ ებრაელთა საგალობლები, რომელნიც შეიცავენ ამ ტიპის მელოდიის როგორც პირველ, აგრეთვე მეორე ნაწილს. მეცნიერული თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ეს მელოდიები მიეკუთვნება ისეთ კონსერვატორულ, შემოფარგლულ ხელოვნებას, როგორიცაა სინაგოგური საგალობლები.

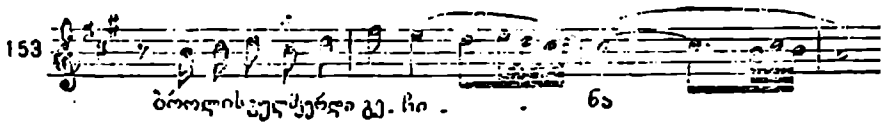
[1] მაგალითები ამოღებულია იდელსონის კრებულიდან „Gesänge der arameische Juden" 1914 წ., „Gesänge der babylonische Juden" 1922 წ., რომლებიც ინახება ლენინის სახ. საჯარო ბიბლიოთეკაში მოსკოვში.

დაბოლოს, უნდა აღვნიშნოთ მაჟორული ვარიანტი სამხრეთ ევროპის მუსიკალურ კულტურაში.
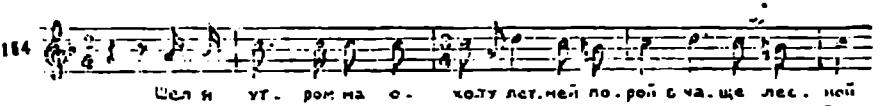
ვაისმანის „Geschichte der grischischen Musik"-ის დამატებაში არის ვილოტოს ჩანაწერი, როგორც იგი უწოდებს ბერძნულ-იტალიური სიმღერა „კორი-მალამა". მოგვყავს ჩანაწერის პირველი ნაწილი.



აქ მაჟორული ვარიანტის ძირითადი მელოდია შემოქმედებითად ფართოვდებაშის პირველ და მეორე ნაწილში, სადაც ბგერა რე აუცილებლად უნდა იქნეს განხილული როგორც მეორე საფეხურის ტერცია (შეადარეთ ამ ვარიანტის 6—8 და 9—11 ტაქტების ინტოცია აბესალომის არიოზოს 3—6 ტაქტების ინტონაციას კლაჟირის 17 გვერდზე).



დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს კატალონის ხალხური სიმღერა „La Tortolina" („ტოროლა").



აქ გამოყენებულია მელოდიის მხოლოდ პირველი ნახევარი.

„იავ ნანას" ტიპის მელოდიის მინორული და „ბუნდოვან გულსა" ტიპის მელოდიის მაჟორული ვარიანტების განხილვიდან ნათელი ხდება, რომ ამ მელოდიის გავრცელების არე გეოგრაფიული თვალსაზრისით საკმაოდ დიდია და თავს იჩენს პირინეის ნახევარკუნძულიდან შუა აზიამდე და სვანეთიდან კვიპროსსა და ირანამდე.

აღნიშნული მელოდიის ამჟამად არსებული უამრავი ვარიანტის ურთიერთ მსგავსება, აგრეთვე მათ შორის განსხვავებაც უფლებას გვაძლევს მივიღოთ მნიშვნელოვანი დასკვნები.

საესებით ბუნებრივია, რომ იმ ხალხთა მუსიკალური შემოქმედება, სადაც ახლაც გავრცელებულია „იავ ნანას“ ტიპის მელოდია— მინორულ და მაჟორულ ვარიანტებში (საქართველო, აზერბაიჯანი, სომხეთი, თურქმენეთი, ის ქვეყნები, სადაც არაბული მოსახლეობაა, არაბულ და ირანულ სინაგოგური საგალობლები)—ერთერთი წყარო იქნებოდა საიდანაც მას სხვა ხალხები ითვისებდნენ.

პროფესიულ მუსიკაში ერთი და იგივე ან სხვადასხვა მხატვრული სახეების მქონე ინტერვალების თანმიმდევრობა ან მთელი მელოდიების მსგავსება არავითარ პრობლემას არ წარმოადგენს.

სულ სხვას ეხვდებით ხალხურ მუსიკაში. მელოდიების მსგავსება სხვადასხვა ხალხთა ფოლკლორში ზოგ შემთხვევაში შესაძლებელია შემთხვევით ხასიათს ატარებდეს. მაგრამ ამ მსგავსების მიზეზი შეიძლება უფრო ღრმა იყოს და აიხსნას ამ ხალხთა ისტორიულ-კულტურული განვითარების ფაქტორებით.

ასე ჩვენს მიერ განხილულ შემთხვევაში ყურადღებას იპყრობს უპირველესად ყოვლისა ის გარემოება, რომ „იავ ნანას“ და „ბუნდოვან გულსას“ მელოდია სშირად ერთი და იგივე სოციალური ფუნქციის მატარებელია იმ ხალხთა ფოლკლორში, რომელთა ისტორიული განვითარება დაკავშირებულია ძველ წინაზიის კულტურასთან, ე. ი. იმ ხანასთან, როდესაც ყველა ამ ხალხებს მჭიდრო ურთიერთკავშირი ჰქონდათ. აღნიშნულ ხალხთა სიმღერა ჯერჯერობით ნაკლებადაა შესწავლილი. ამიტომაც ყველა ამ ხალხთა ფოლკლორში „იავ ნანას“ მელოდიის ადგილის დადგენა ამჟამად შეუძლებელია.

მაგრამ ჩვენის აზრით დაგროვილი მასალის მიხედვით საესებით შესაძლებელია ორი უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხის დადგენა. სახელდობრ: 1. რა ადგილი უკავია „იავ ნანას“ მელოდიის ვარიანტებს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში და 2. შორეულ წარსულში რა კულტურულ-ისტორიულ ურთიერთკავშირში იყო ქართველი ხალხი „იავ ნანას“ მელოდიის მქონე ხალხებთან.

ამით შესაძლებელი ხდება დაისახოს ის გზები, რომელთა საშუალებით შემდეგში მივაგნებთ იმ პირველწყაროს, საიდანაც წარმოიშვა ეს მელოდია.

ჯერჯერობით ვეცადოთ გამოვარკვიოთ „იავ ნანასა“ და „ბუნდოვან გულსას“ მელოდიების ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში და დავუკავშიროთ ეს საკითხი საქართველოს ისტორიულ-კულტურულ ურთიერთობასთან იმ ხალხებთან, რომელთა ფოლკლორში მოიპოვება ეს მელოდიები.

„იავ ნანას“ ტიპის მელოდიის ადგილის დადგენა იმ ხალხთა მუსიკალურ ფოლკლორში, სადაც ფიქსირებულია ამ მელოდიის ვარიანტები მეცნიერულად ობიექტური მონაცემების საფუძველზე:— 1) ამ მელოდიის მუსიკალური აღნაგობის განვითარება, 2) ამ მელოდიის გამოყენება მრავალ ჟანრებში, რომელთაგან ზოგი ხალხის ცხოვრების მნიშვნელოვან მხარეებს ანარეკლს წარმოადგენს, 3) მუსიკალური ფოლკლორის სხვა განშტოებებთან ინტონაციური და ჰარმონიული კავშირი, 4) სიტყვიერი ტექსტის ისტორიული ღირებულება და სხვა — ნებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ აღმავალი მოძრაობის მქონე მელოდია სისხლხორცეულად არის დაკავშირებული ერთ-ერთი ქართული ტომის მუსიკალურ შემოქმედებასთან და რომ ამ მელოდიამ ქართველი ხალხის მუსიკალური კულტურის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, რამდენადაც მან გაამდიდრა და საერთოდ გააფართოვა მისი გამომსახველობითი საშუალებათა არე. ვცადოთ ჩვენს მიერ წამოყენებული დებულების დასაბუთება:

1. „იავ ნანას“ მელოდიის მუსიკალური ანალიზის დროს ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ხალხის მუსიკალურ პრაქტიკაში გვხვდება მისი როგორც უძველესი ვარიანტი („ლაშარის სიმღერა“), ისე გართულებული ფორმები (ფსალმოდიური ფორმის ერთხმიანობიდან განვითარებულ სამხმიანობის ფორმამდე), რომელნიც, ეტყობა, სრულყოფისა და დახვეწის მრავალსაუკუნოვანი პროცესის შედეგია. ეს გარემოება კი იმას ამტკიცებს, რომ საქართველოში ამ მელოდიამ დიდი ხანია რაც ფეხი მოიკიდა და ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილიც დაიჭირა. თუ ამ მელოდიის საქართველოში გავრცელებულ ვარიანტებს ერთმანეთს შევადარებთ, დავრწმუნდებით, რომ იგი

თითქმის მთელს საქართველოშია (ქართლი, კახეთი, თუშეთი, ხევი, იმერეთი, სვანეთი) გავრცელებული, ე. ი. ამ მელოდიის ინტონაცია გახდა, საერთო ქართული, და არა ერთი მუსიკალური დიალექტის კუთვნილება. უფრო ზუსტად რომ ითქვას, თუ კი იგი ოდესღაც ერთ-ერთ მუსიკალურ დიალექტთაგანს წარმოადგენდა, შემდეგში ქართული საერთო სახალხო მუსიკალური ენის ორგანულ ნაწილად გადაიქცა.

2. „იავ ნანას“ ტიპის მელოდიამ და მისმა მაჟორულმა ვარიანტმა ადგილი პოვა სავსებით განსხვავებულ ჟანრებსა და საზოგადოების სხვადასხვა სოციალურ ფენებში[1] მან შესაბამისად შეიცვალა აზრობრივი მნიშვნელობა და იგი აჟღერდა საწესო, სააკვნო, შრომის, საცეკვაო, სამგლოვიარო, საყოფიერო და სხვა სიმღერებში. ამრიგად, ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ფანტაზიის სფეროში ჩასახულმა და აღმოცენებულმა ამ მელოდიამ ფართო გამოხმაურება პოვა ხალხის მრავალმხრივი გრძნობების გამოვლინებით.

სხვა ხალხთა მუსიკალურ ფოლკლორში კი ეს მელოდია თავს იჩენს ჟანრების ფრიად ვიწრო წრეში, ზოგჯერ ერთ ჟანრში და ერთი სიმღერის სახითაც კი.

ცხადია, რომ ეს გარემოება, ე. ი. ამ მელოდიის სოციალური ფუნქცია, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორთან ამ მელოდიის გენეტიკური კავშირის საკმაო დასაბუთებას წარმოადგენს.

3. იმასვე მოწმობს ის გარემოება, რომ ქართველმა ხალხმა ეს მელოდია გამოიყენა (და შექმნა კიდეც) იმ ჟანრებში, რომლებიც ქართველი ხალხის ცხოვრების მნიშვნელოვანი ისტორიული ეტაპების ანარეკლს წარმოადგენენ. სახელდობრ, შორეულ წარსულში ფრიად პატივსაცემი ქალ-ღმერთის ნანას შესაქებად, ხოლო ქრისტიანობის ეპოქაში იგივე მელოდია გამოიყენა მთელს საქართველოში თაყვანცემული წმინდა გიორგის[2] შესაქებად.

---

[1] დღესაც არსებობს არასწორი შეხედულება, თითქოს ყველა თავადაზნაურული სიმღერა ირანული წარმოშობის იყოს. სიმღერა „ბუნდოვან გულსა“ და ბევრი მსგავსი სიმღერა მათი ქართული წარმოშობის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენენ.

[2] როგორც აკად. ი. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, ქართულ სიტყვიერ ფოლკლორში დავა ქრისტესა და წმ. გიორგის შორის ყოველთვის ამ უკანასკნელის გამარჯვებით მთავრდება ხოლმე.

4. „იავ ნანას“ მელოდიის ქართული წარმოშობის არაპირდაპირ საბუთად შეიძლება გამოყენებულ იქნეს სიმღერის სიტყვიერი ტექსტიც.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აკად. ი. ჯავახიშვილმა, შეადარა „იავ ნანას“ მრავალი ვარიანტის ტექსტი ბაბილონის ავგაროზზე[1] მიცემულ გამოხატულებას, და დაამტკიცა, რომ ქართული ტექსტი, რომელშიც თეთრი ზღვა არის მოხსენებული და რომელიც ბაბილონის ავგაროზზე გამოხატულ ნავს ეფარდება, ყველაზე უძველესია[2].

მუსიკალური თვალსაზრისით აგრეთვე არსებობს ობიექტური მონაცემები, რომელნიც ამ მელოდიის ქართულ წარმოშობაზე მიგვითითებენ.

5. ჩვენს მიერ უკვე აღნიშნულ იქნა ინტონაციური ერთობა სავალობელის „იავ ნანა“ დამაბოლოებელი ნაგებობისა (მელოდიის მეორე ნახევარი) და დაღმავალი მოძრაობის შემცველ მელოდიას შორის (იხ. გვ. 121, 122), ე. ი. იმ მელოდიებთან, რომელნიც ქართლის მუსიკალურ კულტურაში II—III საუკუნეებიდან წამყვანი მნიშვნელობისაა.

---

[1] „წინა პირზე მოცემულია ოთხგვარი გამოსახულება. ზედა ბჭარე შეიცავს დეთაებრივ ნიშნებს. მის ქვეშ ბაროტი სულები არიან შეცემულნი აღმარჯვენა ხელებით (რაც მეჯარის ერთგვარ გამოხატულებას წარმოადგენს) და ფოცხვერს, ლომის, ძაღლის, ცხვრის, თხის, ბეჭედებული ფრინველისა და გველის თავებით; ისინი, ალბათ, შვიდ ავ უტეტს გამოხატავენ, რომელთაც ბაბილონელთა რწმენით ათასგვარი ავადყოფობა მოსდევს ადამიანთა მოდგმას. მცსამე რიგში მოცემულია ავადყოფობის შელოცვის სცენა; მაღალ საწოლზე ავადმყოფია მოთავსებული აწეული ხელებით, ხოლო თავსა და ბოლოში ორი კურუმი დგას, ცენაურ ტაბასაცეცეში გამოწყობილი, რომელიც მათ თავსა და ტანს ჰფარავს. საწოლის თავთან მდგომ კურუმს უკრავს, ალბათ, სასხურებელი; ორივენი გარს უვლიან საწოლს და შელოცვის წეს წარმოთქვამენ. ძაოკვიე მოთავსებულია ორი ურთიერთ მებრძოლი დემონი, ხოლო მათ უკან — ადამიანის ან ღვთების გამოსახულება. ქვედა რიგში გამოხატულია ნავი, რომელიც ცხოველთა თავებით არის შემკული; მასში მუხლმოდრეკით დგას ჯორის გამოსახულება, ხოლო მასზე ტიტველი სხეული ხის ცოცველის თავისა და ფრინველის ბრჭყალებით შემკული; მის ძუძუს სწოვენ ძაღლი და ლომი. ორსავე ხელში მას თითო გველი ეჭირავს, ეს, ალბათ, ციებ-ცხელების ბოროტ სულს წარმოადგენს, ბოროტ ლაბარტუს“ (ციტატა ამოყვანილია ჰუნგერის „ძველი აღმოსავლეთის ისტორიიდან“).

„ეს ავგაროზი ძველი ქართული ჩვეულების, ინფანტიციური დაავადების დროს „იავ ნანის“ ნიშნიერ საბუთს წარმოადგენს“ (ი. ჯავახიშვილი).

[2] ბაბილონური თქმულებით, ბოროტი ციებ-ცხელება ლაბარტუ ცხოვრობდა მთაში ანუ ლელნარში. ავგაროზზე კი გაქცეული ლაბარტუ ნავზე ხის. აქედან ი. ჯავახიშვილი ასკვნის, რომ ეტყობა, დროთა განმავლობაში თქმულებამ ლაბარტუს შესახებ ცვლილება განიცადა, ხოლო ადრეული ვარიანტი ამ თქმულებისა, რომელიც ავგაროზსა გამოხატული, სავსებით შეესატყვისება ქართულ ტექსტში ხსენებულ თეთრ ზღვას, სადაც, ბუნებრივია, შეეძლო ლაბარტუს ნავით გაქცევა.

6. გარდა ამისა, მელოდიის აღმავალი მოძრაობის შემცველი მაჟორული ვარიანტის ჰარმონიული საფუძველი (I, IV, I, II, I:I, (=I) გვხვდება აგრეთვე დაღმავალი მოძრაობის შემცველ მელოდიებშიც. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიტანოთ სიმღერა „მუმლი მუხასა“ (ა. ბენაშვილის ჩანაწერი). ცხადია, რომ ქართული სალხური სიმღერის ორ სახესხვაობას, აშკარა განმასხვავებელ თვისებებთან ერთად, აქვს აგრეთვე საერთო ინტონაციები და საერთო ჰარმონიული საფუძველი, ე. ი. მელოდიის ორივე სახეცვლილება ქართული წარმოშობისაა.

ამრიგად, ქართველი ხალხის ცხოვრების ისტორიული განვითარებიდან აღებული ობიექტური მთელი რიგი მონაცემები და საქართველოს ხალხური სიმღერის ორი სახესხვაობის ურთიერთ შედარება საშუალებას იძლევა აღმავალი მოძრაობის შემცველი მელოდია ჩავთვალოთ „იავ ნანას“ (და მისი მაჟორული ვარიანტის) ტიპად, რომელიც წარმოიშვა იმ ერთ-ერთი ქართველური ტომის ყოფაში, რომელიც ქართველი ხალხის შემადგენლობაში შედის. და ამრიგად, მელოდიის ეს სახესხვაობა სხვა სახეებთან ერთად ქართული მუსიკალური ფოლკლორის „ძირითად ფონდად“ უნდა მივიჩნიოთ.

გადაედივართ რა ჩვენს მიერ წამოყენებულ მეორე საკითხის განხილვაზე კულტურულ-ისტორიული ურთიერთკავშირის შესახებ საქართველოსა და იმ ქვეყნებს შორის, სადაც მოიპოვება „იავ ნანას“ და „ბუნდოვან გულსა“ ტიპის მელოდიები, უნდა მოვიგონოთ, რომ ეს მელოდიები გვხვდება სომხეთის, აზერბაიჯანის, თურქმენეთის, არაბეთის, ანატოლიის, კუნძულ კვიპროსის, სამხრეთ ევროპის (კატალონიის), ირანელ ებრაელთა სინაგოგურ საგალობლებსა, ლონდონელ სეფერადიებისა და არამეულ ებრაელთა მუსიკალურ კულტურაში.

ისტორიულად საქართველოს ურთიერთობა ზემოხსენებულ ხალხებთან არაერთგვაროვან პირობებში ხორციელდებოდა. ზოგიერთ მათგანთან საქართველო უფრო დაახლოებული იყო გეოგრაფიულადაც, პოლიტიკურადაც და კულტურულადაც ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან, მცირე აზიისა და სამდინარეთაშორისო კულტურის დროიდან მოყოლებული. მაგალითად, ურთიერთობას ერთი მხრივ, საქართველოსა და მეორე მხრივ, სომხეთსა და აზერბაიჯანს შორის,

დასაბამი ღრმა წარსულში აქვს, დიდი ხნით ადრე ჩვენს ერამდე. ამ სამი ხალხის ეკონომიური, პოლიტიკური და კულტურული ისტორია მჭიდროდ ექსოვება ერთმანეთს.

მეცნიერებაში დადგენილად ითვლება ის გარემოება, რომ ურარტუს ხალხთა ერთ-ერთი ტომი ქალდები ქართველი ხალხის ნაწილს წარმოადგენენ. ძველი ბერძენის ჰეკატე მილეთელის ისტორიული გადმოცემით (VI საუკუნე ჩვენს ერამდე), „არმენების ჩრდილო მეზობლები (იმ ხანაში, როდესაც არმენები ჯერ კიდევ შეჭრილნი არ იყვნენ ურარტუს ტერიტორიაზე) ხალიბები არიან"[1], ე. ი. ქართველთა წინაპრები.

„..... ურარტუს სამეფოს ნანგრევებზე ჩამოყალიბდა ქართველი და სომეხი ტომების გაერთიანებები, ძველი ნაირი-ურარტუს ტერიტორიაზე ჰეგემონობა ხური-ურარტელი ტომებიდან ქართველი და სომეხი ტომების ხელში გადავიდა"[2].

სომხური ტომების შემდგომმა შეღწევამ ჩრდილო-აღმოსავლეთისა და აღმოსავლეთის მიმართულებით გამოიწვია მათი კიდევ უფრო დაახლოება ქართველებთან. დროთა განმავლობაში ამ ორი ხალხის დაახლოება საერთო ეკონომიურ პოლიტიკურ და კულტურულ ინტერესთა საფუძველზე კიდევ უფრო ძლიერდება. საგულისხმოა, რომ ისინი ერთსა და იმავე სოციალურ პირობებში ვითარდებიან ერთმანეთის გვერდით. ეს ურთიერთობა ცვალებადი ინტენსიობით გრძელდება შემდეგშიც. მეტად დამახასიათებელია, რომ ორივე ხალხის მუსიკალურ ფოლკლორში გარდა „იავ ნანას" ტიპის საერთო მელოდიისა, ჩვენ სხვა საერთო სიმღერა „ოროველასაც" კი ვხვდებით („ორველ, ოროველ"), რომელიც თაეის გამოკვლევას მოელის.

ამრიგად, მჭიდრო კულტურული კავშირი, რომლის სათაეც შორეულ წარსულში იკარგება და რომელიც ჩვენს დრომდეც გრძელდება, იმ აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა, რომლის დროსაც ერთი და იგივე მელოდია შეიძლებოდა არსებულიყო საქართველოშიც და სომხეთშიაც.

---

[1] „საქართველოს ისტორია" ნ. ბერძენიშვილი, იე. ჯავახიშვილი, ს. ჯანაშია, გვ. 40.

[2] „ურარტუ" გ. მელიქიშვილი. 1951, გვ. 143.

ასეთივე ხანგრძლივობით ხასიათდება კულტურულ-ისტორიული ურთიერთკავშირი საქართველოსა და აზერბაიჯანს შორის (ძველად ალბანეთი).

ალბანეთი ძველთაგანვე ესაზღვრებოდა საქართველოს. ალბანელთა ერთი ნაწილი, სახელდობრ საზღვარზე მდებარე, რომელიც დასახლებული იყო ქართველური წარმოშობის ხალხებით[1], ქართველთა მსგავსად, ძველთაგანვე მთვარეს სცემდა თაყვანს. აკად. ი. ჯავახიშვილს მოყავს სტრაბონისეული აღწერა მთვარის ღვთაებისადმი მიძღვნილ დღესასწაულისა ალბანეთში[2] და თან აღნიშნავს იმ განსაცვიფრებელ მსგავსებას, რომელიც არსებობს აღნიშნულ დღესასწაულსა და თეთრ გიორგობას შორის, რომელსაც თვითონ ესწრებოდა[3].

როგორც ჩანს, საქართველოსა და ალბანეთს ურთიერთკავშირი ჰქონდათ ჯერ კიდევ წარმართობის პერიოდში და იგი უფრო გვიანდელ, ქრისტიანულ ეპოქაშიც გრძელდება. ეს ურთიერთობა, რომელიც მდინარე მტკვრის გასწვრივ ვრცელდებოდა, არ იფარგლებოდა მხოლოდ სარწმუნოებრივი სფეროთი. როგორც ქართველი ისტორიკოსები (ი. ჯავახიშვილი, ს. ჯანაშია და სხვანი) აღნიშნავენ, რომსა და სასანიდების ირანს შორის ამიერკავკასიის დაუფლებისათვის ბრძოლის პირობებში საქართველო, სომხეთი და ალბანეთი ყოველთვის ერთი ბედის თანაზიარნი აღმოჩნდებოდნენ ხოლმე. ამიტომაც მათი საერთო სახელმწიფოებრივი ინტერესები მათ შორის კავშირს უფრო აძლიერებდა. იგივე სურათი შეიძლება შევნიშნოთ მომდევნო საუკუნეებშიც, ამიერკავკასიაში არაბთა ბატონობის პერიოდში. ეს ეკონომიური საფუძველი შემდეგშიაც ხელს უწყობდა ამ ორ ხალხს შორის კულტურული ურთიერთობის შენარჩუნებას. ჩვენს პირობებში, მაგალითად, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანი რაიონების მცხოვრებნი (განსაკუთრებით თუშები — ახმეტის რაიონი) მთელი თვეების მანძილზე მიერეკებიან ხოლმე ცხვარს აზერბაიჯანის საძოვრებზე (შირაქი), სა-

---

[1] ი. ჯავახიშვილი, „ქართველი ერის ისტორია", გვ. 45.

[2] იქვე.

[3] სავსებით მსგავს რიტუალზე დასწრება მოუხდა აგრეთვე ამ სტრიქონების ავტორსაც ალავერდობაზე (კახეთი). ამ რიტუალის ყოველი ნაბარე გადმონაშთის სახით საქართველოში დღემდეა შემორჩენილი. რა თქმა უნდა, ბევრმა საკულტო წესმა ჩვენს პირობებში ჩვეულების ხასიათი მიიღო.

დაც ქართველი მწყემსები მჭიდრო ურთიერთობას ამყარებენ ადგილობრივ მოსახლეობასთან, აღარაფერს ვამბობთ საქართველოსა და ალბანეთ-აზერბაიჯანს შორის ეკონომიურ და პოლიტიკურ საფუძველზე აღმოცენებული ტრადიციული კავშირის შესახებ, რომელიც ამჟამად უფრო გაფართოვდა და განმტკიცდა.

ბუნებრივია, რომ საქართველოსა და ალბანეთში „იავ ნანას“ ტიპის მელოდიის გამოყენებისათვის ხელსაყრელი პირობები შექმნილი იყო ჯერ კიდევ წარმართულ ხანაში.

ხომ საეჭვოა შესაძლებელია დავუშვათ, რომ მთავარის ღვთაებისადმი მიძღვნილ იმ წესებში, რომლებიც გავრცელებული იყო როგორც საქართველოში, ისე ალბანეთშიც, გამოყენებულ იქნეს ერთი და იგივე მელოდია?

რაც შეეხება კულტურულ-ისტორიულ ურთიერთკავშირს საქართველოსა და თურქმენეთს შორის, ამ საკითხის გადაჭრა რთულდება მთელი რიგი ვითარებებით. პირველ რიგში, გართულება იმით გამოიხატება, რომ მეცნიერებაში ჯერ კიდევ არ არის დადგენილი გარკვეული დებულებები თურქმენი ხალხის ჩამოყალიბების ისტორიული პროცესის შესახებ. ვ. ბელიაევი თავის გამოკვლევაში სწორად მიუთითებს, რომ ძნელია „თურქმენი ხალხის მუსიკალური კულტურის ჰეშმარიტი განსაზღვრა, იმ კულტურისა, რომელიც მან თან მოიტანა“[1] თავის დღევანდელ ტერიტორიაზე. მით უფრო არ არის დამუშავებული საქართველოსა და თურქმენეთს შორის ურთიერთობის საკითხი. ასევე ძნელია სხვა კულტურათა გავლენის დადგენა თურქმენული მუსიკალური კულტურის მიმართ, მით უმეტეს, რომ გარკვეული მუსიკალური კულტურების—აზერბაიჯანის, არაბეთის და ირანის,—ნაკარაუდევ გავლენას აგრეთვე სირთულე შეაქვს აღნიშნულ საკითხში, რამდენადაც თვით აღნიშნულ ხალხთა კულტურა ნაკლებად არის შესწავლილი.

ვ. ბელიაევი თუმცა მცირედი მონაცემების საფუძველზე, მაგრამ მაინც აღნიშნავს უეჭველ კავშირს თურქმენულსა და აზერბაიჯანულ მუსიკას შორის. ეყრდნობა რა ვომბერის, ბელიაევი აღნიშნავს, რომ თურქმენებს აზერბაიჯანი ცივილიზაციის უმაღლეს ცენტრად მიაჩნიათ, და თუ ბაღშებს[2] სთხოვთ განსაკუთრებით კარგი

[1] აღნ. შრ. გვ. 29.

[2] სახალხო პროფესიონალი მომღერლები.

სიმღერა შეასრულონ, მაშინ სცენაზე თავს იჩენს აზერბაიჯანული სიმღერები"[1]. რაც შეეხება ურთიერთობას თურქმენებისა და არაბების მუსიკას შორის, ბელიაევი აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ამ ორი ხალხის მუსიკალური კულტურის ზოგიერთი სხვაობისა, არ შეიძლება არ მიექცეს ყურადღება იმ გარემოებას, რომ საშუალო საუკუნეთა არაბ მუსიკოს-თეორეტიკოსთა უმრავლესობა თურქმენეთის[2] მკვიდრნი იყვნენ. ეს გარემოება გვაიძულებს უფრო ღრმა კავშირი ვეძებოთ თურქმენულსა და არაბულ მუსიკას შორის.

არაბები უშუალოდ ეხებიან ქართულ კულტურას ამიერკავკასიაში და ნაწილობრივ საქართველოში მათი ბატონობის დროს (VII—IX სს.). ამ ხნის განმავლობაში არაბულ მუსიკას შეეძლო შეეთვისებინა „იავ ნანას" მელოდია. მაგრამ კავშირი ამ ორ ხალხს—ქართველებსა და არაბებს შორის—გაცილებით ადრეულ ეპოქაში იყო. არაბებს ჯერ კიდევ უძველეს ხანაში ჰქონდათ ურთიერთობა წინა აზიის ხალხებთან, მათ შორის, რასაკვირველია, ქართველ ტომებთანაც. არაბეთის ნახევარ კუნძულიდან მომდინარე ემიგრაციის ოთხი ნაკადი ხელს უწყობდა წინა აზიის მთელ რიგ სახელმწიფოთა შექმნას. ემიგრაციის ეს ნაკადები, რა თქმა უნდა, გარკვეულ ფარგლებში ხელს უწყობდა ურთიერთობას წინა აზიის ხალხთა კულტურასთან.

„არა მარტო ეკონომიურად და კულტურულად, არამედ პოლიტიკურადაც არაბეთის ნახევარკუნძულს უძველეს დროში ახლო ურთიერთობა ჰქონდა წინა აზიის სამყაროსთან"—წერს აკად. ს. ჯანაშია.

[1] აღნ. შრომა გვ. 31.

[2] „....ჭამოჩენილი არაბი მუსიკისმცოდნე ალ-ფარაბი (X საუკუნე) წარმოშობით შუა აზიიდან იყო. მაგრამ არანაკლებ საგულისხმონი არიან აგრეთვე სხვა ფაქტებიც. „ალ-ფარაბი როდესაც ბაღდადში ჩავიდა, არ იცოდა არაბული ენა... ალ-ფარაბს, არც ბაღდადსა და არც დამასკოში, სადაც მას უხდებოდა მუშაობა არ ავიწყდებოდა თავისი მშობლიური ხელოვნება. ბაღდადურ ტამბურთან ერთად თავის მუსიკალურ ტრაქტატში მას აღწერილი აქვს ირანული, ხორასნული ტამბური, მაგრამ არ ავიწყდება იმის აღნიშვნაც, რომ ხორასნული ტამბური შეიძლება აწყობილ იქნეს „ბუხარულ წყობაზეც". Проф. К. Кузнецов. „Арабская музыка", „Очерки по истории и теории музыки". Л. 1940 г. стр. 267. „საშუალო საუკუნეების ერთ-ერთი მოწინავე მოღვაწეთაგანი... იბნ-სინა, რომელიც დასავლეთში ცნობილია ავიცენას სახელით, ტაჯიკი ხალხის გენიალური შვილი იყო". ბ. გულისაშვილი. საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე. ტ. XIV №, 3, 1953, გვ. 183.

ის ფაქტი, რომ ანატოლიის თურქთა ხალხურ სიმღერაშიც გვხვდება „იავ ნანას“ ვარიანტები, საესებით კანონზომიერი მოვლენაა, რადგან ის მელოდია, რომელიც ოდესღაც გავრცელებული იყო მცირე აზიაში და სამდინარეთშორის მცსოვრებ ტომებში, ადვილად შეეძლოთ შეეთვისებინათ სხვა ხალხებსაც. ძველი აღმოსავლეთის ისტორიიდან ხომ ცნობილია, რომ ხალხები, რომელნიც ამა თუ იმ ურთიერთობაში იმყოფებოდნენ ერთმანეთთან, ხშირად სესხულობდნენ ხოლმე ერთმანეთისაგან ღვთაებებს.

უფრო რთულად მიგვაჩნია საკითხი „იავ ნანას“ მელოდიის გამოყენების შესახებ კუნძულ კვიპროსის მცხოვრებთა მიერ (იხ. ბურგო-დიუკუდრეს ჩანაწერი „კვიპროსის მკვიდრის ლაფონისაგან). კვიპროსის მოსახლეობა ყოველთვის მრავალფეროვანი იყო. სამწუხაროდ ბურგო-დიუკუდრე არ მიუთითებს ლაფონის წარმოშობაზე. ძნელი დასადგენია, თუ როდის შეიძლებოდა მოხვედრილიყო კუნძულ კვიპროსზე „იავ ნანას“ მელოდია, რამდენადაც კვიპროსს უძველესი დროიდანვე ჰქონდა ურთიერთობა მცირე აზიის კულტურულ ხალხებთან. ცნობილია, რომ ხეთების მეფე ხატუშილი (XIII საუკუნე ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) ცდილობდა თავიდან მოეშორებინა თავისი ძმისწული, როგორც მეტოქე, რის გამოც იგი კუნძულ კვიპროსზე გაგზავნა. ამასთან დაკავშირებით ისტორიკოსი სტრუვე ვარაუდობს, რომ ხეთებისათვის კუნძული კვიპროსი გადასახლების ადგილს წარმოადგენდა[1].

ამ შეემთხვევაშიც „იავ ნანას“ არსებობა მელოდიის (მისი მამაჟორული ვარიანტის) სავსებით შესაძლებლად და ბუნებრივად მიგვაჩნია.

რაც შეეხება „იავ ნანას“-ა და „ბუნდოვან გულსა“ ვარიანტებს ირანის ებრაელთა და განსაკუთრებით არამეულ ებრაელთა სინაგოგურ საგალობელში, უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ღრმა წარსულში აღმოსავლეთში გამომუშავდა მელოდიური საქცევები, რომელნიც დამახასიათებელნი იყვნენ მრავალი ხალხის საწესო მუსიკისათვის. ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ აღმავალი მოძრაობის მქონე მელოდიური საქცევები შესაძლებელია წარმოშობილიყვნენ ღვთაებისადმი მიმართული შელოცვის ფორმულებიდან. მათგან განსხვავებით მელოდიის დაღმავალი მოძრაობა დამახასიათებელია, კერძოდ, ქართლის

[1] „История древного мира“, т. I. Древний восток.

მუსიკალური კულტურისათვის, რომლის ჰეგემონიაც საქართველოს მუსიკალურ კულტურაში დაიწყო, ყოველ შემთხვევაში, II—III საუკუნეში. ამგვარი მელოდიისათვის დამახასიათებელია თხრობითი ელემენტი, ხალხის ცხოვრების მოვლენათა გადმოცემა, ადამიანური გრძნობების—სიხარულისა და მწუხარების—ეპიკური გადმოცემა[1].

შელოცვის ეს ინტონაციები, შეძახილები, შემოინახა სწორედ ი'ეთმა კონსერვატიულმა კულტურამ, როგორიცაა სინაგოგური საგალობლები.

იგივე უძველესი კულტურა შეეძლო შემოენახა ესპანურ ხალხურ მუსიკასაც. მეცნიერების მიერ უკვე დადგენილია გენეტიკური კავშირი ჩრდილოეთ ესპანეთისა და წინა აზიის ხალხებს შორის. ესპანეთში, გარდა გალელთა ენისა, გავრცელებულია იბერიული ენებიც. იმ თვითმყობად ენების ჯგუფს, რომელშიც მეცნიერნი ათავსებენ ხეთურ, ხურიტულ, ელამურ, ურარტულ და სხვა ენებს, მეცნიერებამ მიაკუთვნა აგრეთვე „ძველი იბერიული ენები პირინეის ნახევარკუნძულზე... ცოცხალ ენათაგან ბასკური"[2].
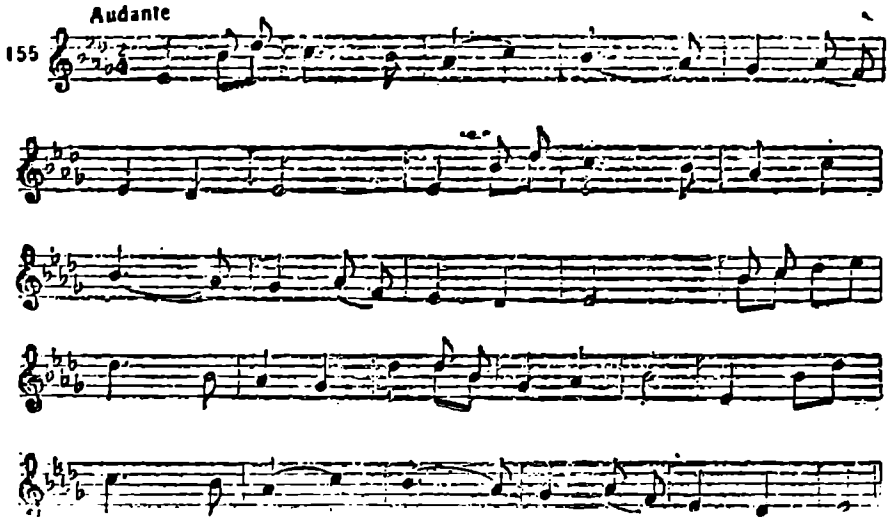
ჩრდილოეთ ესპანეთისა და საქართველოს ხალხური სიმღერების მსგავსებას ადასტურებს არა მარტო ქართული სიმღერის („ბუნდოვან გულსა") განსაცვიფრებელი იგივეობა კატალონურ სიმღერასთან („ტოროლა"), არამედ აგრეთვე საბჭოთა ეთნოგრაფის ტოლსტოის სტატიაში „ესპანური ხალხური მუსიკა"[3] მოყვანილი სიმღერები და საკრავიერი ჰანგები, რომელთა სიახლოვეც ქართულ ხალხურ სიმღერასთან არავითარ ეჭვს არ ბადებს.

---

[1] აღმავალი მოძრაობის შემცველი ინტონაციები, რომელნიც გვხვდებიან ქართულ სუფრულ სიმღერებში, გენეტიკურად გამომდინარეობენ იგივე შელოცვის ინტონაციებიდან.

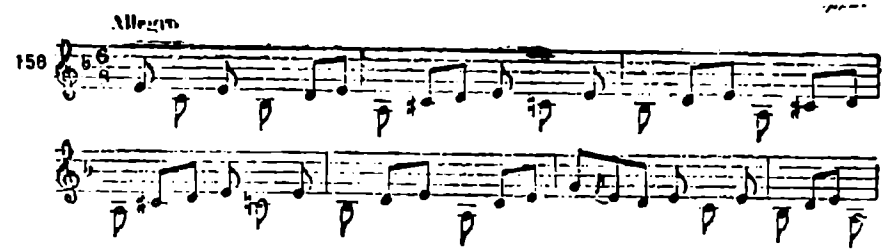
[2] პროფ. ა. ჩიჭობავა „ენათმეცნიერების შესავალი", 1952, გვ. 378.

[3] „Советская музыка" № 7, 1937, стр. 30.



პირველი სიმღერა „ნათელი მთვარე“ ინტონაციურად (დორიულ კილოში) ძალიან მოგვაგონებს აღმოსავლეთ საქართველოს ერთხმიან გლეხურ სიმღერას.

მეორე სიმღერა კი, „სეგედილია“, რომელიც გიტარის თანხლებით სრულდება, პარალელური ტერციების თანამიმდევრობით, კილოს ცვალებადი საფეხურებით (დო და დოდიეზი) ასევე ჰარმონიული მიმდევრობით უახლოვდება დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერას[1].



[1] იხ. ნარკვევი „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების კილოები“ (დიფუზური კილო) გვ. 156

ამრიგად ჩვენ ვხედავთ, რომ „იავ ნანას“ ტიპის მელოდია (მინორული და მაჟორული ვარიანტები) გავრცელებულია როგორც იმ ტერიტორიაზე, რომელიც ამჟამადაც დაკავებული აქვს საქართველოს, სომხეთსა და აზერბაიჯანს, აგრეთვე იმ ტერიტორიაზე, რომელიც წარმოადგენდა წინა აზიისა და შუამდინარეთის კულტურის აკვანს (ანატოლიის თურქები, კუნძულ კვიპროსის მცხოვრებნი, არაბები, არამეული და ირანული ებრაელები). თუ კი საქართველოს კულტურულ-ისტორიული კავშირი აზერბაიჯანსა და სომხეთთან დღემდე არ შეწყვეტილა, ხოლო არაბებთან შეწყდა IX ს-დან, სამაგიეროდ სხვა ხალხებთან, სადაც ფიქსირებულია „იავ ნანასა“ და „ბუნდოვან გულსა“ ვარიანტები, იმ დროიდან შეწყდა, როდესაც ქართველი ხალხის შემადგენლობაში შემავალმა ზოგიერთმა ტომმა დატოვა მცირე აზიისა და შუამდინარეთის ტერიტორია.

ის ფაქტი, რომ „იავ ნანას“ და „ბუნდოვან გულსა“ ინტონაციები წარმოიქმნენ ჯერ კიდევ იმ ეპოქაში, როდესაც ზოგი ქართველი ტომები შედიოდნენ წინა აზიის წრეში, მთელი რიგი სხვა ფაქტების საშუალებითაც მტკიცდება. ის გარემოება, რომ აღნიშნული მელოდია მიეკუთვნება წარმართულ მუსიკალურ კულტურას, აგრეთვე იმით მტკიცდება, რომ 1) ეს მელოდია და აგრეთვე მისთვის დამახასიათებელი ინტონაციები ქართულ ქრისტიანულ საწესო საგალობლებში არ მოიპოვება. ეტყობა, ეკლესიამ არ დაუშვა თავის წიაღში ეს „წარმართული“ ინტონაცია. 2) საქართველოში და ალბანეთშიც (აზერბაიჯანი) არსებობდა ერთი და იგივე მთვარის კულტი, რომელთანაც დაკავშირებულია საქართველოში ფიქსირებული მელოდიის ეს ტიპი. 3) „იავ ნანას“ ვარიანტის მელოდია შემონახულია ჩრდილოეთ ესპანეთში.

თუ კი მეცნიერებაში ზუსტად არ არის დადგენილი, თუ როდის მოსახლეობდნენ ჩრდილოეთ ესპანეთის ხალხები მათ მიერ ამჟამად დაკავებულ ტერიტორიაზე, სამაგიეროდ ეჭვს გარეშეა, რომ ეს უნდა უძველეს ხანაში მომხდარიყო.

4) საგულისხმოა ისიც, რომ საქართველოსა და სომხეთში ღვთაება „ნანა“-სადმი მიძღვნილი მელოდია გადაიქცა აკვნის სიმღერად. ადვილი დასაშვებია, რომ ამ შემთხვევაში დიდ როლს თამაშობს ერთი და იგივე საფუძველი. სახელდობრ, დედობის, ნაყოფიერების ქალღმერთისადმი მიძღვნილი მელოდია, რომელიც შესაძლებელია

სხვადასხვა სახელწოდებით არსებობდა საქართველოშიც და სომხეთშიც, ბუნებრივად გადაგვარდა შინაარსის მხრივ მონათესავე აკვნის სიმღერის ჟანრში.

დაბოლოს, 5) „იავ ნანას“ და „ბუნდოვან გულსა“ მელოდიის უძველეს წარმოშობას საფუძვლიანად აღნიშნავს ის გარემოება, რომ მელოდია (როგორც მინორულ, ისევე მაჟორულ ვარიანტში) თავდაპირველი ფორმით თავს იჩენს აღმოსავლეთის ებრაელთა სინაგოგურ საგალობლებში. ვიმეორებთ, რომ ამ მეტად კონსერვატიულ მუსიკალურ კულტურაში მელოდიას შეეძლო შენახულიყო როგორც ცოცხალ მუზეუმში.

თუ ყოველივე ზემოთქმულს გავითვალისწინებთ, შეგვიძლიაც შემდეგი დასკვნები გამოვიტანოთ:

1. „იავ ნანას“ და „ბუნდოვან გულსა“ ტიპის მელოდიები ქართული ხალხური მუსიკის „ძირითად ფონდს“ წარმოადგენენ.

2. ეს მელოდია უძველეს ხანაში წარმოიშვა მაშინ, როდესაც ქართველ ხალხს მჭიდრო კულტურულ-ისტორიული ურთიერთობა ჰქონდა იმ ხალხებთან, რომელთა ყოფაშიც არის გავრცელებული „იავ ნანას“ და ბუნდოვან გულსა“ მელოდიის ვარიანტები, ე. ი. წინა აზიის კულტურის ბატონობის ხანაში.

თუ კი ჩვენი დასკვნები სწორი აღმოჩნდება, მაშინ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან დასკვნამდე შეიძლება მივიდეთ, სახელდობრ:

ხალხური სიმღერა ისეთივე გამძლეა, როგორც ქვა, რომელიც უძლებს მრავალ საუკუნეთა ქარტეხილებს.

დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის კილოები[1]

ქართულმა ხალხურმა სიმღერამ, არსებული ჩანაწერებისა და ახლო წარსულისა და აწმყოს მუსიკალური პრაქტიკის მიხედვით, განვითარების საკმაოდ გრძელი გზა განელო. ამ განვითარების კვალი საქართველოს სხვადასხვა მუსიკალურ დიალექტებში ადვილ-შესამჩნევი ხდება. წინამდებარე გამოკვლევაში ჩვენ გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ ხალხური სიმღერის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხარეზე, სახელდობრ, საკითხზე კილოების შესახებ. ამ შემთხვევაში მკვლევარს სრული შესაძლებლობა ეძლევა გაითვალისწინოს ქართული ხალხური სიმღერის კილოების განვითარების რთული გზა.

ჩვენს გამოკვლევაში „ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია" კილოს ცნება საკმაოდ არ არის განმარტებული. მითითებულია მხოლოდ ბგერათარიგები, მათი საყრდენები და ბგერათა რიგის დამახასიათებელი ინტონაციები. მართალია ჰარმონიულ კანონზომიერებათა გადმოცემის პროცესში კილოს გაგება ფართოვდება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კილოს აღნიშნული განმარტება არ შეიცავს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან განმსაზღვრელ კომპონენტს, სახელდობრ, დამახასიათებელ ინტონაციურ საქცევებს.

იმისათვის, რომ შესაძლებელი გახდეს ქართული ხალხური სიმღერის კილოების განსაზღვრის ხერხების გადმოცემა, აუცილებელია წინასწარ იქნეს გამორკვეული, თუ რა იგულისხმება კილოს ცნებაში.

კილო, როგორც ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულების საფუძველზე აღმოცენებულ ბგერათა ერთობლიობა, რთულ წარმონაქმნს წარმოადგენს. კილო, ისევე როგორც მაჟორულ-მინორული სისტემის ცნება, რამდენიმე ელემენტს შეიცავს, რომელთა ურთიერთკავშირიც, კილოს ისტორიული განვითარების გზაზე, თავს იჩენს სხვადასხვა ფორმით.

---

[1] წაკითხული იყო თბილისის სახ. კონსერვატორიის თეორიის კათედრაზე 1951 წელს.

აღნიშნულ ელემენტებს მიეკუთვნება:

1. კილოს ბგერათრიგი;

2. ბგერათრიგში შემავალი ბგერების ინტონაციური ურთიერთდამოკიდებულება;

3. კილოს ჰარმონიული საფუძველი.

მხოლოდ ამ ელემენტების ურთიერთკავშირის საფუძველზე ხდება შესაძლებელი კილოს განვითარების განსაზღვრა.

ხალხური მუსიკის მკვლევარები ხშირად არ ითვალისწინებენ ამ ელემენტებს და ამიტომაც ნარკვევებში ეხვდებით ცალკეულ ტერმინებსა და გამოთქმებს, რომელნიც ძირეულად ეწინააღმდეგებიან კილოს ბუნებას.

ჩვენს მუსიკათმცოდნეობაში კილოს ცნება რაღაც უნივერსალური მნიშვნელობისა გახდა, იგი ითვალისწინებს ყველა სისტემას, რომელნიც გაერთიანებულია მასში შემავალი ბგერების ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულებით, დაწყებული სამბგერიანი და გათავებული დიდი რაოდენობის ბგერების შემცველი და მრავალფეროვანი ინტონაციური და ჰარმონიული კანონზომიერების მატარებელი რთული სისტემებით.

პრინციპულად ეს გარემოება სავსებით სამართლიანია. მაგრამ კილო, როგორც ისტორიული კატეგორია, შუდმიე განვითარებაში იმყოფება.

განვითარების გარკვეულ საფეხურზე იგი სრულიად ახალ თვისებებს იძენს. დამახასიათებელი ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულებანი ახალ ფორმებს იძენენ, რომელნიც სავსებით განსხვავდებიან კილოს საწყისი ფორმის ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულებისაგან. განვითარების გარკვეულ საფეხურზე კილოს დამახასიათებელი თავისებურება—ცვალებადობა ქრება და ტონიკის ფუნქცია ენიჭება ერთ გარკვეულ ბგერას, ხოლო ბგერათრიგის დანარჩენი საფეხურები გარკვეულ ადგილს იკავებენ ამ ტონიკის მიმართ. ყველა საფეხური, გარდა ტონიკისა, ორ გარკვეულ ჯგუფად იყოფა—პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება დომინანტური საფეხურები, ხოლო მეორეს სუბდომინანტური საფეხურები. მკვეთრად არის მოცემული ბგერათრიგის მყარი და მერყევი ბგერების ურთიერთდამოკიდებულება. ამიტომაც საესებით მკაფიოდ განისაზღვრება მერყევი ბგერების მყარი ბგერებისაკენ ახალი მიზიდუ-

ლებაც. კილოს ცვალებადობის კვალი იჩრდილება. ძირეულად იცვლება ტონიკის მიმართ ყველა საფეხურის ჰარმონიულ ფუნქციონალური კავშირიც.

ამრიგად, მოცემულ კილოში შემავალი ბგერები ინარჩუნებს ერთიანი სისტემის ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპს, მაგრამ თვით ფუნქციონალური კავშირი (როგორც მელოდიური, ისე ჰარმონიული თვალსაზრისით) ძირეულად იცვლება, ე. ი. კილო იძენს სავსებით ახალ თვისებას.

კილოების განვითარების ისტორიაში ასეთ გარდატეხის მომენტს, როდესაც კილო იძენს სავსებით ახალ თვისებას, წარმოადგენს მაჟორულ-მინორული სისტემის, კრისტალიზაციის ეპოქა, მაჟორულ-მინორული სისტემისა, რომელიც ბახის შემდგომი დროის კლასიციზმის მელოდიური და ჰარმონიული საფუძველი გახდა.

რაში მდგომარეობს მაჟორულ-მინორული სისტემის ახალი ხარისხობრივი თვისება? 1. ჰარმონიული თვალსაზრისით მაჟორულ-მინორულ სისტემაში ჩამოყალიბდა ფუნქციონალური კავშირი იმ საფეხურებს შორის, რომლებიც დაშორებულია კვარტით ზევით და კვინტით ქვევით, ე. ი. დამკვიდრდა კვარტა-კვინტური ჰარმონიული ფუნქციონალური დამოკიდებულება, მაშინ, როდესაც კილოებში არსებობდა, რამდენადაც არსებული მასალის შესწავლა დაგვარწმუნებს, სეკუნდური ჰარმონიული ფუნქციონალური დამოკიდებულება. 2. მაჟორულ-მინორული სისტემის მელოდიური მიზიდულების სფეროში წამყვან როლს ასრულებს შემავალი ტონი, რომელიც ზედა ტონიკიდან ნახევარი ტონით არის დაშორებული; კილოებში კი მეტწილად ეს ნახევარტონიანი ინტერვალი VII და I საფეხურებს შორის არ არსებობს, ხოლო იმ კილოებში, სადაც იგი თავს იჩენს (იონიური, ლიდიური კილო), VII საფეხურის მიზიდულების ძალა არ აღემატება სხვა საფეხურებს შორის არსებულ მიზიდულების ძალას. 3. დაბოლოს, ცნობილია, რომ ტონიკის ტერცია მაჟორულ-მინორულ სისტემაში თანაბარუფლებიანი ხდება ტონიკის პრიმისა და კვინტის მიმართ, იმ დროს როდესაც კილოს საბოლოო ტონიკაში, როგორც წესი, ტერცია არ არსებობს, რამდენადაც იგი კილოს მერყეე ბგერას წარმოადგენს.[1]

[1] სამუშაოებში ტერციის შესახებ იხ. ბ. გულისაშვილის „სამუსიკო-თეორიულ სისტემათა ისტორიის საკითხისათვის". 1944, გვ. 65.

დამახასიათებალია აგრეთვე ისიც, რომ თუ კი მაჟორულ-მინორულ სისტემაზე დამყარებულ მრავალხმიანობაში კვინტური პარალელიზმები აკრძალულ იქნა, როგორც ამ სისტემისათვის სავსებით უცხო ელემენტი, კილოსათვის კვინტური პარალელიზმი წარმოადგენს ორგანულად გამოუყოფელ აუცილებელ თვისებას. მიუხედავად იმისა, რომ მაჟორიცა და მინორიც კილოებს წარმოადგენენ, მათ ხარისხობრივად იმდენად ახალი თვისებები შეიძინეს, რომ იგი (მაჟორულ-მინორული სისტემა) განხილულ უნდა იქნეს როგორც დამოუკიდებელი კატეგორია. ამიტომაც ჩვენ შეგვიძლია ცალ-ცალკე ვიმსჯელოთ კილოებისა და მაჟორულ-მინორული სისტემის შესახებ.

როდესაც ჩვენ ვამბობთ „დო მაჟორი“, ვგულისხმობთ, რომ მასში სოლ ჰარმონიულად მიისწრაფვის დოსაკენ (სოლ-დომინანტა, დო-ტონიკა), რომ სი წარმოადგენს შემავალ ტონს, რომელიც გარკვეულად მიისწრაფვის ტონისაკენ, და რომ საბოლოო ტონიკაში ტერცია შეიძლება არსებობდეს როგორც თანაბარუფლებიანი ბგერა.

როდესაც ჩვენ ვამბობთ „დო მიქსილიდიური კილო“, ვგულისხმობთ, რომ სი ბემოლი და რე, როგორც დომინანტები, მიისწრაფვიან ტონიკისაკენ, რომ შემავალი ტონი ტონიკისაგან დაშორებულია მთელი ტონით, და რომ საბოლოო ტონიკაში ტერცია თავს არ იჩენს[1].

ეს საყოველთაოდ ცნობილი დებულებანი ჩვენ მხოლოდ იმისათვის მოვიხსენიეთ, რომ გვეჩვენებინა, თუ რატომ არის ჩვენს გამოკვლევაში, ზოგი მუსიკათმცოდნეების მსგავსად, მკაცრად დიფერენცირებული კილოსა და მაჟორულ-მინორული სისტემის გაგება.

თუ მაჟორისა და მინორის ჰარმონიული და მელოდიური კანონზომიერებები დიდი ხანია მუსიკალურ თეორიასა და პრაქტიკაში უკვე დადგენილად ითვლება, მათგან განსხვავებით, კილოს ჰარმონიული და მელოდიური კანონზომიერებები საკმაოდ შესწავლილი როდია. აღნიშნული საკითხის შესახებ ამა თუ იმ მოსაზრების წამოყენება, სამწუხაროდ, ფართო მეცნიერული განზოგადების გარეშე ხდებოდა, ხოლო ზოგჯერ ამა თუ იმ ხალხის მუსიკალური შემოქმედების კილოებრივ თავისებურებათა გაუთვალისწინებლა-

[1] მაჟორულ-მინორული სისტემის შემდგომმა განვითარებამ მიგვიყვანა ხარისხობრივად ახალ საფეხურთან, სახელდობრ მაჟორულ-მინორული სისტემისა და კილოების სინთეზთან, რაც კიდევ ახალი მელოდიური და ჰარმონიული ფუნქციონალური ურთიერთობის შედეგს წარმოადგენს.

დაც. კილოს ანალიზის დროს უმეტეს შემთხვევაში მაჟორულ-მინორული სისტემის კანონზომიერებიდან გამოდიან და კილოს იხილავენ როგორც რომელიმე მაჟორული ან მინორული ტონალობის სახეცვლას.

ა. დ. კასტალსკის გამოკვლევაში („ხალხური მრავალხმიანობის საფუძვლები") ჩვენ ვხვდებით გამოთქმებს: „მაჟორი ამაღლებული IV საფეხურით", „მინორი დადაბლებული VII საფეხურით"[1] და ა. შ. რა თქმა უნდა, შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ კასტალსკი გამოთქმაში „მაჟორი" გულისხმობს არა რომელიმე მაჟორულ ტონალობას, არამედ მაჟორულ მიხრილობას (კილოს ტონიკის სტრუქტურიდან გამომდინარე). მაგრამ მრავალტონალური სიმღერების ანალიზი ცხადყოფს, რომ კასტალსკი გამოთქმაში „მაჟორი" გულისხმობს სახელდობრ გარკვეულ ტონალობას, აღებულს მაჟორულ-მინორული სისტემიდან. მაგალითად, ზ. ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილი ქართული სიმღერის „ჩაკრულოს"[2]) განხილვისას, კასტალსკი ტონალობებს შემდეგნაირად აღნიშნავს: სი ბემოლ მაჟორი, დო მაჟორი, ლა მაჟორი, მი მაჟორი და ა. შ. ხოლო საბოლოო სამხმოვანების—დო, ლა (დო), ფა—შესახებ აღნიშნავს „დაბოლოება დომინანტაზეა"-ო, ე. ი. აკორდი ფა, ლა, დო სი ბემოლ მაჟორის V საფეხურად—დომინანტად ძიაჩნია. სი ბემოლ მაჟორის აღნიშვნისას ზედა ხმაში ლა ბემოლი ეღერს; მაშასადამე, კასტალსკის ეს კილო მიაჩნია სი ბემოლ მაჟორად დადაბლებული VII საფეხურით. მსგავსივე მეთოდით აღნიშნავს იგი ყველა სხვა ტონალობას, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ბანში მოცემული ნოტი ხან ტონიკად არის მიჩნეული, ხან კი დომინანტად (V საფ.). სინამდვილეში კი განხილული ნიმუშის მოდულაციური გეგმა შემდეგი სახისაა: სი ბემოლ, სოლ, ლა, სი, დო დიეზ, სი, ლა ბემოლ, სი ბემოლ მიქსოლიდიური კილოები და კვარტული კადანსი (დო-ფა).

ანდა 298 გვერდზე მაგალითში „Пал. 2" მიქსოლიდიური კილო სოლ (საფეხურთა შემდეგი თანამიმდევრობით I, II, III—ფრიგიული კადანსი) მიჩნეულია დო მაჟორად, სადაც II და III საფეხურები სოლ მიქსოლიდიურისა მიჩნეულია დო მაჟორის VI და VII საფეხურებად.

[1] აღნ. შრომა, გვ. 119 და შემდეგ.

[2] იქვე, გვ. 274—275.

პროფ. ვ. მ. ბელიაევი თავის სტატიაში „კორეის ხალხური მუსიკა“[1] შემდეგ გამოთქმებს ხმარობს: „...უნახევარტონო პენტატონიკური კილო, რომელიც წარმოადგენს ფა მაჟორ გამის ერთ-ერთ სახეს (ამ გამაში ტერციისა და სეპტიმის გამოტოვების შემთხვევაში)“. აქ სულ აღრეულია სხვადასხვა ცნება. მაჟორის ცნებაში არამარტო მისი ბგერათრიგი იგულისხმება, არამედ ჰარმონიულ ფუნქციათა დამოკიდებულება, რომელიც კვარტა-კვინტურ თანაფარდობაზეა დამყარებული (ჰარმონიული მიზიდულება), და შემაეალი ტონის არსებობა, რომელიც ტონიკისაგან ნახევარი ტონითაა დაშორებული (კილოს მიზიდულება), იმ დროს, როდესაც ფა მაჟორთან გაიგივებული „უნახევარტონო პენტატონიკური კილო“ სრულიად არ შეიცავს არც ჰარმონიულ ფუნქციებს, დაფუძნებულს კვარტა-კვინტურ თანაფარდობაზე, არც შემაეალ ტონს, რომელიც ტონიკისაგან ნახევარ ტონითაა დაშორებული.

თუმცა პროფ. ვ. მ. ბელიაევი სხვა შემთხვევაში, სახელდობრ კასტალსკის გამოკვლევის „Основы народного многоголосия“ წინასიტყვაობაში აღნიშნავს: „უქვემდებარებს რა თავისი შრომის ჰარმონიულ პრინციპს, ამ ტერმინის „საერთო კულტურული“ გაგებით, რომელიც დაკავშირებულია ჰარმონიის მაჟორულ-მინორულ სისტემასთან, მას უკანა პლანზე გადაჰყავს კილოების სისტემის გამოკვლევა, რაც რუსული[2] მრავალხმიანობის საფუძველს წარმოადგენს“[3]. ამ შემთხვევაში ვ. მ. ბელიაევი სრულიად სამართლიანად მიიჯნავს მაჟორულ-მინორულ სისტემას კილოებისგან.

ს. ს. სკრებკოვი სრულიად მართებულად ხმარობს კილოების დასახელებას მაჟორულ-მინორული სისტემისაგან დამოუკიდებლივ. დ. დ. შოსტაკოვიჩის დო-მაჟორ ფუგის შესახებ სკრებკოვი წერს: „... ფუგაში გამოყენებულია დიატონიკის შვიდივე შესაძლებელი კილოს მიხრილობა... ექსპოზიციაში—„იონიური“ და „მიქსოლიდიური“ მაჟორები, რეპრიზაში—„იონიური“ და „ლიდიური“, ხოლო შუა ნაწილში თავმოყრილია მხოლოდ მინორული კილოები—„ფრიგიული“, „ეოლიური“ და „ჰიპოფრიგიულიც“ კი“[4].

---

[1] „Сов. музыка“ 1951, № 1, გვ. 85.

[2] საჭიროა დაემატოს: „და სხვა ხალხთა მრავალხმიანობის“.

[3] გვ 8.

[4] „Прелюдии и фуги Д. Шостаковича“ „Сов. Музыка“, 1953. № 2, გვ. 18.

პროფ. ვ. ი. ცუკერმანი ნ. პეიკოს[1] „მოლდავური სუიტის“ მესამე ნაწილის თემის კილოს განსაზღვრავს როგორც „მაჟორს შემავალი ტონის გარეშე, რომელიც ძალიან ახლოს დგას პენტატონიკასთან“. ძალიან ხშირად კილოს ცვალებად ხასიათს ხსნიან როგორც მაჟორის შეცვლას პარალელური მინორით, და პირიქით. ლ. კულაკოვსკი გამოკვლევაში „კუპლეტური სიმღერის აგებულება“ (1939 წ. გვ. 25) წერს: „ბგერათა გაურკვეველ შეფარდების მატარებელი (კილოს თვალსაზრისით) ხალხური მელოდიები გვეჩვენება როგორც მელოდიები თითქმის შეუმჩნეველი გადასვლით მაჟორიდან პარალელურ მინორში და პირიქით. მიღებულია სწორედ ამგვარ შემთხვევებს ეწოდოს ცვალებად მაჟორულ-მინორული კილო. (რყევა ფა მაჟორსა და რე მინორს შორის)“.

მაშასადამე, ამგვარი მელოდიის ჰარმონიზაცია უნდა მოვახდინოთ აკორდებით, რომელთაც საფუძვლად უდევთ კვარტა-კვინტური ჰარმონიული ფუნქციონალური დამოკიდებულება ფა მაჟორისა და რე მინორის ფარგლებში თავიანთი შემავალი ტონებით, რომელნიც ნახევარი ტონით არიან დაშორებულნი პრიმიდან, მათი დომინანტსეპტაკორდით და ა. შ.; მაგრამ სად არის ამ „ხალხური მელოდიის“ კილოს საფუძველი?

ზოგიერთი მკვლევარის შრომებში მთელი რიგი კილოები მოხსენებულია როგორც „დიატონური მაჟორისა და მინორის განსაკუთრებული სახეობანი“[2]. და ბოლოს უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკისმცოდნეობაში შეუთანხმებელია აგრეთვე კილოების დასახელებაც კი. ზემოაღნიშნულ გამოკვლევაში ა. დ. კასტალსკი (გვ. 119) აღნიშნავს შემდეგს: „ვიყენებ რა წყობების, კილოების ბგერათრიგების, გამისა და ტონალობის სახელწოდებას, არ მივსდევ ამ საკმაოდ აბნეულ ტერმინებს შორის არსებულ მკაცრ განსხვავებულობას, გავურბივარ კილოების ბერძნულ დასახელებას და საშუალო საუკუნეების აღნიშვნებს“.

ზოგჯერ ნაწარმოების ანალიზის დროს თავს იჩენს ხოლმე ისეთი კილო, რომელსაც მუსიკათმცოდნეობაში სახელწოდება ჯერ კიდევ ნიკუთვნებული არ აქვს. ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში საჭირო ხდება,

[1] „Сов. музыка“ 1952 წ., № 11, გვ. 31.

[2] Способин. „Элементарная теория музыки“ М. 1951. კილოების განსაზღვრისას ავტორი წერს „ფრიგიული კილო ბუნებრივ მინორისაგან II დადაბლებული საფეხურით განირჩევა“ გვ. 147.

კილოების არსებულ სახელწოდებათა გამოყენების საფუძველზე, კონკრეტულ შემთხვევასთან დაკავშირებით მისთვის სახელის შერჩევა. ასეთნაირად მოიქცა, მაგალითად, პროფ. ვ. ცუკერმანი ზემოხსენებულ სტატიაში ნ. პეიკოს „მოლდავური სუიტა“, რომელშიც ვხვდებით შემდეგ განმარტებას: თემა „გადმოცემულია ტიპიურ მინორულ კილოში ამაღლებული IV და VI საფეხურით“ (გვ. 32). იმავე სტატიაში (გვ. 33) აღნიშნულია: „მელოდიის კილო იგივე „დორო-ლიდიური“ მინორია („ამაღლებული IV და VI საფეხურებით“) და მესამედ, “... ლიდო-დორიული მინორი IV და VI საფეხურების ერთდროული ამაღლებით“...“ სამივე შემთხვევაში მხედველობაშია მიღებული ერთი და იგივე ბგერათრიგის შემცველი კილო (სი, დო დიეზი, რე, მი დიეზი, ფა დიეზი, სოლ დიეზი, ლა, სი). მაგრამ რატომღაც ერთ შემთხვევაში კილო მოხსენებულია როგორც „დორო-ლიდიური“, ხოლო მეორე შემთხვევაში როგორც „ლიდო-დორიული“.

იქნებ არ იყო საჭირო ამ შემთხვევისათვის განსაკუთრებული ყურადღების მიქცევა, მაგრამ, მუსიკალურ-თეორიულ ლიტერატურაში კილოების სახელწოდებათა მიმართ სრული შეუთანხმებლობის პირობებში, ეს მაგალითი მეტად დამახასიათებელი ხდება.

კილოების სახელწოდებათა საკითხის რეგულირება მოითხოვს დიდ წინასწარ კვლევითს მუშაობას. ეს მუშაობა მით უფრო რთულდება, რომ, თუ მრავალი ეროვნული მუსიკალური კულტურის ფარგლებში არსებობს საუკუნეებით გამომუშავებული სისტემა კილოთა სახელწოდებებისა, სამაგიეროდ ბევრ შემთხვევაში მრავალსახიანი კილოები ჯერ კიდევ შეუსწავლელია და ამიტომ მათ არ გააჩნიათ სახელწოდებანი. აღნიშნული საკითხის გადასაწყვეტად, აშკარაა, საჭირო გახდება ფრიად ხანგრძლივი, ინტენსიური და შეთანხმებული კვლევითი მუშაობა.

მაგრამ ჩვენ სავსებით დროულად მიგვაჩნია ყველა არსებული კილოდან გამოვყოთ მაჟორულ-მინორული სისტემა, რომელმაც კილოს ისტორიულ განვითარებაში შეიძინა სავსებით ახალი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური თვისებანი. სრულიად ასევე, კილოებსაც გააჩნიათ მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი თვისებანი, რომელნიც გათვალისწინებული უნდა იქნენ ხალხური სიმღერების შესწავლის დროს.

ჩვენი აზრით, უკეთესი იქნებოდა, მაჟორულ-მინორული სისტემისაგან განსხვავებით, ყველა კილო იწოდებოდეს „ძველ კილოებად“, რადგან მაჟორულ-მინორული სისტემა, რომელიც კილოს ისტორიული განვითარების ახალ ეტაპს წარმოადგენს, უფრო ახალ ფორმებს მიეკუთვნება. მუსიკათმცოდნეობაში ეს ტერმინი არც თუ ძალიან იშვიათად გვხვდება მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში ძველი კილოების ცნებაში იგულისხმება მხოლოდ ე. წ. საეკლესიო ანუ საშუალო საუკუნეების კილოები. ამიტომ ავტორი უფლებას აძლევს თავს ყველა კილოს ძველი კილოები უწოდოს.

ზოგიერთი მუსიკათმცოდნის ტენდენცია კილოს „ხალხურად“ წოდებისა აგრეთვე არ მიგვაჩნია მართებულად, რადგან თვით მაჟორულ-მინორული სისტემაც წარმოადგენს ხალხური შემოქმედების ნაყოფს. „ხალხური კილოსა“ და „მაჟორულ-მინორული სისტემის“ ურთიერთ დაპირისპირება თითქოს უარყოფს მაჟორულ-მინორული სისტემის ხალხურ წარმოშობას. „ძველი კილოებისა“ და მაჟორულ-მინორული სისტემის დაპირისპირება კი საშუალებას იძლევა დადგენილ იქნეს თვითეულის ადგილი კილოების ისტორიულ განვითარებაში და შემონახულ იქნეს კილოთა ყველა ის სახელწოდება, რომელიც დამკვიდრებულია სხვადასხვა ეროვნულ კულტურაში.

ჩვენს სინამდვილეში ამჟამად საქმე გვაქვს კილოების განვითარების შემდგომ საფეხურთან, რაც თავს იჩენს ძველი კილოებისა და მაჟორულ-მინორული სისტემის სინთეზის სახით როგორც ხალხურ, ისე პროფესიულ შემოქმედებაშიც. ცხადია, რომ ამ პირობებში უნდა წამოიჭრას აუცილებელი მოთხოვნილება ახალი ტერმინოლოგიის შემუშავებისა, რომელმაც უნდა გამოხატოს ძველი კილოებისა და მაჟორულ-მინორული სისტემის სინთეზით მიღებული ახალი შინაარსი.

ამრიგად, კილოს ცნებაში ჩვენ ვგულისხმობთ: 1) მის ბგერათრიგს, 2) ფუნქციონალურ დამოკიდებულებას, ე. ი. იმ ბგერათა ინტონაციურ შეფარდებას, რომელიც მოცემულ ბგერათრიგში შედის, და 3) მის ჰარმონიულ საფუძველს.

მხოლოდ ამ ელემენტების არსებობისა და ურთიერთთანაფარდობის გათვალისწინების შემთხვევაში შესაძლებელია კილოს ძირითადი არსისა და მისი ისტორიული განვითარების საფეხურების შეცნობა.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში შესაძლებელი ხდება კილოს განვითარების რამდენიმე ეტაპის არსებობის დადგენა.

კილოს განვითარების ყველაზე ადრეული საფეხური ასახულია ხევსურეთის ერთხმიან სიმღერებში („გვაარის სიმღერა", „ნანა") და აგრეთვე „იავ ნანას" საგალობლის უძველეს ვარიანტებში (იხ. გვ. 90).

ამ სიმღერებში კილო წარმოადგენს მელოდიას, ჰანგს (კილო—ჰანგი). კილოს განვითარების ამ საფეხურში ბგერათრიგი, ინტონაციური სფერო და ჰარმონიული საფუძველი ჯერ კიდევ არ არის დიფერენცირებული. კილოს ეს სამივე ელემენტი ჯერ კიდევ ურთიერთ შერწყმულია. ამიტომაც კილოს განვითარების აღნიშნულ ეტაპზე ბგერათრიგი, ინტონაციური სფერო და ჰარმონიული საფუძველი ურთიერთ განუყოფელნი არიან. კილოს საყრდენ ბგერას მხოლოდ ქვედა „მელოდიური ტონიკა" წარმოადგენს, რომელიც ყოველთვის აბოლოებს მთელს მუსიკალურ ნაგებობას. ერთსა და იმავე ჰანგზე ხალხი ასრულებს სხვადასხვა შინაარსის მრავალ ტექსტს, და თვით კილო-ჰანგის ტიპიც მოსახერხებელია ხშირი გამეორებისათვის, რასაც მოითხოვს თხრობითი ხასიათის ტექსტები.

ამრიგად, ქართული ხალხური სიმღერის კილო განვითარების ადრეულ საფეხურზე წარმოადგენს ბგერათა ორგანიზებულ თანამიმდევრობას, მაგრამ ბგერათრიგი, ინტონაციური სფერო და ჰარმონიული საფუძველი ჯერ კიდევ განუყოფელნი არიან ერთმანეთისაგან.

კილო თავის შემდგომ განვითარებაში გარკვეულად მდიდრდება: მასში ბგერათრიგი და ინტონაციური სფერო უფრო დიფერენცირებულია, მაგრამ ჰარმონიული საფუძვლის გამოვლინება მხოლოდ ჩასახვის პროცესშია.

ბგერათრიგის საფუძველზე, რომელშიც ბგერები სეკუნდური თანაფარდობითაა განლაგებული და ერთმანეთთან გარკვეულ ურთიერთობაშია, სიმღერის მელოდია ვითარდება მისთვის დამახასიათებელი ახალი ინტონაციური თანაფარდობის მიხედვით.

ეს რიტმით ორგანიზებული და გარკვეული შინაარსის გამომხატველი ბგერები ვარირების საფუძველზე წარმოქმნის კონკრეტულ მელოდიას, რომელიც ამა თუ იმ ეროვნული ხალხური მუსიკალური კულტურის ინდივიდუალური თვისებების მატარებელია. ამრიგად, ერთი და იგივე ბგერათრიგის საფუძველზე, რომელშიც
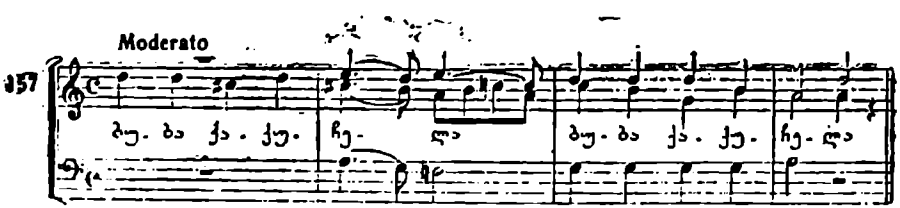
შემავალ ბგერებს შორის კონკრეტული ფუნქციონალური თანაფარდობა არსებობს, იბადება უამრავი მელოდია. განვითარების ამ საფეხურზე უკვე შესაძლებელია ბგერათრიგის ცნების აბსტრაგირება.

რაც შეეხება ჰარმონიულ საფუძველს, იგი მხოლოდ ჩანასახის მდგომარეობაში იმყოფება; ჰარმონიული საფუძვლიდან გამოიყოფა ტონიკის შეგრძნობა, რაც თავის გამოხატულებას პოვებს, ჯერ ერთი, მუსიკალური ნაგებობის ბოლოში აღებული კილოს ტონიკის განმტკიცებით, ხოლო, მეორე მხრივ, რიტმული საწყისის საფუძველზე კილოს დაქვემდებარებული საფეხურების (ჩვეულებრივ VII საფ.) ტონიკად გადაქცევის ტენდენციით. ეს მოვლენა განსაკუთრებით შესამჩნევია იმ შემთხვევაში, როდესაც საბოლოო უნისონი ეოლიურ კილოს განსაზღვრავს. ამ შემთხვევაში მთელ მუსიკალურ ნაგებობაში ხდება იმ ბგერის ინტონაციური შემკობა, რომელიც საბოლოო უნისონის მიმართ სეკუნდით ქვევით მდებარეობს, და მხოლოდ ბოლოს ირკვევა, რომ ეს ბგერა კილოს VII საფეხურს წარმოადგენს და არა ტონიკას. ბგერათრიგის არატონიკური ბგერის მსგავსი ინტონაციური და რიტმული დამკვიდრება ცვალებადი კილოს ბუნებიდან გამომდინარეობს.[1]

ამრიგად, ერთი და იგივე ბგერათრიგის საფუძველზე ბგერათა შორის ფუნქციონალური თანაფარდობა ცვალებადობას განიცდის, კილო იძენს ელასტიურობას, და ტონიკის ფუნქცია გადაინაცვლებს ბგერათა რიგის სხვადასხვა საფეხურზე.

კილოს მოქნილობა, ელასტიურობა კომპლექსურ სამხმიანობაში ძლიერდება აღებული ბგერათრიგის ცვალებადი საფეხურებით, ე. ი. ერთი კილოს ფარგლებში ამა თუ იმ საფეხურის სიმაღლეთა ცვლით.
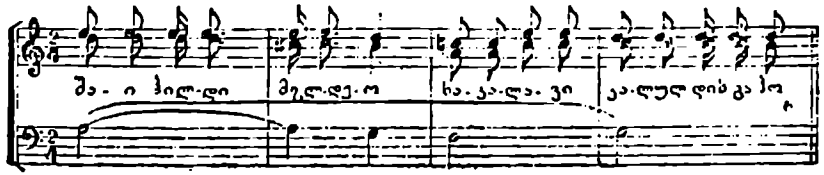
ფ. 33, № 18, „ბუბა ქაქუჩელა", 1/1 – 4.



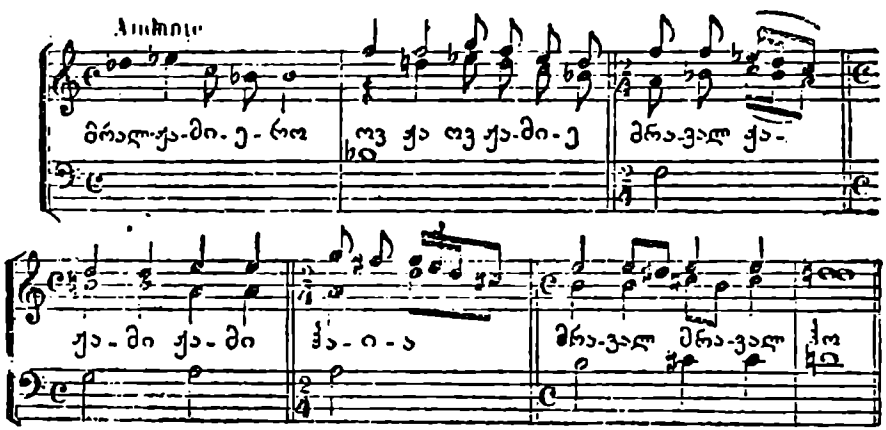
[1] ამის მაგალითებს მრავალ სვანურ სიმღერებში ვხვდებით.

(აღმავალი ბიმართულებით: ლა, სი, დო, დო დიეზი, რე, მი, ფა, სოლ, ლა, დაღმავალი მიმართულებით: ლა, სოლ, ფა, მი, რე, დო, სი, ლა).

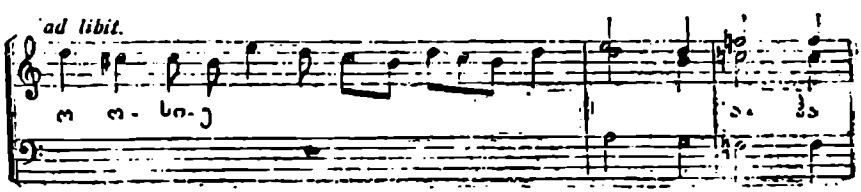
ფ. 49, № 30, „ფერხული“, 3/1—4
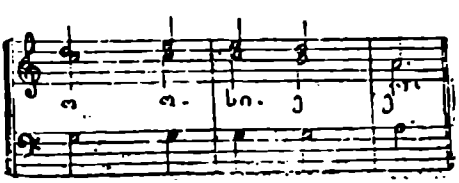


ასლ. „მრავალჟამიერ“ (ასლანური), რაჭა, ს. შეუბანი.



ასლ. „ოსიე“, 1/1—3—2/1—3. მთის რაჭა, ს. გლოლა.
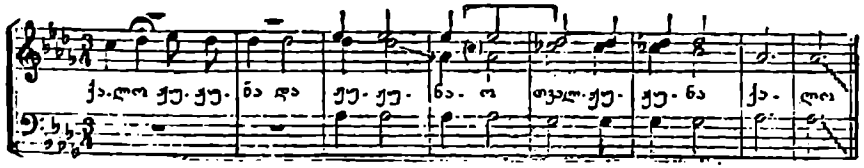




კომპლექსური მრავალხმიანობის განვითარებულ ფორმაში მსგავსი ცვალებადი საფეხურების შემცველი კილო ახალ ფორმას იძენს. ახალი ფორმა იმით გამოიხატება, რომ რთული ბგერათრიგის ყოველი საფეხური სამხმიან წყობაში იღებს მაჟორული კილოს ტონიკის მნიშვნელობას. მაჟორული სამხმოვანების ყოველი წყვილი, რომელიც სეკუნდურ თანაფარდობაში იმყოფება, მიეკუთვნება მხოლოდ ერთ ბგერათრიგს, მაგრამ საერთოდ რამდენიმე მაჟორული სამხმოვნების მიმდევრობა წარმოქმნის რთულ ბგერათრიგს, რომელიც შეიცავს ქრომატიზმებს მანძილზე[1].

ბუნებრივია, შეიძლება დაიბადოს კითხვა — მოდულაციასთან ხომ არ გვაქვს საქმე, ე. ი. შეიცავს თუ არა აღნიშნული ნაგებობა რამდენიმე კილოს? მაგრამ თვით ზერელე ანალიზიც კი აღნიშნულ კითხვას უარყოფითად უპასუხებს. ბგერები, რომელნიც სხვადასხვა კილოს მიეკუთვნებიან, წარმოქმნიან მოკლე მოტივს, რომელიც ან სხვა კილოს ბგერებზე აგებული ახალი მოკლე მოტივით იცვლება ანდა წინა მოტივი მეორდება ახალი ბგერითი შემადგენლობით. მაგრამ ამ სეკუნდებით მოძრავი ტონიკების გაერთიანება ერთიან ნაგებობაში განსაკუთრებული სახის კილოს წარმოქმნის, რომელსაც ჩვენ დიფუზურ კილოს ვუწოდებთ[2].

ამრიგად, დიფუზურ კილოში, რომელშიც ყოველი მაჟორული სამხმოვანება შეიგრძნობა როგორც ტონიკა, კილოს ცვალებადობა

[1] ამასთანავე იმ ქრომატიული სვლის აცილება ხდება წინა სამხმოვანებაში იმ ბგერის გამოტოვებით, რომელიც ქრომატიულად უნდა შეიცვალოს ანდა განსაკუთრებული, ყოველი ცალკეული შემთხვევით განპირობებულ ხმათა სვლის საშუალებით („ჟუჟუნა", ჩვენი ჩანაწერი მთის რაჭაში, სოფ. გლოლა).



[2] ეს ტერმინი ჩვენ იმიტომ წამოვაყენეთ, რომ კილოების ყოველი წყვილი ცალკეულად და მათი გადაჯგვარდინება გვაძლევს სეკუნდურ ფუნქციონალურ თანაფარდობას. საერთოდ კი იძლევა ერთიან კილოს 1 2 3 4 5 და ა. შ.)

კიდევ უფრო მეტ სიმკვეთრეს იძენს. კილოს განვითარების პროცესში დიფუზური კილო ახალ ხარისხობრივ თვისებას კი არ წარმოადგენს, არამედ ახალ სახესხვაობას, რადგან არსებითად ბგერათარიგის ინტონაციური სფეროსი და ჰარმონიული საწყისის ურთიერთკავშირი იმავე საფეხურზე იმყოფება.

სვანურსა და მთის რაჭის სიმღერებში ეს დიფუზური კილო წარმოდგენილია თავისი პირვანდელი ფორმით, სხვა დიალექტებში კი იგი დიდ განვითარებას აღწევს და განსაკუთრებულ ჰარმონიულ კოლორიტს წარმოქმნის (გურია, იმერეთი, ქვემო რაჭა). ცალკეულ თანაბგერადობათა დროებითი დამოუკიდებულებით დიფუზური კილო განსაკუთრებულ ცვალებადობას იძენს.

კილოს განვითარების ამ საფეხურზე საყრდენ ბგერებს წარმოადგენს ბგერათრიგის პრიმა და კვინტა, რომელთა ირგვლივ მიმდინარეობს მელოდიური განვითარება. ბუნებრივია, რომ ტონიკის გადანაცვლებისას, ე. ი. კილოს ცვალებადობის შემთხვევაში ხდება საყრდენი ბგერების გადანაცვლებაც.

კილოს ისტორიული განვითარების პროცესში ხარისხობრივად ახალია ის კილო, რომელშიც ბგერათრიგი, ინტონაციური სფერო და ჰარმონიული საწყისი მკვეთრად არის დიფერენცირებული. ამ შემთხვევაში სიმღერის ინტონაციური სფეროს განვითარებას მივყავართ უფრო რთულ მელოდიამდე. კილოს ბგერათრიგი თეორიულად ადვილად აბსტრაგირდება; კილოს ჰარმონიული საწყისი თავს იჩენს ერთი საყრდენის—ტონიკის მიმართ ყველა საფეხურის მკვეთრ ფუნქციონალურ დამოკიდებულებაში. კილოს განვითარების ამ საფეხურზე საყრდენ ბგერებს აგრეთვე წარმოადგენს ბგერათრიგის პრიმა და კვინტა, მაგრამ ჰარმონიული ფუნქციების მრავალფეროვნებით მელოდიური განვითარება ხდება იმაკე საყრდენი ბგერების და აგრეთვე კილოს სხვა საფეხურების პრიმისა და კვინტის საფუძველზე (უმთავრესად კილოს ძირითადი საფეხურებისა I, VII და VI).

ამიტომ ერთი და იგივე ბგერათრიგის საფუძველზე წარმოიქმნება მრავალი სხვადასხვა მელოდია, ჰარმონიული საწყისი მდიდრდება რთული საკადანსო საქცევებით, აკორდიკის ფორმა იხვეწება, ბანის პარტიაში ხდება მრავალფეროვანი ფორმების გამომუშავება; გარკვეულ საფეხურზე კილო იმდენად განვითარებულია, რომ რთუ-

ლი შინაარსის გამომსახველად იბადება მოდულაციების აუცილებლობა, და მხატვრული სახის გახსნა ხდება არა ერთი, არამედ ორი ან რამდენიმე ტონალობის ფარგლებში.

დახვეწილი, კრისტალიზებული კილოები იმ რაიონის სიმღერებშია გაბატონებული, სადაც ბურდონული მრავალხმიანობა განვითარდა. ამ სიმღერათა კილოებში რჩება კილოს ბუნება—მისი ცვალებადობა. გარკვეულად ფიქსირებული ტონიკის მქონე ძირითადი კილოდან ის გადახრები, რომელნიც ამ სიმღერებში გვხვდება უკვე მოდულაციისაკენ ტენდენციას წარმოადგენენ. დახვეწილი კილოების მქონე სიმღერებში შესაძლებელია მოდულაციის შემჩნევა მისი ჩანასახოვანი ფორმიდან მოყოლებული ფრიად განვითარებულ ფორმამდე. მოდულაციის ყველაზე პრიმიტიულ ფორმას ჩვენ იმ შემთხვევაში ვხვდებით, როდესაც ჩნდება იმ კილოს ბგერები, რომლის ტონიკა ძირითადი მიქსოლიდიური კილოს VII საფეხურს შეესაბამება.

კილოს VII საფეხურის სფეროს მნიშვნელოვანი გაფართოებაც კი იმავე ბგერათრიგის შემადგენლობისას, მოდულაციის ერთ-ერთ პირველადს ფორმას წარმოადგენს. ხოლო მოდულაციის ყველაზე განვითარებული ფორმაა წინა ნაგებობის განმეორება ახალი ბგერათრიგის ფარგლებში ანდა ახალი ნაგებობის წარმოქმნა უეჭველად ახალი ბგერათრიგის ფარგლებში.

საჭიროა მკვეთრად იყოს გამიჯნული ცვალებადი კილოსა და მოდულაციის ცნება. კილოს ცვალებადობა განვითარების ყველა ეტაპზე მისი განუყრელი ბუნებაა, მაშინ როდესაც მოდულაცია შესაძლებელია თავს იჩენდეს იმ მუსიკალურ კულტურაში, რომელშიც კილო საკმაოდ კრისტალიზებულია. კრისტალიზებული კილოს, როგორც აზროვნების განვითარების უფრო მაღალი საფეხურის შედეგის არსებობისას, მუსიკალურ სახეებში სინამდვილის ასახავად იბადება გამომსახველ საშუალებათა გაფართოების მოთხოვნილება მოდულაციის გზით.

რაც შეეხება იმ სიმღერებს, რომლებიც შეიცავენ ცვალებად კილოს, მათში მოდულაციას ხელს უწყობს განვითარებული მელოდიური საწყისი, რომლის საშუალებითაც მოცემული კილოს ბგერები სცილდება კილოს „საზღვარს“ და ბგერა რიტმულ საყრდენთან დამთხვევისას კილოს ტონიკად გადაიქცევა. მოდულაციის

ეს ფორმა მეტად ნათლად იჩენს თავს დიფუზური კილოს შემთხვევაში.

ქართული ხალხური სიმღერა ძირითადად მრავალხმიანია, ამიტომაც ჩვენს გამოკვლევაში დავეყრდნობით ძირითადად ორ და სამხმიან სიმღერებს[1]. რადგან კილოს განსაზღვრის დროს აუცილებელია გათვალისწინებულ იქნეს ყველა ხმებში მოცემული ინტონაციური ცვლები, საჭიროა ამა თუ იმ სიმღერის და ამა თუ იმ ქართული მუსიკალური დიალექტის მრავალხმიანობის ფორმის გათვალისწინება.

გამოკვლევაში „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში“ ჩვენ დავსახეთ მრავალხმიანობის განვითარების ორი გზა, რომლებიც ერთმანეთს ისტორიულად განაპირობებენ.

ერთი გზა მრავალხმიანობის განვითარებისა მიიმართებოდა ორხმიანობიდან სამხმიანი კომპლექსური წყობის თანდათანობით წარმოქმნის გზით, ე. ი. მრავალხმიანობის იმ ფორმის წარმოქმნის გზით, რომელშიც სჭარბობს აკორდული კომპლექსების პარალელური მოძრაობა. მრავალხმიანობის ეს სახეობა შედარებით უფრო ხელუხლებელი პირველადი სახით დაცულია სვანეთში, რომელიც საქართველოს საზოგადოებრივი წყობების თავისებური ისტორიული განვითარების გამო დიდხანს იყო კარჩაკეტილი და, ამრიგად ქართული სიმღერის და, კერძოდ, სამხმიანობის უფრო ძველი ფორმები შემოინახა. ასევე დადგენილ იქნა, რომ კომპლექსურმა მრავალხმიანობამ განვითარება პოვა სამეგრელოს და გურიის ხალხურ სიმღერებში, სადაც აკორდულ კომპლექსებში შემავალი ხმების განთავისუფლებამ მიგვიყვანა რთულ პოლიფონიურ ფორმამდე, და, ბოლოს, იგივე კომპლექსური მრავალხმიანობა შემოინახა საეკლესიო საგალობლებმა.

მეორე, უფრო გვიანდელი გზა ქართულ ხალხურ სიმღერაში მრავალხმიანობის განვითარებისა გამოიხატა ერთხმიანი მელოდიისათვის ბურდონული ბანის დართვით. მელოდიისა და ბურდონული ბანის თანაფარდობის შემდგომმა გართულებამ მიგვიყვანა სამხმი-

[1] განვითარების პირველი საფეხურის შესაბამი კილოები, ე. ი. კილო-ჰანგი გვხვდება მხოლოდ ერთხმიან სიმღერებში. ამრიგად, ორ და სამხმიანი სიმღერების ანალიზის დროს ჩვენ შევხვდებით ცვალებად კილოს (თავისი სახეცვლილებით, დიფუზური კილოთი) და კრისტალიზებულ კილოს.

ან წყობამდე, პირველ ხმაში ბანის გაორმაგებისა (აკად. ი. ჯავახიშვილი), ხოლო შემდეგ, პირველი ხმის მელოდიზაციისა და მის დამოუკიდებელ მელოდიად გადაქცევის საშუალებით, წარმოიქმნა სამხმიანი წყობა. ამ ტიპის მრავალხმიანობის უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს ქართლ-კახური გრძელი სიმღერები, რომლებშიც ზედა ორი ხმის პოლიფონიური დიალოგი ჰარმონიული, ბურდონული ბანის საფუძველზე ვითარდება (პოლიფონიურ-ჰარმონიული წყობა).

ამრიგად, ქართული ხალხური სიმღერის მრავალსახოვანი მრავალხმიანობის ჩამოყალიბება ორი ძირითადი, ისტორიულად განპირობებული ფორმით გამოიხატა: კომპლექსურით და ბურდონული მრავალხმიანობით. მრავალხმიანობის ეს ორივე ტიპი ქართულ ხალხურ სიმღერაში წარმოდგენილია თავის როგორც პირვანდელი, აგრეთვე განვითარებული ფორმით.

მრავალხმიანობის მეორე სახეობაში, ბურდონული ბანისა და ნათლად გამოკვეთილი ჰარმონიული ფუნქციების არსებობის გამო, კილოს განსაზღვრა არ წარმოადგენს რაიმე სიძნელეს. გამოკვლევაში „ქართლ-კახეთის საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“ ჩვენ აღვნიშნეთ ქართლ-კახური ხალხური სიმღერების კილოების განსაზღვრის მეთოდები. ინტონაციური სფეროს დიატონურობის საშუალებით ამ სიმღერათა ბგერათრიგის განსაზღვრა არ წარმოადგენს არავითარ სიძნელეს, ხოლო კილოს ტონიკის განსაზღვრას მოცემული ბგერათრიგის საფუძველზე ხელს უწყობს ბურდონული ბანი, კერძოდ, როგორც ეს ზემოხსენებულ გამოკვლევაში აღვნიშნეთ, ბანში გაბატონებული ბგერა. (ერთტონალური სიმღერის ან ცალკეული ერთტონალური ნაგებობის დასაწყისი და დაბოლოვება ყოველთვის არ წარმოადგენს კილოს ტონიკის განმსაზღვრელ ნიშანს).

პირველი ტიპის მრავალხმიანობის შემთხვევაში კი, ქვემოჩამოთვლილი მიზეზების გამო, კილოს განსაზღვრა მნიშვნელოვნად ძნელდება.

ეს საკითხი ლიტერატურაში ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების შესახებ, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ უშედეგო ცდას, რომელიც მოცემულია ზ. ნადელის გამოკვლევაში (თავი ქართული ხალხური სიმღერების კილოების შესახებ), არ დასმულა.

ამავე დროს ქართული ხალხური სიმღერის ამ მნიშვნელოვანი დარგის მუსიკალურ-თეორიული გამოკვლევა საკმაოდ ძნელდება ნაკლები მეთოდური განზოგადების უქონლობის გამო.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში, რომელსაც კომპლექსური მრავალხმიანობის პრინციპი უდევს საფუძვლად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კილო ცვალებადია.

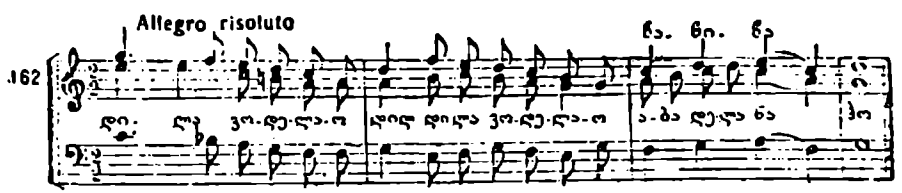
კომპლექსური მრავალხმიანობის მქონე სიმღერების კილოს ცვალებადობას მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს ამ წყობისათვის დამახასიათებელი პარალელური მოძრაობა კვინტებით ან სამხმოვანებებით.

კვინტების ან სამხმოვანებათა კომპლექსების სეკუნდური პარალელური მოძრაობა, მათი ერთგვაროვნების გამო, ანეიტრალებს კილოს. ყოველ კვინტას ადვილად შეუძლია გადაიქცეს ტონიკად მხოლოდ და მხოლოდ მეტრორიტმულ საწყისთან დაკავშირებით. კვინტის შეკავება რიტმულ საყრდენ წერტილზე, პარალელური მოძრაობის შედეგად ცალკეულ ხმათა სეკუნდური თანაფარდობა, სამხმოვანების ტერციის უქონლობა—ყოველივე ეს ხელს უწყობს კვინტის გადაქცევას მიზიდულობის ცენტრად, ე. ი. კილოს ტონიკად.

ამიტომაც კომპლექსური მრავალხმიანობის შემთხვევაში კილოს ტონიკის განსაზღვრისას მეტრო-რიტმულ საწყისს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. (როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ეს პარალელური კვინტები და სამხმოვანებები შესაძლებელია არსებობდნენ ერთ ან სხვადასხვა გვერდითრიგის ფარგლებში).

ქვემოგანხილულ სიმღერებში კილოს ტონიკა მხოლოდ მთელი რიგი პარალელური სამხმოვანებების (ან მათი შემცველი აკორდების) შემდეგ იჩენს თავს საბოლოო კვინტაზე.

ფ. 6, № 4, „მგზავრული“ 1/4—2/1—3,
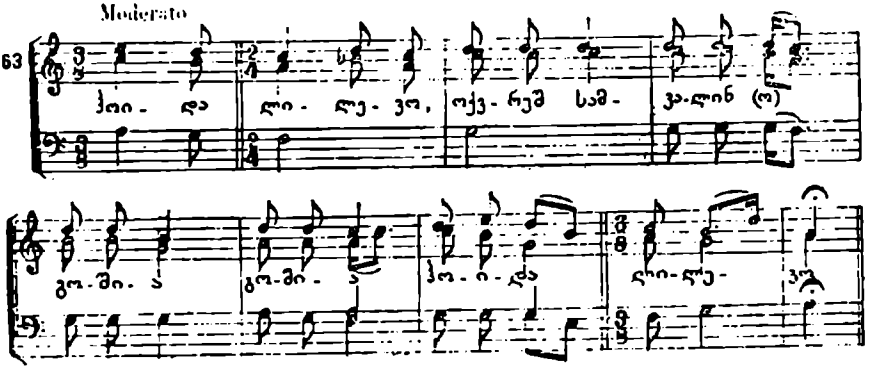


ამ შემთხვევაში კილოს ტონიკა (სოლ) მხოლოდ ნაგებობის ბოლოში ირკვევა (საბოლოო თანაბგერადობა სოლ-რე). კვინტების

ან სამხმოვანებების პარალელური მოძრაობა შეიძლებოდა გაგრძელებულიყო და სხვა ტონიკაზე შეჩერებულიყო.

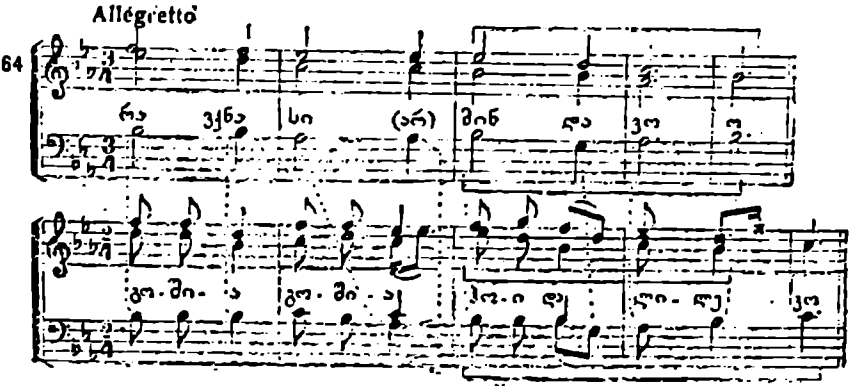
სამხმოვანებათა მსგავს პარალელურ მოძრაობებს ვხვდებით აგრეთვე სვანურ სიმღერებშიც, სადაც საბოლოო კვინტის მაგივრად უნისონი ჩნდება. თუმცა ქვემომოტანილ მაგალითში სამხმოვანებათა პარალელური მოძრაობისას დასაწყისში და ბოლოში ერთი და იგივე პირველი საფეხურია (დასაწყისში სამხმოვანება, ხოლო ბოლოში უნისონი), მაგრამ მათ შორის ხდება მეორე საყრდენის (სოლ—VII საფეხური) დროებითი დამკვიდრება.

ფ. 46, № 28, „ლილე" 3/5—6—ბოლომდე.
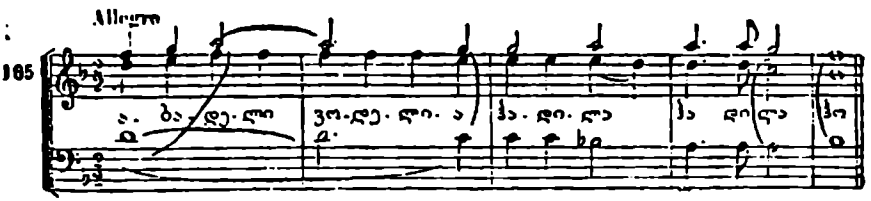


ადვილი მოსალოდნელია, რომ საბოლოო თანაბგერადობაში დამკვიდრებულ იქნეს სოლ, როგორც მყარი ბგერა. ეს იმითაც მტკიცდება, რომ სიმღერა „ლილე"-ს პირველი კუპლეტის უკანასკნელი სამი ტაქტის ინტონაციები გვხვდება აგრეთვე სვანურ სიმღერაშიც „რა ვქნა". ერთი და იმავე ბგერათრიგის ერთი და იგივე ბგერა (სი ბემოლი) ერთ შემთხვევაში ტონიკად გვეულინება („რა ვქნა"), ხოლო მეორე შემთხვევაში—VII საფეხურად („ლილე"), ე. ი. ერთი და იგივე ინტონაციები, აღმოცენებულნი ერთსა და იმავე ბგერათრიგზე სხვადასხვა მეტრო-რიტმულ პირობებში საბოლოოდ აღწევენ სხვადასხვა ტონიკას (ერთ შემთხვევაში სი ბემოლი, მეორე შემთხვევაში დო).

ფ. 44, № 27, „რა ვქნა“, 1/3—6—2/1. ფ. 46, № 28, „ლილე“, უკანასკნელი ხუთი ტაქტი.
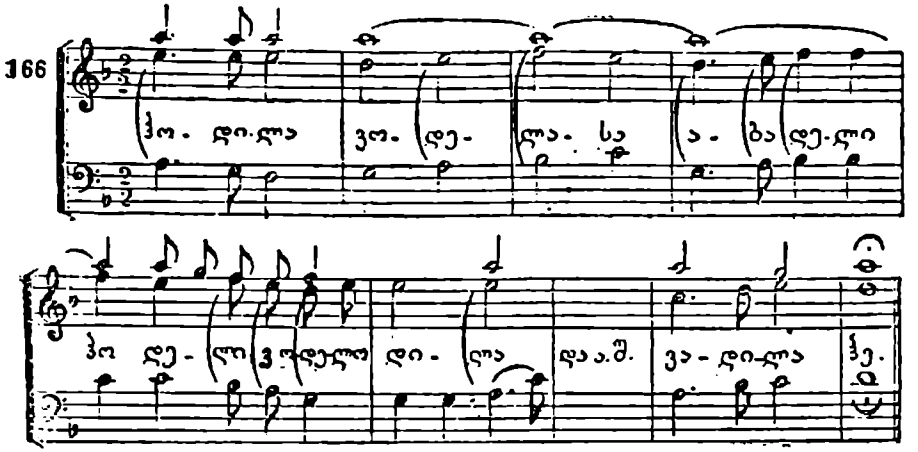


კილოს ტონიკის განსაზღვრისას რიტმული საწყისი კიდევ უფრო მეტ მნიშვნელობას იძენს, როდესაც პარალელური სამხმოვანებები გამოიყენება გურულ პოლიფონიურ წყობაში, ე. ი. როდესაც კომპლექსური მრავალხმიანობის შემადგენელი ხმები „განთავისუფლებულია“ და დამოუკიდებელ მელოდიურ ხაზს წარმოქმნის.

ფ. 22, № 11, „ხელხვავი“, 1/3—5—2/1—2.
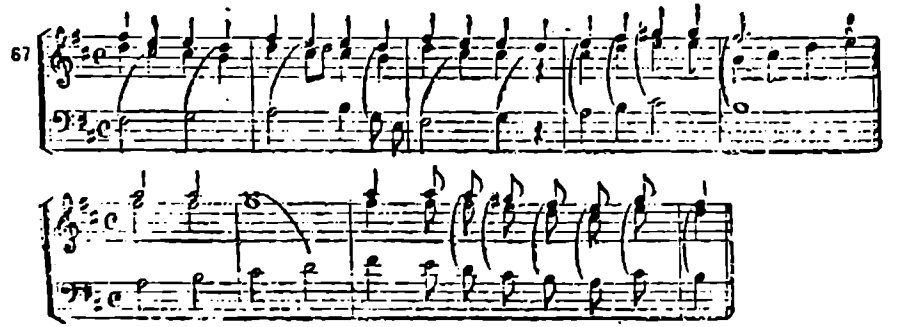


იქვე 23, 3/3—5—სიმღერის ბოლომდე.



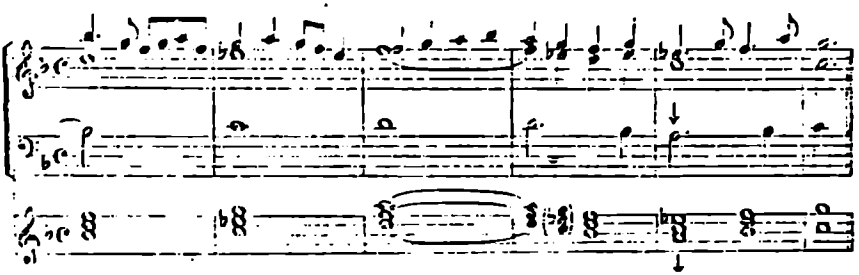
„ხელხვავი“-ს პირველ ფრაგმენტში კილოს ტონიკას წარმოადგენს სი ბემოლი—ფა, რომელიც თავს იჩენს მთელი რიგი პარალელური კვინტების მოძრაობის შემდეგ. იმავე სიმღერის მეორე ფრაგმენტში კილოს ტონიკა რე-ლა მხოლოდ სიმღერის დასასრულს იჩენს თავს. ერთი და იგივე ბგერათრიგის ფარგლებში კილოს ტონიკის (რე-ლა) გამოჩენა ყოვნდება VII საფეხურზე (დო 23 3/5, 4/2) გაჩერების გამო, რომელიც, თავის მხრივ, კილოს ცვალებადი ხასიათის საფუძველზე ბანის ინტონაციებით ფართოვდება—სოლ, ლა, სი ბემოლ, დო და სოლ, ლა, სი ბემოლ, ლა, სოლ ისევ დოსკენ დაბრუნებით.

შენიშნული პარალელური კვინტების მაგალითს ეხვდებით სიმღერაში „მგზავრული“ (იმერული) გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერი. 2,1/1—4—2/1, და იქვე 3,4/1—4.



არ. II, 20, № 24, „ალიფაშა“ 1/7—2/1—5.

168



ამრიგად, ჩვენ ერწმუნდებით, რომ პარალელურ სამხმოვანებსა (თავის შემცველი აკორდებით) და კვინტებს მივყავართ ტონიკისაკენ.
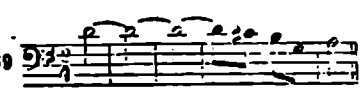
ამავე დროს ეს პარალელურად მოძრავი ვერტიკალები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ერთი კილოდან მეორეში გადასვლის საშუალებად.

მსგავსი შემაკავშირებელი ნაგებობანი, რომელთაც ახალი ტონიკისაკენ მივყავართ, ფართოდ გამოიყენება ბანის მელოდიური ფორმულების სახით.

ამ მელოდიურ ფორმულებს გადავყავართ აღებული ცენტრიდან კვარტაზე და ღრო იშვიათად კვინტასა და ტერციაზე. ამასთანავე ჩვეულებრივ ხდება დასახული ცენტრის მომზადება ქვედა შემაკალი ტონით.

არ. 11, 24, № 27, 3/4—6—4/1, რე-დან ლა-ში.
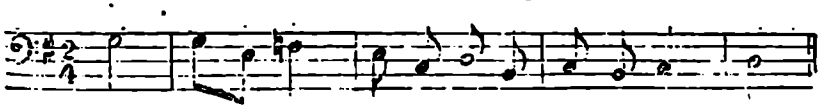
169



ამ უბრალო ჰანგის მელოდიზაციის საშუალებით ხდება საბოლოო ცენტრის შეყოვნება.
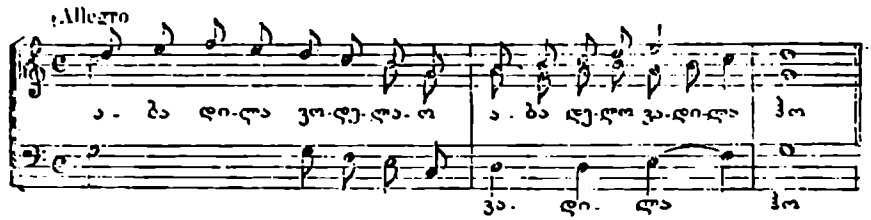
არ. 11, 32, № 35, 2/1—5, სოლ-დან რე-ში.

170
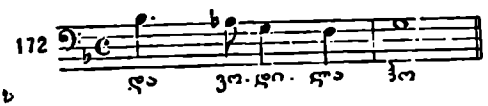


გამოსაეალი კილოს თავდაპირველ ტონიკაში დაბრუნება ხდება ალმავალი პარალელური კვინტების ან სამხმოვანებების ანდა კიდევ რთული ან იონური კადანსის საშუალებით. (V, VI, VII, I).

ფ. № 4. „მგზაერული", 8,2/4—3/1—2.



ახალ ცენტრში გადასვლა, რომელიც ტერციით ქვევით მდებარეობს, შეიძლება მოხდეს უშუალოდ.

ფ. 22, № 11, „ხელხვავი", 4/2. 3, სი ბემოლი-დან სოლ-ში.



ანდა მის შემავალ ტონთან წინასწარი მიახლოებით.

ფ. 14, № 7, „ინდი მინდი", 2/2—3, სი ბემოლი-დან სოლში ფას საშუალებით.
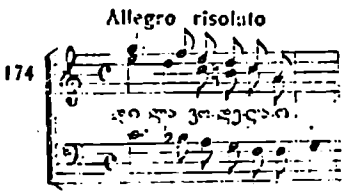


მსგავსი შემაერთებელი ჰანგებით მიღწეული ახალი ტონიკა წარმოადგენს ან კილოს ტონიკას, ან შემდგომი ტონის VII საფეხურს.

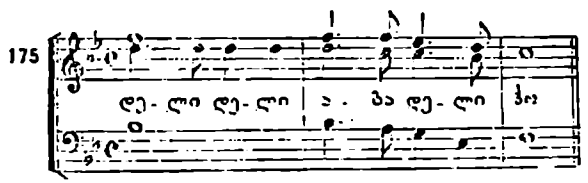
ეს შემაერთებელი ჰანგები უნათესავდება პარალელური კვინტებისა და სამხმოვანების ზემოხსენებულ შემაერთებელ მოდულირებელ თანამიმდევრობას.

მაგალითად, შემდეგი ორი მაგალითი იგივე შემაერთებელ ჰანგებს წარმოადგენს ზედა ორ ხმაში ზედნაშენით, რომელნიც პარალელურ კვინტებსა და სამხმოვანებებს წარმოქმნიან.

ფ. 6 № 4. „მგზავრული“ 1/4. დო-დან სოლ-ში



ფ. 5, № 3, „აბა დელი“, 1/3. 4 სი ბემოლი-დან ფა-ში.



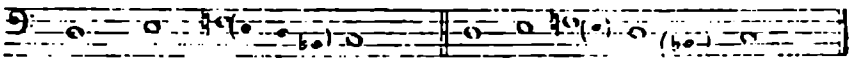
გამოკვლევაში—„ქართლ-კახეთის სიმღერების ჰარმონია“[1]—ჩვენ აღნიშნული გვაქვს, რომ რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი შეიცავს კვარტა-კვინტური თანაფარდობის ჩანასახს და რომ პირველივე ხელსაყრელი შემთხვევა ხელს უწყობს ქართულ ხალხურ სიმღერაში მაჟორულ-მინორული სისტემის წარმოქმნას. აქ ჩვენ შეგვიძლია დაეუმატოთ, რომ ამ ჩანასახებს ვხედებით დასაველეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაშიც.

ზემომოყვანილ შემაერთებელ ჰანგებს ბევრი რამ საერთო აქვთ ბანის სელასთან რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის დაბოლოებისას. ბურდონული მრავალხმიანობის ეპოქაში, ჰარმონი-

[1] „სახელგამის“ გამოცემა. 1950 წ. გვ. 119.
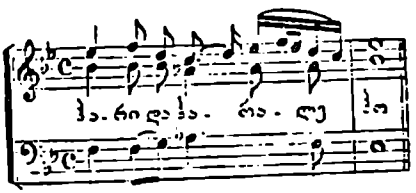
ული ფუნქციების განვითარებისას, პარალელიზმები დაიხვეწა რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის სპეციალური ფორმულების სახით.

176



ფ. 61, № 38 „მაყრული“ ბოლო.

177
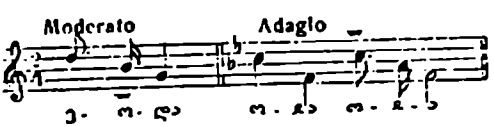


ერთმა და იმავე მუსიკალურმა მოვლენამ კომპლექსურ მრავალხმიანობაში მიიღო მოდულირებული მელოდიური ფორმულის სახე, ხოლო ბურდონულ მრავალხმიანობაში—მოდულირებული კადანსის რთული სახე.

დ. არაყიშვილის ჩანაწერ სიმღერაში „ალი ფაშა“ (II. № 24. 2/5—6) შემაერთებელ ჰანგს მარტივი ფორმა აქვს, სადაც ტერციული სკლები ხაზს უსვამს მის ჰარმონიულ ფუძეს.

მსგავს ჰანგებს ვხვდებით აგრეთვე მეგრულ შრომითს სიმღერაში—„ძველი ხელხვავი“ (გრ. კოკელაძის ჩანაწერი სოფ. კორცხელში) და სვანურ საქორწილო სიმღერაში „სადამ“ (ჩვენი ჩანაწერი, სოფ. ფარი).

178



აღნიშნულ სიმღერებში ეს ჰანგები თავს იჩენს პირველ ან მეორე ხმაში [1]. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ სამივე აღნიშნულ ჰანგს შეძახილის ხასიათი აქვს. ეს მოვლენა ადვილი ასახსნელია, თუ მოვიგონებთ, რომ „ხელხვავისა“ და „სადამის“ შინაარსი გამოხატავს მოსავლიანობისა და ნაყოფიერების იდეას. მშრომელი გლეხობის ძირითადმა სასიცოცხლო იმპულსმა „შეუწყოს ხელი“ მოსავალსა და ნაყოფიერებას, წარმოშვა სწორედ ეს ჰანგი—შეძახილები, რომელთაც თავის დროზე წმინდა საკულტო ხასიათი ჰქონდათ.

ამიტომაც ეს ჰანგი-შეძახილები ჩვენ შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ღრმა წარსულს.

შემდეგში, ამ შეძახილების საფუძველზე, უნდა ვიფიქროთ, წარმოიშვა გურული და მეგრული სიმღერისათვის დამახასიათებელი შემაერთებელი ჰანგები. ეს შემაერთებელი ჰანგები, რომელთა კვალსაც ჩვენ მეგრული შრომის სიმღერასა და სვანურ საქორწილო სიმღერაში ვხვდებით, გენეტურად უკავშირდება ღრმა წარსულს.

ამრიგად, კილოს ტონიკა განისაზღვრება მეტრო-რიტმული საყრდენით, რომელთანაც მივყავართ: 1. ერთხმიან შემაერთებელ ჰანგებს ბანში (ზოგჯერ ზედა ხმებში ზედნაშენით), 2. იონურ ან რთულ კადანსს და 3. პარალელურად მოძრავ სამხმოვანებსა და კვინტებს.

როგორც აღნიშნული იყო, კილოების თანმიმდევრობა წარმოქმნის კვარტა-კვინტურსა და ტერციულ თანაფარდობას, რაც ადვილი შესამჩნევი იყო შემაერთებელი ჰანგების განხილვის დროსაც. ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ თითქოს კილოების კვარტა-კვინტური თანაფარდობა წარმოადგენს მაჟორულ-მინორულ სისტემის გაბატონებულ კანონზომიერებათა შედეგს[2]. მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ მოხსენებული სისტემის გამომსახველობითი საშუალებების მრავალ სხვა თვისებას, როგორიცაა, მაგალითად: აკორდების სეკუნდური თანაფარდობა, როგორც საკადანსო სახეცვლებში, ისე აკორდთა კომპლექსების პარალელურ მოძრაობაში და კილოს ცვალებადობის წამყვანი საწყისი (დიფუზიურ კილოებთან ერთად), მაშინ შეიძლება დავრწმუნდეთ, რომ ჩვენ აქ სულ სხვა კანონზომიერებებთან გვაქვს საქმე.
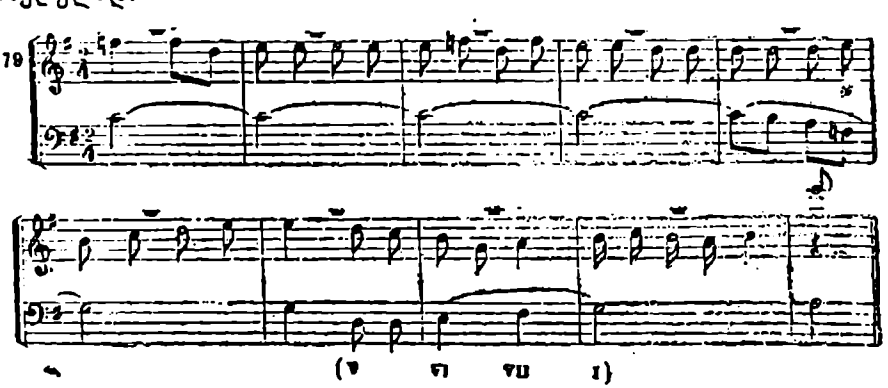
[1] ის გარემოება, რომ სამივე შემთხვევაში კვინტის ქვედა ბგერას სხვადასხვა ტონიკისაკენ მივყავართ, არსებითად მდგომარეობას არ ცვლის.

[2] საფეხურებისა და ტონალობების კვარტა-კვინტური თანაფარდობანი.

დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში კილოების კვარტა—კვინტური თანაფარდობანი უნდა განვიხილოთ როგორც ცვალებადი კილოს შედეგი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კვარტა-კვინტურ თანაფარდობაში მყოფი კილოების შეერთება ხდება დაღმავალი მოძრაობის მქონე შემაერთებელი ჰანგებით და იონიური კადანსის (აღმავალი მელოდიის ფორმით ბანში). ან აკორდების შემდეგი აღმავალი თანამიმდევრობის საშუალებით. შემაერთებელი ჰანგები (დაღმავალი) წარმოადგენს თავისებურ სვლას მოცემული კილოს პრიმიდან მისსავე კვინტისაკენ, ე. ი. სვლას კილოს ერთი საყრდენიდან მეორისაკენ.

მსგავსი დაღმავალი სვლა პრიმიდან კვინტისაკენ ხშირად ნახტომის სახითაც გვეკლინება, რომელიც შემდეგ თანამიმდევრული სვლებით ივსება, მაგრამ ამგვარმა სვლამ კილოს პრიმიდან კვინტისკენ, განვითარებული მელოდიური საწყისის გამო, მიიღო გარკვეული მელოდიური საქცევის ფორმა.
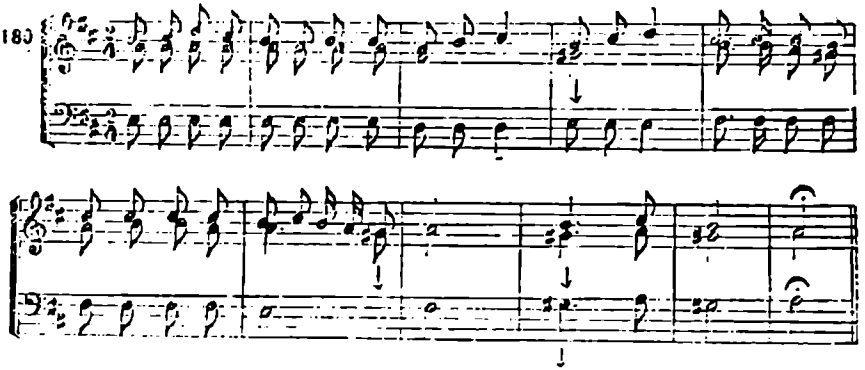
იმ შემთხვევაში, როდესაც კილოს პრიმა და კვინტა ერთი და იგივე ბგერათრიგის პირობებში რიგრიგობით ხდება ტონიკად, კილოს ცვალებადი ხასიათი უფრო ნათლად არის გამოკვეთილი. მაგ., ქვემოთ მოყვანილი სიმღერის „ხასანბეგურას“ (არ. 11, 24, № 27, 4/5 და შემდეგ) ფრაგმენტის დასაწყისში ტონიკას წარმოადგენს დო, ხოლო შემაერთებელ ჰანგს ხუთი ტაქტის შემდეგ მივყავართ ახალი ტონიკისაკენ სოლ, რომელიც შემდეგ მტკიცდება კადანსით (V, VI, VII, I). თავის მხრივ ტონიკა სულ გამოიყენება მამოდულირებელ აკორდად შემდგომი აგებულების ეოლიურ ლა-ში გადასასვლელად.



ორივე კილოს—დო იონურსა და სოლ მიქსოლიდიურს-ერთი და იგივე ბგერათრიგი გააჩნია.
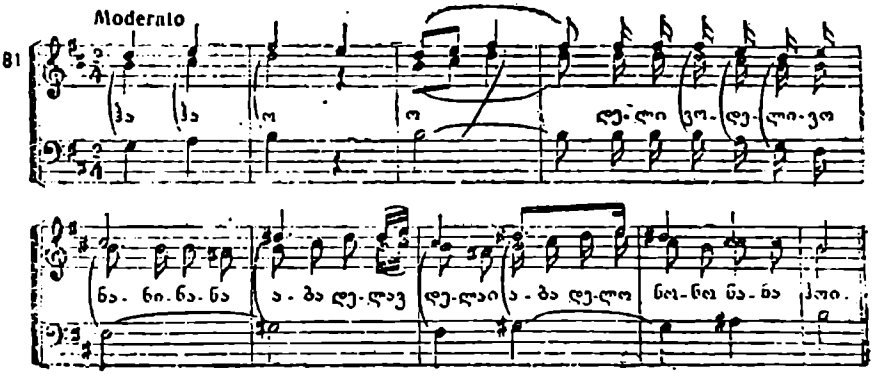
როგორც ვხედავთ, იონიური კილოს ტონიკა დო შემაერთებელი ჰანგის საშუალებით შეიცვალა მიქსოლიდიური კილოს ტონიკით სოლ, რომელიც იონიური კილოს (დო) კვინტას წარმოადგენს.

სიმღერის „ჩარირამას" არ. 11, 15, № 20, 2/1—5—3/1—6, ბოლოში ერთი და იგივე ბგერათრიგის საფუძველზე ტონიკა მი (კვინტა) იცვლება ტონიკით ლა (პრიმა).



ამ მაგალითში პირველი ტონიკა (მი მიქსოლიდიური) მტკიცდება VII (რე) და II (ფა♯დიეზი) საფეხურებით და ბოლოში იონიური კადანსის საშუალებით იცვლება იონიური კილოს ტონიკით ლა.
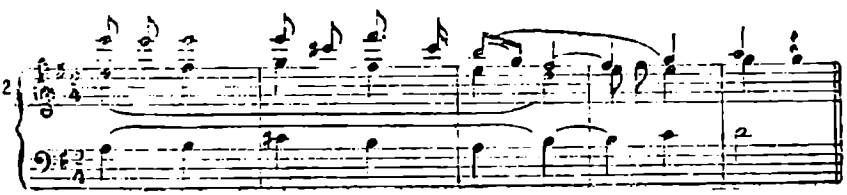
სიმღერა „ხელხვავი" არ. 226, № 7,3/3—6—4/1—5



სი ეოლიური იცვლება ფადიეზი მიქსოლიდიურით, რომელიც იონიური კადანსის საშუალებით უბრუნდება ტონიკა სი-ს (იონიური კილო). ფორმალურად სი ეოლიურსა და ფა დიეზ მიქსოლიდიურსა სხვადასხვა ბგერათრიგი გააჩნიათ. მაგრამ იმის გამო, რომ ტონიკა ფა დიეზის (წინა კილოს სი ეოლიურის კვინტა) დამკვიდრებისას ხდება მინორული კილოს სი ეოლიურის მინორული V საფეხურის შეცვლა მაჟორული სამხმოვანებით (ფა დიეზი, ლა დიეზი, დო დიეზი), თავს იჩენს მიქსოლიდიური კილოს ფა დიეზის ტონიკა; როგორც ცნობილია, კილოს მოხრილობის ამგვარი ცვლა მეტად დამახასიათებელია საერთოდ ქართული ხალხური სიმღერისათვის. შემდეგში კი სი იონიურის, რომელიც ფა-დიეზ მიქსოლიდიურს ცვლის, იგივე ბგერათრიგი გააჩნია.

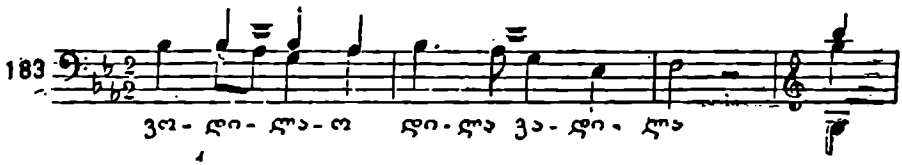
ამრიგად, აქაც საქმე გვაქვს კილოს ცვალებადობასთან ერთერთი კილოს მიხრილობის შეცვლით.

კილოს ცვალებადობა თავს იჩენს აგრეთვე მაშინ, როდესაც ხდება კილოს ტონიკის შეცვლა იონიური კადანსის საშუალებით (მიქსოლიდიური კილოდან იონიურში) კვარტით ზევით. არ. 11, 24, № 27, „ხასანბეგურა“, 2 (5—3) 1—4.



შემაერთებელი ჰანგები წარმოადგენენ აგრეთვე საშუალებას იმ კილოში გადასასვლელად, რომელიც თავის მხრივ შემდეგი კილოსათვის შემაერთებელ კილოს ტონიკას წარმოადგენს.

ამ შემთხვევაში ხდება კილოების შეცვლა ტერციული თანაფარდობით, მაგ., სიმღერაში „ინდი მინდი“ ფ. № 7, 14, 4/4—6 და 15, 1/1.
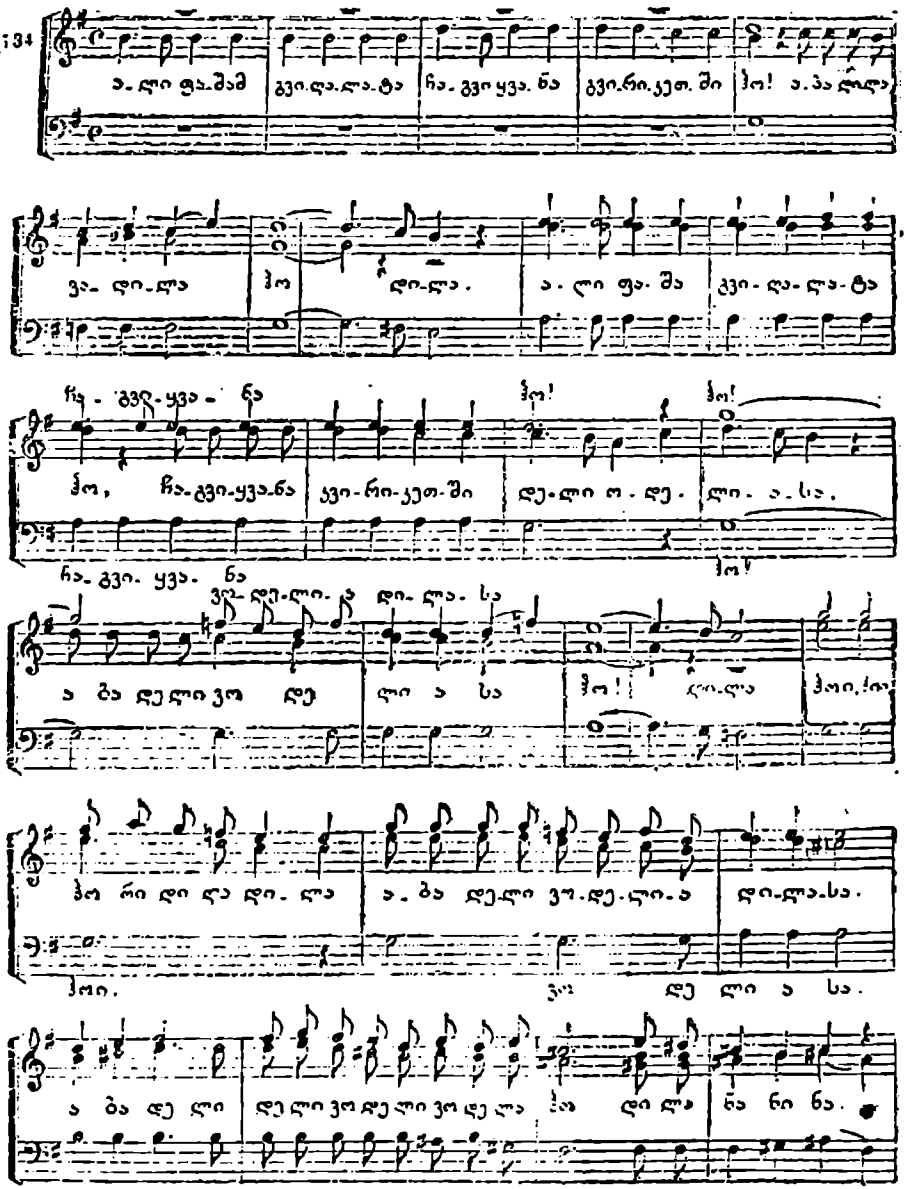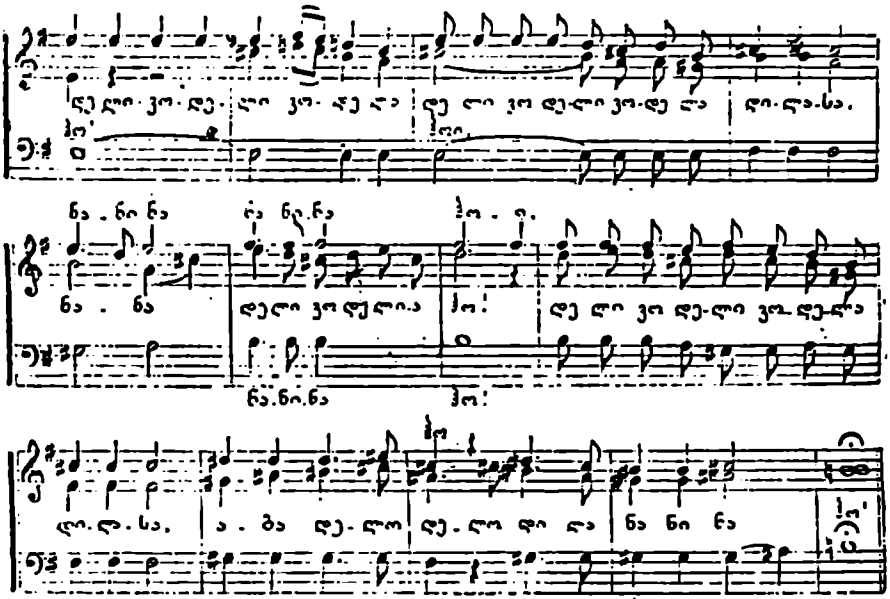


შემაერთებელი ჰანგის საშუალებით აქ ხდება სი ბემოლ მიქსოლიდურის შეცვლა ფა დორიულით, რომლის ტონიკაც (ფა) შემაერთებელია სოლ ფრიგიულში გადასასვლელად, ე. ი. სი ბემოლ მიქსოლიდიურის შეცვლა სოლ ფრიგიულით ხდება ფა დორიულის საშუალებით შემაერთებელი ჰანგის გამოყენებით.

ტერციულ თანაფარდობაში მყოფი კილოების შეცვლა უშუალოდაც გამოიყენება შემაერთებელი ჰანგის მეოხებით.

დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერაში, ანდა უფრო სწორად, კომპლექსური პარალელური მოძრაობის მქონე ქართულ სიმღერაში (კომპლექსური მრავალხმიანობა), პარალელური კვინტებით, სამხმოვანებებით, შემაერთებელი ჰანგებითა და იონიური კადანსით კილოების შეცვლის აღნიშნული ხერხების გარდა აგრეთვე გამოიყენება სეკუნდურ თანაფარდობაში მყოფი კილოების უშუალო შეცვლაც (დაპირისპირებისა და ქართული კადანსის საშუალებით). როგორც ცნობილია, ერთი კილოდან მეორეში გადასვლის ეს ხერხი დამახასიათებელია მთელი საქართველოს ხალხური სიმღერისათვის.

რომ შევაჯამოთ კომპლექსური მრავალხმიანობის მქონე ხალხურ სიმღერაში ერთი კილოდან მეორეში გადასვლის საშუალებანი, ამისათვის საჭიროდ მიგვაჩნია ზ. ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილი სიმღერის „ალი ფაშას" მოდულაციური გეგმის ანალიზი მოვახდინოთ. „ალი ფაშა", ფ. 24 № 12.


134
ა-ლი ფა-შამ გვი-და-ლა-ტა ჩა-გვი-ყვა-ნა გვი-რი-კეთ-ში ჰო! ა-ბა-ლა
ვა-დი-ლა ჰო დი-ლა. ა-ლი ფა-შა გვი-და-ლა-ტა
ჩა-გვი-ყვა-ნა ჰო! ჰო!
ჰო, ჩა-გვი-ყვა-ნა კვი-რი-კეთ-ში დე-ლი ო-დე- ლი-ა-სა.
ჩა-გვი-ყვა-ნა ვე-დე-ლი-ა დი-ლა-სა
ა ბა დე-ლი კო დე ლი ა სა ჰო! ლი-ლა ჰოი,ჰო
ჰო რი დი ლა დი-ლა ა-ბა დე-ლი კო-დე-ლი-ა დი-ლა-სა.
ჰოი. კო დე ლი ა სა.
ა ბა დე ლი დე-ლი კო-დე-ლი კო-დე-ლა ჰო დი ლა ნა ნი ნა.



ამ სიმღერის მოდულაციური გეგმა შემდეგია: სოლ მიქსოლიდიური (1—7 ტაქტები), შემაერთებელი ჰანგი, რომელსაც მივყავართ კილოში ტონიკით მი (8 ტაქტი), ლა ეოლიური (9—13 ტტ), სოლ მიქსოლიდიური (14—16 ტტ) ქართული კადანსი, რომელსაც მივყავართ ლა ეოლიურის ტონიკასთან (17 ტ). სოლ მიქსოლიდიური, რომელიც ბოლოვდება ამაღლებული ტერციის მქონე მეორე საფეხურით (18—22 ტტ) (ლა, დო დიეზი, მი 25,2/3) და რომელიც სი ეოლიურის VII საფეხურს უდრის (სახეშეცვლილი ფრიგიული კადანსი 23 ტ). აქედან კი იწყება სიმღერის და, მაშასადამე, მოდულაციური გეგმის მეორე ნაწილი.

კილოს ცვალებადი ხასიათის გამო სი ეოლიური გადადის ფა დიეზ მიქსოლიდიურში (25 ტ, სადაც მინორული V საფ. სი ეოლიურისა იცვლება მაჟორულით); ეს კილო გაფართოებულია მისივე VII საფეხურით—მი მიქსოლიდიურით (27 ტ), რომელიც პარალელური კვინტებისა და სამხმოვანებების საშუალებით, ტონიკა

ფა დიეზის გაელით (30 ტ.), აღწევს სი ეოლიურს (33 ტ, 26 1/3), პარალელური კომპლექსების საშუალებით სი ეოლიური აღწევს კილოს ფა დიეზი (35 ტ) და აქედან სოლ დიეზ მიქსოლიდიურის (36 ტ) საშუალებით ფრიგიული კადანსისაკენ მიისწრაფვის და, თუმცა ჰარმონიულად მოულოდნელად, ინტონაციურად კი გამართლებული სი იონიურით (39 ტ) ბოლოვდება.

ეს მოდულაციური გეგმა განსაკუთრებით მეორე ნახევარში შეიცავს კომპლექსური მრავალხმიანობის მქონე ქართული სიმღერების მოდულაციური გეგმებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს.

პირველი ნაწილის (1/1—6/1) მთავარ, ცენტრალურ კილოდ სოლ მიქსოლიდიური უნდა მივიჩნიოთ, რომელიც ან გაფართოებულია ლა ეოლიურით (ქართული კადანსის საშუალებით) ან, შემაერთებელი ჰანგის საშუალებით გადადის ლა ეოლიურის V საფეხურზე. ამ ნაწილის ბოლოში ფრიგიული კადანსის (I, II, III) სახეშეცვლით სოლ მიქსოლიდიური აღწევს სი ეოლიურს. ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ საბოლოო კადანსის ფორმულა ხელოვნურად შენიღბულია ზედა ორი ხმის მოძრაობით.

მეორე ნაწილის მოდულაციური გეგმის ცენტრალურ კილოდ უნდა ჩაითვალოს კილო, რომლის ტონიკაა სი. აქ ხდება: აკორდების პარალელური მოძრაობის საშუალებით სი ეოლიურის შეცვლა თავისივე V საფეხურით (კილო ტონიკით ფა დიეზი), ამ უკანასკნელის გაფართოება VII საფეხურით (მი მიქსოლიდიური), პარალელური კომპლექსების საშუალებით გადასვლა და ბოლოს მოდულაცია სი იონიურში ფრიგიული კადანსის იონიური კადანსით შეცვლით[1]. სოლ დიეზ მიქსოლიდიურიდან მოყოლებით (36 ტ.) მუსიკალური ნაგებობა წარმოადგენს კოდას. (ამის შესახებ დაწვრილებით იხ. ქვემოთ).

თუ განხილული მოდულაციური გეგმის კილოებს აღვნიშნავთ მთავარი კილოს (სოლ პირველ ნაწილში და სი მეორეში) საფეხურების შესაბამისად, მაშინ მივიღებთ შემდეგ ფორმულას: VI, I, II, I, II, I, (II), III=I, V, IV, (V), I, V, კოდა.
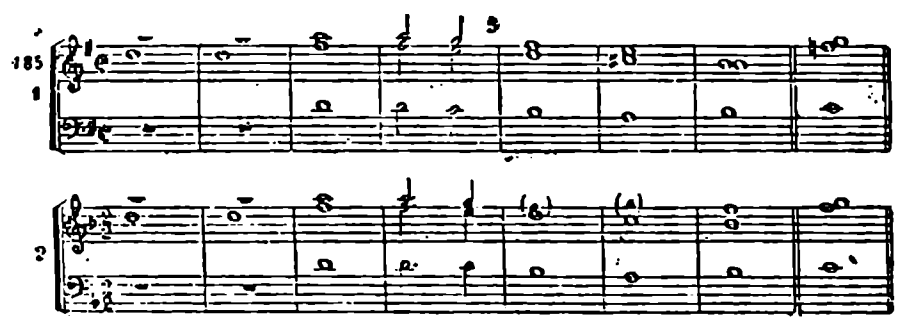
---

[1] სავსებით შესაძლებელია, რომ მოძახილის საწყის საკცევში (პირველი ოთხი ტაქტი) ნაგულისხმევია პარალელური მოძრაობა სამხმოვანებებით სი-რე-ფა დიეზი, ლა-დო-მი, რომლებიც დანარჩენი ორი ხმის ჩართვის მომენტში აღწევს სოლ მიქსოლიდიურის ტონიკას.

ამრიგად კომპლექსურ მრავალხმიანობაშიც, ისევე როგორც პურდონულ მრავალხმიანობაში[1], მოდულაციური გეგმის კილოთა ტონიკები ან წარმოქმნიან კადანსების ერთ-ერთ სახეობას, ე. ი. მათ შორის გარკვეული ფუნქციონალური დამოკიდებულება არსებობს, ან კილოები დაკავშირებულია კილოს ცვალებადობის საფუძველზე. ამიტომაც მოდულაციური გეგმის აღნაგობის ეს პრინციპი მთელი საქართველოს ხალხური სიმღერისათვის საერთო პრინციპად უნდა მივიჩნიოთ.
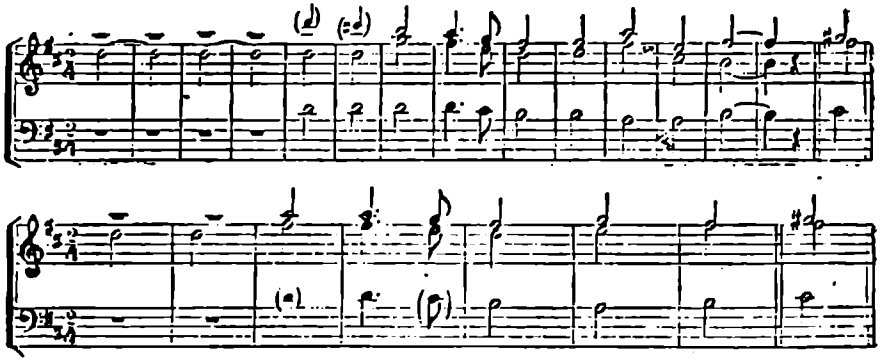
განხილული სიმღერის მოდულაციური გეგმა ჩვენ სხვა მოსაზრებითაც მოვიყვანეთ. ამჟამად ჩვენ გვაქვს „ალი ფაშას“ რამდენიმე ვარიანტი, ზ. ფალიაშვილისა და დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი. ყველა ისინი რამდენიმედ შეიცავენ ერთნაირ მოდულაციურ გეგმას და ინტონაციურსა და რიტმულ საქცევებს. მაგრამ ყველა ვარიანტს დასაწყისში ახასიათებს ერთგვარი ნაგებობა, სამხმოვანებათა პარალელური მოძრაობით პირველი თანაბგერადობიდან მის ქვედა ტერციისაკენ (რე, ფა დიეზ, ლა—სი). გამონაკლისს წარმოადგენს ფალიაშვილის ერთი ჩანაწერი, რომლის ანალიზიც ჩვენ ზევით მოვახდინეთ. თუმცა მასშიც შეიძლება დანარჩენი ვარიანტების მკრთალი ანარეკლი შევნიშნოთ.

მოგვაქვს სქემის სახით ამ სიმღერის დასაწყისის ოთხი ვარიანტის ჰარმონიული საფუძველი.

(სქემაში № 4 გამოშვებულია 8—10 ტაქტები, რომელნიც მე-6 და მე-7 ტაქტების ვარირებულ გამეორებას წარმოადგენენ; მე-10-ტაქტში ბანში მის მაგივრად უნდა იყოს ფა დიეზი).



[1] იხ. ჩვენი გამოკვლევა „ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“, გვ. 130.



სქემა № 2 წარმოადგენს ზ. ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილ სიმღერა „ხელხვავის" დასაწყისს. სქოლიოში ზ. ფალიაშვილი აღნიშნავს, რომ ზოგიერთი მომღერალი ამ სიმღერას „ალი ფაშას" ვარიანტს უწოდებს, მაგრამ ფალიაშვილი მას „ხელხვავად" თვლის, რადგან ერთი სარწმუნო და ამავე დროს დიდი რიცხვი ხალხური მომღერლებისა ასეთივე აზრისა არიანო. მაგრამ ამ სიმღერის შედარება „ალი ფაშას" სხვა ვარიანტებთან გვარწმუნებს, რომ მუსიკალური შინაარსის მიხედვით ისიც „ალი ფაშას" წარმოადგენს. თუმცა არ არის გამორიცხული შესაძლებლობა, რომ „ალი ფაშას" ყველა ვარიანტი ოდესღაც „ხელხვავს" წარმოადგენდა, ხოლო შემდეგ ხალხმა გამოიყენა ისინი „ალი ფაშას" სიტყვიერი ტექსტისათვის. ამ საკითხის გადაწყვეტას ხელს შეუწყობს მხოლოდ „ხელხვავისა" და „ალი ფაშას" ყველა ვარიანტის ანალიზი. ყოველ შემთხვევაში ჯერჯერობით ჩვენ მას განვიხილავთ როგორც „ალი ფაშას" ვარიანტს.

სქემაში №№ 2, 3 და 4 პირველი წინადადების დაბოლოების შემდეგ (7 და 13—14 ტაქტები) ხდება ძვრა დიდი სეკუნდით ზევით მდებარე ტონალობაში, რაც წარმოშობს ქართული კადანსის მაგვარ საქცევს. (სი ბემოლ — დო; სი-დო დიეზი). ეს ინტონაცია სავსებით ბუნებრივია ქართული ხალხური სიმღერისათვის. მაგრამ სქემაში № 1 სი-ზე დაბოლოების შემდეგ ხდება ძვრა პატარა სეკუნდაზე ზევით მდებარე ტონალობაში. ამიტომ ჩვენ მიგვაჩნია, რომ პირველი წინადადება ტონალური თვალსაზრისით მომღერლებმა სწო-

რად არ შეასრულეს და მხოლოდ მისი დასრულების შემდეგ ჩაერთვნენ გარკვეულ ტონალობაში და ბოლომდე სწორად იმღერეს.

ამრიგად, როგორც დავრწმუნდით, პარალელური კვინტები და სამხმოვანები ცვალებად კილოებზე აღმოცენებული კომპლექსური მრავალხმიანობის მეტად დამახასიათებელ მხარეს წარმოადგენს. კილოს ცვალებადობისა და მელოდიური საწყისის წამყვანი როლის ბეჭდით როგორც ვოკალურ, ისე საკრავიერ მუსიკაში შეიქმნა ამგვარი მუსიკალური ნაგებობანი.

ეხება რა კვინტურ თანაბგერადობას, ა. დ. კასტალსკი აღნიშნავს[1], რომ „მათი პარალელიზმი (კურსივი ჩვენია, შ. ა.) აკრძალულად ითვლება. მაგრამ ხალხური მომღერლები (და მათთან ერთად ახალ მუსიკალურ მიმართულებათა მეთაურნიც) ამ აკრძალვას ყურადღებას არ აქცევენ; ხალხში კვინტა მეტად პოპულარულია". თავისი აზრის დასამტკიცებლად მკვლევარს მოჰყავს ხალხური სიმღერის ჩანაწერთა უამრავი ნიმუშები. განსაკუთრებით დამახასიათებელია რუსული ხალხური სიმღერების ჩანაწერები სეკუნდური თანაფარდობის მატარებელი სამხმოვანებების პარალელური მოძრაობით[2]. პარალელურ ტერციებს ჩვენ ვხვდებით აგრეთვე ესპანურ (ბასკურ) საკრავიერ ჰანგებშიც[3]. ამრიგად, კვინტის, სამხმოვანებისა და ტერციის პარალელური მოძრაობანი მხოლოდ ქართული ხალხური მუსიკისათვის კი არ არის დამახასიათებელი, არამედ იგი გვხვდება მრავალი სხვა ხალხის მუსიკალურ შემოქმედებაშიც.

უნდა ვიფიქროთ, რომ პარალელიზმი დამახასიათებელია კილოების ჰარმონიული ფუნქციონალური თანაფარდობისათვის და აგრეთვე კილოს ორგანული თვისებებისათვის—მისი ცვალებადი ხასიათისათვის.

---

[1] „Основы народного многоголосия", გვ. 53.

[2] იხ. მაგ. № 64 (გვ. 56) სიმღერა „Как по полю", მელგუნოვის ჩანაწერი; რუსული სიმღერა კრებულიდან „Песни русского географического общества" ტ. (გვ. 56); № 63 „Игра гуслярa"; აქვეა მოყვანილი პარალელიზმის მაგალითები ქართულ სიმღერებსა და საკრავიერ ჰანგებში ბ. ფალიაშვილისა და დ. არაყიშვილის ჩანაწერთა მიხედვით (გვ. 57, 58).

[3] იხ. იქვე გვ. 161, მაგ. № 156.
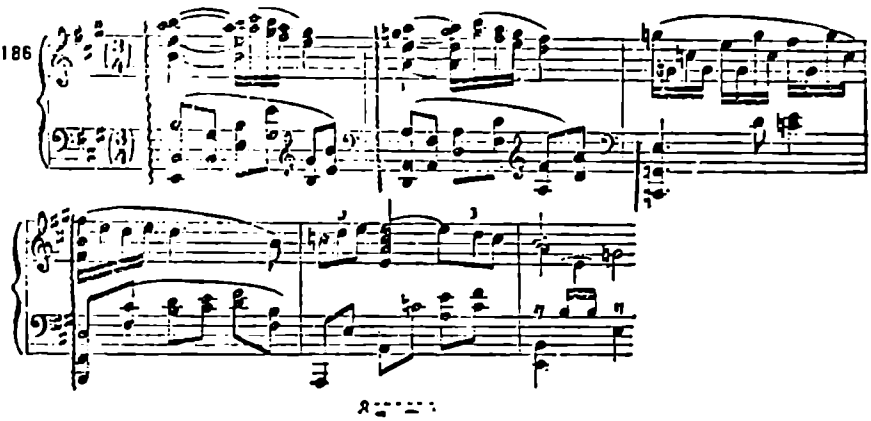
ამიტომაც ეს პარალელიზმი გამოყენებულია იმ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, რომელნიც ახლოს დგანან კილოებზე დამყარებულ ხალხურ მუსიკასთან[1], და ამგვარად ხელს უწყობს ჰარმონიის ახალი ხარისხის წარმოქმნას, მაჟორულ-მინორული სისტემისა და კილოების სინთეზს.

ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში პარალელური სამხმოვანებებისა და მათი შემცველი თანაბგერადობათა, კვინტებისა და ტერციების ფართო გამოყენება ერთი კილოს ფარგლებში, მუდმივი ან ცვალებადი საფეხურებით (უმეტესად დიფუზური კილოს სახით), ხელს უწყობს ფორმის განსაკუთრებულ მოქნილობას. ეს წარმოადგენს ერთ-ერთ მხატვრულ ხერხს, რომლის საშუალებითაც აზრის გადმოცემა ხდება მოქნილად და სხარტად.

ხალხური სიმღერის სხვა თვისებებთან ერთად ქართველმა კომპოზიტორებმა სმენით აითვისეს მრავალსახოვან ხალხურ შემოქმედებაში ამ პარალელიზმების ცოცხალი, ახლებურად მჟღერადი ინტონაციები. ამ პარალელიზმების გამოყენებამ სრულიად ახალი თვისება წარმოქმნა, რამაც გააღრმავა ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების შემოქმედების ეროვნული თავისებურება. პარალელიზმები, თავისი სხვადასხვა ფორმით გამოყენებულნი, ახალ სიტყვას წარმოადგენენ ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ეს პარალელიზმები სტილისტურ კატეგორიად გადაიქცნენ. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველმა კომპოზიტორებმა ეს ახალი მხატვრული გამომსახველობის საშუალება დიდის გემოვნებითა და ტაქტით გამოიყენეს მცირე ფორმებში—თემის ექსპოზიციაში, მცირე ფორმების შუა განვითარებაში. მაგრამ ფართოდ განვითარებული აზრის გადმოცემა, რომელიც გაშლილ ფორმებს მოითხოვს, გარკვეული მექანიკურობით ხასიათდება, რაც პარალელიზმების გადამეტებული გამოყენებით არის გამოწვეული. პარალელიზმების გამოყენება მოითხოვს დიდ კომპოზიტორულ ოსტატობას, წინააღმდეგ შემთხვევაში ეს შესანიშნავი მხატვრული ხერხი შეიძლება გადაიქცეს მექანიკურ არაორგანიზებულ ერთფეროვნებად.

[1] საჭიროა ყურადღება მიექცეს იმ გარემოებას, რომ დასავლეთ ევროპის კლასიკოსებმა გამოიყენეს ხალხური სიმღერა, დაფუძნებული მაჟორულ-მინორულ სისტემაზე, რომელიც კილოების ისტორიული განვითარების შედეგს წარმოადგენს

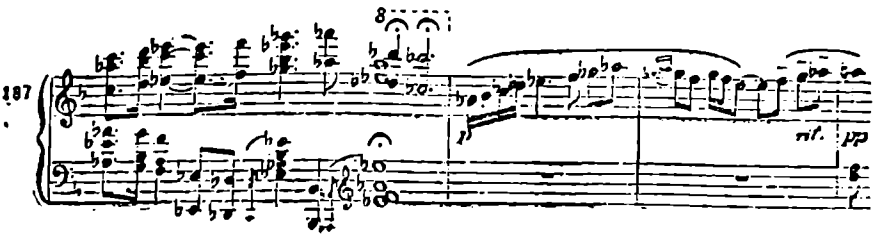
პარალელურ თანაბგერადობათა ორგანიზებული, შემოქმედებითად გამართლებული გამოყენების მაგალითად, სადაც ცალკეული თანაბგერადობა კილოს ტონიკის მნიშვნელობას იღებს (დიფუზური კილო), შეიძლება მოვიყვანოთ ნ. გუდიაშვილის მცირე ფორმის ნაწარმოებები. მისი პრელუდის № 2[1] ერთერთი მონაკვეთი (გვ. 5. 3/3—5/2) აგებულია ამ პარალელიზმებზე. მეორე პრელუდში № 3 (რეოლიური) პარალელიზმების იგივე ხერხი გამოყენებულია როგორც შემაერთებელი ნაგებობა, რომელსაც რეპრიზისკენ მივყავართ. აქ მოცემულია სეკუნდური თანაფარდობის მატარებელი აკორდების პარალელური თანმიმდევრობა ქვევითა მიმართულებით (გვ. 10,1 ტაქტის ბოლოდან მე-5 ტაქტის დასაწყისამდე).



საბოლოო თანაბგერადობაში ფა, ლა ბემოლი, დო ბემოლი, მი ბემოლი—მი ბემოლ ეოლიურის 11 $^{5}_{6}$—, ზედა ხმაში გამისებური მელოდია გაივლის. ჩერდება რა მეორე ოქტავის ლა ბემოლზე, კომპოზიტორი ამ ბგერას აქცევს რე ეოლიურის I საფეხურის კვინტისათვის შემავალ ტონად. ამ თანაბგერადობას შეაქვს ხმოვანების მოულოდნელი სიახლე, სინათლე და სითბო, რაც მეტად შეესაბამება თემის ლირიკულ ხასიათს[2].
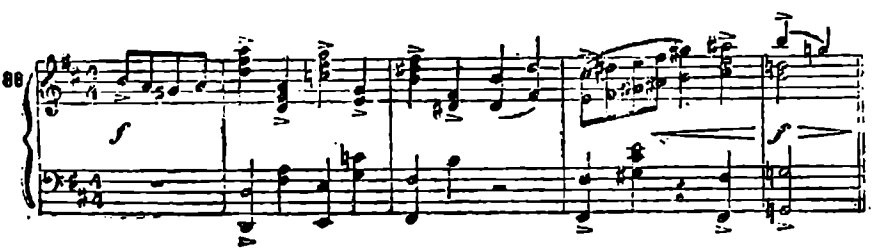
[1] „ოთხი პრელუდი“ ფორტეპიანოსათვის.

[2] წინამდებარე ნარკვევის მიზანი და მოცულობა არ იძლევა საშუალებას შევჩერდეთ ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების ხალხური სიმღერასთან კავშირის ამ ფრიად მნიშვნელოვან საკითხზე. ამ საკითხის განხილვა ჩვენ გათვალისწინებული გვაქვს სპეციალურ ნარკვევში, რომელიც მიეძღვნება ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში ჰარმონიული ენის საკითხს.



შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ პარალელიზმების გამოყენების მსგავსი ხერხი მარტო ქართული ხალხური სიმღერისათვის როდია დამახასიათებელი. სამწუხაროდ, მრავალი ხალხის სიმღერათა კილოების კანონზომიერებანი და თავისებურებანი ჯერ კიდევ შეუსწავლელია. მაგრამ სეკუნდურ თანაფარდობაში მყოფი კილოების, პარალელური სამხმოვანებების ან ტონიკების გამოყენების ხერხი გვხვდება ზოგიერთი კომპოზიტორის შემოქმედებაში, რომელთაც ალბათ, ეს მხატვრული ხერხი ისესხეს და აითვისეს თავისი ხალხის მუსიკალური შემოქმედებისაგან.

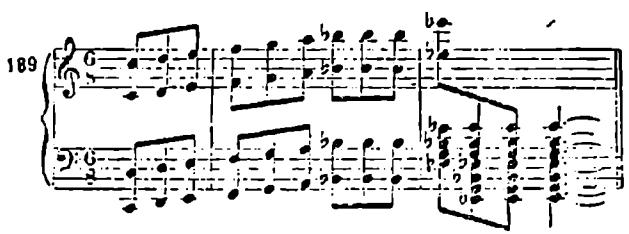
პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ ს. პროკოფიევის „გავოტი“ (რე მაჟორი) მისი „კლასიკური სიმფონიიდან“. ამ გავოტის თემის მდიდარ ჰარმონიაში პროკოფიევმა გამოიყენა სეკუნდურ თანაფარდობაში მყოფ ტონალობათა ტონიკების პარალელური მოძრაობის პრინციპებიც.



„გარეტაქტის“ ლა-ს ჰარმონიის შემდეგ თანმიმდევრობა მოსდევს: რე, ფა დიეზი, ლა, დო, მი, სოლ და სი, რე დიეზი, ფა დიეზი, ე. ი. რე მაჟორის, დო მაჟორის და სი მაჟორის ტონიკების თანმიმდევრობა. ამ თანმიმდევრობათა ჰარმონიული ფუნქციონალური თანაფარდობა ბუნებრივად გამომდინარეობს არა მაჟო-

რულ-მინორული სისტემიდან, ანუ ე ლ ო ბ ი დ ა ნ (დიფუზური კილო). სი მაჟორი, როგორც პარალელიზმის საბოლოო მიზანი, დომინანტით მტკიცდება, ხოლო შეწყვეტილი კადანსის (—VI საფეხური) საშუალებით ხდება გარდატეხა, რის შემდეგაც ხდება რთული ჰარმონიების საშუალებით მთავარი ტონალობის, რე მაჟორის, აღდგენა. ეჭვს გარეშეა, რომ პარალელიზმი სეკუნდურ თანაფარდობაში მყოფი აკორდებისა აქ უნდა გავიგოთ როგორც მაჟორულ-მინორულ სისტემაში კილოს კანონზომიერებათა ჩანერგვა.

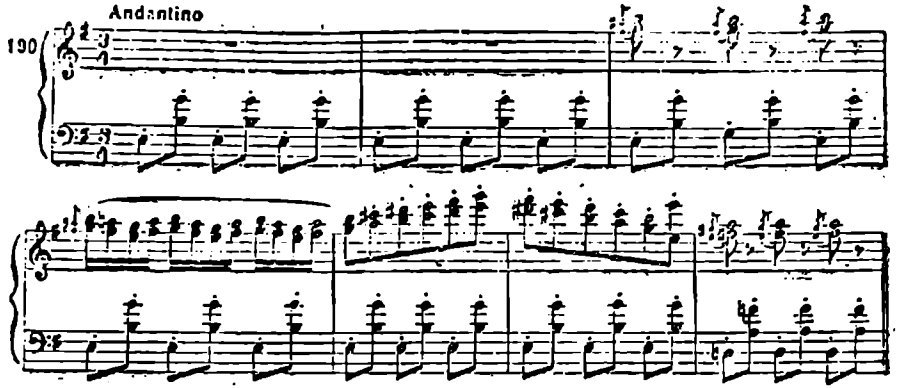
ამ ჰარმონიული ხერხის გამოყენების შემჩნევა შეიძლება აგრეთვე XIX საუკუნის შუა წლების და მეორე ნახევრის კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც, რაც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხალხურ მუსიკასთან. ეს პარალელიზმი (უფრო სწორად პარალელიზმის პრინციპი) ძეტად გამარტივებული ფორმით გვხვდება ბერლიოზის „ფანტასტიკური სიმფონიის“ მეხუთე, ფინალურ ნაწილში.



აქ დო მაჟორიდან კომპოზიტორი გამის საშუალებით მიდის მი ბემოლ მაჟორში.

ყოველი კვარტა წარმოადგენს ახალ ტონალობას: დო, ფა-დო მაჟორიდან ფა მაჟორში გადასვლა; ფა, სი ბემოლი—ფა მაჟორიდან სი ბემოლ მაჟორში გადასვლა და ა. შ.

ბოშათა ცეკვა სიმღერის კოლორიტული, გამოკვეთილი და ნათელი სურათის შესაქმნელად, ბიზემ თავისი ოპერა „კარმენის“ მეორე მოქმედების დასაწყისში გამოიყენა მოდულაციური გეგმა, რომელსაც საფუძვლად უდევს ტონალობათა ტონიკების იგივე პარალელური მოძრაობის პრინციპი, ზედა ხმებში პარალელური ტერციების მოძრაობასთან ერთად. საწყისი მი მინორი რე მინორისა
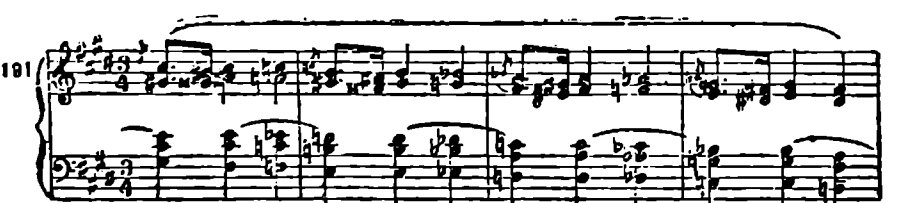


და დო მაჟორის მეოხებით პარალელური მოძრაობის შედეგად გადადის სი მაჟორში, ხოლო შემდეგ სი მაჟორი იცვლება ერთსახელიანი სი მინორით, რომელსაც ისევ ტონალობათა სეკუნდური თანაფარდობა მოჰყვება: სი მინორი, ლა მინორი, სოლ მაჟორი, ფა დიეზ-მაჟორი ფა მაჟორი, ფა დიეზ-მაჟორი, ფა მაჟორი და, ბოლოს, ცენტრალური ტონალობა მი მინორი.

აქაც ზედიზედ რამდენჯერმე სეკუნდით ქვევით მოძრავ ტონალობებს საფუძვლად უდევს კილოს ანალოგიური, პარალელური სამხმოვანებები.

ჰარმონიული განვითარების იმავე ტიპს, რომელსაც საფუძვლად უდევს კილოს იგივე კანონზომიერებანი, შეიძლება მივაკუთვნოთ აგრეთვე სეპტაკორდების პარალელური მოძრაობა, შეფერილი ქრომატიული თანმიმდევრობით, რომელსაც შოპენის მაზურკაში ვხვდებით.

ოპ. 30, № 4.



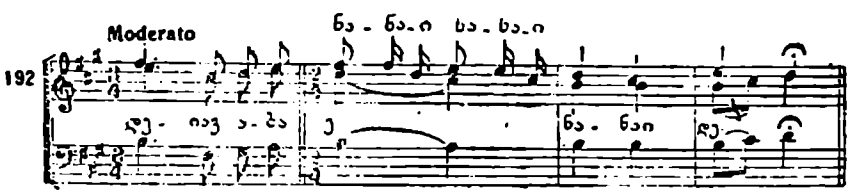
ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში პარალელიზმის გამოყენებამ სიახლე შეიტანა მათ ჰარმონიულ ენაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ზ. ფალიაშვილი ჩასწვდა ამ პარალელიზმების თავისებურებებს შემოქმედებაში, მაგრამ მათ მხოლოდ ციტატის სახით იყენებდა. მოვიგონოთ ოპ. „აბესალომ და ეთერში“ აბესალომისა და ეთერის დუეტის „შენ ხარ დიდი დიდებული“ (კლ. გვ. 24) შესანიშნავი ჰარმონია. ძნელი შესამჩნევი არ არის ამ ნაწყვეტში სვანური სიმღერის „ბუბა ქაქუჩელას“ შემოქმედებითად გამოყენებული ნაწყვეტი, რომელიც თვით კომპოზიტორმა ჩაწერა (ფ. 33, № 18).

დავუბრუნდეთ ისევ ხალხურ სიმღერას.

კილოს ცვალებადმა ხასიათმა, რომლის მეოხებითაც სიმღერა ნაკლებ გამოკვეთილია, განსაკუთრებით კი ისეთმა სიმღერამ, რომელშიც ტონიკის ხშირი ცვლა ხდება, დაბადა მოთხოვნილება განსაკუთრებული ფორმულების მიმართ, რომელნიც ქმნიან სიმღერის დამაბოლოებელ ნაწილს. ამ დამაბოლოებელმა ნაგებობამ, თავისებურმა კოდამ, წარმოქმნა გარკვეული ინტონაციური სვლები და გარკვეული საკადანსო ფორმულები. საკადანსო ფორმულები წარმოადგენენ იონიური კილოს V, VI, VII და I საფეხურთა თანამიმდევრობას, რომელიც უეჭველად უნისონზე ბოლოვდება. ამასთანავე ამ კოდის ტონიკა უმეტეს შემთხვევაში არ ემთხვევა მთავარ ან გაბატონებულ კილოს.
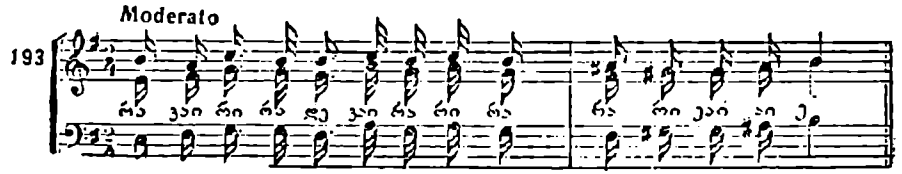
განვიხილოთ ამგვარი კოდის რამდენიმე მაგალითი.

არ. V, 229, № 4, „სუფრული“.
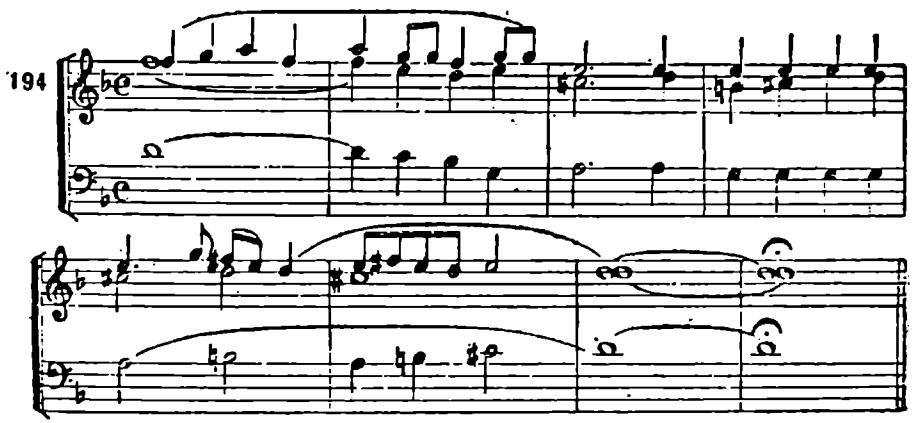


სიმღერა აგებულია მი და ლა მიქსოლიდიურ კილოზე, ხოლო კოდა ბოლოვდება იონური კადანსით რე-ზე.

არ. V, 228, № 3, „ქმრის შელოცვა“.



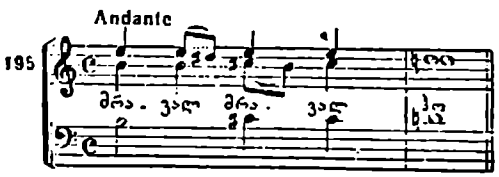
სიმღერა აგებულია რე და სოლ მიქსოლიდიურ კილოზე, ხოლო კოდა ბოლოვდება იონური კადანსით სი-ზე.

არ. II, 20, № 24, „ალი ფაშა“.



სიმღერის დაბოლოებისას არის რყევა მიქსოლიდიურ სოლსა და იონურ დოს შორის, ხოლო კოდა ბოლოვდება კილოზე რე.

ასლ. „მრავალჟამიერი“ (ასლანური).
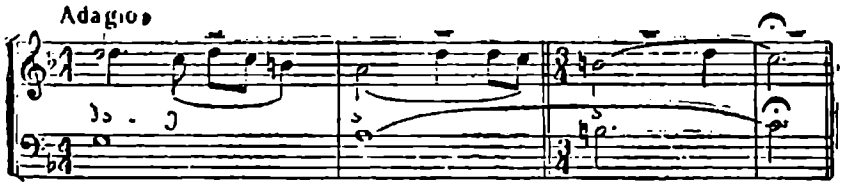


სიმღერაში ეხვდებით შემდეგი კილო-ტონიკების თანმიმდევრობას: სი ბემოლ ეოლიური, სი ბემელ, ფა, სოლ, ლა, სი მიქსოლიდური და ბოლოში კი—იონური კადანსი რე-ზე.

ეს კოდები დამახასიათებელია აგრეთვე საეკლესიო საგალობლებისათვის, რომელნიც, როგორც ეს აღვნიშნეთ გამოკვლევაში „მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში“, იმავე ტიპის მრავალხმიანობას მიეკუთვნებიან, რასაც დასავლეთ საქართველოს სიმღერები.

აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერათა ჩანაწერებში, ე. ი. სიმღერებში, სადაც გაბატონებულია ბურდონული მრავალხმიანობა კრისტალიზებური კილოთი, ამგვარ კოდებს უფრო იშვიათად ეხვდებით.

არ. V, 61, № 12, „ზამთარიო“.



აშკარაა, რომ აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ხმათა პარალელური მოძრაობის მქონე მრავალხმიანი სიმღერის თავისებურებათა გადმოტანასთან.

დამაბოლოებელი ინტონაციის მარტივ სახეს წარმოადგენს მთელ ქართულ ხალხურ სიმღერებში გავრცელებული ქართული კადანსის ფორმულები. როგორც ცნობილია, შესაძლებელია მთელი სიმღერა ერთი კილოს ფარგლებში იყოს მოთავსებული, ხოლო დამაბოლოებელმა აღმავალმა სეკუნდამ ბანში ახალ კილოსთან მიგვიყვანოს. ხალხურ სიმღერებში, რომლებშიც წამყვანი მნიშვნელობა მელოდიურ საწყისს ეკისრება, აღმავალ სეკუნდურ ინტონაციას, რომელიც ემთხვევა რიტმულ საყრდენს, დამაბოლოებელი ფუნქცია ენიჭება და მუსიკალური აზრის დასრულებამდე

ვიყავართ. ინტონაციურ სფეროში მსგავსი მოვლენა სავსებით შეესაბამება სეკუნდურ თანაფარდობას როგორც საფეხურებს, ისე კილოებს შორის მოდულაციურ გეგმებში. მასვე უნდა მიეკუთვნოს ფრიგიული კადანსის ფორმულა. კომპლექსური მრავალხმიანობის სიმღერებში მელოდიური საწყისის გაბატონებამ კი ეს სეკუნდური ალმავალი სვლა განავითარა იონური კადანსის ფორმულის სახით.

ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია.[1]

(ქართული ხალხური სიმღერების მასალაზე)

ყოველი სიმღერის ან სიმღერათა ჯგუფის წარმოშობა განპირობებულია ხალხის მოთხოვნილებით გამოხატოს ცხოვრების ესა თუ ის მხარე მუსიკალური გამომსახველობის ხერხებისა და სიტყვიერი ტექსტის საშუალებით. სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა და ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენის თავისებურებათა გამოსახატავად ხალხი მიმართავს მუსიკალური გამომსახველობის შესაბამის ტიპიურ საშუალებებს. მუსიკალური გამომსახველობის ამ ტიპიურ საშუალებათა თავმოყრა გარკვეული ჟანრის ფარგლებში ხდება, იმ ჟანრის ფარგლებში, რომლებსაც ცხოვრების ისტორიულ განვითარებაში, ხალხი გამუდმებით ამუშავებს.

ბუნებრივია, რომ ხალხური სიმღერის ანალიზის დროს, ისევე როგორც ყოველი მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზის დროს, ჟანრის საკითხი ფრიად სერიოზულ მნიშვნელობას იძენს.

ჟანრის საკითხი ხალხურ სიმღერაში, ისევე როგორც სიტყვიერ ფოლკლორში და თუნდაც ლიტერატურაში, ნაკლებად არის დამუშავებული. ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში, რუსული ხალხური სიმღერის შემკრებნი და მკვლევარნი, თავიანთი კრებულების გამოცემის დროს, ახდენდნენ სიმღერათა კლასიფიკაციას უმეტესად სიტყვიერი ტექსტის საფუძველზე. ამგვარადვე იქცეოდნენ ქართული ხალხური სიმღერების მკვლევარნიც, მაგრამ ცნობილია, რომ ამა თუ იმ სიმღერების სიტყვიერი ტექსტი ადვილად შეიძლება შეიცვალოს სხვა ტექსტით, რომელიც ზოგჯერ, როგორც ქვევით დავრწმუნდებით, საესებით საწინააღმდეგო შინარსისაა. გარდა ამისა,

[1] წინამდებარე გამოკვლევა წაკითხულ იქნა შემოკლებული სახით თბილისის სახ. კონსერვატორიის თეორიულ-საკომპოზიციო ფაკულტეტის სხდომაზე 1930 წლის ოქტომბერში და შემდეგ სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო სესიაზე.

ხალხური სიმღერის კლასიფიკაციის პროცესში არ ხდებოდა სიმღერის ჟანრული თავისებურებების გათვალისწინება, იმ დროს როდესაც ეს მხარე კლასიფიკაციის ძირითად პირობას წარმოადგენს.

საბჭოთა მეცნიერმა მუსიკოსებმა ხალხური სიმღერის უფრო ზუსტი კლასიფიკაცია მოახდინეს ჟანრების მიხედვით. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ეს კლასიფიკაცია არ აღმოჩნდა ამომწურავი და, რაც უფრო მეტად არის აღსანიშნავი, ეს კლასიფიკაცია მუსიკალური ტექსტისაგან მოწყვეტილი აღმოჩნდა.

ჟანრების მიხედვით კლასიფიკაცია ისეთი დიდი პლასტებით არის წარმოებული, სიმღერათა ჯგუფი ისეთი მოპირდაპირე მნიშვნელობის სიმღერებს შეიცავს, როგორიც არის საქორწილო და საჭგლოვიარო, სააკვნო და სატრფიალო სიმღერები, რომ ყოველგვარ საშუალებას გვართმევს ჟანრის ცნება მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებათა შერჩევას დავუკავშიროთ.

სინამდვილეში კი სიმღერები, რომლებიც აღებულ ჟანრში შედიან, პირველ რიგში გაერთიანებული უნდა იყვნენ თავისი შინაარსით და მაშასადამე, თავისი მუსიკალური გამომსახველობის ტიპიური საშუალებებით, რომელნიც გარკვეული მხატვრული სახიდან გამომდინარეობენ და სიმღერის სოციალური ფუნქციით არიან განპირობებულნი.

რა განსაზღვრავს ერთ ჟანრში გაერთიანებულ გარკვეული ჯგუფის სიმღერაობა ხასიათს?

იმისათვის, რომ ამ კითხვას ვუპასუხოთ, შევეცადოთ გარკვეული საზომი შევიმუშაოთ ხალხურ სიმღერაში ჟანრის, როგორც გარკვეული კატეგორიის გასარკვევად.

მხატვრულ ლიტერატურაში, რომლისგანაც მუსიკალურმა მეცნიერებამ ეს ტერმინი ისესხა, ჟანრის გაგებას ხშირად ცვლიან გვარის ან სახის ცნებით (ლირიკა, როგორც ჟანრი, გვარი ან სახე ლიტერატურული ნაწარმოებისა: რომანი, როგორც ჟანრი, გვარი ან სახე ლიტერატურული ნაწარმოებისა: და ა. შ.) ანდა ჟანრის საფუძვლად მიაჩნიათ ადამიანის გარკვეული ტიპის გამოხატვა, ხასიათის გარკვეული საშუალებით გამოსახვა[1] (სიუჟეტურად—ეპოსი; ცალკეულ განცდებში, სიუჟეტის გარეშე—ლირიკა; სიუჟეტურად მთხრობელის გარეშე—დრამა).

[1] Д. И. Тимофеев „Теория литературы", 1948, გვ. 339.

პროფესიულ მუსიკაში გამოყენებული ჟანრის ცნებას შესაძლებელია ორი საფუძვლით მოპირდაპირე აზრობრივი მნიშვნელობა ჰქონდეს: ერთი მხრივ, ჟანრის გაგებას განსაზღვრავს მოცემული ნაწარმოების გარეგანი ნიშნები, რომელთა საშუალებითაც შესაძლებელია ყოველგვარი შინაარსისა და რომელიც გინდა კლასის იდეოლოგიის გადმოცემა, ხოლო მეორე მხრივ, ჟანრის გაგება განსაზღვრავს მოცემული ნაწარმოების არსს, მის შინაარსს, მის შინაგან ბუნებას და მის იდეურ მხარეს. მაგალითად, ტერმინები ვოკალური, ინსტრუმენტალური, საოპერო, სიმფონიური, კამერული, საცეკვაო, სასიმღერო, საგუნდო, საფორტეპიანო ჟანრი და ა. შ. განსაზღვრავენ ნაწარმოების მხოლოდ შემსრულებელთა შემადგენლობას, ანდა შესრულების საშუალებას, და არა მის ხარისხობრივ—შინაარსობრივ მხარეს. მაგრამ საკმარისია ზოგიერთ მათგანს დავუმატოთ გარკვეული შინაარსის აღმნიშვნელი ზედსართავი სახელი, რომ, გარეგან ნიშნებთან ერთად, თავს იჩენს შინაგანი იდეურ-ემოციური ნიშნებიც; მაგალითად, გამოთქმები—ლირიკული ოპერის ჟანრი, კომიკური ოპერის ჟანრი დრამატული სიმფონიის ჟანრი, პასტორალური სიმღერის ჟანრი, საესტრადო სიმღერის ჟანრი, სამგლოვიარო მარშის, სალაშქრო მარშის ჟანრები და სხვა.; ეს გამოთქმები გარდა ნაწარმოების გარეგანი ნიშნებისა (შემსრულებელთა შემადგენლობა, შესრულების საშუალება), უმთავრესად განსაზღვრავს მოცემული ნაწარმოების ან ნაწარმოებთა ჯგუფის შინაგან შინაარსს.

აქვე შეიძლება მოვიხსენიოთ გარკვეული შინაარსიდან გამომდინარე დასათაურება ნაწარმოებისა—მაგალითად, სკერცოს, ნოქტიურნის, პოემის ჟანრი და ა. შ.

ამრიგად, ტერმინი „ჟანრი", ერთი მხრივ, განსაზღვრავს ნაწარმოების გარეგან ნიშნებს, ხოლო, მეორე მხრივ, მის შინაგან შინაარსს.

ხალხური სიმღერის ანალიზის დროს ჩვენ ამ ტერმინს გამოვიყენებთ როგორც სიმღერის ან სიმღერათა ჯგუფის შინაარსის გამომხატველ ტერმინს.[1]

[1] ხალხური სიმღერის ანალიზის დროს, ცხადია, გამოიყენება შემდეგი ტერმინებიც: ვოკალური ინსტრუმენტალური, საცეკვაო, საგუნდო ჟანრი, რაც გულისხმობს შემსრულებელთა შემადგენლობას ან შესრულების საშუალებას.

ამიტომაც ხალხურ სიმღერაში გამოყენებულ ჟანრის გაგებას ჩვენ შემდეგი სამი ფაქტორით განვსაზღვრავთ:

1. მოცემული სიმღერის (ან სიმღერათა ჯგუფის) სოციალური ფუნქციით.

2. მისი სიტყვიერი ტექსტით.

3. მისი მუსიკალური ტექსტით.

საზღვარი ცალკეულ ჟანრებს შორის ქართულ ხალხურ სიმღერაში ყოველთვის მკვეთრად არ არის ხოლმე მოხატული.

მკვეთრად განმასხვავებელი ნიშნების მქონე მუსიკალურ შინაარსთან ერთად, რომელიც განასხვავებს ცალკეულ ჟანრებსა და თვით ჟანრის შიგნით სახეობებს, საქართველოში შეიძლება აგრეთვე შევხვდეთ ერთგვაროვან ანდა მონათესავე შინაარსს სხვადასხვა ჟანრის ფარგლებში.

მაგალითად, სუფრულ—ჰიმნებს, შრომის პროცესში შესასრულებელ სიმღერებს, სამგლოვიარო და საკულტო სიმღერებს აქვთ სავსებით განსხვავებული, ამ ჟანრებისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური ნიშნები.

იგივე მოვლენა შეიძლება შევნიშნოთ ერთი და იმავე ჟანრის შიგნით სხვადასხვა სახეობათა შორის: შრომის სიმღერებს, რომელნიც სრულდებიან შრომის პროცესში, შრომის პროცესის წინ ან შემდეგ და აგრარული ღვთაებისადმი მიმართულ ვედრებას განსხვავებული მუსიკალური შინაარსი აქვთ.

მუსიკალური შინაარსის ამგვარსავე განსხვავებას ვხედავთ საკულტო სიმღერებში: სიმღერებს, რომელნიც ადამიანთა გარკვეული წრის, შესაძლებელია საეკლესიო მსახურთა მიერ სრულდება, და სიმღერებს, რომელთაც ხალხი—მასა ასრულებს, სხვადასხვა მუსიკალური ნიშნები აქვთ.

მრავალ ჟანრში არის გამოყენებული საფერხულო სიმღერის ფორმა, რომელსაც მკვეთრად ჩამოყალიბებული მუსიკალური ნიშნები აქვს, და ამრიგად, ფერხულის უძველესი ფორმა ერთგვარ „ლიტერატურულ ფორმად“ გადაიქცა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ხევსურულ სიმღერაში ყველა ჟანრს, თუნდაც მათ შორის ოდნავ შესამჩნევი განსხვავება არსებობდეს, თითქმის ერთგვაროვანი მუსიკალური შინაარსი აქვს.

ხევსურეთში ხალხური სიმღერა ძირითადად ორ ჯგუფად შეიძლება—მკვეთრად დაიყოს: მამაკაცების და ქალთა სიმღერებად, იმ დროს როდესაც ქართლისა და კახეთის ხალხურ სიმღერაში ჟანრების საკმაოდ დიდი მრავალფეროვანება დიფერენცირებულია მუსიკალური შინაარსის საკმაოდ დიდ მრავალფეროვანებად.

ჟანრი, როგორც სოციალური მოვლენა, ბუნებრივია, საზოგადოებრივი განვითარებით არის განპირობებული და როგორც ისტორიული კატეგორია იცვლება და ნაირგვარ ფორმებს იღებს სხვადასხვა საზოგადოებრივ ფორმაციაში და ცხოვრების ვითარებაში. ამიტომაც ერთი და იმავე ჟანრის ფარგლებში შესაძლებელია სხვადასხვა ხასიათის სიმღერები მოთავსდეს. მაგალითად, ზრომის სიმღერების ჟანრში შეიძლება მოთავსდეს როგორც უძველესი სიმღერები—აგრარული ღვთაებისადმი მიმართვა („ოროველა"), ისე მოტორული ხასიათის მხნე სიმღერები, რომელნიც შრომის პროცესში სრულდება მცირერიცხოვან მომკელთა მიერ, ანდა ციკლური სიმღერები, რომელნიც მრავალრიცხოვანი მუშების მიერ სრულდება მინდორში კოლექტიური მუშაობის დროს („ნადური", „მამითადი"...) ანდა საქორწილო სიმღერების ჟანრში შედიან, როგორც საფერხულო სიმღერები, რომელნიც დინჯი ტემპითა და სასიებით სრულდება კერის ირგვლივ პატარძლის შემოტარების დროს. აგრეთვე ვაჟკაცური სალაშქრო სიმღერები—„მაყრული", რომელსაც მაყრები ასრულებენ, ზოგჯერ ამოღებული ხმლებით. პირველ შემთხვევაში (საფერხულო სიმღერა კერის გარშემო) საქორწილო რიტუალის ეს ნაწილი წარმოადგენს ქორწინების წინაპართა კულტით განმტკიცების ემბლემას[1], ხოლო მეორე შემთხვევაში („მაყრული") წარმოადგენს იმ ეპოქის ნაშთს, როდესაც „საქმრო თავის საცოლეს მოტაცებით ირთავდა, როცა ის პართლაც იძულებული იყო ცხენოსანი და შეიარაღებული თანამებრძოლებითურთ შორ გზას გასდგომოდა, რომ ცოლი მოეყვანა"[2].

ჩვეულება პატარძლის გამოცილებისა ვაჟკაცური სიმღერით „მაყრული" გავრცელებულია მთელ საქართველოში, და აქ, ცხოვრების სხვადასხვა ვითარებაში, მაგრამ სოციალური აუცილებლო-

[1] რ. ხარაძე, „დიდი ოჯახის გადმონაშთები სვანეთში", თბილისი, 1939 წ. გვ 105.

[2] ი. ჯავახიშვილი „ქართული სამართლის ისტორია", წ. 1, გვ. 161

ბის ერთსა და იმავე პირობებში, ხალხი ჰქმნის სხვადასხვა სიმღერას, რომელნიც ერთ საქორწილო ჟანრში თავსდებიან.

ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენის სოციალური ფუნქციის ცვლასთან დაკავშირებით, იცვლება ჟანრიც. ხევსურული საგმირო სიმღერები ოდესღაც საკულტო სიმღერებს წარმოადგენდნენ, რადგან ჯერ კიდევ ჩვენს დროში მათ ფანდურის თანხლებით ასრულებდნენ სახალხო დღესასწაულებზე—ხატობაში წარმართული რიტუალის შესრულების დროს ცალ მუხლზე დაჩოქილნი წარმართული ნიშნების წინაშე. ეს საგმირო სიმღერები სრულდებოდა წინაპართა (გვარის უფროსთა) პატივსაცემად. ამრიგად, ეს სიმღერები საკულტონი იყვნენ, მაგრამ, საგვარეულო წყობის გაქრობასთან დაკავშირებით, ისინი ჰკარგავენ საკულტო ხასიათს და საგმირო ან ისტორიულ ხასიათს იღებენ.

მეტად საგულისხმოა „იავ ნანას" სოციალური ფუნქციის და, მაშასადამე, ჟანრის) შეცვლა. უხსოვარ დროში იგი ღვთაება ნანასადმი, ამ დედამზის სიცოცხლის ღვთაებისადმი მიძღვნილ ჰიმნს წარმოადგენდა. ღვთაებათა ქართულ პანთეონში ნანას გამორიცხვასთან დაკავშირებით, საწარმოო ძალთა და წარმოებითს ურთიერთობათა დამოკიდებულების შეცვლის გამო, იგი აკვნის სიმღერად გადაიქცა, ე. ი. სოციალური პირობების შეცვლასთან ერთად შეიცვალა ჟანრიც.

რაც უფრო მეტად მოიცავს მუსიკალური აზროვნება ცხოვრების მოვლენებს, მით უფრო მრავალფეროვანი ხდება ჟანრული სახესხვაობაც. იმ ეპოქაში, როდესაც ადამიანს არ შეეძლო მხოლოობითი და მრავლობითი რიცხვის გარჩევა, ცხადია, არ შეეძლო ჟანრების მრავალფეროვანება შეექმნა. ცნობილია, რომ აზროვნების განვითარებასთან ერთად იზრდებოდა აგრეთვე შესაძლებლობა ენის, ხელოვნების, მორალისა და სხვა მიმართულებით გამოხატულიყო ცხოვრების, სხვადასხვა მხარე.

ხალხური სიმღერის ნაკლები ჟანრული დიფერენცირება საქართველოს მთიან რაიონებში, განსაკუთრებით ხევსურეთში, ფშავსა და თუშეთში შესაძლებელია აიხსნას იმ ეპოქის ნაშთების არსებობით, როდესაც ქართველთა წინაპრების ცხოვრებას მცირეოდენი ჟანრებით ასახავდნენ. ხომ არსებობს ჩვენში მატრიარქალური ნაშთები, ცოლ-ქმართა ინდივიდუალური დამოკიდებულების

არსებობის ფაქტები ლეგალიზაციის სახით (პროფ. გ. ჩიტაია და დოც. ვ. ბარდაველიძე), ანდა მთების თაყვანისცემა და ა. შ. ხომ არ იფარება ამ მოვლენაში მიზეზი იმისა, რომ გურულების—ძველი ჰანურ-ლაზური კულტურის მემკვიდრეების, ყველა გუნდურ სიმღერას, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, განსხვავებული სიტყვიერი ტექსტითა და დასახელებით ერთნაირი მუსიკალური შინაარსი აქვს?

სიმღერის სოციალური ფუნქცია, ე. ი. ის ადგილი, რომელიც სიმღერას ყოფაში უჭირავს, როგორც კონკრეტულ სოციალურ პირობებში სინამდვილის ანარეკლს, წამყვან ფაქტორს წარმოადგენს.

ამა თუ იმ საზოგადოებრივი ფორმაციის პირობებში ყოფა, სინამდვილე ხალხში გარკვეული მუსიკალური სახეების შექმნის მოთხოვნილებას იწვევს.

ამ წამყვანი ფაქტორისაგან—სიმღერის სოციალური ფუნქციისაგან არის დამოკიდებული სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის შერჩევა, რომელიც ლიტერატურულ და მუსიკალურ სამოსელში ცხოვრების კონკრეტულ მომენტებს ასახავს.

ამრიგად, სიმღერის სოციალური ფუნქცია ჟანრის ჩამოყალიბების პროცესში გადამწყვეტ ფაქტორს წარმოადგენს, ხოლო სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტები—დაქვემდებარებულ ფაქტორებს.

ჟანრის აღნიშნული სამი მხარისაგან ყველაზე სტაბილურია სიმღერის სოციალური ფუნქცია.

ხალხის ცხოვრებაში სიმღერა მხოლოდ მაშინ იცვლის თავის ადგილს, როდესაც ძველი საზოგადოებრივი ფორმაციის რღვევა და მისი ახალი ფორმაციით შეცვლა ხდება. მაგალითად, საგალობელი-ჰიმნები მიძღვნილი სინათლის, სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ღვთაების ნანასადმი, ისტორიულად აკვნის სიმღერად გადაიქცა.

ზოგიერთი სიმღერა, რომელსაც ამჟამად, შესაძლებელია, საგმირო ვუწოდოთ, ძველად, გვაროვნული წყობის ეპოქაში, საკულტო ხასიათისა იყო, რამდენადაც გვარისადმი, გმირისა და გმირობისადმი მიძღვნილ ჰიმნებს წარმოადგენდა.

გურული ლირიკული სიმღერა „გაზაფხული“ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ გარდაიქმნა საბჭოთა ეპოქის, ახალი ცხოვრების ამსახველ სიმღერად.

თუ კი სიმღერის სოციალური ფუნქცია იცვლება საზოგადოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვანი გარდატეხის მომენტებში, სამაგიეროდ სიტყვიერი ტექსტი გაცილებით უფრო ადვილად იცვლის სახეს. ამ გარემოებას ხშირად ხელს უწყობს სიმღერის სოციალური ფუნქციის სიმახვილის შესუსტება. მართლაც, ძალიან ხშირად ამა თუ იმ სიმღერაში ისეთი სიტყვიერი ტექსტი გვხვდება, რომელიც სრულებით არ შეესაბამება ამ სიმღერის ადგილს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მაგალითად, შრომის სიმღერებში თავს იჩენს სატრფიალო ხასიათის ტექსტები. დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილ საწესო სიმღერა „ჭონაშიც“ კი (არ. V. 104 № 15) იმ ტექსტის გვერდით, რომელიც განპირობებულია სიმღერის სოციალური ფუნქციით: „აღდგომა სიხარულისა მრავალიც გაგითენდება“. სატრფიალო ხასიათის ტექსტიც გვხვდება: „ნეტავი, ქალო, მე და შენ ყანები მოგვცა ზიარი“.

ყოველ სიმღერას აქვს ძირითადი სიტყვიერი ტექსტი, რომელიც საზოგადოების ისტორიული განვითარების პროცესში იცვლება ახალი, შეტანილი ტექსტით. ხალხური სიმღერის ანალიზის ერთ-ერთ ძირითად პრობლემას წარმოადგენს საკითხი ძირითადი და ახლად გამოყენებული ტექსტის დადგენის შესახებ. ამ პრობლემის გადაწყვეტის სიძნელე, ჩვენი აზრით, შეიძლება გაადვილდეს სიმღერის სოციალური ფუნქციის განსაზღვრისა და მუსიკალური გამომსახველობის იმ საშუალებათა დადგენის მეთხებით, რომელნიც ამა თუ იმ ჟანრის სოციალური ფუნქციით არიან განპირობებულნი.

მაგალითად, სიტყვიერი ტექსტის მიხედვით, სიმღერა „ფირუზი“ (არ. 11. 15 № 21) უნდა სატრფიალო სიმღერათა ჯგუფისათვის მიგვეკუთვნებინა, რადგანაც მთელი ტექსტი სატრფოსადმი მიმართვას წარმოადგენს. მაგრამ თუ ამ სიმღერას შევადარებთ თვით დ. არაყიშვილის, ი. კარგარეთელისა და გრ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილ სამ სიმღერას, აღმოჩნდება, რომ იგი სუფრულ-ჰიმნურ სიმღერას წარმოადგენს, რომელსაც ახალი ტექსტი შეუწყეს (დაწვრილებით იხილე თავში სუფრულების შესახებ). რა თქმა უნდა,

ეს შემთხვევა მეტად მარტივია, მაგრამ ამავე დროს მეტად დამახასიათებელიც.

ჟანრის განმსაზღვრელი მესამე ფაქტორიდან-მუსიკალური შინაარსიდან—ყველაზე მეტ ცვლილებას ისტორიული განვითარების პროცესში განიცდის სიმღერის მეტრო-რიტმული მხარე; მაგალითად, როგორც ქვევით დავრწმუნდებით, შრომის სიმღერებში „ჰერიო" და „ჰერიეგა" ერთი და იგივე მელოდიის ვარიანტებში ადვილად იცვლება მეტრო-რიტმული მხარე. ანდა დამახასიათებელი რიტმული ფიგურის შემცველი სიმწყილადი საფერხულო სიმღერები, რაკი სალაშქრო სიმღერად გარდაიქმნება, იცვლის მეტრო-რიტმულ მხარეს, მაშინ როდესაც მელოდია უცვლელი რჩება. ეჭვს გარეშეა, რომ სიმღერის მეტრო-რიტმული მხარის ამგვარი შეცვლა გარკვეულ ფარგლებში სიტყვიერი ტექსტის შეცვლით არის განპირობებული.

მუსიკალური შინაარსის ყველაზე უფრო მყარ, ძნელად ცვალებად ელემენტს ინტონაციური სფერო წარმოადგენს. ამა თუ იმ სიმღერის წარმოქმნის პირობების ანალიზის საფუძველზე, თავს უფლებას ვაძლევთ ვაღიაროთ, რომ ხალხური სიმღერის მელოდია ლაკონისტალიზებული, სავსებით ჩამოყალიბებული ინტონაციები ქვეტკირივით გამძლეა; როგორც ხუროთმოძღვრების ძეგლებმა გასძლეს საუკუნეთა მანძილზე, ისე ხალხური სიმღერის მელოდიამ გადაიარა საუკუნეთა ქარტეხილები და ჩვენამდე მოაღწია[1].

ამრიგად, ხალხურ სიმღერაში ჟანრი განპირობებულია, პირველ რიგში, სიმღერის სოციალური ფუნქციით და მისგან გამომდინარე სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტით.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში შესაძლებელია შემდეგი ჟანრების გამოყოფა:

1. შრომის, 2. სუფრული, 3. საქორწილო, 4. საგაზაფხულო, 5. საკულტო-რიტუალური, 6. სამგლოვიარო, 7. აქვნის, 8. სალაშქრო, 9. ისტორიული, 10. ლირიკული, 11. საოხუნჯო, 12. სამეურნეო, 13. საცეკვაო.

აღსიშნული ჟანრების უმრავლესობა ამჟამადაც არსებობს საქართველოს სინამდვილეში. ზოგიერთი მათგანი კი მხოლოდ ლიტერატურული მონაცემებით არის ცნობილი.

[1] იხ. ჩვენი გამოკვლევა „იავ ნანას" მელოდია და მისი ადგილი საქართველოს მუსიკალურ ფოლკლორში".

მაგალითად, ჯერ კიდევ ჩ. წ. ა. IV საუკუნეში ქსენოფონტეს მიერ მოხსენებული, ძველ საქართველოში ფართოდ გავრცელებული სამხედრო სიმღერები ჩვენთვის მხოლოდ ლიტერატურული წყაროებიდან არის ცნობილი (ყოველ შემთხვევაში მეცნიერებას ისინი ჯერ კიდევ არ აღმოუჩენია). ასევე მრავალი სამეურნეო სიმღერის სახელწოდება მხოლოდ ა. ჯამბაკურ-ორბელიანის სტატიაშია დაცული[1].

ყოველი ჟანრის შიგნით ხდება სიმღერათა დაყოფა სახეობათა მიხედვით. სახეობათა მიხედვით დაყოფა გამოწვეულია იმ მიზეზების სპეციფიურობით, რომელთაც ამა თუ იმ საზოგადოებრივ ფორმაციაში განაპირობეს კონკრეტულ ჟანრში შემავალი სიმღერათა ჯგუფის წარმოშობა.

იმის გამო, რომ გარკვეულ ჟანრში შემავალი სიმღერები, ამა თუ იმ სოციალურ ვითარებასთან დაკავშირებით იღებენ სხვადასხვა მუსიკალურ შინაარსს, ამიტომ, საზოგადოების სოციალ-ეკონომიური წყობის შეცვლასთან ერთად, შეიცვლება გარკვეულ ჟანრში შემავალი სიმღერების მუსიკალური შინაარსიც.

გარდა ამისა, ამა თუ იმ ჟანრში შემავალ სიმღერებს შეიძლება ჰქონდეს ნაირგვარი მუსიკალური შინაარსი მათი შესრულების სხვადასხვაგვარ პირობებთან დაკავშირებით (შრომის სიმღერები).

ამიტომაც ყოველ ჟანრში საჭირო ხდება სიმღერის სახეობათა გამოყოფაც.

ამ მიზეზების დაზუსტებას ჩვენ ცალკეული ჟანრის სიმღერათა განხილვის დროს მოვახდენთ.

წინამდებარე შრომის მიზანს წარმოადგენს არა ქართული ხალხური სიმღერის ყველა ჟანრის ანალიზი, არამედ ქართული ხალხური სიმღერის ანალიზის მეთოდში გარკვეული თვალსაზრისის დადგენა, რაც სიმღერათა სოციალური ფუნქციით არის განპირობებული. ამიტომაც ჩვენ შევეცდებით დასახული ამოცანა რამდენიმე დამახასიათებელი მაგალითის საფუძველზე გადაეწვრათ.

ამ მიზნით ჩვენ ვფიქრობთ მიზანშეწონილი იქნება შევჩერდეთ სამი ჟანრის განხილვაზე, სახელდობრ: სუფრულ, საკულტო და შრომის სიმღერებზე.

---

[1] ა. ორბელიანი, „ცურნ. ცისკარი", 1861 წ.

სუფრული სიმღერები

სუფრული სიმღერები უძველესი დროიდანვეა გავრცელებული მთელ საქართველოში. მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა საქართველოში ყოფნის დროს ქართული სიმღერის შესწავლისას სპეციალური სტატია გამოაქვეყნა „ქართული ხალხური სიმღერა და მისი მდგომარეობა ამჟამად". ქართული ხალხური სიმღერის სხვადასხვა ჟანრებთან დაკავშირებით იპოლიტოვ-ივანოვი სუფრულ სიმღერებსაც ეხება. მაგრამ, სამწუხაროდ, იმის გამო, რომ საქართველოში კომპოზიტორს გარკვეულ საზოგადოებრივ ფენებში უხდებოდა ყოფნა, მან ვერ მოისმინა ქართული გლეხური სიმღერები მთელი თავისი მრავალფეროვანებით. გარდა ამისა, ის მომღერლები, რომელნიც მისთვის სიმღერებს ასრულებდნენ, ალბათ გამსჭვალულნი იყვნენ სურვილით უფრო „მისაწვდომი" სიმღერები შეესრულებინათ, ამიტომ იყო, რომ „მრავალჟამიერის" სიტყვებზე რევოლუციამდელ სტუდენტთა პოპულარულ სიმღერას „Gaudeamus igitur" ასრულებდნენ. ამის გამო იპოლიტოვ-ივანოვი წერს:

„იმის გამო, რომ ქართველებს არა აქვთ მზა მელოდია „მრავალჟამიერისთვის", ისინი იძულებული გახდნენ მოსულთაგან ესესხათ იგი და ამიტომ არის, რომ მკვიდრნი „მრავალჟამიერს" ასრულებენ „Gaudeamus igitur"-ის მოტივებზე, რაც ამჟამადაც სრულდება ატენის ხეობის სოფლებში, ქ. გორის მახლობლად[2]".

იგივე მისი გარემომცველი სოციალური წრე აწვდის მას„ სამხედრო კაპელმეისტერთა და საერთოდ დილეტანტთა"[3] ნაწარმოებების ანდა „რუსული სალდათური სიმღერის"[4] ყაიდის სიმღერათა ქალაქურ ვარიანტებს. გასაგებია, რომ ამგვარად შეცდომაში შეყვანილი იპოლიტოვ-ივანოვი წერს: „მე არა ერთხელ მომიხდა მომესმინა მოსაზრება, რომ ძველს დროში ქართველებს „მრავალჟამიერის" მსგავსი სუფრული სიმღერები არ ჰქონდათ"[5].

ამ მოსაზრების საპასუხოდ ი. კარგარეთელი 1899 წელს გამოცემულ თავის ხალხური სიმღერების კრებულში ათავსებს რამდე-

[1] Журнал „Артист" № 45. 1895 წ.
[2] იქვე.
[3] იქვე.
[4] იქვე.
[5] იქვე.

ნიმე ქართულ სუფრულ სიმღერას, რომელნიც საკმაოდ რთულნი არიან თავისი მუსიკალური შინაარსის მიხედვით. ქართული სუფრული სიმღერების არსებობა მტკიცდება არა მარტო იმით, რომ ისინი სრულდებოდა XIX საუკუნის მიწურულში, არამედ, როგორც დავინახავთ, იმითაც, რომ ეს სიმღერები გავრცელებული ყოფილა ძველ საქართველოში, როგორც გარკვეული კლასების ანდა მთელი საზოგადოებრივი ფენების იდეოლოგიის გამოხატულება, მხატვრულ სახეებში გადმოცემული (თვით წინაკლასობრივ საზოგადოებაშიც კი).

სუფრული სიმღერების შესრულების ტრადიცია საუკუნეთა სიღრმეში იფარება. პეტრე ივერის სირიული ტექსტის საფუძველზე აკად. ი. ჯავახიშვილს შემდეგი დასკვნა გამოაქვს: „პურის ჭამის დროს მხიარული სუფრული სიმღერები რომ ქართველებს ძველთაგანვე ჩვეულებად ჰქონდათ, ამის შესახებ ცნობა უკვე გვქონდა მოყვანილი. არჩილ მეფეს V ს. ამ ჩვეულების ამოფხვრა და ასეთი სიმღერების მაგიერ სასულიერო საგალობლების შემოღება უცდია, მაგრამ, როგორც მერმინდელი ისტორიკოსების თხზულებითგან ჩანს, მისი ცდა ამაო გამომდგარა“[1].

საზოგადოებრივი ფორმაციების განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე იგი იღებდა ამ ეპოქის იდეოლოგიის შესატყვის ფორმას. ამიტომაც იმ ქართულ სიმღერებში, რომელშიც შესამჩნევია საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ისტორიული პლასტების ნაშთები, სუფრული სიმღერის სავსებით ნაირგვარ ფორმებს ვხვდებით. სუფრასთან საქართველოში სხვადასხვა ჟანრის სიმღერები სრულდება: სუფრული საცეკვაო, საფერხულო, ისტორიული და ა. შ. ეს გასაგებიც არის, რადგან სუფრა—სახალხო თავშეყრილობის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს. მაგრამ მრავალი სიმღერიდან, რომლებსაც სუფრასთან ასრულებენ, აუცილებელია გამოვყოთ სუფრისათვის ტრადიციული სიმღერები, რომლებიც შეიძლება სუფრული სიმღერების ჟანრს მივაკუთნოთ.

სიმღერათა ამ ჟანრს მიეკუთვნება: მრავალჟამიერი[2], სუფრული,

[1] „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები,“ გვ. 276.

[2] სახელწოდებით „მრავალჟამიერ“ არსებობს აგრეთვე საეკლესიო საგალობელი, რომელსაც. ბუნებრივია, ჩვენ არ შევეხებით.

ჩაკრულო, მაყრულის ერთ-ერთი სახეობა[1], გვარის სიმღერა, სმური და სხვა.

გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში ისტორიულად შეიქმნა ტრადიცია, რომლის თანახმადაც სუფრაზე დასაწყისში საკულტო ხასიათის სიმღერები სრულდებოდა, ხოლო შემდეგ წმინდა სუფრული სიმღერები.

მაგალითად, ხევში ჩვენს მიერ სიმღერების ჩაწერის დროს შეგროვილი მასალების მიხედვით, სუფრაზე პირველად „დიდება" სრულდება, ხოლო სვანეთში სრულდება საგალობლები „ჯგერაგი" (წმ. გიორგის ჰიმნი) და „გა" (ჩვენი ვარაუდით ეს საგალობელი სრულდებოდა წარმართული ღვთაების გახპატივსაცემად). მოიპოვება აგრეთვე თეიმურაზ II ცნობები იმის შესახებ, რომ ფეოდალურ სუფრაზე გარკვეული წესი არსებობდა, რომლის მიხედვითაც პირველ რიგში საგალობლები სრულდებოდა, ხოლო შემდეგ სუფრული სიმღერები. ტრადიციის ასეთივე კავშირია შესამჩნევი იმ შეკითხვევაში, როდესაც არჩილის ტრაპეზის წინ მგალობელნი ქრისტიანულ საგალობელს ასრულებდნენ (ეჭვს გარეშეა, რომ ამ შემთხვევაში დიდ როლს ასრულებდა პროპაგანდისტული მიზანი და საქართველოში ქრისტიანობის დაფუძნება, მაგრამ თვით ფორმა ტრაპეზის წინ საგალობლების შესრულებისა ხალხიდან მომდინარეობს).

მუსიკალური შინაარსის მიხედვით ჩვენს მიერ ჩამოთვლილი სიმღერები მეტად მრავალფეროვანია. მათში სხვადასხვა სახით არის გამოყენებული მელოდიური აგებულება, ჰარმონიული და რიტმიული ფორმულები; სხვადასხვანაირია მათში სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთდამოკიდებულებაც, განსხვავებულია ყველა მუსიკალურ-ფორმალური ელემენტების გამოყენების მეთოდიც. ბსგავსი განსხვავება მხოლოდ იმ სოციალური ფუნქციით უნდა აიხსნას, რომლითაც არის განპირობებული ამა თუ იმ სუფრული სიმ-

---

[1] „მაყრულს" საქართველოში სამი სახესხვაობა გააჩნია, რომელნიც ერთმანეთისაგან თავისი დანიშნულებით განსხვავდებიან: ა) „მაყრული," რომელსაც ასრულებენ მეფე-დედოფლის ეკლესიისკენ სულის ან პატარძლის მეფის სახლში მიყვანის დროს; ბ) „მაყრული," რომელსაც მეფის კერასთან ასრულებენ (ფერხულის ფორმა); და გ) „მაყრული", რომელსაც სადედოფლოს საქორწილო კაბის გამოჭრისას ასრულებენ.

ერის წარმოშობა. სწორედ აქედან გამომდინარეობს როგორც სიტყვიერი, აგრეთვე მუსიკალური ტექსტის სხვადასხვაგვარობა.

სუფრული სიმღერების სოციალური ფუნქცია, ბუნებრივია, განპირობებულია გარკვეული საზოგადოებრივი ფორმებით და მათთან დაკავშირებულია ამ საზოგადოების იდეოლოგიათა და სამეურნეო-ეკონომიური ცხოვრებით.

ქართული სუფრული სიმღერები თავისი მუსიკალური შინაარსის მიხედვით, ორ სახეობად იყოფა.

პირველ სახეობას მიეკუთვნება სუფრული ჰიმნები საქართველოს იმ რაიონებისა, სადაც ფართოდ არის განვითარებული მეღვინეობა; ხოლო მეორე სახეობას—რაფსოდთა სიმღერები საქართველოს იმ რაიონებისა, სადაც მეტი სიცხადითაა შემონახული გვაროვნული წყობილების ნაშთები.

მაგრამ ასეთი თანხვედნა სუფრული სიმღერების მუსიკალური შინაარსისა და ხალხის სამეურნეო ცხოვრებისა სრულიადაც არ არის შემთხვევითი; გარდა ამისა, მარტო ეს თანხვედნაც ვერ წყვეტს საქმის არსს.

როგორც ცნობილია, საქართველოში მეღვინეობას დიდი ხნის ისტორია აქვს.

აკად. ი. ჯავახიშვილი წერს:[1]

„მოვიგონოთ, რომ ჯერ კიდევ VIII საუკუნეში ძვ. წ. ა. ასურეთის მეფე სარგონი, რომელიც მოგვითხრობს თავისი ლაშქრობის შესახებ ურარტუს ერთ-ერთი მხარის—მანას წინააღმდეგ, წერს, რომ „მანას ქვეყანაში ხეხილის ბაღები და ვენახები „წვიმასავით უხვ ხილსა და ყურძენს“ ისხამდნენ“[2].

ხოლო არგონავტების შესახებ თქმულებაში ნათქვამია: „სიმდიდრითა და სილამაზით ბრწყინავდა აია: მაღალი სასახლეები, ფართო ქარები და სვეტების მწყობრი რიგი კედლების გარშემო, სპილენძით გამაგრებული ბურჯები, ფოთოლმწვანე, მდიდრულად დაბურული ვაზები, დაუშრობელი წყაროები, რომელთაც რძე, ღვინო, სურნელოვანი ზეთი და წყალი სდიოდათ.“[3]

---

[1] „საქართველოს ეკონომიური ისტორია“ წიგნი II. თბილისი. 1934 წ., გვ. 603—609.

[2] „საქართველოს ისტორია“, სამი ავტორისა, გვ. 39,

[3] „საქართველოს ისტორია“ სამი ავტორისა, გვ. 48. აია—თქმულების მიხედვით კოლხეთის დედაქალაქია.

დ. არაყიშვილის, ზ. ფალიაშვილისა და ი. კარგარეთელის ჩაწერებში დაცული სუფრული სიმღერების ანალიზი საფუძველს გვაძლევს ისინი გარკვეულ ეპოქას მივაკუთნოთ.

როგორი ხასიათისაა მეღვინეობის რაიონებში გავრცელებული სუფრული სიმღერები?

თუ სხვადასხვა ხალხის ხალხური სიმღერების არსებული ჩანაწერების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ყველა სუფრულ სიმღერას ახასიათებს მხიარული, სიცოცხლით სავსე ხასიათი ანდა სადღეგრძელოს სახე. ასე, გერმანული, ფრანგული, ინგლისური, იტალიური სუფრული სიმღერები მხოლოდ მხიარული ხასიათისაა. ეს ჩვეულებრივი კუპლეტური აგებულების მხნე, ფიცხი შინაარსის სიმღერებია. რუსული სუფრული სიმღერები წარმოადგენს სადღეგრძელოებს, მიმართულს გარკვეული პირისადმი. ასეთივე ხასიათისაა სუფრული სიმღერები, რომელნიც გავრცელებულია პოლონეთსა და დასავლეთ უკრაინაში, სადაც მათ ვივატები ეწოდება. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ მუსლიმანების ქვეყნებში, სადაც სარწმუნოება ღვინის სმას კრძალავს, სუფრული სიმღერები არ არსებობს.

თავისი შინაარსით ქართული სუფრული სიმღერები ძირეულად განსხვავდება ყველა ჩვენს მიერ განხილული ხალხების სუფრულ სიმღერათა მხიარული ხასიათისაგან.

ყველაზე უფრო განმასხვავებელ ნიშანს ამ სახის ქართული სუფრული სიმღერებისას მათი ამაღლებული, ჰიმნისებური ტონუსი წარმოადგენს.

ამ სიმღერებში ჰიმნისებური ხასიათს და ბუნებას ხელს უწყობს ფორმის წარმომქმნელი ყველა ელემენტი. სუფრული სიმღერის ჰიმნისებური ხასიათის წარმოქმნის მიზეზები საქართველოს სოციალ-ეკონომიურ ცხოვრებაში უნდა ვეძიოთ.

ვაზი, როგორც ფეოდალური კლასის მატერიალური კეთილდღეობის ფაქტორი, ჰიმნისებური ხასიათის სუფრული სიმღერების წარმოქმნის საბაბს წარმოადგენს. „ქართული მევენახეობა წამყვანი კულტურა იყო ქართული ფეოდალიზმისათვის“[1], და რომ ვაზი მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა ფეოდალის ცხოვ-

[1] „საქართველო ადრეული ფეოდალიზმის გზაზე.“ შრომები, ტ. I, 1943 წ. აკად. ვამოცემა, გვ. 240.

რებაში იქიდინაც ჩანს, რომ იგი ფეოდალიზმის იდეოლოგიის ემბლემასთან--ქრისტიანულ ჯვართან არის დაკავშირებული.

აკად. ს. ჯანაშია წერს: „რით უნდა აიხსნას, რომ ნინოს ჯვარი, რომელიც შემდეგში ისეთ უდიდეს სიწმინდედ იყო გამოცხადებული ქართული ქრისტიანული ეკლესიის მიერ, ამ ლეგენდის შემქმნელმა (რა თქმა უნდა, ეს ლეგენდაა) ნინოს უსათუოდ ვაზისაგან გააკეთებინა? ჩვენ ვფიქრობთ, ესეც უნდა აიხსნას იმ ნიადაგზე, რა ნიადაგზე ავხსენით ჩვენ თვით ქრისტიანობის სახელმწიფო სარწმუნოებად მიღება".[1]

ქრისტიანობის სახელმწიფო სარწმუნოებად გამოცხადებას აკად. ს. ჯანაშია IV საუკ. საქართველოს მმართველ პრივილეგიური კლასების ინტერესებით ხსნის.

აჯამებს რა ყველა მოსაზრებას, აკად. ს. ჯანაშია წერს: „ქრისტიანობა მიიღეს სამეფო დინასტიამ და მისმა მოკავშირე საზოგადოებრივმა კლასმა, თავისი სოციალურ-პოლიტიკურ ინტერესების გულისთვის." „ქრისტიანობა საქართველოს მოევლინა როგორც აზნაურთა რელიგია და ძველი მონარქიის ოფიციალური კულტი."[2]

ამრიგად, ქრისტიანობის ემბლემა-ჯვარი წარმოადგენს საქართველოს ფეოდალური კლასის რელიგიურ ემბლემას[3].

ფეოდალიზმი ემბლემასთან—ჯვართან დაკავშირებულია ვაზითაც, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს როგორც მხატვრულ სახეს ძველ საქართველოში.

წმინდა ნინო ვაზისგან ამზადებს ჯვარს: ჯერ კიდევ საქართველოში მოსვლამდე (ლეგენდის მიხედვით) ნინომ ჩვენება ნახა, რომ მის საწოლზე ვაზის შტო იდო; მირიანის გაქრისტიანების შემდეგ ჯვრის გასაკეთებლად საუკეთესო ხის მასალას არჩევენ და ეს არჩევანი ვაზსა ხვდა წილად[4]. ცნობილია აგრეთვე ძველი საქართველოს ჰიმნი „შენ ხარ ვენახი."

დაბოლოს, ვაზი მოხსენებულია თეშების უძველეს საგალობელში „ლაშარის სიმღერა," რომელიც საკულტო ორსართულიან ფერხულის სახით სრულდება. აგრეთვე უძველეს საგალობელში

---

[1] „საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე" გვ. 240.

[2] „საქართველო ადრეული ფეოდალიზმის გზაზე," გვ. 221.

[3] ჯვარი იყო აგრეთვე როგორც ფეოდალის საკუთრების ემბლემა იქნე, § 17.

[4] იქვე, გვ. 238.

„იავ ნანა," რომელშიც. როგორც ვ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, მოხსენებულია ვაზი და მარანი.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ვაზი ძველთაგანვე გავრცელებულ მბატერულ სახეს წარმოადგენს. აქედან მეტად მნიშვნელოვანი დასკვნა გამომდინარეობს, სახელდობრ ის, რომ ვაზის სახე და მასთან ერთად სუფრული სიმღერებიც თაყიდანვე ხალხის, მასის შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს, მაგრამ საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ეპოქაში ვაზი გახდა ფეოდალიზმის იდეოლოგიის ემბლემა.

ბუნებრივია, რომ ეს სახე წამყვანი გახდა სიმღერაშიც, კერძოდ კი სუფრულ სიმღერაში. მეტი სიცხადით ამ სახემ თავი იჩინა სუფრულ ჰიმნებში, როგორიც არის „მრავალჟამიერი", „სუფრული" და განსაკუთრებით ქართული ხალხური შემოქმედების შედევრი „ჩაკრულო". ცხადია, რომ საჭიროა ამ სიმღერათა უფრო ადრეული ვარიანტების პოვნა. არსებულ ჩანაწერებში მათ ეხვდებით. რთული სუფრული სიმღერის-ჰიმნის თავდაპირველი ფორმა ჩვენ შეგვიძლია მივაკუთვნოთ პერიოდს ჩ. წ. ა. VI—X სს. შორის[1]. უფრო ადრეული ეპოქის ამ ტიპის სუფრული სიმღერები, რომელნიც ჯერ კიდევ წარმართულ ხანაში უნდა გაჩენილიყვნენ, უნდა განვიხილოთ როგორც აგრარული ღვთაებისადმი მიძღვნილი ჰიმნი. მაგრამ, როგორც ცნობილია, წარმართობის ნაშთები მხოლოდ X საუკუნეში კი არ იყო შემონახული, არამედ ახლაც არსებობს იმ

---

[1] თუ კი ჩვენ 1944 წელს მუსიკალური ანალიზისა (უპირატესად ჰარმონიული ენის ანალიზის) და ძველი ქართული ხეროთმოძღვრებისა მოკვეთილობის და X—XII საუკუნის საქართველოს მუსიკალური განვითარების დონის პარალელობაზე დაყრდნობით „ჩაკრულოს" ტიპის სიმღერებს X—XII საუკუნეებს ვაკუთვნებდით, ახლა სუფრული სიმღერე'ის შინაარსის, როგორც საქართველოში პროგრესული ფეოდალიზმის იდეოლოგიის ანარეკლის, დადგენის შემდეგ საესებით მტკიცდება აღნიშნული მოსაზრება.

„...ახალგაზრდა ფეოდალურმა კლასმა თავის პირველს დიდ გამარჯვებას მეოთხე საუკუნის შუაწლებისათვის მიაღწია" (ჯანაშია, აღნ. შრომა, გვ. 126)".

„...მეექვსე საუკუნიდან მთელი საქართველოს მიწა-წყალზე შეუზღუდველად მკვიდრდება ფეოდალური საწარმოო წეს ფეოდალური საკუთრება და სახელმწიფოებრიობა, ფეოდალური იდეოლოგია. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ახალ სახოგადოებას თავის განვითარების ზენიტამდე ჯერ კიდევ დიდი გზა უძევს" (ჯანაშია, აღნ. შრომა, გვ. 127).

რაიონებში, სადაც ჯერ კიდევ შეიძლება გვაროვნული წყობის რეციდივების შემჩნევა (თუშეთი, ხევსურეთი, ფშავი, მთის რაჭა).

ამიტომ განვითარებულ სუფრულ სიმღერებში ჩვენ ვამჩნევთ საქართველოს ძველი კულტურის ტრადიციებს, რომელთაც ფეოდალიზმის აყვავების ხანაში ახალი ფორმები მიიღეს.

თუ კი სუფრული ჰიმნების პირვანდელი ვარიანტები ცოტაოდენი რაოდენობით მაინც არის აღმოჩენილი, რთული სახით სუფრული ჰიმნები ჩაწერილია (და ამჟამადაც არსებობს ხალხში) საკმაოდ დიდი რაოდენობითა და კვლევისათვის სანდო სახით.

ბუნებრივია, აქ დაიბადოს კითხვა, თუ ვინ არის იმ სუფრული ჰიმნების შემქმნელი, რომელიც ფეოდალური კლასის იდეოლოგიას ასახავს? თვით ფეოდალური კლასი, თუ გლეხობა?

ფეოდალიზმი—თავისი პირველი გამარჯვებისა და ძალაუფლების დამყარებიდან VI საუკუნეში თავისი განვითარების ზენიტამდე—X—XII საუკუნეებში—გარკვეულ ფარგლებში პროგრესულობის ნიშნებს ატარებდა. ეს გამოიხატებოდა ხალხის კულტურის დემოკრატიული საფუძვლების გამოყენებით. მაგალითად, ხუროთმოძღვრებაში (მის კლასიკურ ფორმაში) VI საუკ. გამოყენებულია გლეხური „დარბაზის“ პრინციპი[1]; პოეზიაში ხდება ხალხური ლექსის ზომების გამოყენება.

ხალხის სასიმღერო შემოქმედებაში ფეოდალმა აგრეთვე პოვა თავისი მიზნებისათვის გამოსადეგი მხარეები. ფეოდალს არ შეუქმნია განსაკუთრებული ინტონაციები სუფრული ჰიმნებისათვის, არამედ ხელს უწყობდა ხალხური სიმღერის ზოგიერთი ნიშნების განვითარებას თავისი ინტერესებისათვის მათი გამოყენების მიზნით.

---

[1] აკად. გ. ჩუბინაშვილი წერს: „თუ IV და V საუკუნეების ქართულ ძეგლებში ჩვენ შესაძლებლობა გვქონდა აღგვენიშნა ცენტრალური გუმბათქვეშე კვადრატიანი კომპოზიციის რამდენიმე მაგალითი, სამაგიეროდ VI საუკუნის განმავლობაში ეს თემა იძლევა მრავალ სხვადასხვა ვარიანტს. ეს ადვილად გასაგები მოვლენაა, თუ მხედველობაში მივიღებთ ამ თემის განვითარების ფართო სახალხო საფუძვლებს (კურსივი ჩვენია შ. ა.) მონუმენტალურ ხუროთმოძღვრებაში, რომელიც დღესაც ცოცხალია... ქართველი გლეხის საცხოვრებელ „დარბაზის“ ფორმაში განსაკუთრებული გადასახურავით, ეგრეთწოდებული გვირგვინით—და ცენტრალური,ზემოდგან მიღებული სინათლით“ („ქართული სელოვნების ისტორია“ გვ. 80). იქვე (გვ. 115) გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, რომ მცხეთის ჯვრის დიდი ეკლესიის შენობის შექმნა შესაძლებელი იყო მხოლოდ „ღრმა და ტრადიციული მხატვრული კულტურის საერო ფართო საფუძველზე“.

როგორც ქვეით დავინახავთ, სუფრული ჰიმნებისათვის დამახასიათებელია შეძახილის ინტონაციები, რთული თანდათანობით აღმავალი მოდულაციური გეგმა, მელოდირებული მელიზმატიკა, მოქნილი რიტმი. გამომსახველობის საშუალებათა ყველა ეს ფორმები ახასიათებს ხალხურ სიმღერას მის ცალკეულ ჟანრებში. შეძახილის ინტონაცია და მელოდირებული მელიზმატიკა დამახასიათებელია შრომის სიმღერებისათვის („ურმული", „კალოური", „გუთნური" და ნაწილობრივ „ოროველა"). რთული, თანდათანობით აღმავალი მოდულაციური გეგმა ახასიათებს რაჭულ „ალილოს". მოქნილ რიტმზე აგებულია ბევრი სიმღერა, რომელიც პერიოდულ მოტორულ რიტმთან არ არის დაკავშირებული და, რაც მთავარია, სუფრული ჰიმნების საზეიმო განწყობილება ხალხური სიმღერის მრავალი ჟანრისათვის არის დამახასიათებელი.

როგორც ვხედავთ, სუფრული ჰიმნების დამახასიათებელი ნიშნები წმინდა ხალხური, გლეხური წარმოშობისაა.

საქმეს არ ცვლის ის გარემოება, განავითარა თუ არა ხალხმა თავისი სიმღერის დამახასიათებელი ნიშნები და ამით მიიღო თუ არა მონაწილეობა სუფრული სიმღერების შექმნაში, ანდა მათი შექმნის შემდეგ ეს განვითარებული ელემენტები გადაიტანა სხვა ჟანრებში. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, ხალხი, როგორც სუფრული სიმღერების — ჰიმნების აქტიური შემქმნელი, შთაგონებით ჰქმნის, მთელის გულისყურით, რადგან სუფრული ჰიმნების ძირები ღრმად დამალულია ხალხური სიმღერის სხვადასხვა ჟანრში, მათ შორის შრომის სიმღერებშიაც.

ხელისშეწყობა იმ ფორმის განვითარებისათვის, რომელიც ტიპიურია თვით ხალხური შემოქმედებისათვის, ფუოდალს ორნაირად შეეძლო: ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ფეოდალთა კარზე გუნდები არსებობდნენ, რომელნიც სუფრაზე მღეროდნენ. ეს გარემოცვა, ეჭვს გარეშეა, ნაყოფიერ ნიადაგს წარმოადგენდა სუფრული ჰიმნების საზეიმო ფორმის წარმოსაქმნელად. მეორე მხრივ, ეს ფორმა შეიძლება განვითარებულიყო შრომის სიმღერის ერთ-ერთ სახეობაში, რომელიც სრულდებოდა შრომის პროცესის წინ ან შემდეგ („მუშური"), ეს შრომის სიმღერები ინტონაციურად, რიტმულად ხმათა რაოდენობით და ფორმით საესებით განსხვავდება შრომის იმ სიმღერებისაგან, რომელნიც შრომის პროცესში სრულდება. ამა-

ვე დროს თავისი ხისიათით ისინი ძალიან ახლო დგანან სუფრული ჰიმნების პირვანდელ სახესთან. აღნიშნული ორი სახის შრომის სიმღერებს შორის განსხვავება იმდენად დიდია და შესამჩნევი და პირველი მათგანი ისეთი აუცილებლობით არის დაკავშირებული შრომის პროცესთან, რომ ჩვენ თავს უფლებას ვაძლევთ ვივარაუდოთ, რომ „მუშურები“ დამკვიდრებულ იქნენ გლეხებში ფეოდალური კლასის, ექსპლოატატორის ინიციატივით, ფეოდალის მამულში მუშაობით გამოწვეული უკმაყოფილების „გასაფანტავად“.

ჩვენს მიერ აღნიშნულ ამ ორ გარემოცვაში, ფეოდალს შეეძლო ხელი შეეწყო სუფრული ჰიმნებისათვის, რის ტრადიციაც ხალხში უკვე არსებობდა, მაგრამ გარკვეულ საზოგადოებრივ ვითარებაში ახალი შინაარსი ეძლეოდა, რომელიც შეესატყვისებოდა ფეოდალის ინტერესებს.

ისტორიულად სუფრული ჰიმნის ფორმას თავისი განვითარების გზა ჰქონდა. ი. კარგარეთელის, დ. არაყიშვილის, ზ. ფალიაშვილის, გრ. ჩხიკვაძისა და ამ სტრიქონების ავტორის ჩანაწერებში ადვილი შესამჩნევია სამი ეტაპი:

I—ყველაზე ადრეული ეტაპი—ი. კარგარეთელი 1—57, № 25 „მრავალჟამიერ“; 1—78. № 38 „მრავალჟამიერ“; ფ. 11, № 5, „მრავალჟამიერ“ და დ. არაყიშვილი V. 57, № 6 „მრავალჟამიერ“ (ძველებური).

II—შემდეგი, უფრო განვითარებული საფეხური—ი. კარგარეთელი, 1, 56, № 24—„მასპინძელსა მხიარულსა“ (იმერულ-გურული); დ. არაყიშვილი, V. 57, № 7, „მრავალჟამიერ“ (ქართლი); V, 115, № 7, „მრავალჟამიერ“ (კახეთი); 11, 15, № 27, „ფირუზი“ (გურია), V, 225, № 3, „მრავალჟამიერ“ (იმერეთი) და გრ. ჩხიკვაძე „სუფრული“ (იმერეთი).
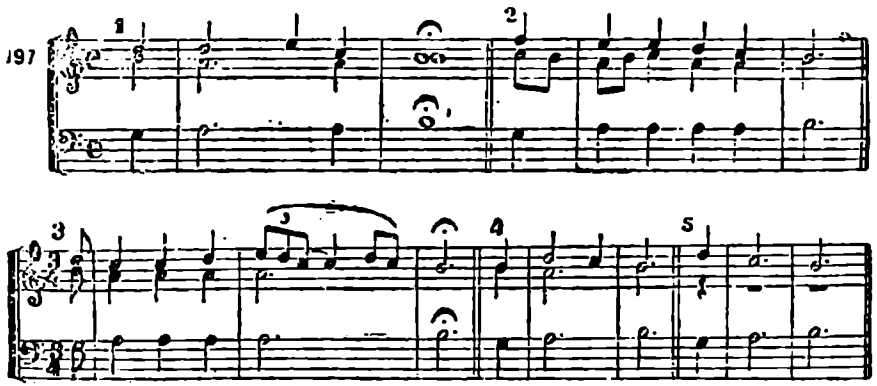
III—განვითარებული სახე—ი. კარგარეთელი, 1, 51, № 22; „კახური მრავალჟამიერ“; 1, 94 № 46, „გვიბრძანე“ (ქართლ-კახური კილო); დ. არაყიშვილი V, 112, № 3, „კახური გრძელი მრავალჟამიერ“; ზ. ფალიაშვილი 64, № 40, „ჩაკრულო“, ჩვენი ჩანაწერი „რაჭული მრავალჟამიერ“ (ასლანური) და სხვ.

განვითარების ადრეულ საფეხურზე სუფრულ ჰიმნებს საზეიმო ხასიათი აქვთ, მაგრამ ყველა ის ელემენტი, რომელნიც ამ ხასიათს ჰქმნიან, ჯერ კიდევ განუვითარებელნი არიან. აქ სამხმიანობა უახ-

ლოვდება თავის პირვანდელ სახეს, პირველი ხმით ბანის გაორმაგების საშუალებით (ეს მოვლენა განსაკუთრებით ნათლად ჩანს არ. V, 57, № 6 და კარგ. I, 78, № 38). მოკლე ჰანგებიდან შემდგარი მელოდია შუა ხმას მიყავს, მაგრამ დაბოლოებაში მელოდია პირველ ხმაში გადადის. ხოლო მეორე ხმა ბანს აორმაგებს. ამგვარ გაორმაგებასა და მელოდიის პირველ ხმაზე გადასვლაში თავს იჩენს ორხმიანობის კვალი, საიდანაც იღებს სათავეს ამ სიმღერათა სამხმიანი წყობა.

ჰარმონიული განვითარება ერთი ტონალობის ფარგლებში თავსდება. ადრეულ საფეხურზე ამ სიმღერებისათვის დამახასიათებელია ფრიგიული კადანსი (I, II, III), სადაც საკადანსო ფორმულა, რომლის ბანი აღმავალი სეკუნდებით მოძრაობს და მელოდიური საწყისით ბოლოში უნისონს წარმოქმნის. ამგვარი კადანსი და იგივე მელოდია ზედა ხმაში გვხვდება საფერხულო სიმღერაში „მუმლი მუხასა“, რომელიც ქართული ხალხური სიმღერის განვითარების ადრეულ საფეხურს უნდა მიეკუთვნოს. უნდა აღინიშნოს უნისონზე დაბოლოებაც, რომელსაც განსაკუთრებით ფართო გამოყენება აქვს დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში, სადაც მრავალხმიანობამ უნდა ვიფიქროთ, ადრეული ფორმები შემოინახა.

მოვიყვანოთ ამ სიმღერათა საკადანსო საქცევები.



№ 1—არ. V, 57, № 6 „მრავალჟამიერ“ (ძველი)
№ 2 კარგ. I, 57, № 25 „მრავალჟამიერ“
№ 3 კარგ. I, 78, № 38 „მრავალჟამიერ“
№ 4 კარგ. I, 83, № 41 „მუმლი მუხასა“
№ 5 არ. V, 114, №, 5 „მუმლი მუხასა“

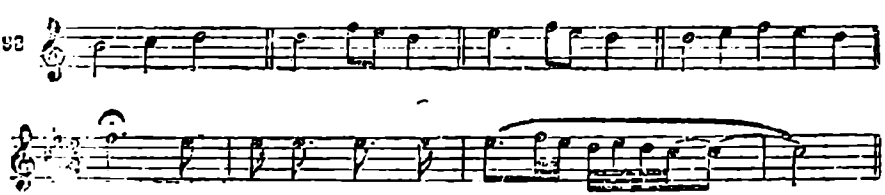
სიტყვიერი ტექსტი ხასიათდება სიტყვა „მრავალჟამიერის“ მრავალჯერადი გამეორებით.

შემდეგ საფეხურზე სუფრული ჰიმნი უფრო განვითარებულ ფორმას ილებს.

ინტონაციურად ჰანგი უფრო გამომხატველია და მელიზმების გამოყენებით დიალოგს წარმოქმნის ზედა ორ ხმაში. პირველი ხმა უკვე მელოდირებულია. მოდულაციური გეგმები მარტივია თუმცა ერთ შემთხვევაში (არ. V. 115 № 7) თავს იჩენს საკმაოდ რთული მოდულაციური გეგმა.

სიტყვიერ ტექსტში, გარდა სიტყვისა „მრავალჟამიერ“ გამოყენებულია ცალკეული მარცვლებიც ჰეი! ია! ო! ანდა მისამღერი ჰარალე და ა. შ., რომელთა საფუძველზედაც ხდება მელოდიის გაშლა.

ამ სახის ქართლ-კახური სიმღერებისათვის დამახასიათებელია აღმავალი ტერციით სვლა თანამიმდევრულად ანდა ნახტომით. აგრეთვე სიმღერის დასაწყისში შეძახილი სპჯიმაზე ან ზედა ტონიკაზე, რომელიც შემდეგ 1 საფეხურის კვინტაში გადადის.



დასავლეთ საქართველოს ვარიანტებისათვის დამახასიათებელია, მელოდიური საქცევები უფრო რთული ინტონაციით. ეს სირთულე თავს იჩენს მელოდიების დამოუკიდებლობაში. ჰარმონიულ წყობასთან შედარებით ხმები უფრო პოლიფონიზებულია[1].

[1] ოთხი „სუფრული“—„სუფრული“ ჩაწერილი გ. ჩხიკვაძის მიერ, „სუფრული“—არ. V, 229, № 4 (იმერული); „მასპინძელსა მხიარულსა“, კარგ. I. 55, № 24 (იმერულ-გურული) და „ფირუზი“ არ. II, 15, № 21 (გურული) წარმოადგენენ ვარიანტებს. უკანასკნელი სიმღერა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სატრფი-

ამრიგად, ამ სტადიაში სუფრული ჰიმნი უფრო განვითარებული და ემოციურია.

როგორც ქვევით დავინახავთ, გამომსახველობის ყველა აღნიშნული საშუალებანი განვითარების შემდეგ სტადიაში იღებენ კიდევ უფრო საზეიმო ხასიათს და ზოგჯერ ბრწყინვალებას.

როგორია განვითარებული სუფრული ჰიმნების მუსიკალური შინაარსი?

ანალიზისათვის განვიხილოთ სოფ. ვაჩნაძიანში ზ. ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილი სუფრული „ჩაკრულო“ (ფ. 64 № 40).

სიმღერას შევეხებით როგორც ცალკე ფორმის წარმომქმნელი ელემენტების მიხედვით, აგრეთვე ერთიანად.

მ ე ლ ო დ ი უ რ ი შინაარსი ამ სიმღერისა არ იშლება ჩაკეტილ მკვეთრად გამოხატული მელოდიური ხაზის ფორმაში, არამედ თავისთავად გამომხატველი მოტივებით, რომლებიც მუდამ მაღალ რეგისტრში ხმოვანებენ. იმისათვის, რომ ვასაგები გახდეს განსხვავება ამ ტიპის სიმღერათა მელოდიასა და მკვეთრად ჩაკეტილ მელოდიის შემცველ სიმღერებს შორის, საკმარისია შევადაროთ „ჩაკრულოსა“ (და ამ ჟანრის სხვა სიმღერების) მელოდიები შრომისა და საფერხულო სიმღერების თემებს.

ამ უკანასკნელში, გარკვეული მიზეზების გამო (რის შესახებაც ქვეკით გვექნება საუბარი), მელოდია იღებს ადვილად დასამახსოვრებელ, მკვეთრად გამოხატული ხაზის სახეს. „ჩაკრულოს“ ტიპის სიმღერებში კი მელოდიური ხაზი ცალკეული მოტივების რთულ გადახლართვას წარმოადგენს.

ამიტომ „ჩაკრულოს“ განხილვისას ჩვენ ვილაპარაკებთ თემა—მოტივების შესახებ და არა განვითარებულ, ჩაკეტილ მელოდიებზე.

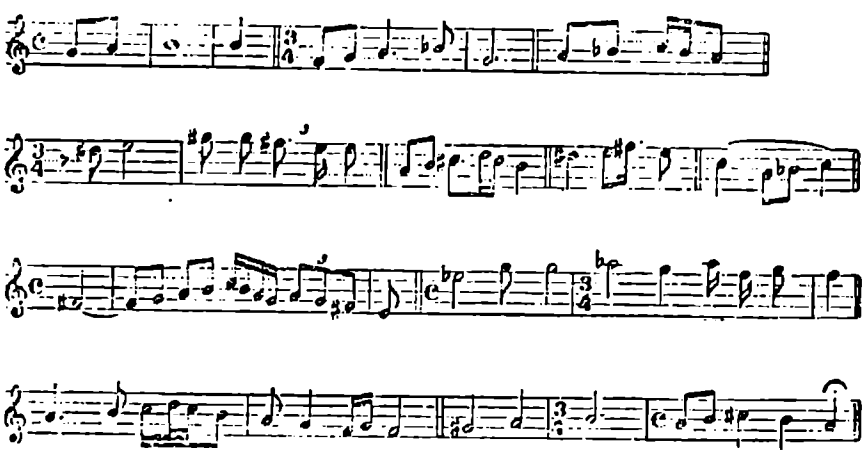
მოტივ-შეძახილების ამგვარი ხასიათი მეტად უწყობს ხელს სუფრული ჰიმნების ამაღლებულ ტონუსს.

ალო ხასიათის სიტყვიერ ტექსტს შეიცავს. მაგრამ მუსიკალური შინაარსი, რომელიც სამი სუფრული სიმღერის ვარიანტს წარმოადგენს, მოწმობს, რომ ეს სიტყვიერი ტექსტი შემდეგ არის შეტანილი. გარდა ამისა, თუ ვარიანტების მიხედვით ვიმსჯელებთ, ეს სიმღერა უნდა მიეკუთვნოს არა გურულ, არამედ იმერულ სიმღერებს, რომელიც ოდნავ არის შეცვლილი გურული სიმღერის ყაიდაზე

ინტონაციური ფორმულები, რომელნიც ჩვენ ნაკლებგანვითარებულ სუფრულ ჰიმნებში აღვნიშნეთ, ამ ფორმაში დიდ გამომსახველობას აღწევენ. მოტივ-შეძახილები სუფრული ჰიმნების განვითარებულ ფორმაში მეორდება ტერციის, კვარტის ფარგლებში აღმავალი და დაღმავალი თანამიმდევნო სვლით, ან ნახტომით, რომელიც შემდეგ ივსება.
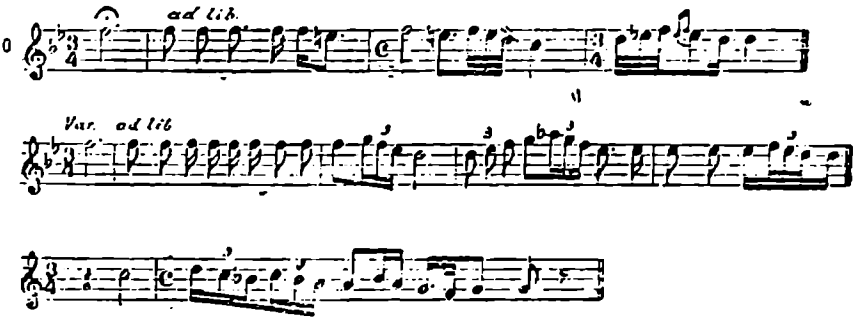
ანდა დიდი ზომის ნაგებობად გარდაიქმნებიან და ახალი გამომსახველი ინტონაციებით მდიდრდება.

199

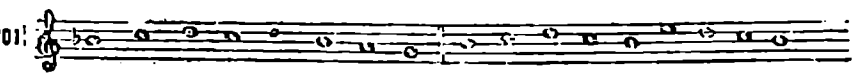


აგრეთვე დიდ მნიშვნელობას იძენენ დასაწყისი ფრაზები ანდა სიმღერის შიგნით მოთავსებული კადენციისებური ნაგებობანი. თუ, ისტორიულად, ეს შეძახილები უფრო სიგნალ-შეძახილებს მიაგავდა ერთ სიმაღლეზე განმეორებადი ბგერის ფორმაში, შემდეგ პერიოდში ისინი ცოტად თუ ბევრად რთულ ფორმაში წარმოგვიდგებიან, სამაგიეროდ განვითარებული ფორმის სუფრულ ჰიმნებში ეს ფორმულები იღებს „ორატორული ჟესტის“ ხასიათს და დიდი აღფრთოვანებით სრულდება (იხ. მაგ. № 200).

სუფრული ჰიმნების ინტონაციური სფეროს ანალიზი უფლებას გვაძლევს გამოვიტანოთ მნიშვნელოვანი დასკვნები, რომელნიც საერთოდ ქართულ ხალხურ სიმღერას ეხებიან.



გამოკვლევაში „იავ ნანას“ მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში“ ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ ქართული ხალხური სიმღერის ჟანრების უმრავლესობისათვის მთავარ ფორმას მელოდიის დალმავალი მოძრაობა წარმოადგენს (სწორხაზოვანი ან ტეხილი). მხოლოდ „იავ ნანას“ ვარიანტების ჯგუფში, აგრეთვე გლეხური შრომის სიმღერის ერთ-ერთ ჯგუფსა და ქალაქურ სიმღერებში იწყება მელოდია კილოს ტერციიდან, პირველ შემთხვევაში მოძრაობს მინორული კვინტისაკენ, ხოლო მეორე შემთხვევაში, მიაღწევს რა მაჟორული კილოს კვინტას, ტერციას უბრუნდება, საიდანაც აკეთებს ალმავალ ნახტომს კვარტაზე (ე. ი. კილოს სექტაზე) და შემდეგ ბრუნდება ქვევით.



მსგავსიე ინტონაცია-სვლა ტერციით ზევით და შებრუნებული მოძრაობა ქვევით დამახასიათებელია სუფრული ჰიმნებისათვისაც მათი განვითარების ყველა საფეხურზე.

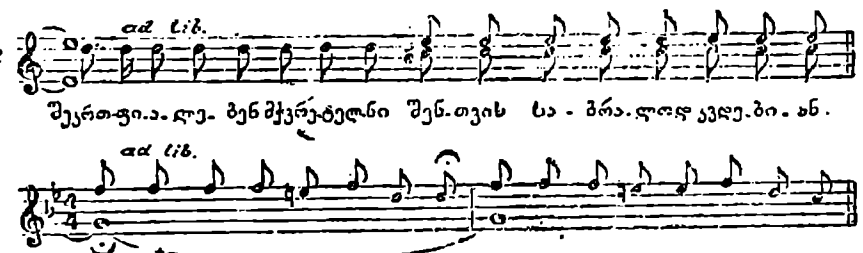
ჩვენ ისიც აღვნიშნეთ, რომ შრომის სიმღერებსა და ქართველ ფეოდალთა ქალაქურ სიმღერაში შემავალი მელოდია, ამგვარი ინტონაციური ფორმულით, გავრცელებულია აგრეთვე სხვა ხალხებშიც, რომელთა კულტურულ-ისტორიული ურთიერთობაც ძველ საქართველოსთან დადგენილია მეცნიერების მიერ, ჩვენ გამოვთქვით მოსაზრება, შესაძლებელია, რომ ოდესღაც ძველ აღმოსავლეთში ეს მელოდია მაგიური ხასიათის მელოდიად ითვლებოდა.

ეს ინტონაცია დამახასიათებელია საკულტო სიმღერებისთვის „იავ ნანა„ და მისი ვარიანტები, შრომის სიმღერებისთვის, რომელთა ვარიანტებიც სხვა ხალხებში საკულტო სიმღერებს წარმოადგენენ, და ბოლოს, იგივე ინტონაცია დამახასიათებელია სუფრული ჰიმნებისათვის, რომელთა სათავეებიც აგრარული ღვთაებისადმი მიძღვნილ ჰიმნებში (იქნებ ვაზის ღვთაებისადმი) უნდა ვეძიოთ.

ყოველივე ამის გამო ინტონაცია, ტერციით ზევით და უკუქცევითი მოძრაობით ქვევით, შეგვიძლია ჩავთვალოთ ვედრების ინტონაციად, ღვთაებისადმი მიმართვად.

სხვადასხვა ჟანრში, სხვადასხვა საზოგადოებრივ წყობაში ეს ინტონაცია აზრობრივად იცვლება „იავ ნანას“ რბილი რელიგიური ლირიკიდან საზეიმო სუფრულ შეძახილებამდე, რომელნიც სუფრული ჰიმნების მდიდარ ორნამენტს წარმოქმნიან.

ზოგიერთ შემთხვევაში სუფრული სიმღერის შუაგულში თავს იჩენს რეჩიტატივული ხასიათის მელოდია ტექსტთან ერთად, რომელსაც გარკვეული აზრობრივი მნიშვნელობა აქვს. მაგალითად, „კახურ გრძელ მრავალჟამიერსა“ და „მრავალჟამიერში.“



რეჩიტატივების სიმრავლე ზ. ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილ „ჩაკრულოში“ იმით აიხსნება, რომ მსგავსი სიმღერები უფრო გვიან გართულდა ორი ტენორის შეჯიბრის საფუძველზე (I და II ხმა).

მდიდარი პლასტიკური და მოქნილი რიტმიკა მთლიანად მუსიკალურ კანონზომიერებათა საფუძველზე ვითარდება და დაუჩქარებელ განვითარებაში ხმოვანების სიფართოეს ჰქმნის.

მ ო დ უ ლ ა ც ი უ რ ი გ ე გ მ ა რთულ სისტემას წარმოადგენს, სადაც კილოთა ტონიკები ძირითადი კილოს ყველა ფუნქციების საფეხურებს წარმოადგენს, ე. ი. ამ მოდულაციურ გეგმებში გამოიყენება კილოები, რომელთა ტონიკებიც შეესაბამება ძირითადი კილოს, I, VII, VI და II საფეხურებს[1].

[1] იხ. ჩვენი გამოკვლევა „ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია“ „მოდულაციური გეგმები“. გვ. 143—145, № № 11, 16—23.

მოვიყვანოთ ორი სუფრულის მოდულაციური გეგმა:

1. „კახური გრძელი მრავალჟამიერიც (არ: V, 112 № 3) და

2. „ჩაკრულოს“ (ფ. 64 № 40).

1. მიქს. მი/რე, დო, რე, მი, რე, მი, ფა დიეზი, მი[1]

I VII VI VII I II I

2. სი, ბემოლი, სოლ, ლა, სი, დო დიეზი, სი, ლა ბემოლი, სი-ბემოლი, დო

I VI VII I II I VI VII I

ყურადღება უნდა მიექცეს იმ გარემოებას, რომ ამ სიმღერათა მოდულაციურ გეგმებში უმთავრესად ხოლო „ჩაკრულოში“ განსაკუთრებით გამოიყენება მაჟორული, მიქსოლიდიური კილო, რაც ყველა დანარჩენ მუსიკალურ ელემენტთან ერთად (მელოდიურ, რიტმულ ტემპურ, „ორკესტრულ“ და სხვა) ხელს უწყობს ჰიმნის ხასიათის შექმნას.
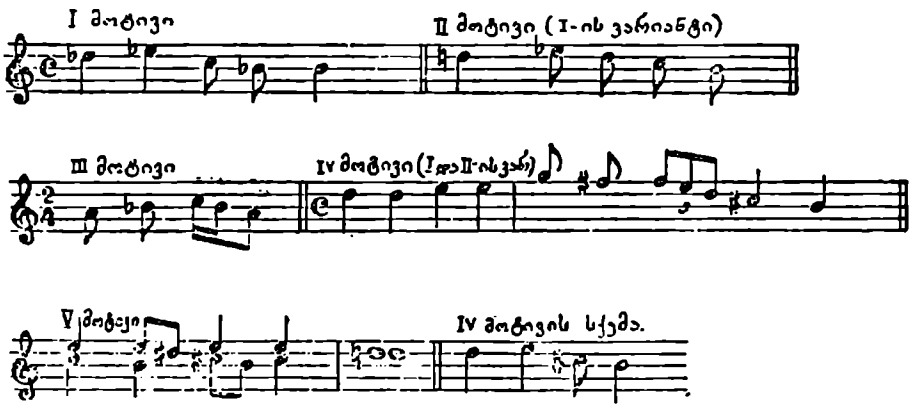
იგივე ტონუსი იქმნება მოდულაციური გეგმის თანდათანობითი ამაღლებით („მრავალჟამიერში“ დაბოლოებისას და „ჩაკრულოში“ თვით მოდულაციური გეგმის შიგნით).

მეტად საინტერესო მოდულაციური გეგმა აქვს „მრავალჟამიერს“ რომელიც 1949 წელს იქნა ჩაწერილი რაჭაში, სოფ. შეუბანში (ქ. ონის მახლობლად): სოლ ბემოლი, ლა ბემოლი, სი ბემოლი, ფა, სოლ, ლა, სი მიქსოლიდიური კილო, კადანსი—კოდა-რე. მოძახილის პარტიის დასაწყისს (რე ბემოლი, მი ბემოლი, დო, სი ბემოლი) საფუძვლად უძევს მეოთხე და მეხუთე ტაქტის ჰარმონია იხ. პირველი ხმის რე, მი, დო დიეზი და მეექვსე ტაქტის მოძახილის სი. ძირითადად, აქ ჩვენ საქმე სამ კილოსთან გვაქვს, რომელიც ცოტად თუ ბევრად განვითარებულია: სი ბემოლი, ფა, ლა და უკანასკნელი რე (კადანსი—კოდის სახით). დანარჩენი აღნიშნული კილოები (სოლ ბემოლი, ლა ბემოლი სოლ, სი) მოცემულია მხოლოდ ტონიკის სახით. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ მესამე ტაქტის კილო—ფა—შემაერთებელია, რომელსაც დამაბოლოებელი კილო რე უპასუხებს, ამ პერიოდის მეორე წინადადებაში 4—7 ტ. ტ) ჩვენ გვექნება კილოები სოლ, ლა, სი, ე. ი. კილო-

[1] გამეორებისას სიმღერა ბოლოვდება ფა დიეზზე, შემდეგ სოლ დიეზზე, სი ბემოლზე და ა. შ.

ები, რომლებიც პირველ წინადადებასთან შედარებით (1—3 ტ. ტ.) პატარა სეკუნდით მაღლა ჟღერენ (სოლ ბემოლი, ლა ბემოლი და სი ბემოლი).

ამრიგად ამ შემთხვევაში „კახური გრძელი მრავალჟამიერის" მოდულაციური გეგმის და განსაკუთრებით „ჩაკრულოს" მსგავსად ჩვენ გვაქვს მთელი სიმღერის თანდათანობით აღმავალი მოდულაციური გეგმა. მელოდია აქაც წარმოადგენს ცალკეულ მოტივ-შეძახილების გადახლართვას და არა ჩაკეტილ, მკვეთრად მოხატულ მელოდიურ ხაზს:



როგორც ვხედავთ, მელოდია განაწილებულია პირველ ხმასა და მოძახილში. მეხუთე ტაქტში ძნელი გასარკვევია, თუ რომელ ხმაშია მელოდია; იგი უფრო პირველი ხმისა და მოძახილის ჰარმონიულ თანაფარდობაშია.

ვუბრუნდებით რა საკითხს სუფრული ჰიმნების მოდულაციური გეგმების შესახებ, უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა ისინი, მიუხედავად სიმღერის მასშტაბისა, მეტად რთულნი არიან.

ფორმის მხრივ სუფრული სიმღერები აგრეთვე დიდი სირთულით გამოირჩევა. „ჩაკრულოს" სამნაწილიანი ფორმა ორი თემა-მოტივის ჩანასახით ექსპოზიციაში (და რეპრიზაში) და ფორმის თანამიმდევრული გართულების საშუალებით დინამიკურად ვითარდება და საბოლოოდ ერთწლიანობას წარმოქმნის.

გამოკვეთილი მოდულაციური გეგმა, სამნაწილიანი დინამიკური ფორმა, რომელიც ერთიან მონოლითს წარმოქმნის, მოტივ-თემატურ წარმოქმნათა ლაპიდალობა და დაძაბული, მაგრამ გარკვეულ საზღვრებში მოთავსებული კეთილშობილური სიდინჯე—ყველაფერი ეს ჰიმნურ ხვოვანებას წარმოქმნის[1].

სიტყვიერი ტექსტი ამ სახის სუფრულ სიმღერებისა მუტად მრავალფეროვანია. მაგრამ ძირითად ტექსტად უნდა ჩაითვალოს ფილოსოფიური შინაარსის, ხშირად შ. რუსთაველის პოემიდან ამოღებული ციტატების ანდა ეთიკური ხასიათის ხალხური სიბრძნის შემცველი ტექსტი. სხვა შინაარსის ტექსტები უნდა ჩაითვალოს შემთხვევითად, უფრო გვიანდელი ხანის დანაშრევად.

ამრიგად, ქართული განვითარებული სახის სუფრული—ჰიმნების მუსიკალური შინაარსის დამახასიათებელი თავისებურებები მდგომარეობს შემდეგში:

1. მუსიკალური შინაარსი წარმოადგენს განვითარებულ მოტივ შეძახილთა გადახლართვას და არა ჩაკეტილ, მკვეთრად გამოხატულ მელოდიას (თემა-მოტივი და არა ჩაკეტილი მელოდია).

2. რიტმი ვითარდება სიტყვიერ ტექსტის რიტმის დამოუკიდებლივ.

3. მოდულაციური გეგმა გამოირჩევა სირთულით და შეიცავს კილოებს, რომელთა ტონიკებიც შეესაბამება ძირითადი ტონალობის 1, VII, VI, და II საფეხურებს.

4. ყველა ელემენტის ურთიერთობა წარმოქმნის რთულ, ჰიმნის დინამიკურ ფორმას.

5. სიტყვიერი ტექსტი გამოირჩევა ფილოსოფიური ან ეთიკური შინაარსით.

6. სიმღერას ახასიათებს საერთოდ კეთილშობილური პათოსით აღსავსე ამაღლებული ტონუსი.

ქართლსა და კახეთში არსებობს კიდევ ერთი სახე სუფრული სიმღერისა, აგებული, უმთავრესად, განვითარებული რეჩიტატივის საფუძველზე. მათ შევეხებით მეორე სახის სუფრულების-რაპსოდთა სუფრული სიმღერების განხილვის შემდეგ.

---

[1] იხ. ჩვენი გამოკვლევა „ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია", 1950 წ., გვ. 140—141 და 158.

სულ სხვა ხასიათისაა იმ რაიონების სუფრული სიმღერები, სადაც მევენახეობა არ არის განვითარებული. ამ შემთხვევაში სუფრული სიმღერების ხასიათი განსაზღვრულია გარკვეული საზოგადოებრივი ფორმების არსებობით. მეორე სახის სუფრულ სიმღერებს ჩვენ ვხვდებით საქართველოს მთიან რაიონებში: ხევში, გუდამაყარში.

საქართველოს აღნიშნულ რაიონებში ჩვენთვის მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ იქ უკანასკნელ დრომდე იყო შემონახული გვაროვნული წყობის ნაშთები. ცნობილია, რომ საქართველოში წინათ გვაროვნული წყობა წარმოადგენდა საზოგადოებრივი ცხოვრების გაბატონებულ ფორმას. „იბერიის ყველა სახელმწიფო და საზოგადოებრივი დაწესებულებანი საგვარეულო წეს-წყობილებაზე ყოფილა დამყარებული“[1].

„ქართველ ტომთა განვითარების ყველაზე ადრინდელი საფეხური სწორედ პირველყოფილ-თემური წყობილება იყო. ჩვენი წინაპრების პირველყოფილ-თემურ წყობილებას ჩვენ ვსწავლობთ იმ ნაშთების მიხედვით, რომელიც ახალ დრომდე შემოინახა ენაში, ზოგი (უმთავრესად მთის) თემის ზნეჩვეულებაში და ნივთიერ კულტურის ძეგლებში“[2].

ფშავების და ხევსურების შესახებ თამარ მეფის ისტორიკოსის ცნობათა საფუძველზე, აკად. ს. ჯანაშია წერს: ....აღნიშნული ტომები იმ დროს (XII საუკუნეში. შ. ა.) თემურ-გვაროვნულ ყოფას განიცდიან“[3]. მაგრამ არა მარტო XII საუკუნეში, არამედ სულ ახლო წარსულშიც ხევის, გუდამაყრისა და ხევსურეთის ცხოვრებაში ადვილად შეიმჩნეოდა გვაროვნული წყობის ნაშთები. ეს გარემოება ნათლად გამოსჭვივის ხევის ბერის ინსტიტუტშიც, მეტად საპატიო სახალხო დღესასწაულის—ხატობის, გვარის წევრთა ურთიერთობის და ცხოვრების სხვა მრავალ მოვლენაში.

გვაროვნული წყობის დროს ყველა ზედნაშენური კატეგორია—რწმენა, მორალი, იურისპრუდენცია — დაფუძნებული იყო გვარის პატივისცემასა და დაცვაზე. გვარის უფროსი ყველაზე უფრო

---

[1] აკად. ი. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორია“, წიგნი I, 1928, გვ. 154.

[2] აკად. ი. ჯავახიშვილი პროფ. ნ. ბერძენიშვილი, აკად. ს. ჯანაშია, „საქართველოს ისტორია“, 1946 წ., გვ 12.

[3] „საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე“, გვ. 239.

პატივსაცემ პიროვნებას წარმოადგენდა. წინაპართა პატივისცემასთან იყო დაკავშირებული მრავალი რიტუალი და ისეთებიც კი, რომელთაც ერთი შეხედვით არავითარი კავშირი არა აქვთ წინაპართა კულტთან. მაგალითად, ხევსურეთში „მთიბლურის“ ტექსტში გვხვდება ბნელეთში ცხოვრების მოტივები. ამ სიმღერათა ინტონაციური სფერო ძალიან ახლოს დგას ტირილის ინტონაციასთან. „მთიბლურისა“ და „ტირილის“ სიტყვიერი ტექსტი რვამარცვლიანი ლექსთა წყობის ნაცვლად შეიცავს ცხრამარცვლიან ლექსთა წყობას[1]. ეთნოგრაფი თ. ოჩიაური ხევსურული ტირილებისა და „მთიბლურის“ შორის კავშირის შესახებ წერს, რომ თიბვის დროს იწვევდნენ მომტირალებს წინაპართა სულების გულის მოსაგებად, რომ უკეთესი მოსავალი მიეღოთ, რაც ხევსურისათვის, რომელიც უმთავრესად მესაქონლეობას მისდევს, იგი მატერიალური კეთილდღეობის საფუძველს წარმოადგენს.

გვარის უფროსის უპირატესობაზე თუნდაც ის გარემოება მეტყველებს, რომ დედაბოძთან (ძალაუფლების სიმბოლო) მხოლოდ გვარის უფროსს შეეძლო მჯდარიყო[2].

გვარის კულტმა თავისი გამოხატულება პოვა სასიმღერო შემოქმედებაშიც. ხევსურეთის სამი ძირითადი გვარის—არაბულის, ჭინჭარაულისა და გოგოჭურის—სადიდებლად არსებობს სიმღერა, რომელსაც „გვარის სიმღერა“ ეწოდება. მომღერლები: რაფსოდები ჰქმნიდნენ სიმღერებს, რომლებშიც მოუთხრობდნენ გვარის შესახებ, ცალკეული გმირებისა და საზოგადოდ გმირობის შესახებ, მათი დადებითი თვისებებისა და თავდადების შესახებ, რა თქმა უნდა, თავისი გარკვეული მორალის თვალთახედვით.

საქართველოს სინამდვილეში რაფსოდების მოღვაწეობამ სხვადასხვა ფორმა მიიღო.

ცნობილი არიან ქართველი მესტვირენი, რომელნიც მთელ საქართველოში დახეტიალობდნენ და საკრავით (სტვირი, გუდასტვირი, საზანდარი) თანხლებულ თავის იმპროვიზაციული ხასიათის

---

[1] იხ. აკად. ა. შანიძის გამოკვლევა „ხალხური პოეზია“ (ხევსურეთი). იხ. აგრეთვე ჩვენი ნარკვევი „ფშავ-ხევსურეთის ხალხური სიმღერა“ 1949 წ. ხელთნაწერი ინახება საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის არქივში.

[2] იგივე წესი ახასიათებს ჩრდილოეთ კავკასიის ხალხებს.

სიმღერებში მოგვითხრობდნენ ისტორიულ ამბებს, ასრულებდნენ გონებამახვილ შაირებს და ა. შ. ხალხში აგრეთვე გავრცელებულია ისტორიული და საოხუნჯო ხასიათის ლექსების შესრულება ჩონგურის თანხლებით. შემსრულებლობის ამ ჟანრმა კვალი დააჩნია ხალხური ლექსების აგებულებასაც, რომელნიც ხშირად იწყებიან სიტყვებით: „ყური დამიგდეთ, მსმენელნო“, ან „თუ მკითხავ, გიამბობ“ და სხვა.

დაბოლოს, ყველა სახალხო თავშეყრილობაში და კერძოდ სუფრაზე რაპსოდები მოუთხრობდნენ გვარის წარმომადგენელთა გმირობის, თავდადების, მოხერხებისა და სიბრძნის შესახებ.

„მამად კარგნო და ხმალ კარგნო
ჰკოც კარგი გექონებათა.
თქვენ უკვდავების წყარონო,
მისდიხართ ოქროს მილითა“.

ჩაწეოილია ხევში. (სოფ. გერგეტი) 82 წლის ლევან ხუციშვილისაგან.

ასე მღერის მოხევე-რაპსოდი სუფრის სიმღერაში („სმური“). სავსებით სამართლიანად აღნიშნავს ხევსურული პოეზიის ხასიათის შესახებ ცნობილი ეთნოგრაფი ნ. ხიზანიშვილი, რომ „ძველის ხევსურულ პოეზიის უმთავრესი ხასიათი და მიმართულება ვაჟკაცობისა და გმირობის შესხმა და ქება-დიდებაა[1]“. „ამ ლექსებში ისტორიული ამბავი მოკლედ არის მოხსენებული და თითქმის მთელი ადგილი გმირების სახელებს უჭირავს“.[2]

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხევსურეთში ასრულებენ სიმღერას, რომელიც სამი ძირითადი გვარის (არაბული, ჭინჭარაული და გოგოჭური) შესაქებად არის განკუთვნილი, სახელდობრ „გვარის სიმღერას“.

ეს სიმღერა სრულდება სუფრასთან ერთი მომღერლის მიერ ფანდურის თანხლებით, რომელზედაც სტროფებს შორის საკრავიერი ჰანგი სრულდება.

---

[1] ნ. ხიზანიშვილი „ხევსურული პოეზიიდან“, ეთნოგრაფიული ნარკვევები. 1940 წ. გვ. 113.

[2] იქვე, გვ. 118.

სახალხო დღესასწაულებზე, ხატობაში, ხევსურეთში კულტის მსახურნი ცალმუხლ‌ზოდრეკილნი ასრულებენ საკრავით თანხლებულ სიმღერებს, რომელნიც გვარის, გმირის და საერთოდ გმირობის შესხმას ემსახურებიან.

ჩვენს მიერ განხილულ საქართველოს რაიონების სასიმღერო შემოქმედებაში ზოგჯერ ვხვდებით სუფრული სიმღერების განსაკუთრებულ სახელწოდებას, ხოლო ზოგიერთ მათგანს ასეთი სახელწოდება არ აქვს.

ხევში სუფრულ სიმღერას ხალხი უწოდებს „სმურს“ (სიტყვიდან სმა)· იმ ცნობების მიხედვით, რომელნიც ჩვენ 1949 წლის ექსპედიციის დროს შევკრიბეთ სოფ. გერგეტის მცხოვრებთაგან, არსებობს სამი სახის „სმური“: 1. სტუმრის შესხმა; 2. საქორწილო სუფრული—სასიძოს შესხმა, და 3. სამგლოვიარო სუფრული („სმური“ ითქმის ოჯახის მიხედვით: 1) სამღვთო — სტუმრებს ადიდებენ, 2) საქორწილო მეფეს ადიდებენ და 3) სამგლოვიარო). სუფრული სიმღერების სამივე სახეს ერთი და იგივე მუსიკალური ტექსტი აქვს. განსხვავება მხოლოდ ტემპითა და შესრულების ხასიათით გამოიხატება. „სმურის“ წინ სრულდება საკულტო სიმღერა „დიდება“.

მოგვყავს სადიდებელი და სამგლოვიარო სუფრულის ტექსტი:

სმური

თავში გვისხდინან უფროსნი
წვერი უწვდება კალამსა.
თუ თქვენ ცოცხლები გვექნებით,
ყეინს არ მივცემთ სალამსა.
მამად კარგნო და ხმალკარგნო,
ჰკოც კარგი გექონებათა.
თქვენსა მამათა ჰყვანია
ლომვეფხვნი სანადიროთა.
თქვენცა იმათნი შვილნი ხართ,
ირმებს მისდევდით სრულადა.

ჩარგალს გათლილო ისარო,
ქალაქს ნადებო ინითა.
თქვე უკვდავების წყარონო,
მისდიხართ ოქროს მილითა[1].

(სოფ. გერგეტი. ჩაწერილი 82 წლის ლევან ხუციშვილისაგან).

სმური

სოფელს სტირიან დედანი,
სოფელს კარგი ყმა კვდებაო.
ნუ მოჰკლავ, დამბადებელო,
სოფლობა წაგვიხდებაო.
ბატონთანა და თემთანა
წინ ვინღა წაგვიდგებაო[2].

(ჩაწერილია იქვე)

სმური

კარგი დააკლდა ძმასაო.
ერთად შაყრილა სოფელი
აღარ იღებენ ხმასაო.
ამბობენ მტრები გვაკლია,
ვერ ვამბობთ გალობასაო.

(ჩაწერილია იქვე)

იგივე სიმღერები სრულდება სხვა ტექსტებზედაც.

ხევსურეთში ტრადიციულ სუფრულ სიმღერას, როგორც აღვნიშნეთ, წარმოადგენს „გვარის სიმღერა". ამავე დროს უნდა მიეკუთვნოს „თასზე მღერა"[3].

---

[1] იხ. ა. ჭანიძე, „ხალხური პოეზია", I, გვ. 128, № 314.

[2] იქვე, გვ. 214, № 527.

[3] აქ ძნელი ხდება გარკვეული საზღვრის დადგენა სუფრულსა და საკულტო სიმღერებს შორის.

მოგვყავს ამ სიმღერის ტექსტი:

თასზე მღერა

ბედინაი დაჯდების
ლიქოკ-ლიქოკლის კარზედა
სათაკეს უსხენ უფროსნი
აზრახდებიან ჭკვაზედა.
ბოლოს კი ახალგაზრდანი,
ხელი მიუდის ხმალზედა.
უხიდოთ არ გაივალის
ამ სისხლის ალაბანზედო.
ცხენებ ლოხოგს მკერდითა
ჯედრუბმა უზანვაითაო.

(ჩაწერილია კარატეს ხატობაზე გოკია ლიქოკელისაგან)

მიხვალთ თქვე კანო სტუმარნო
გაიპარებით დილითა.
თან გაიყოლებთ ზერდაგსა
ნაკვებსა თივა-ქერითა[1].
სტუმარნო, სტუმართა მზესა,
არაცრა უსტუმროთ ლხინია
უსტუმროთ პური, სასმელი
მწარია, არა ტკბილია.
მასპინძელ კარგა მასპინძლობს
გულითა მხიარულითა,
გაცვითა ქოში წითელი
სუფრასთავე სიხრულითა[2].
თქვენთან მწადის, არწივნო,
სმა-ჭამა, ლხინი გრძელია.
რა დადგას უდარობაი,
დამაფარნიდით თბენია[3].

(ჩაწ. იქვე. ხევისბერისაგან)

ზემო სვანეთში განსაკუთრებული სუფრული სიმღერა არ არსებობს. მართალია გრ. ლობაჩევის „კავკასიის სიმღერებში“ (სახ.

[1] იხ. ა. შანიძე, „ხალხური პოეზია“, I, გვ. 149. № 483.
[2] იქვე. გვ. 198, № 481.
[3] იქვე. გვ. 200, № 497.

გამომცემლობა, 1935 წ. გვ. 14) მოთავსებულ სიმღერას № 10 „სუფრული“ ეწოდება, მაგრამ სინამდვილეში იგი საცეკვაო სიმღერას წარმოადგენს, რომელიც ფალიანის ვარიანტით არის გადმოცემული (იხ. მსგავსი საცეკვაო სიმღერა ზ. ფალიაშვილის კრებულში). სუფრაზე დასაწყისში სრულდება საკულტო სიმღერები „ჯგერაგი“ (წმ. გიორგისადმი მიძღვნილი ჰიმნი) და „გა“ (იხ. გვ. 221).

სუფრული სიმღერები არ არსებობს აგრეთვე თუშეთში.

ბარის თუშეთში (სოფ. ქვემო ალვანი), რომელიც კახეთს ეკვრის და რომლის მცხოვრებლებსაც მჭიდრო კავშირი აქვთ უახლოეს მსხვილ დასახლებულ ადგილებთან, როგორიცაა ახმეტა და ქ. თელავი, ჩვენ დაგვისახელეს „თუშური სუფრული.“ ეს სიმღერა აგებულია თუშური სიმღერისათვის დამახასიათებელ ანტიფონურ ფორმაში, რომელიც სოლისტისა და გუნდის მიერ სრულდება უნისონში, სოლისტი—დამწყების სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის გამეორების საფუძველზე. მაგრამ კახეთის სიახლოვე მას დაეტყო კახური საგუნდო გაბმული სიმღერიდან ნასესხები მსუბუქი სამკაულების სახით, რომელიც „თუშურ სუფრულში“ თავს იჩენს ყოველ ნახევარ სტროფში ნახევარ კადანსზე; უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ნახევარ კადანსით IV საფეხურზე შეჩერება (VII საფეხურის კვინტა), რაც ქართლ-კახური სიმღერისათვის არის დამახასიათებელი. ეს სიმღერა სუფრულს კი არ წარმოადგენს, არამედ ჩვეულებრივ თუშურ ლირიკულ სიმღერას.

მთის რაჭაში (სოფ. გლოლა) ჩვენს მიერ ჩაწერილ იქნა „სუფრული.“ თავისი ხასიათის მიხედვით ეს სიმღერა განსხვავდება რაჭოსოდების სხვა სუფრული სიმღერებისაგან.

ამრიგად, საქართველოს აღნიშნული მთიანი რაიონების სუფრულ სიმღერებში, სადაც ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენებში გვაროვნული წყობის ნაშთებია შესამჩნევი, იდეოლოგიამ თავისებური გამოხატულება მიიღო სასიმღერო შემოქმედებაშიც. გვიანდელი ეპოქის სუფრული სიმღერისაგან, ე. ი. ფეოდალური ეპოქის სუფრულისაგან ეს სახეობა მხოლოდ განვითარების სხვა საფეხურით კი არ განსხვავდება, არამედ უმეტესად, ყველა გამომსახველობითი საშუალების გამოყენების მეთოდით.

როგორია მეორე სახის სუფრული სიმღერების მუსიკალური შინაარსი და რით არის განპირობებული ამა თუ იმ გამომსახველობითი საშუალებების შერჩევა?

სახალხო დღესასწაულებზე მომღერალი უმღერის გვარს, გვარის ცალკეულ წარმომადგენლებს და მსმენელებს მოუთხრობს მათ ვაჟკაცობასა და მაღალ ზნეობრივ თვისებებზე. ბუნებრივია, რომ მომღერალმა (ან მოჭღერალთა ჯგუფმა) მსმენელამდე უნდა მიიტანოს სიტყვიერი ტექსტი, რომელიც ასახავს ხალხისათვის ყველაზე უფრო სასურველ მოვლენას. თავისი თხრობის მსმენელამდე მიტანა მომღერალ—რაპსოდის ძირითად მიზანს წარმოადგენს. სწორედ აქედან გამომდინარეობს გარკვეული წყობა ინტონაციური სფეროსი, გარკვეული შერჩევა ჰარმონიის საშუალებებისა და გარკვეული ურთიერთდამოკიდებულება სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის რიტმს შორის.

ჩვენს მიერ განხილულ საქართველოს მთიანეთის სუფრული ჟანრის სიმღერებში, შესაძლებელია შემჩნეულ იქნეს მათი ისტორიული განვითარება, მაგრამ განვითარების ყველა საფეხურზე მეთოდი ერთი და იგივე რჩება.

მ ე ლ ო დ ი უ რ ი შ ი ნ ა ა რ ს ი აგებულია დეკლამაციის პრინციპზე, სადაც ერთ მარცვალზე ორ ბგერაზე მეტი არ სრულდება[1], ხევსურულ სიმღერებში „გვარის სიმღერა“ და „თასზე მღერა“ უნდა აღინიშნოს განვითარების გარკვეული ისტორიული სტადიისათვის დამახასიათებელი სვლა შეუსებელი კვარტით, რომელიც თავს იჩენს როგორც გამისებური მოძრაობის შემდეგ (ქვევით), ისევე მსგავსივე შეუსებელი კვარტის შემდეგ[2].

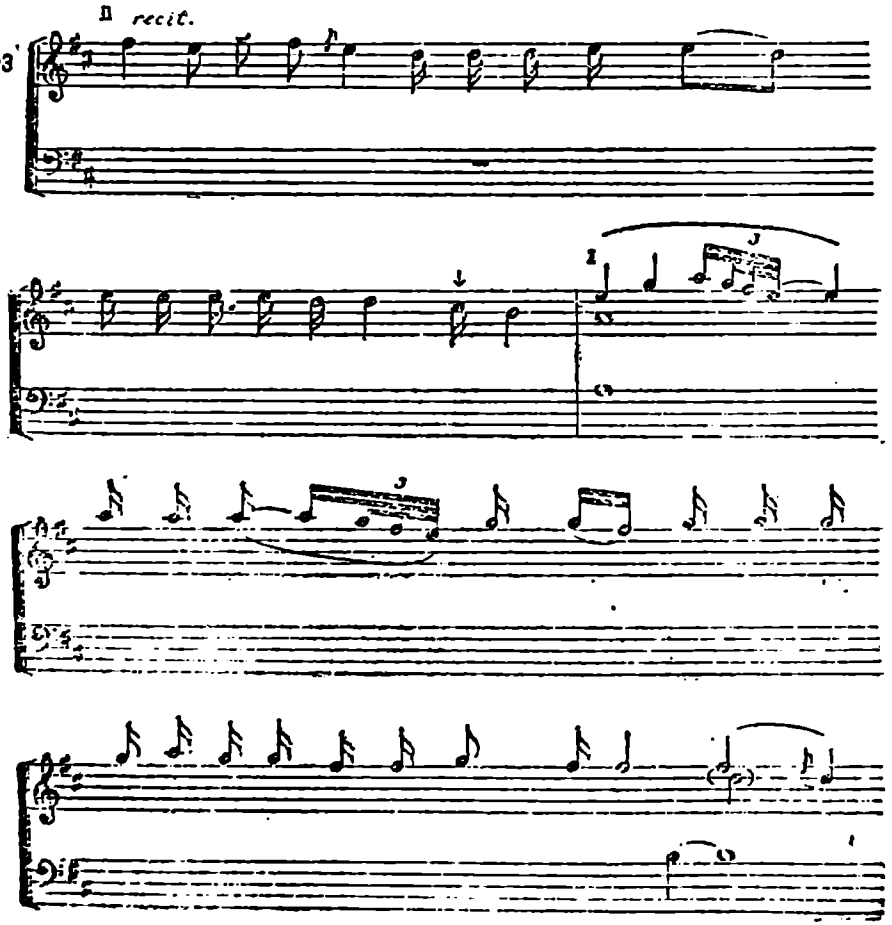


[1] ბგერათა დიდი რაოდენობა გვხვდება მხოლოდ ჭელოდიზებული ფორშლაგის ან მორდენტის სახით.

[2] ეს ინტონაცია დამახასიათებელია ხევსურეთის მამაკაცთა სიმღერების უდიდესი ნაწილისათვის. ხევსურული სიმღერის ჟანრების შესახებ იხ. გვ. 214.

მელოდიური საწყისი ამ სიმღერებში სრულიად განუვითარებელია. დეკლამაციური ხასიათის მელოდია თავისთავად წარმოადგენს ინერციით დაღმავალ (ყოველგვარი ზიგზაგების გარეშე) ხაზს, უკიდურესად მაღალი ბგერიდან უკიდურესად დაბალ (ქილოს ტონიკა) ბგერაზე (დიაპაზონი, სეპტიმის და ზოგჯერ ოქტავის ფარგლებში, აქ არსებით როლს არ ასრულებს).

„სმური“ ასლ. ხევი, ს. სნო
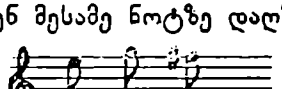


ხევის სუფრულ სიმღერებში — „სმური“ — ინტონაციური სფეროს დიაპაზონი უფრო შეზღუდულია, მაგრამ ინტონაცია უფრო მოქნილი და ემოციურია.

მუსიკალური რიტმის განვითარება მთლიანად დამოკიდებულია სიტყვიერი ტექსტის რიტმისაგან, რაც გამომდინარეობს ისევ მთავარი მიზნიდან — მიტანილ იქნეს მსმენელამდე თხრობის შინაარსი. თუ ქართველი სიტყვაში „უფროსი“ მახვილს პირველ მარცვალზე აკეთებს, მოხევეს მეორე მარცვალზე უხდება მახვილი. აქედან მომდინარეობს რიტმული ფორმულა მერვედი, მეოთხედი და მერვედი — იგივეს ვხვდებით მოხევურ სიმღერაშიც. სიტყვა „თქმულია“ სრულდება შემდეგი რიტმით:



თქმუ-ლი-ა

ანდა სიტყვაში „დახედე“ მარცვალს „ხე“ წარმოთქვამენ ტრიოლის მეორე ნოტაზე, მცირე ტერციაზე ნახტომითი, ხოლო მესამე მარცვალს წარმოთქვამენ მესამე ნოტზე დაღმავალი სეკუნდით.



და ხე დე

საერთოდ, მთელი მეტრული სტრუქტურა მთლიანად ექვემდებარება სიტყვიერ ტექსტს.

მოდულაციური გეგმა, თუ კი იგი არსებობს, მეტად მარტივია და მხოლოდ იმ კილოებით განისაზღვრება, რომელთა ტონიკებიც შეესაბამება ძირითადი კილოს I და VII საფეხურებს.

ფორმა წარმოადგენს კუპლეტის ოდნავ ვარირებულ მრავალჯერად გამეორებას.

განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს „თასზე მღერის“ ანტიფონური შესრულების ფორმა.

დამწყები ასრულებს ლექსის ორ რვამარცვლიან სტრიქონს, და წარმოქმნის ინტონაციურად ორ მუსიკალურ ნაგებობას, რომელნიც კილოს ტონიკის გამეორებით ბოლოვდებიან; პასუხად გუნდი (უნისონში) ორჯერ ასრულებს იმავე ლექსის პირველ სტრიქონს და შემდეგ ერთხელ მეორე სტრიქონს; აქ პირველი სტრიქონი წარ-

მოქმნის ორ მუსიკალურ ნაგებობას, ხოლო მეორე სტრიქონი— ერთ მუსიკალურ ნაგებობას. ამის შემდეგ დამწყები აგრძელებს სიმღერას და მომდევნო ორ სტრიქონს ასრულებს, ხოლო გუნდი ისევე უპასუხებს, როგორც პირველ შემთხვევაში.

დამწყები — სათავეს უსხდნენ უფროსნი—ა
აძრახდებიან ჭკვაზედა—ბ

გუნდი — სათავეს უსხდნენ უფროსნი—ა
სათავეს უსხდნენ უფროსნი—ა
აძრახდებიან ჭკვაზედა—ბ

ამრიგად ვიღებთ სტროფის ხუთწილად აგებულებას (ა, ბ, ა, ა, ბ).

შ ე მ ს რ უ ლ ე ბ ლ ე ბ ა დ გვევლინებიან სოლისტი—რაპსოდი და გუნდი, რომელიც სოლისტის სტროფის უკანასკნელ სიტყვებს იმეორებს ანდა სოლისტი—რაფსოდი საკრავიერის თანხლებით. მსგავსი სტრუქტურა სავსებით ბუნებრივია, რადგან მელოდიის, რიტმისა და ჰარმონიის აღნიშნული ხასიათის პირობებში სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი შესაძლებელია დაყვანილ იქნეს მსმენელამდე.

ამრიგად, რაფსოდების სუფრულ სიმღერათა მუსიკალური შინაარსის დამახასიათებელი ნიშნები შემდეგში მდგომარეობს:

1. მელოდიას თხრობითი ხასიათი აქვს;

2. მუსიკალური რიტმი დამოკიდებულია სიტყვიერი ტექსტის რიტმზე;

3. მოდულაციური გეგმა (თუ იგი არსებობს) შემოფარგლულია იმ კილოებით, რომელთა ტონიკებიც შეესაბამება ძირითადი კილოს I და VII საფეხურებს;

4. ფორმა კუპლეტურია;

5. შემსრულებლებად გვევლინებიან სოლისტი და გუნდი, ან სოლისტი ფანდურით.

ადვილად შეიძლება დავრწმუნდეთ იმაში, რომ მთავარ მიზანს, ე. ი. გვარის, გმირის, საერთოდ გმირობის შესახებ სიტყვიერი ტექსტის შინაარსის მსმენელამდე დაყვანას, ხალხი აღწევს მუსიკალური გამომსახველობის ისეთ საშუალებათა შერჩევით, რომელიც არ იქცევენ ყურადღების გადატვირთვას რთული მელოდიური ნაგებო-

ბით, რთული მუსიკალური რიტმული ფორმულებით და ასეთივე რთული მოდულაციური გეგმებით.

საქართველოს იმ რაიონებში, სადაც ფართოდ და ნათლად არის მოცემული გვაროვნული წყობის ნაშთები, სუფრული სიმღერის რეჩიტატივულმა ხასიათმა შემდგომი განვითარება აღარ განიცადა. მაგრამ ფეოდალური წყობის პირობებში სუფრულების იგივე ფორმა განაგრძობდა განვითარებას, სუფრული ჰიმნების პარალელურად. სუფრულების ამ ორი სახის სიმღერათა ურთიერთდამოკიდებულებამ სხვა მხრითაც იჩინა თავი; სუფრულმა ჰიმნებმა რეჩიტატივი აითვისა და იმავე დროს თავისი ამაღლებული ტონუსი შეინარჩუნა.

ამ სახის სუფრულებიდან შეიძლება აღინიშნოს:

„სუფრული“ არ. V, 70, № 17.

„ არ. V, 107, № 17. (რვა ტაქტიანი შესავლის შემდეგ.)

„ძველი სუფრული“ არ. V, 109, № 2. (რეჩიტატივებს შორის მოკლე შემაკავშირებელი ნაგებობით).

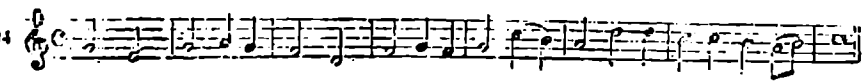
ჰიმნური შინაარსის სუფრული სიმღერები, როგორც ეტყობა, XVIII საუკუნეშიც არსებობდა. ჩვენ უკვე მოვიხსენიეთ, რომ თეიმურაზ II ცნობებით, XVIII საუკუნის საქართველოში არსებობდა „მაყრულის“ სახეობა, რომელიც ყოფაში თავისი ადგილისა და მუსიკალური აგებულების მიხედვით სუფრულ სიმღერას წარმოადგენს. მაშასადამე, ჰიმნური ხასიათის სუფრული სიმღერები ხალხში არსებობდა XVIII საუკუნეში. XIX საუკუნის მიწურულში ამ სიმღერებს იწერს და აქვეყნებს ი. კარგარეთელი, მაგრამ ამავე დროს ჩნდება ახალი ფორმაციის სუფრული სიმღერებიც.

საქართველოში კაპიტალიზმის განვითარებასთან დაკავშირებით წარმოშობილი ბურჟუაზიის წრეში შეიქმნა ახალი სუფრული სიმღერები. შინაარსის მიხედვით ეს სიმღერები სავსებით შორდება ჰიმნური ხასიათის სუფრულ სიმღერებს. საზეიმო ხასიათის, ამაღლებული ტონუსისა და დეკლამაციური ინტონაციების ნაცვლად, იღებს ხორალურ ხმოვანებას ან მხიარულ, რიტმულად გამოკვეთილ საცეკვაო ხასიათს.
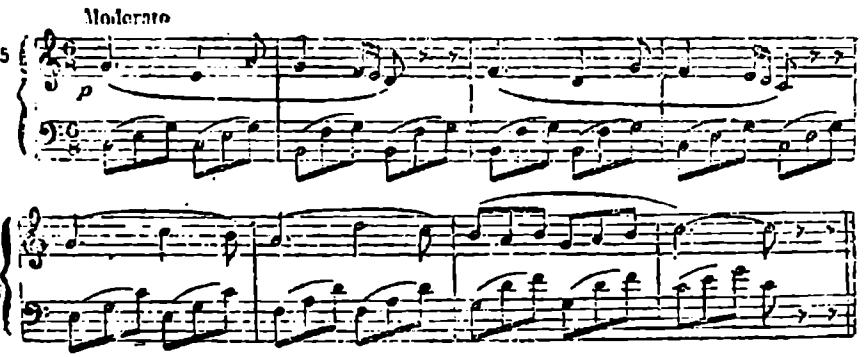
ქართველი ბურჟუაზია, რომელიც მოწყვეტილი იყო ხალხისაგან, სხვაგვარი ინტერესებითა და გემოვნებით ხელმძღვანელობდა.

არანაკლები როლი ითამაშა იმ საცეკვაო მუსიკამ, რომელიც გაისმოდა მეფის ხელისუფლების მიერ მოწყობილ საღამოებზე, ადგილობრივ საზოგადოებაში პოლიტიკურ შეხედულებათა და განწყობილებათა გამოვლინების მიზნით.

ქალაქში, დღესასწაულზე, აღლუმებზე, შინაურ მუზიცირებისას თავს იჩენენ სამხედრო კაპელმაისტრების რეპერტუარის, სტუდენტთა სიმღერების, ბოლო გასული საუკუნის ნახევრიდან აგრეთვე იტალიური ოპერის ახალი ინტონაციებიც. ბურჟუაზია თავისი სუფრული სიმღერებისათვის ამ რეპერტუარიდან აღებულ ინტონაციებს იყენებდა. ხალხური სუფრული სიმღერების ღრმა შინაარსი შეიცვალა ლაღი და უდარდელი სიმღერების შინაარსით:



ნაგალითად, ქალაქური სუფრული სიმღერის მეტად გავრცელებულ მელოდიას ჩვენ ვხვდებით შიტეს[1] საფორტეპიანო ეტიუდში („25 ადვილი ეტიუდი დამწყებთათვის").
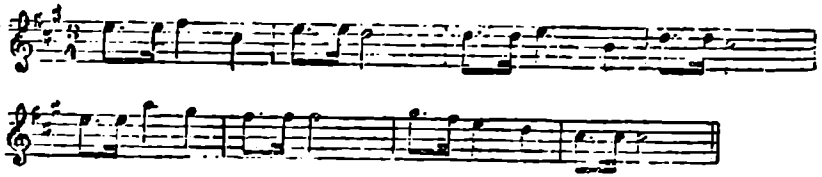


ეტყობა სამხედრო ლოტბარებიც, რომელნიც თბილისში თავისი გარკვეული რეპერტუარით ჩამოდიოდნენ, აგრეთვე კომპოზიტორებიც, იყენებდნენ ხალხური სიმღერის მელოდიებს. ეს გარეგნება მტკიცდება საქართველოს ქალაქებში (XIX ს. მიწურულსა და XX ს. დასაწყისში) ყოველგვარი დროსტარებისას ფართოდ გავრცელებული მეორე სიმღერითაც.

[1] შიტე—გასული საუკუნის კომპოზიტორი.
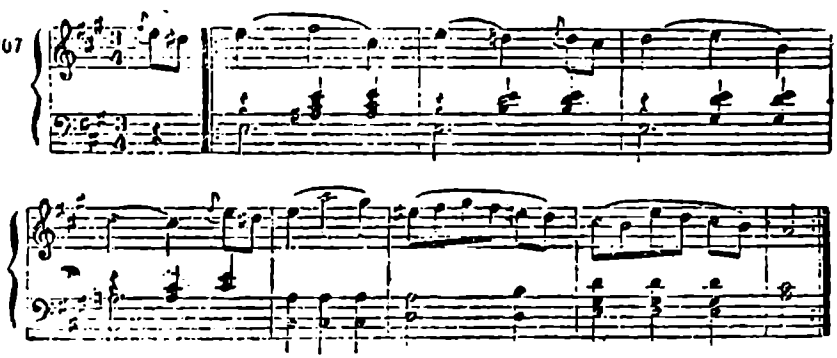
(მოგვყავს მხოლოდ მელოდია):

206



ამ მელოდიას ჩვენ ვხვდებით შუბერტის საფორტეპიანო კრებულში „Deutsche Tänze“

207



ახალი ფორმაციის სუფრული სიმღერების მელოდია გამოიყენებოდა არა ერთხმიანი ფორმით, არამედ ხალხური მრავალხმიანობის საფუძველზე და მოდიფიცირებულ სახეს იღებდა. არა ქართული წარმოშობის მელოდიები სრულდებოდა სამხმად, ხალხური სამხმიანი ჰარმონიული წყობის სიმღერის ფორმით და, ამრიგად გარედან შემოტანილი მელოდიები ახალ ხასიათს ითვისებდნენ.

შემოტანილი მელოდიები იღებდნენ ქართულ იერს, რადგან მათ „შეეგება“ ძლიერი მუსიკალური კულტურა, რომელსაც ჰქონდა შემდგომი განვითარების უნარის მქონე საუკუნეობრივი ტრადიციები.

უნდა ითქვას, რომ აღნიშნულმა მელოდიებმა შეითვისეს, ასე ვთქვათ, ქართული ტიპის სამხმიანობა, რომლის ჰარმონიული კანონზომიერებანი (აკორდთა ფუნქციონალური დამოკიდებულება, საკადანსო ფორმულები) გარედან შემოტანილ ძირითად მელოდიას დაემორჩილნენ.

სხვა სურათს ვხედავთ ქალაქის სიმღერათა სხვა ჯგუფში; ამ ჯგუფის სიმღერები ჯერ კიდევ ოქტომბრის რევოლუციამდე იყო გავრცელებული. მათში, ჩვეულებრივი ქართული სამხმიანობის, კვარტა-კვინტული თანაფარდობის აკორდებთან ერთად, ვხვდებით სეკუნდური თანაფარდობის მქონე აკორდებსაც, რაც როგორც ცნობილია, ქართული ხალხური სიმღერების კილო-ჰარმონიულ საფუძველს წარმოადგენს. თვით სიმღერის ბოლოშიც კი ჩნდება ქართული კადანსის დამახასიათებელი ფორმულა (I=VII,I).

გარედან შემოტანილი სიმღერის ქართული მუსიკალური კულტურის საფუძველზე ასიმილირების მკაფიო მაგალითს წარმოადგენს დ. არაყიშვილის მიერ ჩაწერილი გურული სიმღერა „დილა ვოდილა“ (11, 37, № 40).

ამ გურულ სიმღერაში გამოყენებულია „მარსელიეზას“ მელოდია. მაგრამ ამ გარედან შემოტანილმა მელოდიამ გურული პოლიფონიის საფუძველზე ახალი იერი შეითვისა.

სრულიად ასევე, ქალაქურმა სუფრულმა სიმღერამ გამოიყენა არაქართული მელოდიები, მაგრამ მათ წმინდა ქართული იერი მისცა და ახალი შინაარსი შესძინა.

ამრიგად, საზოგადოებრივი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ქართული სუფრული სიმღერა ახალ-ახალ ფორმასა და შინაარსს იღებდა. იმ კონკრეტული მასალის საფუძველზე, რომელიც ხალხმა შეინახა თავის მუსიკალურ პრაქტიკაში, შესაძლებელია გათვალისწინებულ იქნეს მისი განვითარება რაპსოდთა სუფრული სიმღერებიდან მოყოლებული მხიარული, გასართობი სუფრული სიმღერების წარმოშობამდე.

თავისი ისტორიული განვითარების პროცესში სუფრული სიმღერა უმაღლეს განვითარებას აღწევს იმ პერიოდში, როდესაც მას ჰიმნური, ამაღლებული ხასიათი ჰქონდა.

საკულტო სიმღერები

ქართული ხალხური საკულტო სიმღერები, მათი სოციალური ფუნქციის მიხედვით, შემდეგნაირად შეიძლება დავაჯგუფოთ: საქრისტიანო საკულტო სიმღერები და წარმართული საკულტო სიმღერები, რომელნიც, როგორც ქვეით დავინახავთ, თავის მხრივ ორ ძირითად ჯგუფად იყოფიან.

წინამდებარე შრომაში ჩვენ არ შევეხებით საქრისტიანო საკულტო სიმღერებს, მიუხედავად იმისა, რომ მოგვეპოვება საკმაოდ დამაჯერებელი წანამძღვრები, რათა დამტკიცებულ იქნეს უშუალო კავშირი ქართულ ხალხურ სიმღერებსა და ქართულ საქრისტიანო საგალობლებს შორის[1]. საკითხი საქრისტიანო საგალობლების შესახებ სცილდება ჩვენი გამოკვლევის შინაარსის ფარგლებს. რაც შეეხება წარმართულ საკულტო სიმღერებს, მათი სოციალური ფუნქციის გამოსარკვევად საკმაოდ ბევრი მონაცემები მოგვეპოვება.

ამრიგად, ჩვენ მხოლოდ წარმართულ საწესო სიმღერებს შევეხებით.

ბუნებრივად ისმის საკითხი იმის შესახებ, თუ რომელ პერიოდში ჰქონდათ ამ სიმღერებს აქტუალური სოციალური მნიშვნელობა. ამ შემთხვევაში ჩვენ კვლავ უნდა მივმართოთ საკითხს საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების შესახებ.

როგორც ცნობილია, ქრისტიანობამ საქართველოში სახელმწიფო სარწმუნოების სახე IV საუკუნეში მიიღო, მაგრამ ამ ხანებში იგი მხოლოდ საქართველოს ბარში გავრცელდა, სადაც ფეოდალიზმმა თავისი ძალაუფლება დაამყარა. მაგრამ მთიანი რაიონების მოსახლეობა კიდევ დიდხანს ეწინააღმდეგებოდა ფეოდალებს და უარყოფდა წარმართული რწმენის შეცვლას ქრისტიანულით. აკად. ნ. ბერძენიშვილის სიტყვით „მთა ურჩობს და ბორგავს".

[1] იხ. ჩვენი გამოკვლევა „ქართული საგალობელნი", 1949 წ. ხელნაწერი ინახება საქართველოს მეცნ. აკად. ისტორიის ინსტიტუტის არქივში.

„მეფემ თავის სამეფოში მქადაგებელნი გაგზავნა და თან ქრისთავებიც გააყოლა... წვრილი ერი, სოფლის მუშა ხალხი, ახალი რელიგიის ქადაგებას მტრულად შეხვდა. მთის ხალხს... გასაგონადაც არ უნდოდა ქრისტიანობა. ძველი მემატიანე ამბობს, რომ როცა ნინომ ქსნისა და არაგვის ხეობის მთიულებს ქრისტიანობა უქადაგა, მათ კბილთა ღრჭენა დაიწყეს და ზურგი შეაქციესო. ერისთავმა მაშინ მახვილი დაატრიალა“[1].

ამის შესახებ აკად. ჯავახიშვილი წერს: „ლეონტი მროველი აგრეთვე გადმოგვცემს, რომ „მთიელთა უმრავლესობამ ქრისტიანობა არ მიიღო“ („მეფეთა ცხოვრება“ 278. გვ. 107), ზოგიერთი მათგანი აბიბოს ნეკრესელმა უფრო გვიან განანათლა, მაგრამ ზოგიერთი მათგანი დღესაც წარმართად დარჩა“ (იგულისხმება XI საუკუნე).

ისტორიკოსი ჯუანშერი გადმოგვცემს, რომ ჯერ კიდევ V და VI საუკუნეებში კახეთსა და ლოპატის ხეობაში, რომელიც კლდეებით არის გარემოცული... მოსახლეობდა ხალხი, რომელიც წყალსა და ცეცხლს ჰღმერთებდა“ (მარიამისეული „ქართლის ცხოვრება“ 394, გვ. 181). იგივე ავტორი მოგვითხრობს, რომ „როდესაც მეფე დაჩიმ წინადადება მისცა კახელ მთიელებს ქრისტიანობა მიეღოთ, მათ არ ისურვეს ეს და სუყველანი გარეკეს“ (იქვე, 402. გვ. 189)“[2].

როგორც სჩანს XI საუკუნეში მთიელთა შორის წარმართული რწმენის ხალხი კვლავ მოიპოვება.

აკად. ს. ჯანაშიას მოჰყავს თამარ მეფის ისტორიკოსის (XII ს.) ციტატა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელების შესახებ. „ხოლო ფხოველნი[3] ჯვარის მსახურნი არიან და ქრისტიანობას იჩემებენ“. „... აღნიშნული ტომები ამ დროს თემურ-გვაროვნულ ყოფას განიცდიან. ასეთს სოციალურ გარემოში ქრისტიანობა, როგორც ფეოდალური რელიგია, ცხადია, მკვიდრად ფეხს ვერ მოიდგამდა.

---

[1] „საქართველოს ისტორია“ სამი ავტორისა, გვ. 91.

[2] ი. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორია“ წიგნი I, თბილისი, 1913 წ. გვ. 24. (უკანასკნელი ციტატა აღებულია „ქართლის ცხოვრების“ ჭანასეული ნუსხიდან.

[3] ახლანდელი ფშავები და ხევსურები.

იძულებით შეტანილსაც, მას აქ. გასაგებია, უნდა სათანადოდ გამოეცვალა თავისი ბუნება და ფუნქცია. სწორედ ამიტომ ამბობს ეს ფეოდალური ისტორიკოსი, ქრისტიანობას იჩემებდნენ, ე. ი. მათ ნამდვილ ქრისტიანებად არ სთვლის?[1] ამასთან ერთად მეფეს უთანხმოება ჰქონდა ქურუმებთან. წარმართულ სამლოცველოებს დიდძალი მამული გააჩნდათ, რომელთა შემოსავალიც ქურუმებს ეკუთვნოდათ.

მეფეს სურდა ხელში ჩაეგდო ეს სიმდიდრე და ამიტომ ებრძოდა ქურუმებს, როგორც წარმართული სარწმუნოების დამცველებს, რადგან „ახალი სარწმუნოება მეფის მორჩილებას ქადაგებდა"[2].

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ქრისტიანობის სახელმწიფო სარწმუნოებად გამოცხადების შემდეგ მთიელნი კიდევ დიდხანს რჩებოდნენ წარმართებად იმის გამო, რომ მათ არ სურდათ გვაროვნული წყობის კანონების შეცვლა და ფეოდალური წყობის კანონებისადმი დამორჩილება.

ამიტომ ჩვენ სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქრაუდოთ, რომ იმ წარმართული საწესო სიმღერების სოციალური ფუნქცია, რომელნიც ამჟამადაც შემონახულია ხალხში, ყოველ შემთხვევაში XI—XII საუკუნეებშიც აქტუალური იყო. მაგრამ შემდეგში, სოციალური ფუნქციის შესუსტების გამო, ზოგიერთი მათგანი მოდიფიცირებულ იქნა და ქრისტიანულ კულტს შეეგუა. მთვარის ღვთაების დღესასწაული და მასთან დაკავშირებული საგალობლები გარდაიქმნა წმინდა გიორგისადმი მიძღვნილ დღესასწაულებად და საგალობლებად, ხოლო მზისა და ნაყოფიერების ქალღმერთისადმი მიძღვნილი საგალობლები—აკვნის სიმღერებად და ა. შ.

მიუხედავად იმისა რომ გვაროვნული წყობისა და წარმართობის[3] ნაშთებმა საქართველოს მთიან რაიონებში XX საუკუნემდე მიაღწიეს, XII საუკუნიდან წარმართობის აქტიურობა არ შეიძლებოდა იმდენად ძლიერი ყოფილიყო, რომ ხალხს ახალი საგალო-

---

[1] „საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე", გვ. 239.

[2] ნ. ბერძენიშვილი, ივ. ჯავახიშვილი, ს. ჯანაშია, „საქართველოს ისტორია", 1946 წ. გვ. 90.

[3] მხედველობაში მაქვს თუნდაც ის გარემოება, რომ ხატობაში ფშავი, ხევსური და თუში კულტის მსახურნი წარმართულ ღვთაებებს—კოპალას, იახსარსა და სხვათ მიმართავენ.

ბლების შექმნა შესძლებოდა. ამას ადასტურებს მუსიკალური გამომსახველობითი საშუალებების განვითარების ხარისხიც.

შესაძლებელია სტრუქტურულად ისინი ბარტივნი იყვნენ, მაგრამ მათი ძირითადი სახე მათი პირვანდელი ფორმა, რომელთა დამახასიათებელმა თავისებურებებმა ჩვენამდეც მოაღწიეს, X—XII საუკუნეებში ნათლად უნდა ყოფილიყო გამოკვეთილი.

ამრიგად, ჩვენ მხოლოდ წარმართული საწესო სიმღერების ანალიზს მოვახდენთ.

ეს საწესო სიმღერები, თავისი მუსიკალური შინაარსის მიხედვით ორ ჯგუფად იყოფა:

1. საწესო სიმღერები, რომელთაც კულტის მსახურნი ასრულებენ.

2. საწესო სიმღერები, რომლებსაც ხალხი ასრულებს.

პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება—„ჯორული", „ჯგერაგი", „გა", „კვირია" და სხვა.

მეორე ჯგუფს—მრავალრიცხოვანი ფერხულები: „ლაშარის სიმღერა" (და ყველა მისი ვარიანტი „იავ ნანას" სახით), „შავო ყურშაო", „ფერხული" („ფერხისელი", „ფერხისა") „მზე შინაო" და სხვა.

პირველი ჯგუფის სიმღერები ხალხის ფართო მასებში არაა ისე გავრცელებული. ეს განსაკუთრებით „ჯორულსა" (ხევი), „გას" ან „კვირიას" (სვანეთი) შეეხება. ამ სიმღერებს მხოლოდ ღრმად მოხუცები მღერიან. ხოლო სიმღერა „კვირია" ერთ-ერთ გვარს—გადრანს ეკუთვნის (თემი ფარი). დაუწერავი კანონის საფუძველზე, გადრანის გვარის ყოველ წარმომადგენელს უფლება აქვს ეს სიმღერა მხოლოდ თავისი გვარის წარმომადგენელს გადასცეს[1]. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ ამ საწესო სიმღერებს ასრულებენ მხოლოდ გარკვეული საკულტო რიტუალის დროს და სუფრის დასაწყისში, როგორც გარკვეულ სარწმუნოებრივ აქტს. რაც შეეხება საკულტო მეორე ჯგუფის სიმღერებს, ისინი ფართოდაა ხალხში გავრცელებული და ამავე დროს ერთი და იგივე მუსიკალური შინაარსი გამოიყენება სხვადასხვა სიტყვიერი ტექსტის შესასრულებლად, ყოველგვარი სახალხო თავშეყრილობის პირობებში.

ყველა აღნიშნული გარემოება იმას ადასტურებს, რომ პირველი ჯგუფის სიმღერები, რომელნიც რიტუალის პროცესში სრულდე-

[1] ფარის ვარიანტის გარდა „კვირია" სხვა თემებშიც სრულდება.

ბოდა, მხოლოდ კულტის მსახურთა კუთვნილებას წარმოადგენდნენ, მეორე ჯგუფის სიმღერები კი—საერთო-სახალხო კუთვნილებას.

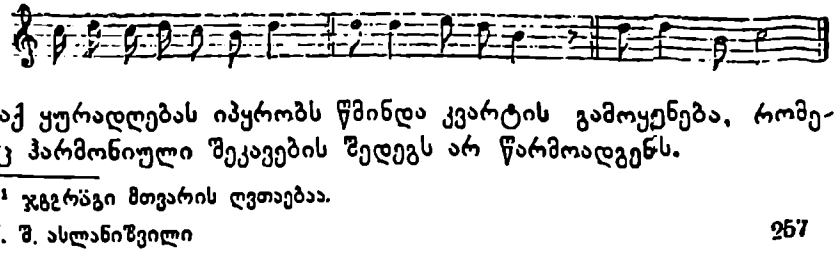
ამ გარემოებას, როგორც შემდეგ დავრწმუნდებით, საწესო სიმღერების ორივე ჯგუფის ნიმუშების მუსიკალური შინაარსიც ადასტურებს.

ზოგიერთი ამ სიმღერათაგანი დაკავშირებულია გარკვეულ დღესასწაულთან, ხოლო ზოგიერთი-ყოველგვარი დღესასწაულის დროს სრულდება. მაგალითად, „ჯორული“ დაკავშირებულია სამების დღესასწაულთან (აგრეთვე საქორწილო რიტუალის დროს სრულდება), „გა“ სრულდება მთავარანგელოზის დღესასწაულზე (როგორც ამას 80 წლის სვანი დემეტრე გერლიანი გადმოგვცემს) და სუფრის დაწყებისას, „ჯგრჯაგი“[1] სრულდება ყველა დღესასწაულზე და ყველა სახალხო თავშეყრილობისას, სადაც კი საერთოდ სიმღერა სრულდება. იგივე შეიძლება ითქვას „დიდების“ შესახებაც.

როგორია პირველი ჯგუფის საწესო სიმღერების მუსიკალური შინაარსი?

ანალიზისათვის განვიხილოთ ჩვენს მიერ ხევში ჩაწერილი „ჯორული“ და ზ. ფალიაშვილის მიერ სვანეთში ჩაწერილი „ჯგრიაგი“.

ორივე სიმღერის მ ე ლ ო დ ი უ რ ი შინაარსი აგებულია რამდენიმე მოკლე მოტივ-შეძახილზე; ძირითადი აზრობრივი მნიშვნელობა, ინტონაციურად გამოხატული, სწორედ ამ შეკუმშულ მოტივ-შეძახილებშია გამოხატული და არა მღერად მელოდიაში. ღვთაებისადმი მიმართვის შეძახილების გამოყენება, რომელთაც შესაძლებელია ოდესღაც მაგიური მნიშვნელობა ჰქონდა, საკმაოდ გასაგებია ამ ჟანრში.



აქ ყურადღებას იპყრობს წმინდა კვარტის გამოყენება, რომელიც ჰარმონიული შეკავების შედეგს არ წარმოადგენს.

[1] ჯგრჯაგი მთვარის ღვთაებაა.

მეტრო-რიტმი მეტად მოქნილია მეტრის ცვალებადობის გამო „ჯორულში“ — $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$ და ა. შ.

„ჯეკრაგში“ — $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ და ა. შ. მეტრის მსგავსი მოქნილობა, გამომსახველობის სხვა საშუალებებთან ერთად, წარმოქმნის ღმერთებისადმი მიმართულ წამოძახილების რეჩიტატიულ ფორმას.

ჰარმონიული ენა მეტად შეზღუდულია როგორც კილოს საფეხურების, ისე მოდულაციური გეგმების გამოყენების მხრივ. „ჯორულში“ მხოლოდ I და IV საფეხურებია გამოყენებული. მოდულაციური გეგმა შეზღუდულია იმ კილოების გამოყენებით, რომელნიც ძირითადი კილოს I და VII საფეხურებს შეესაბამებიან. „ჯეკრაგში“ საფეხურები უფრო ფართოდაა გამოყენებული (I, VII, VI და IV), მაგრამ ტონალობა ერთიანი რჩება.

ორივე აღნიშნული სიმღერა სამხმიანია, მაგრამ ამ სამხმიანობის „ორკესტრობა“ განსაკუთრებული ხასიათისაა. სიმღერაში „ჯორული“ პირველი ხმა წარმოადგენს კვინტურ დანაშრევს ბანის მიმართ, რაც მრავალხმიანობის განვითარების გარკვეული საფეხურისათვის არის დამახასიათებელი, ე. ი. ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლის პერიოდისათვის. სიმღერაში „ჯეგრაგი“ პირველი ხმა აგრეთვე კვინტურ დანაშრევს წარმოადგენს ბანის მიმართ ყველა ხმების კომპლექსური მოძრაობის პირობებში.

ფორმის მხრივ ორივე სიმღერა ერთნაწილიანია და რამდენიმე მუხლს შეიცავს.[1] ყოველი მუხლი (ტალღა) ორი ნაწილისაგან შედგება, რომელთაგან პირველი, გამეორებისას, ვარირებას განიცდის, ხოლო მეორე იცვლება.[2]

ამრიგად, შემდეგი სქემა მიიღება:

„ჯორული“ ა (1,2 ტ. ტ)+ბ (3 ტ.)

$ა_1$ (4 ტ. და 5-ს დასაწყისი) +$ბ_1$ (მე-5 ტ-ს დასასრული და 6 ტ.)

$ა_2$ (7 და 8 ტტ.)+გ (9 და 10 ტტ.)

---

[1] ორ, სამ ან მეტ მუხლს.

[2] მხოლოდ სიმღერა „ჯეგრაგის“ მეორე ტალღის მეორე ნახევარი, პირველი ტალღის მეორე ნახევარის გამეორებას წარმოადგენს.

„ჯვრაგი“ — შესაყალი (1,2 და 3 ტტ.)
ა (4,5 ტტ.)+ბ (6,7 ტტ.)
$ა_1$ (8,9 ტტ.)+$ბ_1$ (10,11 ტტ.)
$ა_2$ (12,13 ტტ.)+გ (13,14 ტტ.)

განხილული ფორმის ყველა მონაკვეთი ბოლოვდება არამყარ ბგერებზე და მხოლოდ ბოლოში იჩენს თავს მყარი ბგერა, რის გამოც ყველა მონაკვეთი ერთ მთლიანობაში ერთიანდება. ამ გაერთიანებას დიდად უწყობს ხელს ბოლო ნაწილი, რომელიც, როგორც ადვილად შეიძლება დავრწმუნდეთ, სრულიად ახალ ინტონაციებზეა აგებული. ეს ნაწილი (კოდა) თითქოს აჯამებს, აერთიანებს ყველა წინა ნაწილს ერთ მთლიანობაში (მსგავსი დაბოლოებები გვხვდება აგრეთვე საქრისტიანო საკულტო საგალობლების დიდ უმრავლესობაში და დასავლეთ საქართველოს, განსაკუთრებით კი გურულ ხალხურ სიმღერებში).

განხილული ფორმის დამახასიათებელ თავისებურებას ის წარმოადგენს, რომ როგორც მეორე სახის წარმართული საკულტო სიმღერები, და აგრეთვე როგორც ქართული ხალხური სიმღერების უმრავლესობა, სრულდება ანტიფონური ფორმით ორი გუნდის, ან სოლისტისა და გუნდის მიერ. განხილულ საკულტო სიმღერებს ასრულებს ორი გუნდი. ეს გარემოება კიდევ ერთი დამამტკიცებელი საბუთია იმისა, რომ ეს საკულტო სიმღერები სრულდება კულტის მსახურთა ვიწრო წრის მიერ ძველი ხალხური ტრადიციების მიხედვით.

განხილულ სიმღერებს, ისე როგორც ყველა საკულტო სიმღერებს, არა აქვთ გარკვეული აზრობრივი მნიშვნელობის სიტყვიერი ტექსტი. სიტყვიერ ტექსტს შეადგენს ცალკეული შორისდებულები ჰა, ჰო, ჰეი, ჰეა, ვო, ივო და სხვა. „ჯორულში“ ყურადღებას იქცევს სიტყვა „ავდო“ ან „ურია“, აგრეთვე „კვირიაც“. საესებით შესაძლებელია, რომ ეს სიტყვები ერთ დროს ღვთაებათა სახელებს წარმოადგენდა.

მაგ. ურია უნებურად გვაგონებს კვირიას სახელს, რაც შემდეგ სიმღერის პროცესში შეიძლება გარდაქმნილიყო ურიად.

სიტყვიერი ტექსტი მხოლოდ დაბოლოებაში ჩნდება განზომილი რეჩიტატივის ფორმით წმინდა კვარტაზე. ასევე სიმღერა „კვირია“ იწყება ერთხმიანი რეჩიტატივით.

წარმართული საკულტო სიმღერები ჯერ კიდევ ახლო წარსულში არსებობდა. მაგრამ მეტად დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ ეს სიმღერები სრულდება არა საქრისტიანო ღვთის მსახურების დროს, არამედ ეკლესიის გარეშე, ზოგჯერ კი საქრისტიანო ღვთის-მსახურების პარალელურად, როდესაც ხალხი გარს უვლიდა ეკლესიის მსახურთა გარეშე, ე. ი. იმ ადგილის გარშემო, სადაც წინათ ხშირად წარმართული სამლოცველო იყო.

ამრიგად, პირველი ჯგუფის საკულტო სიმღერებს ახასიათებს შემდეგი:

1. მელოდიური შინაარსი გამოიხატება ცალკეული შემჭიდროებული მოტივ-შეძახილებით.

2. მეტრო-რიტმული მხარე მეტად განვითარებულია (ცვალებადი მეტრი).

3. ჰარმონიული ენა შეზღუდულია I და IV საფეხურებით, განუვითარებელი მოდულაციური გეგმის შემთხვევაში, ანდა უმოდულაციოდ ჰარმონიული საფეხურები უფრო ფართოდაა გამოყენებული.

4. სამხმიანობა თავისთავად წარმოადგენს ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლის გარდამავალ ფორმას.

5. ფორმა ერთნაწილიანია და შეიცავს რამდენიმე ტალღასა და დაბოლოებას, რომელიც რეჩიტატივული ხასიათის ახალ ინტონაციებზეა აგებული.

6. სიტყვიერი ტექსტი გარკვეული აზრობრივი მნიშვნელობით ჩნდება მხოლოდ სიმღერის ბოლოში (კოდაში).

7. შემსრულებლებად კულტის მსახურნი გვევლინებიან.

სულ სხვა ხასიათისაა მეორე ჯგუფის წარმართული საკულტო სიმღერები. ამ სიმღერებს ფერხულის სახე აქვთ. სრულდება ხალხის დიდი მასის მიერ. როგორც ცნობილია ფერხული ერთ-ერთი უძველესი ფორმათაგანია. ისტორიულად ეს ფორმა ღრმა წარსულიდან მომდინარეობს.

არქეოლოგიურ მონაცემთა და ისტორიული და ლიტერატურული ცნობების საფუძველზე, აგრეთვე ხალხში გავრცელებული ჩვეულებების შესწავლის მეოხებით, ჩვენთვის ცნობილია, რომ ფერხულის ქორეოგრაფიას ნაირგვარი ფორმები ჰქონდა: ერთმწკრივი, მოპირდაპირედ მოძრავი ორი მწკრივი, წრიული, წრიულის

შუაში სოლისტებით, ერთ, ორ და სამსართულიანი, მამაკაცების, ქალების, შერეული და სხვა[1] ფერხულის სახეობათა ამგვარი ნაირფეროვანება გვიჩვენებს საქართველოში ფერხულის მრავალსაუკუნეობრივი კულტურის არსებობას. ცნობილია, რომ ყოველგვარ რიტუალს თან საფერხულო სიმღერა ახლდა. როგორი სახის სიმღერასაც უნდა ასრულებდეს ხალხი, იქნება ეს ღვთაებისადმი მიძღვნილი ჰიმნი („ლაშარის სიმღერა"), მხისა და ნაყოფიერების ღვთაების ნანახადმი მიძღვნილი, ციკლოპური ძაღლის საქები სიმღერა („შავო ყურშაო), თუ რიტუალური სიმღერა „მზე შინაო",— მას საფერხულო ფორმა ეძლევა.

ხალხური სიმღერის ისტორიულ განვითარებაში საფერხულო ფორმა გამოიყენება ყველა ჟანრში. მაგალითად, საფერხულო სიმღერის ფორმით ჩვენ ვხვდებით შრომის, მთელს რაჭაში ფართოდ გავრცელებულ სუფრულ „დალიეს", ლირიკულ და სხვა სიმღერებს. ეტყობა გარკვეული ჟანრისათვის განკუთვნილი ფორმა ისტორიულად „ლიტერატურულ ფორმად" გადაიქცა.

საფერხულო ცეკვა წარმოადგენს მოქმედებას, რომელიც განკუთვნილია მრავალრიცხოვანი კოლექტივის ძიერ შესასრულებლად. ამ ცეკვის კოლექტიურობამ, რომელიც მოითხოვს მასების მოძრაობის კოორდინაციას კოლექტიურივე სიმღერის თანხლებით, გამოიმუშავა სათანადო ადვილად შესათვისებელი და ადვილად წარმმართველი მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებანი. საფერხულო მელოდიები გამოირჩევა ქართული ხალხური სიმღერის ყველა ჟანრის სიმღერებისაგან თავისი ნათელი გამოკვეთილობით, ჩაკეტილი ფორმით და იმით, რომ ადვილი დასამახსოვრებელია, ე. ი. გათვალისწინებულია რიგითი მომღერლებისათვის. ქართლის მუსიკალური კულტურის სიმღერებში ინტონაციურად მელოდია ჩვეულებრივ დაღმავალ მელოდიურ ხაზს წარმოადგენს, რომელიც კილოს ტონიკამდე ვრცელდება (იშვიათად ტერციამდე), რაც ყველა ჟანრის მელოდიის დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს, როგორიც უნდა იყოს მათი განვითარების ხარისხი. მაგრამ იმის გამო, რომ ფერხულები უძველეს ხანში წესთან იყო დაკავ-

[1] დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები". ი. ჯავახიშვილის „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები".

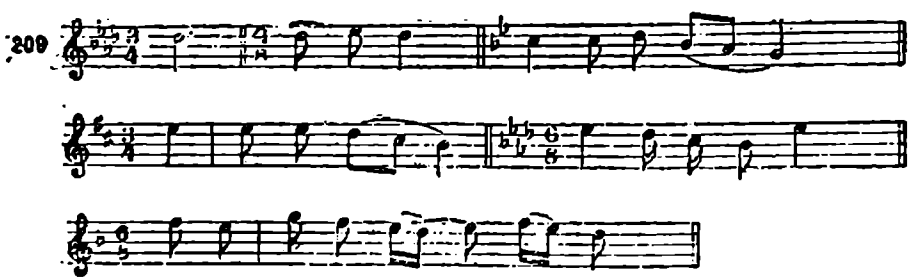
შირებული, მათში ჩვენ ვხვდებით მელოდიას, რომელიც სხვადასხვა სიმღერაში მოთავსებულია სხვადასხვა ვარიანტით.

უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალ ფერხულს ერთი და იგივე მელოდია აქვს. მაგ.: „იავ ნანა“ „ლაშარის სიმღერა“, „ლაზარე“. ეს გარემოება საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ წინათ ხალხი ამ მელოდიას მაგიურ მნიშვნელობას ანიჭებდა და ამიტომ სხვადასხვა ღვთაებას ერთი და იმავე ინტონაციით მიმართავდა. მეტად მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ ეს მელოდიები არსებითად განსხვავდება სხვა ჟანრის სიმღერათა მელოდიებისაგან და, კერძოდ იმ ფერხულებისაგან, რომელთაც დაღმავალი მელოდიური ხაზი აქვთ. ამ სხვა ჟანრებისაგან განსხვავებული მელოდიების თავისებურების მიზეზი უფრო ღრმა არის. ამ მიზეზთა გამოკვლევა ჩვენს ძირითად მიზანს დაგვაშორებს. ამ საკითხით დაინტერესებულთ შეუძლიათ მიმართონ ჩვენს გამოკვლევას „იავ ნანას“ მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში“.

ვიმეორებთ, რომ ფერხულის მელოდიის ძირითად განმასხვავებელ ნიშანს მისი ნათელი გამოკვეთილობა და ადვილ-შესათვისებლობა წარმოადგენს.
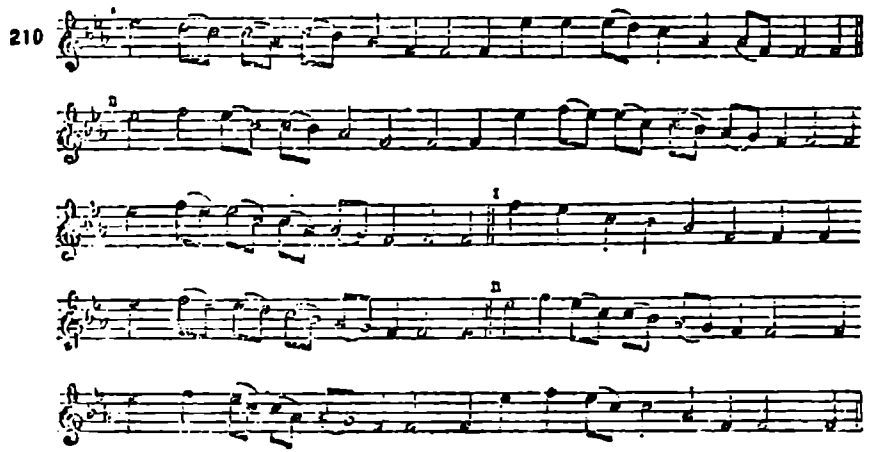
მელოდია ორი ნაწილისაგან შედგება. პირველ ნაწილს, რომელსაც დამწყები ასრულებს, შეძახილის ხასიათი აქვს. ეს არის კორიფეს შეძახილი, როგორც ღვთაებისადმი მიმართვა. ფორმის მხრივ ეს ნაწილი განვითარების სხვადასხვაგვარ ხარისხს შეიცავს— შეძახილის ერთი ნოტიდან მოყოლებული ცოტად თუ ბევრად განვითარებულ ემოციურ მელოდიურ ნაგებობამდე.

მოგვყავს სახასიათო შეძახილები:



მეორე ნაწილი კი, რომელსაც გუნდი ასრულებს, თავის მხრივ მელოდიის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს. მსგავსი დაყოფა დამწყები კორიფესა და გუნდის პარტია ხევსურულ „თასზე მღერაში“

„თასზე მღერა“ ასლ. ბარისახო



შეინიშნება, რომელიც სოლისტის მიერ სრულდება და შემდეგ მთელს მის პარტიას გუნდი იმეორებს უნისონში.

რაც შეეხება ფერხულს „იავ ნანა“, მის ვარიანტებს აქვს სხვაგვარი აგებულების მელოდია: კილოს ტერციიდან კვინტამდე აღ-



მავალი მოძრაობა და შებრუნებული მოძრაობა IV საფეხურზე შეყოვნებით კილოს ტონიკისაკენ მოძრაობისას, რაც ჩაკეტილ, ნათლად გამოკვეთილ მელოდიას წარმოქმნის.

ფერხულის მეტრო-რიტმულ სტრუქტურას აგრეთვე თავისი სპეციფიური თავისებურებანი აქვს.

ფერხულს, როგორც საკულტო სიმღერას, სამწილადი ზომა, აქვს რბილი სინკოპით—მეოთხედი და ნახევრიანი, ან მერვედი და

მეოთხედი—თანბლებული[1]. ამ სინკოპთა მიმდევრობა ნორმალური მაბეილით იკვლება. ეს სინკოპური ფიგურა მხოლოდ დინჯი მოძრაობის დროს არის დამახასიათებელი. წინაალმდეგ შემთხვევაში, ე. ი. სწრაფი ტემპისა და სინკოპური ფიგურის მუდმივი გამოყენების დროს, ეს ფორმულა წმინდა საცეკვაო ხასიათს იღებს. მაგალითად, სიმღერა „ჰარალი, ჰარალი“ (არ. V, 85. № 6) მთლიანად აგებულია მსგავს სინკოპურ ფიგურაზე. ტემპი აღნიშნულია Moderato, მაგრამ დ. არაყიშვილი შენიშნავს, რომ „სიმღერა თანდათან ჩქარდება და საცეკვაოში გადადის“.

ჩვენ შემთხვევა გვქონდა სვანეთში მოგვესმინა ფერხული (საწესო ფერხულის ტიპის) „თამარ დედფალ“, რომელიც დასაწყისში დინჯად სრულდებოდა სამწილად ზომაში. მომღერალნი თანდათანობით აჩქარებდნენ ტემპს. გარკვეულ მომენტში სამწილადი ზომა ორწილადით შეიცვალა, და სიმღერამ საცეკვაო ხასიათი მიიღო. სამწილადი ზომის ორწილადი ზომით შეცვლის მსგავსსავე მოვლენას ვხვდებით ტემპის აჩქარებისას „ხორონში“ (არ. V, 191. № 3[2] — $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$ გარდაიქმნება $\frac{2}{4}=\frac{2}{8}+\frac{2}{8}$).

ამრიგად, ფერხულისათვის, როგორც საწესო სიმღერისათვის, დამახასიათებელია სამწილადი ზომა რბილი სინკოპით.

ჰარმონია ერთი ტონალობის ფარგლებში ვითარდება. საფერხების გამოყენების თვალსაზრისით უნდა გამოიყოს ფერხული „შავო ყურშაო“, რომელშიც გამოყენებულია VI საფეხური გამოშვებული ტერციით.
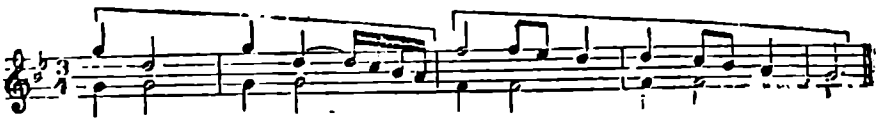
ფორმის მხრივ ყველა ფერხული კუპლეტური აგებულებისაა. მრავალჯერადი გამეორების დროს კუპლეტის მელოდია ვარირებას განიცდის.

ფერხულის ფორმის დამახასიათებელ მხარეს წარმოადგენს მისი სტრუქტურა, რომელიც შედგება ტაქტების კენტი რაოდენობისა-

[1] ეს ფერხულები გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოში, ხოლო დასავლეთ საქართველოში—რაჭასა და სვანეთში, აგრეთვე სხვა რაიონებში გვხვდება ორწილადი ზომის ფერხულები. ორწილადი ზომის მქონე ფერხული არ წარმოადგენს საწესო სიმღერას: იგი ქართული ხალხური ცეკვის სახესხვაობაა. ორწილადი ზომის მქონე ფერხულის ტემპი უფრო ცოცხალია. შესაძლებელია, რომ ეს სიმღერები ოდესღაც საწესონი იყვნენ, ხოლო შემდეგ საცეკვაო სიმღერებად გადაიქცნენ.

[2] 1, 2 და 3 ტაქტებში ხუთწილადი ზომის შემთხვევაში ზედმეტი წერტილია.

გან. ფერხულების უმრავლესობა შედგება 5,7 ტაქტიანი წინადადებისაგან ანდა 6 ტაქტიანი წინადადებისაგან, რომელიც იყოფა 2+2+2-ზე.



იმის გამო, რომ აქამდე სპეციალისტების მიერ არ არის შესწავლილი ფერხულის ქორეოგრაფიული მხარე[1], ძნელი ხდება მსჯელობა მხოლოდ მუსიკალური კანონზომიერებების საფუძველზე კენტი რაოდენობის ტაქტების არსებობის შესახებ.

ფერხულის სიტყვიერი ტექსტი ასახავს ხალხური რწმენის სხვადასხვა საფეხურებს.

მთის რაჭა. გლოლა. ჩაწ. 67 წლის ნესტორ გავაშელიშვილისაგან (1928 წ.) და 58 წლის ნესტორ ბიძიშვილისაგან (1949 წ.).

შაეო ყურშაო
შაეო ყურშაო, ყურშაო,
შე შაეის პატრონისაო,
ყურშა გავგზავნე, გავგზავნე
მაღლა მთაში ნადირობდა (სანადიროს ნადირობდა).
ყურშა მოვკალ და გვერდს მიდევს,
ფრანგული დანა გვერდს მიდევს.
მითლია, არ მიჭამია
სული არ წამიწყმედია.
ყურშა კვალს მოსდევს, კვალს მოსდევს
რას მეყეფითა, ყეფითა.
ყურშას ყეფილი, ყეფილი
გაედა ქუხილსა ცისასა.
ყურშას ნახტომი, ნახტომი
ოდენი, ქვეყნის ოდენი
ყურშას თვალები, თვალები
ოდენი, მთვარის ოდენი.

[1] ყოველშემთხვევაში, არსებულ ლიტერატურაში ეს საკითხი არ აღძრულა.

მოვიტანოთ ისტორიული და საგმირო შინაარსის ტექსტები, რომელიც შესაძლებელია გვიანდელი წარმოშობისა არიან.

ფერხული

ჩაწ. ხევში. ყაზბეგში თამარ ჩოფიკაშვილისაგან.

ამბობენ სტეფანწმინდასა
სოფელი არის გზისაო;
ორპირად სხედან ერობა
მადლი ტრიალებს ღვთისაო[1]

„იავ ნანასა“ და „მზე შინაოს“ ტექსტებს ჩვენ არ განვიხილავთ რადგან ისინი მრავალი ვარიანტის სახით არიან ცნობილნი. მოვიგონოთ მხოლოდ რომ „იავ ნანას“ ვარიანტში ნახსენებია ალვის ხე (ჩინარი), ვაზი და მარანი. ვ. ბარდაველიძის აზრით, ალვის ხე და ვაზი „ცხოვრების ხის“ მხატვრულ სახეს წარმოადგენენ.

ფერხული, ისე როგორც ქართული ხალხური სიმღერების უმრავლესობაში, გამოყენებულია რვამარცვლიანი ლექსის ზომა.

ერთ რაჭულ ფერხულში „ქალსა ვისმე“ გამოყენებულია ცხრამარცვლიანი ლექსის ზომა. ჩვენი ჩანაწერის პირველი ოთხი მარცვალი სიმღერაში მეორდება, რასაც ხუთი მარცვალი მისდევს—4(+4)+5, რაჭულ ვარიანტში, პირველი ოთხი მარცვალი მეორდება უცვლელად („ქალსა ვისმე, ქალსა ვისმე ერქვა შურშანა“—4+4+5), ხოლო იმავე სიმღერის სვანურ ვარიანტში (ჩაწ. ზ. ფალიაშვილის მიერ) პირველი ოთხი მარცვალი არ მეორდება („ქალსა ვისმე ერქვა შურშანა“—4+5). ორივე შემთხვევაში ყოველი სტრიქონი (მუსიკალური კუპლეტი) თავდება დანართით—„ო“

---

[1] იგივე ტექსტი, მაგრამ უფრო სრული სახით ჩაწერა დ. არაყიშვილმა 1908 წელს. იქვე ორწილადი ზომის ორხმიან სიმღერაში ფანდურის თანხლებით. მოვყავს ტექსტის გაგრძელება:

მაგათნი ახალგაზრდანი
ანგელოზია ცისაო;
მაგათი ბერიკაცები
სულნია ხელმწიფისაო;
მაგათ უჰირავთ სიმაგრე
ყუროისა და ხლისაო.

„ქალსა ვისმე (2) ერქვა შურშანა-ო;
ხუთსა თითსა (2) ეცვა ბეჭედა-ო;
ბეჭდის თვალა (2) მოლი მოსულაო-ო;
მოლთა შუა (2) ნაძვი ასრულა-ო;
ნაძვის წვერსო (2) ჭორს ბუდე ედგა-ო;
ბუდე ჰქონდა (2) აბრეშუმისა-ო;
ბუდეში და კვერცხი ჰქონდა იაგუნდისა-ო;
გამოსჩეკა, შვილი ჰყავდა მარგალიტისა-ო;
ბიჭო (ღმერთო) ერთი (2) ჩემთვის გაზარდე-ო;
სანადიროს რომ წავიდეს, გზა დაულოცე-ო;
ნასადილევს ონადიროს, მოჰკლას ირემი-ო;
ჩემო ცოლო, (2) ხოხობ და გმირო-ო;
შენ მაგ ირემს (2) გვერდშიდ უდგიხარ-ო;

(ჩაწ. რაჭაში ს. შეუბანში 1949 წ. ლადო ჩიკვილაძე და გიორგი დეკიძისაგან).

ჯერ კიდევ ახლო წარსულში ფერხული სახალხო დღესასწაულებზე—ხატობაში სრულდებოდა. მაგალითად, ლაშარის ჯვრის დღეობაში ორსართულიან ფერხულს—ე. წ. ლაშარის სიმღერას („იავ ნანას“ პირვანდელი ვარიანტს) ასრულებდნენ.

დავახასიათეთ რა საკულტო გუნდური სიმღერების ცალკეული ელემენტები, ჩვენ დავრწმუნდით, რომ დიდი კოლექტივის—მასის მიერ შესასრულებლად ხალხმა გარკვეული შერჩევა მოახდინა: მკვეთრად გამოხატული, დასამახსოვრებელი მელოდია, ანტიფონური შესრულება, კუპლეტური ფორმა, მეტრო-რიტმული გამოკვეთილობა ჰარმონიულ საშუალებათა სისადავე და მელოდიის დასაწყის მოტივებში შეძახილები, როგორც ღვთაებისადმი მიმართვა.

თუ ერთმანეთს შევადარებთ ჩვენს მიერ განხილულ ყველა საკულტო სიმღერას, რომელნიც ღვთისმსახურთა ჯგუფის მიერ სრულდება და რომელთაც ახასიათებს ცალკეული შეძახილ-მიტივების გადახლართვა, ორპირული შესრულება, რთული ერთნაწილიანობა ცვალებადი მეტრითა და მოქნილი რიტმით, დავინახავთ, რომ გარკვეული ჟანრისათვის ხალხი შეარჩევს მუსიკალური გამომსახველობის გარკვეულ საშუალებებს.

შრომის სიმღერები

წინამდებარე გამოკვლევაში შრომის სიმღერას ჩვენ იმ სახით განვიხილავთ, რომლითაც იგი გამოხატავს ხალხის მისწრაფების შედეგს—გაადიდოს შრომის ნაყოფიერება თვით შრომის პროცესში.

უპირველესად ყოვლისა საჭიროა გვახსოვდეს გორკის დებულება გლეხობის ფსიქოლოგიის შესახებ. გლეხობის ფსიქოლოგია განპირობებულია მოსავლისათვის მუდმივი ზრუნვით, საქონლის კეთილმდგომარეობისათვის ზრუნვით, ე. ი. ბუნებასთან ბრძოლით; ხოლო კლასობრივ საზოგადოებაში ექსპლოატატორთა წინააღმდეგ ბრძოლითაც.

სწორედ ამ მთავარმა ფაქტორებმა განსაზღვრეს შრომის სიმღერის ჟანრის წარმოშობა.

ამიტომ შრომის სიმღერა უნდა განვიხილოთ, როგორც:

1. ვედრება ბუნების სტიქიური ძალების, აგრარული ღვთაების მიმართ (განვითარების ადრეულ საფეხურზე).

2. დახმარების საშუალება შრომის პროცესში,

3. კლასობრივი შემუშიდროვებულობის საშუალება, დაბოლოს

4. მხნე განწყობილების შექმნის საშუალება.

ჩვენ შევეხებით შრომის სიმღერის ყველა ჩამოთვლილ ჟანრს, მათ შორის ხალხის იმ სულისკვეთების გამოვლინების ჟანრსაც, რომელიც დაკავშირებულია ბუნების წინააღმდეგ პასიურ ბრძოლასთან, როდესაც ხალხი ფიქრობდა ლოცვა-ვედრებით ემოქმედა ბუნების სტიქიურ ძალებზე. მაგრამ ამ სიმღერებს ჩვენ შევეხებით იმდენად რამდენადაც ისინი დაკავშირებულნი არიან შესვენებასთან თვით შრომის პროცესში. მაგალითად, შრომის სიმღერების ჟანრს ჩვენ არ ვაკუთვნებთ „ლაზარეს“, რომელსაც ქალები ასრულებდნენ გვალვის ან, პირიქით, ავდრის დროს, თუმცა მთელი ეს რიტუალი მოსავლის საკითხთან არის დაკავშირებული. აგრეთვე არ შევეხებით იმ

სიმღერებს, რომელნიც „ათინგენობის“ დღესასწაულთან არიან დაკავშირებულნი საქართველოს მთიანეთში, საგანგებო მინდვრის სამუშაოების დაწყებისას. ჩვენ საკუთარი ვიზიარებთ პროფ. ვ. ბელიაევის აზრს იმის შესახებ, რომ „იმ სიმღერებიდან, რომელნიც უკავშირდებიან მთელი წლის განმავლობაში წარმოებულ სამიწათმოქმედო სამუშაოებს, უნდა გამოიყოს ის შრომის სიმღერები, რომელნიც უშუალოდ შრომის პროცესს ასახავენ“[1].

შრომის სიმღერას ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მაგრამ ეს ჟანრი თანაბრად არ არის გავრცელებული საქართველოს ყველა კუთხეში. ბუნებრივია, რომ შრომის სიმღერა წარმოქმნილიყო საქართველოს იმ რაიონებში, სადაც არსებობდა ცხოვრების საამისო პირობები და მოთხოვნილებანი. საქართველოს ნაყოფიერ რაიონებში — ქართლში, კახეთში, იმერეთში, გურიაში, სამეგრელოში, აჭარაში და ქვედა რაჭაში შრომის სიმღერა ფართოდ არის გავრცელებული, მაგრამ მთიან რაიონებში — ფშავში, ხევსურეთში, თუშეთსა და ხევში, გუდამაყარში, ზემო რაჭასა და ზემო სვანეთში შრომის სიმღერები ძალიან მცირე რაოდენობით მოიპოვება. საქართველოს აღნიშნულ მთიან რაიონებში ფეოდალიზმმა გვიან მოიკიდა ფეხი და, გარდა ამისა, მრავალი მიზეზის გამო ფეოდალურმა წესებმა ფრიად სუსტი ფორმები მიიღო, ამიტომ აქ არ შეიძლებოდა წარმოქმნილიყო შრომის სიმღერები, როგორც კლასობრივი სიმჭიდროვის ფორმა. ამასთანავე არც მესაქონლეობა, არც მთის ფერდობებზე წარმოებული მძიმე მინდვრის სამუშაოები არ იძლეოდა საფუძველს შრომის სიმღერის წარმოსაქმნელად; რაც შეეხება შრომის სიმღერას „მთიბლური“, რომელიც ხევსურეთში არის ფეხმოკიდებული, როგორც ამას ქვევით დავინახავთ, იგი დაკავშირებულია წინაპართა კულტთან მოსავლის გადიდების მიზნით. მესაქონლეობასთან დაკავშირებული შრომის სიმღერები შეტად შეზღუდულია, მაგალითად, მთათუშეთში არსებობს სალამურის ჰანგები, რომელნიც თავისებურ ნიშანს წარმოადგენენ ცხვრის თავის მოსაყრელად ან გასარეკად („ვაცების გაქეჩვა“)[2].

---

[1] В. М. Беляев, „Белорусская народная музыка“. 1941 г. გვ. 92.

[2] მსგავსი ჰანგები გვხვდება აგრეთვე თურქმენულ ხალხურ მუსიკაში — ჰანგი, რომელიც აქლემს აიძულებს დაიჩოქოს ან ადგეს. იხ. ბელიაევის დასახელებული შრომა).

როგორც ვხედავთ, საქართველოს მთიან რაიონებში შრომის სიმღერამ მიიღო სპეციფიკური ფორმები. ხალხმა შექმნა როგორც ინდივიდუალურ შრომასთან, აგრეთვე კოლექტიურ შრომასთან დაკავშირებული სიმღერები. უფრო მეტიც, კოლექტიური შრომის სიმღერის სპეციალური ტერმინიც კი შეიქმნა—ნადური, მამითადი.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე არსებობდა შრომის სიმღერის შემდეგი სახეები:

1. სიმღერა მძიმე ტვირთის გადატანისას. 2. მკის (ნამგლური). 3. თოხნური. 4. კევრული. 5. ურმული. 6. მთიბლური. 7. გუთნური. 8. მწყემსური.

არსებობს აგრეთვე საერთო ტერმინი „მუშური“ იმ შრომის სიმღერების აღსანიშნავად, რომელნიც სრულდება შრომის წინ ან შემდეგ (ხევში ერთ-ერთ ამ სიმღერას „ხარული“ ეწოდება).

იმ სიმღერების შესახებ, რომელთაც ხალხი შრომის სიმღერას უწოდებს, მაგრამ რომელთაც საწესო ხასიათი აქვთ (ჰიმნი ღვთაებისადმი), ჩვენ შემდეგ ვილაპარაკებთ, როდესაც წმინდა შრომის სიმღერებს შევეხებით.

გარდა ამისა, არსებობს ლიტერატურული ცნობები მთელი რიგი ჩაუწერელი და ხალხის მიერ დავიწყებული შრომის სიმღერების შესახებ (ძირითადად ა. ორბელიანის ცნობები)[1].

ამ სიმღერათა ჯგუფს მიეკუთვნება: სიმღერა კარაქის შედღვების დროს, ყურძნის წურვის დროს, ქვევრების რეცხვის დროს და ა. შ. ჩვენ თავს უფლებას ვაძლევთ გამოვთქვათ მოსაზრება იმის შესახებ, რომ შესაძლებელია ეს დასახელებანი ეხებიან ამა თუ იმ საგანს ანდა შრომის პროცესს, რომლის შესახებაც ლაპარაკია სიმღერის სიტყვიერ ტექსტში, და არა მუსიკალურ ტექსტს. გასული საუკუნის ბოლოსათვის ამ სიმღერებს, თუ კი მათ შესაბამი მუსიკალური ტექსტი ჰქონდათ, ხალხი ვერ დაივიწყებდა. ყოველ შემთხვევაში, დ. არაყიშვილს, ზ. ფალიაშვილს, ა. ბენაშვილს, ი. კარგარეთელს, ზ. ჩხიკვაძესა და სხვებს, მათი ჩაწერის საშუალება ექნებოდათ. რაც შეეხება სიტყვიერ ტექსტს, ხალხს შეეძლო იგი დაეივიწყა.

ქართულ შრომის სიმღერებს განსაკუთრებული თავისებურებანი ახასიათებთ იმასთან დაკავშირებით, თუ როდის სრულდება ისინი: თვით შრომის პროცესში თუ მის წინ ან შემდეგ; დაკავშირებულნი

[1] ალ. ჯამბაკურ ორბელიანი. ჟურ. „ცისკარი“ 1861 წ.

არიან თუ არა მოტორულ სამუშაოსთან და რამდენად უფრო სამძიმოა თვით შრომის პროცესი.

ამ თვალსაზრისით შესაძლებელია შრომის სიმღერების დაჯგუფება მოვახდინოთ:

1. სიმღერები, დაკავშირებული მოტორული ხასიათის სამუშაოსთან.

2. სიმღერები, დაკავშირებული არამოტორული ხასიათის სამუშაოსთან.

3. სიმღერები, რომელნიც შრომის პროცესის წინ ან შემდეგ სრულდება.

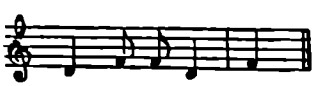
4. სიმღერები—ჰიმნები აგრარული ღვთაებისადმი მიმართულნი.

პირველი ჯგუფის სიმღერებს წარმოადგენს „ელესა", „ოჩეშხვე", „ნამგლური", „ჰერიო", „ჰერი ეგა", „ჰოპუნა", „თოხნური" და „ნადური."

ეს სიმღერები სრულდება სხვადასხვა სიმძიმის სამუშაოების შესრულების დროს. მაგ., „ელესა" სრულდება მძიმე ტვირთის გადაზიდვის დროს, ხოლო დანარჩენები მინდვრის სამუშაოების შესრულების დროს. იმისთანა სიმღერების წარმოქმნა, როგორიც არის „ელესა", დაკავშირებული უნდა იყოს მოთხოვნილებასთან ორგანიზებულ იქნეს კოლექტიური მოძრაობა მძიმე სამუშაოს შესრულების პროცესში, რომელიც ფიზიკურ ძალთა დიდ დაძაბვას მოითხოვს. თავისი მუსიკალური შინაარსით „ელესა" წარმოადგენს საშუალო საფეხურს შეძახილ—ჰანგსა და სიმღერას შორის, სრული ამ სიტყვის მნიშვნელობით, მაგრამ აქ შეიძლება ლაპარაკი მუსიკალური განვითარების გარკვეულ საფეხურზე. აქ შეიძლება მივუთითოთ უმარტივესი სახის, ისეთსავე „შრომის სიმღერებზე", როგორიც მოჰყავს იდელსონს. ჰანგი



„პალესტინელ ქვის მთლელებისა, რომელშიც „ა" სრულდება მუშების ერთი ნაწილის მიერ, ხოლო „ბ" მეორე ნაწილის მიერ, ე. ი. შენაცვლებითი შესრულებით. ანდა არაბ ტვირთმზიდავთა სიმღერა



ეს უკანასკნელი რიტმიზებულია ტანის მოძრაობასთან დაკავშირებით. რადგან შრომის პროცესში სიმღერის შესრულება სხეულის მოძრაობასთან დაკავშირებით ჯერ კიდევ ძველი დროიდან არის ცნობილი[1]. Misna-ში (Jer; Kerith. 6.a) ნათქვამია: „როდესაც მუშები მოსაწევ ფესვებს ნაყავენ, ისინი დაურთავენ: ჰაბექ ჰეტებ, ჰეტებ, ჰაბექ (დანაყე მაგრად, მაგრად დანაყე), ე. ი. რიტმში ᴗ— ᴗ—, რადგან სურნელოვანი ფესვების დანაყვის დროს ხმის გამოყენება ძლიერ კარგია“[1].

„ელესას“ (და „ორეშხვეს“) ჰანგი უფრო განვითარებულია, მაგრამ იგი ვერ აღწევს მელოდიის განვითარების იმ საფეხურს, მრავალხმიანობის იმ ფორმას, რომლითაც გამოირჩევა სხვა შრომის სიმღერები. მაგრამ ეს განუვითარებლობა არ შეიძლება აიხსნას მხოლოდ შრომის პროცესის სიმძიმით, რადგან ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში მოიპოვება მუსიკალური თვალსაზრისით საკმაოდ რთული სიმღერები, რომელთა შესრულება აგრეთვე დაძაბული შრომის დროს ხდება. მოვიგონოთ, მაგალითად, გურული „ნადური“. უნდა ვიფიქროთ, რომ „ელესა“ ერთ-ერთი უძველესი შრომის სიმღერათაგანია, რომელთაც მონური შრომის დროს ასრულებდნენ. ცნობილია, რომ შორეულ წარსულში საქართველოში საზოგადოებრივი განვითარების მონათმფლობელური წყობილების საფეხურიც გაიარა. საზოგადოებრივი წყობა საქართველოში პირველი საუკუნის დასაწყისში ძ. წ. ა. ოთხ ნაწილად იყოფა (მეფე ჭურუმები, ერი და გლეხი). მაგრამ იყვნენ მონებიც, რომელნიც საზოგადოების წევრებად არ ითვლებოდნენ. არსებობს ცნობები იმ შრომის შესახებ, რომელსაც მონები ასრულებდნენ: „ბლომად იყვნენ მაშინ საქართველოში მონებიც... მონები ჰყავდათ მეფის საგვარეულოს, ჭურუმებს, სხვა მდიდარ ხალხსაც, მონებს სხვადასხვა საქმეზე ამუშავებდნენ, საშენებელ ქვას ათლევინებდნენ, თიხას აზელინებდნენ, მადანს ათხრევინებდნენ. მონებს ხმარობდნენ აგრეთვე როგორც მენიჩბეებს (მეხოფეებს) მდინარეებში ნაოსნობის დროს... ამიტომ ვამბობთ, რომ იმ დროინდელი ქართლი მონათმფლობელური სახელმწიფო იყო“[2]. ეს ცნობები შეეხება როგორც იბერიას (აღმოსავლეთ საქართველო), აგრეთვე კოლხიდას (დასავლეთ სა-

[1] ა. ხ. იდელსონი „ბაბილონურ ებრაელთა სიმღერები“ 1922, გვ. 2.

[2] „საქართველოს ისტორია“ სამი ავტორისა, გვ. 76.

ქართველო). სავსებით შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ „ელესას“ ტიპის სიმღერები იმ უძველესი პერიოდიდან მომდინარობს. უნდა მივუთითოთ კიდევ იმ გარემოებაზე, რომ სიმღერაში „ელესა“, გამოყენებულია (I და III ნაწილები) სიტყვებში „ელესაი“ და „ელესაი კირიო“.

მუსიკალურად „ელესა“ მიეკუთვნება შრომის იმ განუყოფელ სიმღერებს, რომლებიც უშუალოდ დაკავშირებულია წარმოებასთან. მათი მუსიკალური შინაარსი მეტად პრიმიტიულ და მოძრაობის უშუალო გამოსახულებას წარმოადგენს.

„ელესა“ ჩაწერილი აქვთ პროფ. შ. მშველიძეს, რომელმაც იგი ხალხში ჰოისმინა, გრ. კოკელაძესა და კ. ფოცხვერაშვილს. დ. არაყიშვილს ეს სიმღერა არ ჩაუწერია, მაგრამ მის არსებობას აღნიშნავს თავის სტატიაში „დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერებისა და მუსიკალური საკრავების შედარებითი განხილვა“ (ინგლისური), ამონაწერები II ტ. Труды МЭК გვ. 14). „ელესა“ და „ჩოყოლა“... თავისი შესრულებით რუსულ „დუბინუშკას“ მოგვაგონებენ. იგი ისევე სრულდება, როგორც ეს უკანასკნელი, მძიმე ტვირთის აწევის დროს“. „ელესა“ სამი ნაწილისაგან შედგება: I და III ნაწილები წარმოადგენს იამბური აგებულების მრავალჯერ გამეორებას. შუა ნაწილში კი თავს იჩენს ქორეული აგებულების ახალი საქცევი, რომელიც იამბური აგებულებით ბოლოვდება. იგივე იამბური აგებულება ახასიათებს „ოჩეშხვეს“ შუა ნაწილს (I სრულდება ქორეული აგებულების საფუძველზე). ამ სიმღერის მეორე ნაწილი სრულდება ანტიფონური ფორმით (ორი სამხმიანი გუნდი) შეკრილი კადანსით. „ელესას“ პირველი ნაწილი (გრ. კოკელაძის ჩანაწერი) რიტმით წარმოადგენს სამფრაზიან წინადადებას, რომელიც ამოოხვრით სრულდება: ყველა ფრაზაში მელოდიურად მტკიცდება ტონიკა—დო. უკანასკნელ ფრაზაში—ფა, რე, დო—თავს იჩენს ჩვენთვის ნაცნობი დამახასიათებელი ინტონაცია შეუსებელი კვარტით. ეს ნაწილი თითქოს შრომის პროცესისათვის მომზადება'ს წარმოადგენს, რიტმო—ინტონაციური არე, რომელიც თვით შრომის პროცესს ასახავს, III ნაწილშია მოცემული; ორი გუნდის ანტიფონური მონაცვლეობა იამბური აგებულების საფუძველზე ხასიათდება აღმავალი კვინტური ნახტომით, როგორც ძალთა დაძაბვის მომენტის გამოხატულება და სეკუნდური სვლის შემდეგ დაღმავე-

ლი კვარტული (ტონიკაზე ლა) სვლით—კუნთების დაძაბულობის შენელების მომენტის გამოხატულება[1]. ერთი და იმავე ინტონაციური ფიგურის მრავალჯერადი გამეორების სტანდარტულობა შეესაბამება შრომის პროცესში წარმოებულ რიტმულ მოძრაობათა სტანდარტულობას. იგივე თვისებებით ხასიათდება კ. ფოცხვერაშვილის მიერ ჩაწერილი „ელესა“. მაგრამ ამ უკანასკნელში არ გვაქვს მითითება იმის შესახებ, თუ რამდენი გუნდი ასრულებს სიმღერას. სიმღერაში, არ გვაქვს კვინტური ნახტომი.

ამრიგად, რა ახასიათებს განხილული ტიპის სიმღერებს?

1. ძირითადი მოკლე მოტივის იამბური აგებულება[2].

2. მრავალჯერადი გამეორება მოძრაობის აჩქარებისას, რაც, ბუნებრივია, პირდაპირ დამოკიდებულებაშია მუშაობის ხანგრძლივობასა და შრომის ინერციასთან.

3. აღმავალი კვინტური ნახტომი, როგორც ძალთა დაძაბვის მომენტი, და დაღმავალი კვინტური ნახტომი, როგორც განმუხტვა.

მუსიკალური გამომსახველობის ყველა ელემენტი გამოხატავს მისწრაფებას—დაეხმაროს კოლექტივს მძიმე ფიზიკური შრომის წარმოების პროცესში მოძრაობის შესათანხმებლად.

შრომის სიმღერების მეორე ჯგუფი, რომელიც შრომის პროცესთან არის დაკავშირებული, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, რადგან მასში რიტმული საწყისი იმდენად არის გაბატონებული, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში თითქმის სავსებით ჩრდილავს ინტონაციურ სფეროს.

სიმღერათა ამ ჯგუფს მიეკუთვნება „ჰოპუნა“, „ნამგლური“[3], რომლებსაც მკის დროს ასრულებენ. მკაში მონაწილეობას იღებს ერთი ან რამდენიმე მშრომელი, როგორც კაცები, ისე ქალები. მათგან ნაწილი მკის, ხოლო მეორე ნაწილი ხელეურებს კრავს; ოთხი მომუშა-

---

[1] „ელესა“ და იდელსონის მიერ მოყვანილი მაგალითები იმდენად მჭიდრო კავშირშია წარმოებასთან, რომ შესაძლებელი ხდება ბგერებისა და მოძრაობის პირდაპირი ურთიერთობის დადგენა.

[2] უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსივე იამბური აგებულებით ხასიათდება ის ჰანგებიც, რომელთაც იდელსონი იხილავს.

[3] დ. არაყიშვილი ერთ ჩანაწერში (V. 83. №2) შეცდომით აღნიშნავს მას როგორც კვერულს.

ვის შემთხვევაში—ორი მკის და ორი კრავს. მკის პროცესი ხშირად სისწრაფეში შეჯიბრის ფორმას იღებს. ამიტომ შრომის დასაჩქარებლად ხალხში განსაკუთრებული ხერხები გამომუშავდა. როგორც სტ. მენთეშაშვილი გადმოგვცემს, „ყანას მკიან ნამგლით. იმ ერთ ბღუჯა თავთავებს, რომელსაც მომკელი ერთი ნამგლის გამოსმაზე მუჭაში დაიჭერს (მარცხენა ხელში) მუჭეული ეწოდება. როცა მუჭა აივსება ისე, რომ შემდეგი მუჭეულის აღება აღარ შეიძლება, მაშინ ცერიდან რამდენსამე თავთავს წამოიღებს, ცერს გადმოაგრეხს და, პირველ შემთხვევაში, სალოკ თითს დააჭერინებს. აი ამ გადმოგრეხილ თავთავებს, რომლითაც მუჭეული იკვრება, წკიპურტი ეწოდება. მკას განაგრძობენ და მუჭეულს შუა თითით იღებენ. ესეც რომ აივსება, მერე პირველი წკიპურტიდან გადმოატარებენ თავთავებს და კვლავ შეკრავენ მუჭეულს. ამას წკიპურტის გრეხა ქვია, იტყვიან: „წკიპურტს უგრეხსო“. წკიპურტით შეკრული მუჭეულები თანდათანობით მაჯისაკენ გადმოდის, და როცა ხელი უკვე იმდენად დაიტვირთება, რომ მუშაობის გაგრძელება შეუძლებელი გახდება, მაშინ ნამგალს მიაშველებენ და დაადებენ გაშლილ ულოზე. ერთ ასეთ წკიპურტებით შენაკრავს ხელეური ეწოდება. სამი-ოთხი ხელეურით ერთი ძნა გამოდის. წკიპურტითა და ხელეურით მუშაობა ყველას არ შეუძლია, ამას მიმართავენ კაი მომკლები. წკიპურტით მუშაობა შეჯიბრების დროს საუკეთესო ხერხია, რადგან მომკალს ხშირად არ უხდება მობრუნება მოკრილი თავთავის დასაყრელად, რაც აცდენს მას“[1].

ცნობებს მათი შესრულების შესახებ ჩვენ თავი მოვუყარეთ ქართული ხალხური სიმღერების ჩაწერის და, გარდა ამისა, ლიტერატურული ძეგლების გაცნობის დროს. ეს სიმღერები ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველი სრულდება სიმღერით (ორ ან სამხმიანია), ხოლო მეორე შეძახილებით.

დ. არაყიშვილი „ჰოპუნას“ შესახებ შენიშნავს, რომ „ეს სიმღერა თუ შეძახილები, სრულდება გლეხების მიერ მკის დროს, ამასთანავე, ისინი ორ თანაბარ ნაწილად იყოფიან, რომელი პარტიაც უფრო მალე მოათავებს სამუშაოს, მას ჯილდო ეძლევა ღვინისა და საუზმის სახით“[2].

[1] „მუხეთმის მოამბე“, 1935—6 წ., გვ. 65.

[2] არ. ყ. 78. № 9, შენიშვნა.

მეორე ადგილას დ. არაყიშვილი კვლავ აღნიშნავს: „... მომკელთა შეჯიბრი საქართველოში შემდეგში მდგომარეობს. ხოლის ბოლოს იდგმება ცხვრის ან ღორის თავი, ორი ან სამი ხელადა ღვინო და საერთოდ საუზმე. მუშები მწკრივში ჩადგებიან და ნიშნის მიცემისთანავე იწყებენ მკას. ვინც პირველი გავა ბოლოში, ის იღებს აღნიშნულ ჯილდოს. ამ ძმურ შრომას ხშირად თან ახლავს განსაკუთრებული სიმღერა, რომელსაც „ჰოპუნა“ ეწოდება და რომელიც ცალკეული შეძახილებისაგან შედგება, რიტმიულად გამოკვეთილია და სრულდება poco a poco crescendo e accelerando· იგი არაჩვეულებრივად ამაღლებს მუშების სულიერ განწყობილებას და მეტისმეტად ამსუბუქებს ამ არაჩვეულებრივად მძიმე შრომას“[1].

სიმღერების ჩაწერის პროცესში ჩვენ მსგავსივე ცნობები მოგვაწოდეს და, გარდა ამისა, ძალიან მნიშვნელოვანი განმარტება მოგვცეს: შეძახილების ბოლოს მაღალი რეგისტრიდან სრულდება ხანგრძლივი ამოძახილი—გლისანდო. შესაძლებელია, რომ ეს ამოძახილი შედეგია იმისა, რომ დაღუნულ მდგომარეობაში ხანგრძლივი მუშაობისა და შეძახილებში სიჩქარისა და ბგერის გაძლიერების შემდეგ, მუშები წელში სწორდებიან და ბუნებრივად ამოიქშინავენ[2].

ი. ჯავახიშვილს აგრეთვე მოყავს ამ საკითხზე თავისი კორესპონდენტი—ნესტორ წერეთლის ცნობები: მკის დროს იციან ძახილი „ჰეკ! ჰოკ! ჰეკა, ჰოკა! ჰეკ, ჰოკ! ჰეკა, ჰოკა!“ ყველა ერთად იძახის ხოლმე და თან მკიან“[3]. ამ ფორმას „ჰოპუნა“ ეწოდება ან „ჰეკი-ჰოკა“, მაგრამ, გარდა აღნიშნული შეძახილებისა, იხმარება აგრეთვე „ჰერიო“.

სიმღერებში „ჰერიო ხელეული“ ეს შეძახილები მხოლოდ წინა ოთხ და ბოლო სამ ტაქტში გვხვდება, დანარჩენი ნაწილი კი „ჰერიოს“ ჩვეულებრივ მელოდიას წარმოადგენს, მაგრამ უფრო მკვეთრად არის რიტმიზებული. სიმღერაში „ჰოპუნა“ ეს შეძახილები უფრო ფართოდ არის მოცემული.
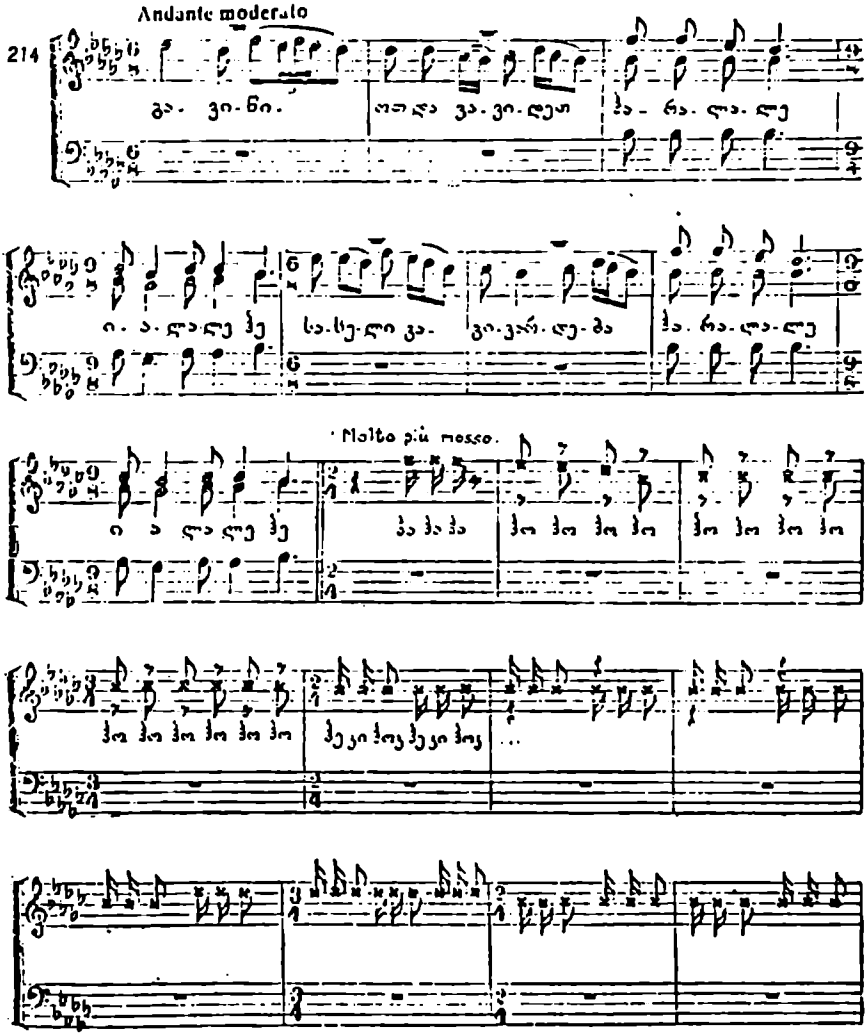
---

[1] არ. V, გვ. 182.
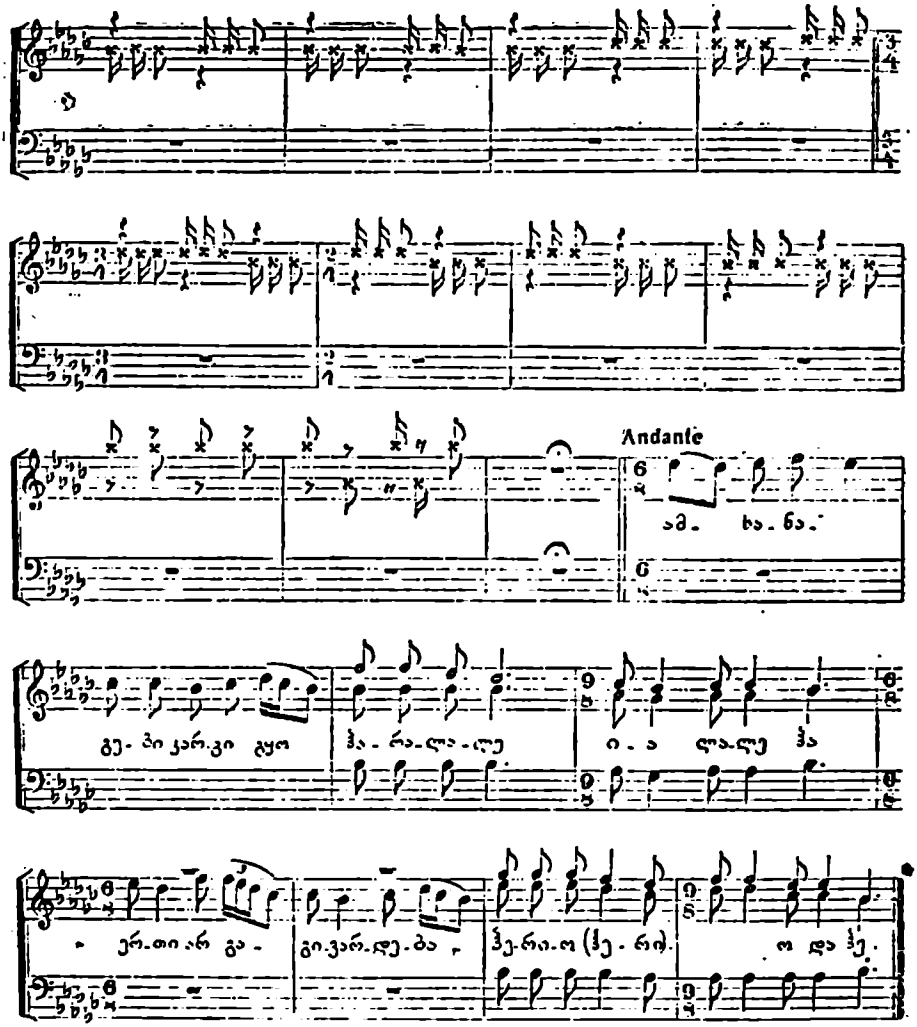
[2] გამოკვლევაში „ხევის, მთიულეთისა და გუდამაყრის ხალხური სიმღერა“ ჩვენ შევეხეთ საკითხს აღნიშნულ ამოძახილებსა და საფერხულო სიმღერების დაბოლოვებაში ამოძახილთა შორის კავშირის შესახებ.

[3] „ქართ. მუს. ისტ. ძირითადი საკითხები“, გვ. 73.

ანალიზისათვის შევჩერდეთ ჩვენს მიერ ჩაწერილ სიმღერაზე „ნამგლური“, რამდენადაც მასში ეს შეძახილები წარმოდგენილია უფრო გამოკვეთილი და თვალსაჩინო ფორმით.

ასლ. „ნამგლური“, მთიულეთი, ს. ქვეშეთი.
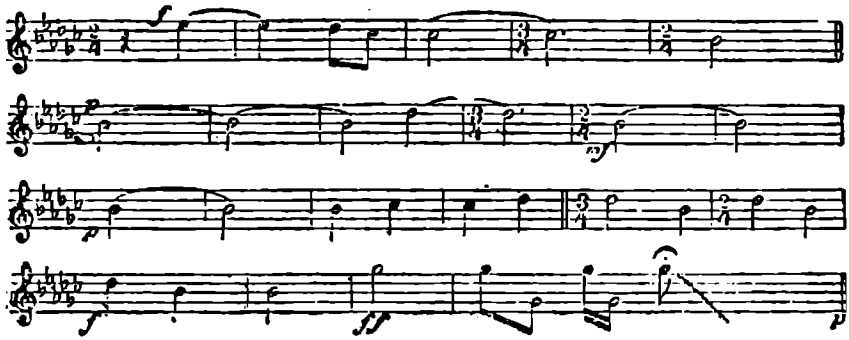




სიმღერის მთელი ფორმა თვით შრომის პროცესით არის განპირობებული. წამყვან საწყისად რიტმული მხარეა, ხოლო დანარჩენი ფორმის წარმომქმნელი ელემენტები დამხმარე საშუალებად გვევლინება. სიმღერის დინამიკური ფორმა იყოფა სამ ნაწილად კოდის დართვით.

ყოველი ტალღა გაერთიანებულია ინტონაციური განვითარებით და, უმთავრესად, დინამიკური და აგოგიკური ნიუანსებით.

პირველი ტალღა მოიცავს პირველ ხუთ ტაქტს; იწყება მი ბემოლიდან და თანდათანობით ეშვება სი ბემოლამდე პიანოზე. მეორე ტალღა იწყება მეექვსე ტაქტიდან და მეთერთმეტე ტაქტზე მთავრდება; აქ ინტონაციური მხარე ნაწილობრივ გართულებულია სვლით სი ბემოლიდან რე ბემოლზე და უკანვე სი ბემოლზე; სვლა სი ბემოლიდან რე ბემოლზე crescendo-თია თანხლებული (რე ბემოლამდე). დროებით ნიუანსი უცვლელია, რის შედეგაც თავს იჩენს diminuendo (სი ბემოლამდე); მესამე ტალღა იწყება მეთორმეტე ტაქტიდან და ბოლოვდება მეცხრამეტე ტაქტში; აქ ინტონაციური საშუალებები კიდევ უფრო რთულდება დაძაბული სეკუნდური სვლების (სი ბემოლი, დო ბემოლი, რე ბემოლი და შემდეგ მიმდევრობით სი ბემოლი და რე ბემოლი) გაძლიერებით და სი ბემოლის და რე ბემოლის ხშირ მონაცვლეობით. ამ ტალღაში cresc და dimin. ინტენსიურ ხასიათს იღებენ. დაბოლოს, კოდაში ნახტომით აიღება ყველაზე მაღალი ბგერა სოლ ბემოლი და, რამდენიმე მობრუნების შემდეგ ამავე ოქტავაში, ხანგრძლივი ამოძახილის საშუალებით ქვედა რეგისტრში ეშვება ბგერის სრულ დადუმებამდე. დინამიკის ზრდა მიღწეულია აგრეთვე ყოველი შემდგომი ტალღის წმინდა რაოდენობრივი გაფართოებით: I ნაწილი ხუთ ტაქტს შეიცავს, II—ექვს ტაქტს და III—რვა ტაქტს.

გაბმული ბგერების უქონლობა და ინტონაციების კვარტის ფარგლებში ცვლის გამო ინტონაციური სფერო შეზღუდულია. წამყვანი მნიშვნელობა რიტმულ საწყისს ენიჭება, რომელიც ნიუანსებით არის დინამირებული, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, განპირობებულია თვით შეჯიბრების ხასიათის შრომის პროცესით.

ამ სიმღერის სქემატური ფორმა შეიძლება წარმოვიდგინოთ შემდეგნაირად:



იამბური რიტმული ფიგურა—ორი მეთექვსმეტედი და მერვედი—რომელიც ჩვენ „ელესასა“ და „ოჩეშხევში“—(ორი მერვედი და მეოთხედი ან ორი მეოთხედი და ნახევრიანი)—შეგვხვდა, ამ სიმღერაშიც საფუძველს წარმოადგენს. ხოლო აქედან იგი შემდეგ საცეკვაო სიმღერებშიც გადავიდა: მაგ., საცეკვაო „დელი დელა“—ორი მერვედი და მეოთხედი; ორი მეოთხედი და ნახევრიანი; მეოთხედი წერტილით, მერვედი და ნახევრიანი—(არ. V. 69. № 1), საცეკვაო „დილა ნანინა“ და „ცანგალა“—ორი მერვედი და მეოთხედი—(არ. V. 76. № 6 და 77 № 8) და ა. შ.
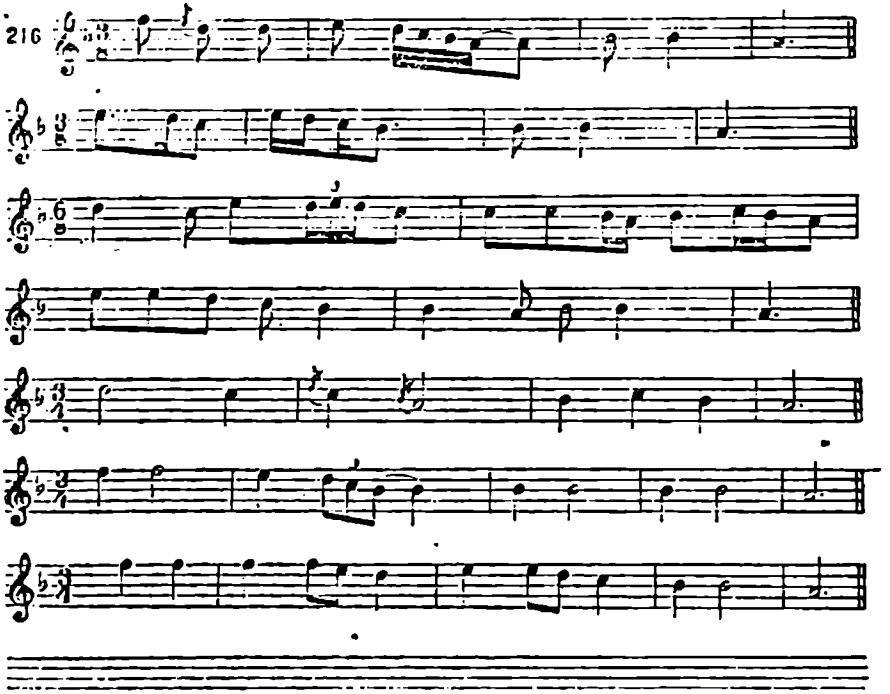
მსგავსი იამბური აგებულება ახასიათებს აგრეთვე სხვადასხვა ჟანრის თუშური ხალხური სიმღერის საკადანსო საქცევებს. მოვიყვანოთ პროფ. შ. მშველიძისა და ჩვენს მიერ ჩაწერილი თუშური ხალხური სიმღერები: ორი მეოთხედი და ნახევრიანი ან ორი მერვედი და მეოთხედი „ლაშარის სიმღერა“, „ატირდა ჩიღოს წისქვილში“, „ეს შემოდგომა მოვიდა“, „ქალაქ მეტეხის ციხეო“ და სხვა. (ჩვენი ჩანაწერი) და „მეითის სიმღერა“ (შ. მშველიძის ჩანაწერი); მეოთხედი წერტილით, მერვედი და მეოთხედი—„შირაქში წასვლას ამბობენ“—მეთექვსმეტედი, მერვედი წერტილით და მეოთხედი—„შამილის დაჭერის სიმღერა“ (ჩვენი ჩანაწერი).

იამბური აგებულება—მეთექვსმეტედი და მერვედი, რომელიც დოც. ბ. გულისაშვილის სამართლიანი დაკვირვებით მეთექვსმეტედი და მერვედი წერტილით აგებულების სახესხვაობას წარმოადგენს[1], ფერხულში გადავიდა როგორც დამახასიათებელი რიტმული ფიგურა.

[1] ი. გულისაშვილი. „ქართული ხალხური სიმღერის რიტმი“. ხელნაწერი ინახება საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის არქივში.

ამრიგად, რიტმულ ნაგებობას, რომელიც შრომის პროცესში უნდა წარმოქმნილიყო, ხალხმა, ამა თუ იმ ჟანრის ანდა მხატვრული სახის შესაბამისად, სხვადასხვა ელფერი მიანიჭა.

მთლიანად „ნამგლური“ წარმოადგენს ფერხულის ხასიათის სიმღერისა (რაც უჩვეულო მოვლენა როდია მკის სიმღერებისათვის) და შეძახილების მონაცვლეობას. ის ნაწილი, რომელსაც ფერხულის ხასიათი აქვს, შედგება კენტი რაოდენობის ტაქტებისაგან: ორი ტაქტი დამწყების პარტიაში $\frac{6}{8}$ ზომით და გუნდის ორი არათანაბარი ტაქტი — $\frac{6}{8}+\frac{9}{8}$, ე. ი. ოთხი+ხუთი მარტივი ტაქტი. მელოდიურად ისინი ფერხულის ერთ-ერთ ვარიანტს წარმოადგენენ და გვხვდებიან როგორც „ნამგლურში“ არ. V. 289 № 4 მთიულეთი, სოფელი მლეთი, 1908 წ. და ჩვენი ჩანაწერი) ისე „ჯვარის წინასაში“, ფშაურ „ფერხისახსა“ და ხევსურულ „ფერხისულში“ (ჩვენი ჩანაწერები).



ამ მელოდიის საფუძვლად ფშავ-ხევსურული ვარიანტი უნდა ჩაითვალოს, რადგან ფშავურსა და ხევსურულ სიმღერას ახასიათებს ფრიგიული კილო და ინტერვალ ტრიტონში მოთავსებული მელოდიური საქცევი კილოს V საფეხურიდან ქვევით II საფეხურამდე, რაც საქართველოს ამ რაიონის სხვა სიმღერებშიც გვხვდება. ამგვარი სესხება სავსებით ბუნებრივია, რადგან გეოგრაფიულად ფშაველები მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი დუშეთის რაიონთან (ამჟამად ფშავეთი დუშეთის რაიალმასკომის გამგებლობაშია), ხოლო მთიულებსა და ხევსურებს აგრეთვე ახლო ურთიერთობა აქვთ.

გადავდივართ სხვა ჯგუფის სამკალი და გასანიავებელი სიმღერების განხილვაზე.—„ჰერი ეგა“ და „ჰერიო“.

აღნიშნულ სიმღერათა ყველა ჩანაწერს საერთო ნიშნები აქვს. აქ შეიძლება შევხვდეთ საოხუნჯო, სატრფიალო, შრომის ამსახველ და სხვა ხასიათის ლექსებს. დ. არაყიშვილის ერთ-ერთ ჩანაწერში (V. 97 № 5 „ჰერი ეგა“-მკის) ნათქვამია:

„ჰერი ეგა იამ ყანასა
ყური კარგად მიგდე, მიგდე“[1]
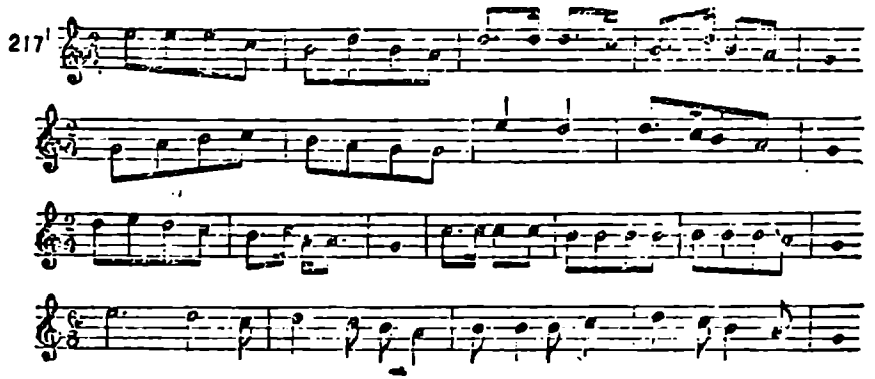
ამ სიმღერათა ყველა მუსიკალური საშუალება სავსებით განპირობებულია მათი სოციალური ფუნქციით, შრომის პროცესში დახმარების ფუნქციით. აქედან გაჩომდინარეობს მელოდიური საწყისის გამოკვეთილობა და სისადავე, ფორმის კუპლეტურობა, რიტმული სიმახვილე, შესრულების ანტიფონური ხასიათი და ა. შ.
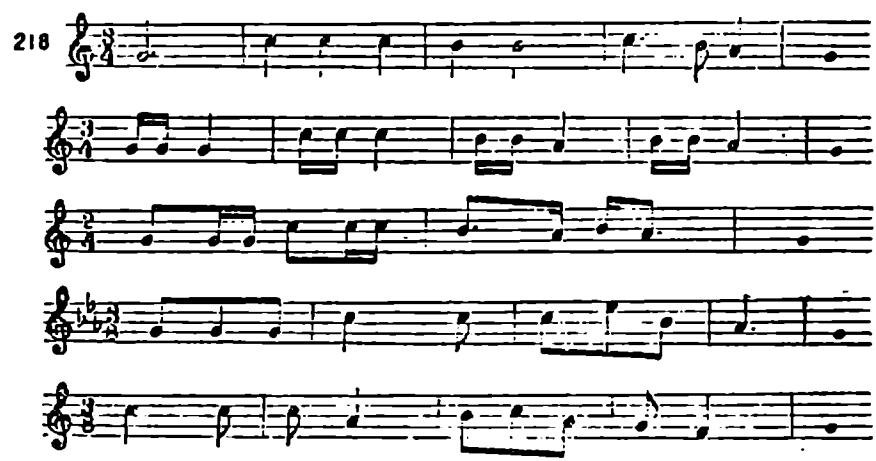
ისევე როგორც „ფერხულში“, მელოდია გამოკვეთილია, ნათლად ჩამოყალიბებული, დასამახსოვრებელი და ადვილად გასამეორებელი. ყველა ჩანაწერში მოცემულია ერთი და იგივე მელოდიის ვარიანტები.

განვიხილოთ ეს მელოდიები ტრანსპონირებული ერთ ტონალობაში.

---

[1] მსგავსი გამოთქმა—„ჰერი ეგა იამ ყანასა“ შესაძლებელია უდრიდეს გამოთქმას „ბარაქალა ამ ყანასა“





როგორც ვხედავთ, ყველა მაგალითი რიტმულად გამოკვეთილია[1], ყველა ეს სიმღერა სამხმიანია, მაგრამ პირველი ხმის ჩართვისას მეორე ხმა ან გამოეთიშება ანდა ბანის პარტიას აორმაგებს. ამიტომაც, სიმი ხმის (ტემბრის) ფაქტიური, არსებობის მიუხედავად, რეალურად მხოლოდ ორი ხმა ჟღერს. ეს ორხმიანობა წარმოიქმნე-

[1] ზოგიერთ შემთხვევაში ერთი და იგივე მელოდიის ორი ნაწილი სრულდება ზედა ორი ხმის ურთიერთ შენაცვლებით.

ბა მელოდიისა და ოსტინატური ფიგურის სახით მელოდირებული ბანის კონტრაპუნქტური მოძრაობით. ბანი I, VI, VII, I ან VI, VII I საფეხურებს შეიცავს. ბანის ეს მელოდიური საქცევი დამახასიათებელია საქართველოს ყველა რაიონისათვის. იგი ხშირად გვხვდება ორხმიან საცეკვაო სიმღერებშიც („ჩაგუნა", „არირა", „დელია" და ა. შ.)

იხ. აგრეთვე მაგ. 72.

„ჰერიო" ორწილად, ხოლო „ჰერი ეგა"—სამწილად ზომაშია შეიძლება განხილულ იქნეს შებრუნებული მოვლენის ორი მაგალითი: „ჰერი ეგა" არ. V. 93 № 3 — $\frac{3}{8}$ და „ჰერიო" V. 92 № 1 — $\frac{2}{4}$ ეს შემთხვევითობად უნდა ჩაითვალოს, მით უმეტეს, რომ „ჰერი ეგას" შესახებ არაყიშვილი წერს, რომ უკანასკნელი ოთხი ტაქტი სრულდება ორწილად ზომითაც. სიმღერა-ვარიანტების მსგავსი დაყოფა ორ და სამწილად ზომებად, ჩვენი აზრით, უნდა აიხსნას გამოყენებული სიტყვების ოთხ და სამმარცვლიანობით..

ორივე ხმა ერთ მთლიან მელოდიას წარმოქმნის, რომელიც მათ შორის არის განაწილებული (მეორე და ბანი, პირველი და ბანი).

სიმღერას „არალალო" დ. არაყიშვილი „გასანიავებელს" (V. 93. № 2) უწოდებს, მაგრამ, ჩვენი შეხედულებით, ეს სიმღერა შრომის სიმღერას კი არ წარმოადგენს, არამედ საცეკვაო სიმღერა „ცანგალა და გოგონას" ვარიანტს. ამისათვის საკმარისია შევადაროთ იგი „გოგონას" (V. 93. № 4), რომელიც ალბათ იმავე მომღერლებმა შეასრულეს. ან ი. კარგარეთელისა და ზ. ფალიაშვილის მიერ ჩაწერილ „ცანგალას". (გარდა ამისა სიმღერა „არალალოს" გასაღებში ერთი ბემოლი უნდა იყოს, მაშინ გამართლებული იქნება მთელს საქართველოში გავრცელებული ოსტინატური ფიგურა ბანისა—I, VI, VII, და I საფეხურების მიმდევრობა მიქსოლიდიურ კილოში).

სავსებით განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს შრომის სიმღერა, რომელიც გ. იპოლიტოვ-ივანოვმა ჩაწერა საქართველოში ყოფნის დროს და 1895 წელს გამოაქვეყნა ჟურნალ „არტისტში" (გვ. 7). იხ. მაგალითები 114 და 115.

ამ სიმღერის მელოდია წარმოადგენს ერთ-ერთ მრავალრიცხოვან ვარიანტთაგანს, რომელნიც აღმოსავლეთის იმ ხალხებში გეხვდებიან, რომელთაც ძველად მჭიდრო კულტურულ-პოლიტიკური ურთიერთობა ჰქონდათ წინა აზიის ბინადარ ქართველთა წინაპრებთან. ამ ხალხთა ერთ-ერთ მუსიკალურ დიალექტს მიეკუთვნება სწორედ ჩვენს მიერ მოხსენებული მელოდია; ამ საკითხს ჩვენ დაწვრილებით შევეხეთ გამოკვლევაში „იავ ნანას" მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში".

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მელოდიას საქართველოშიც ასრულებდნენ თავადაზნაურულ წრეში, როგორც ერთხმიან სიმღერას, აგრეთვე სოფლად, როგორც ორ ან სამხმიან სიმღერას. ერთ-ერთი ვარიანტის შესახებ დ. არაყიშვილი აღნიშნავს, რომ „იგი მუშური სიმღერაა, რომელიც ტექსტის წყალობით საბავშვო სიმღერად გადაიქცა". იგი საბავშვო დარჩა, რასაკვირველია, არა „ტექსტის წყალობით", არამედ იმის გამო, რომ მან დაკარგა თავისი სოციალური ფუნქცია. იგივე შეიძლება შეინიშნოს სიმღერა „ლაზარობას" მაგალითზე.

იგივე მოსაზრებებს გამოთქვამს ციტოვიჩი სტატიაში „ხალხური სიმღერა ბელორუსიის თანამედროვე ყოფაში": „... წინანდელი საწესო მოქმედება გარდაიქმნა საბავშვო თამაშად"[1].

მ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ ჩაწერილი სიმღერის ვარიანტები შემდეგია:

№ 1 „მუშური სიმღერა", ჩაწ. იპოტილოვ-ივანოვის მიერ ს. მუხრანში.

№ 2 „მუშური"—გასანიავებელი. არ. V, 100, № 10. ს. არანისი.

№ 3 „ბუნდოვან გულსა", ჩაწ. იპოლიტოვ-ივანოვის მიერ კახეთში. ჟურნ. „არტისტი" 1895 წ.

№ 4 „დელა-დელა"—მელიის სიმღერა. არ. V. 94 № 5. ჩაწ. თბილისში.

№ 5 ებრაული სინაგოგური სიმღერა „Gesänge der persische. juden", ა. იდელსონი 1922 წ. გვ. 72 № 8.

№ 6 „ გვ. 20. № 50. იქვე გვ. 20, № 50.

---

[1] „Советская музыка", 1952 წ., № 7, გვ. 67.

№ 7 „ ა. იდელსონი. „Gesänge der aram. juden, გვ. 134, № 180.

№ 8 არაბული სიმღერა. ა. ქრისტიანოვიჩი „Esquise historique de la Musique Arabe aux temps enciens", 1863[1].

№ 9 ანატოლიის სიმღერა—კრებულიდან[2].

№ 10 კ. კვიპროსის სიმღერა, ბურგო-დიუ-კუდრეს ჩანაწერი სმირნაში კვიპროსის მკვიდრი, მოსახლესაგან. „Chants populaires de Grece et d' Orient" 1897, № 8.

№ 11 აბესალომის არია ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი". კლავ. გვ. 16 და სხვ.[3].

შრომის სიმღერების რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე ის სიმღერები, რომელნიც იმ შრომის პროცესს ახლავს თან, რომელიც არ მოითხოვს თანაზომიერ მოტორულ მოძრაობას. ამგვარ შრომის პროცესს წარმოადგენს ურმით სიმძიმეების გადატანა (ჩვეულებრივ ძნა, თივა, ბზე, შეშა, ყურძენი, ღვინო და სხვა), გუთნის თანხლება ხვნის დროს, საქონლის მწყემსვა, კევრზე ლეწვა და ა. შ.

ბუნებრივია, რომ ამგვარი მუშაობა ადამიანისაგან არ მოითხოვს თანაზომიერად განმეორებადი მოძრაობების შესრულებას. ამიტომაც მის თანხლებულ სიმღერებსაც მკაფიო სიმღერათაგან განსხვავებული ხასიათი აქვს. როგორც ცნობილია, ამ სიმღერებს საქართველოში ეწოდება „ურმული", „გუთნური" და „კევრული"[4].

იმ სიმღერას, რომელსაც ხვნის დროს ასრულებენ, აგრეთვე „ოროველას" უწოდებენ (გუთნური სიმღერა). ერთ-ერთ „ოროველაში" (არ. V. 96 № 3) ნათქვამია:

შენი ჭირიმე გუთანო, გათლილო წმინდის ხისაო.
შენ აჭმევ პურსა ცოცხალსა, დამმარხველი ხარ მკვდრისაო.

[1] იდელსონის და ქრისტიანოვიჩის შრომები ინახება ვ. ლენინის სახელობის მოსკოვის საჯარო ბიბლიოთეკაში.

[2] ანატოლიის სიმღერათა კრებული გამაცნო პროფ. ვ. მ. ბელიაევმა, რისთვისაც უდიდეს მადლობას მოვახსენებ.

[3] დაწვრილებით იხ. ჩვენი ნარკვევი „იავ ნანას" მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში".

[4] ეს სიმღერები უძველეს დროს უნდა მიეკუთვნოს, რადგან გუთანიცა და კევრიც ძველთაგანვე არსებობს. კევრი უძველეს ხანაში გავრცელებული იყო აღმოსავლეთ სლავებთან, რომაელებთან, ბერძნებთან, ხმელთაშუა ზღვის სანაპიროზე მოსახლე ხალხებთან, მცირე აზიაში და სხვა. (იხ. ზემოთხსენებული გამოკვლევა მენთეშაშვილისა, გვ. 96).

სახელწოდება „ურმული", „გუთნური" და „კევრული", როგორც ვხედავთ, თვით წარმოების საშუალებათაგან წარმოსდგება (ურემი, გუთანი, კევრი). „ოროველას" წარმოშობა კი დაკავშირებული უნდა იყოს არსებით სახელთან — ოროველ. ერთ-ერთ ლექსში ნათქვამია: „ოროველ, მოდი".

„ოროველ, მოდი კალოსა
არავინ მოგიპაროსა
არავინ შეგწვას შეგჭამოს,
არავინ წაგიყვანოსა".

(ს. ტყვიავი)[1].

შესაძლებელია, რომ უხსოვარ დროში „ოროველ" იყო აგრარული ღვთაების ანდა სტიქიურ ძალთა ღვთაების სახელი. ამგვარი ვარაუდი, როგორც ქვევით დავრწმუნდებით, ინტონაციური სფეროს განხილვითაც მტკიცდება. სომხეთში აგრეთვე არსებობს სიმღერა „ოროველ" ან „ორველ"[2].

ყველა ზემოხსენებული სიმღერა ერთხმიანია. ჩვენ არავითარ შემთხვევაში არ ვიზიარებთ მუსიკის ზოგიერთ მკვლევართა აზრს იმის შესახებ, რომ ხმათა რაოდენობა სიმღერაში მუსიკალური კულტურის განვითარების დონის მაჩვენებელი იყოს.

მაგრამ ამ შემთხვევაში მუსიკალური გამომსახველობის ყველა საშუალება იძლევა იმის საფუძველს, რომ ისინი ღრმა წარსულს მივაკუთვნოთ. შესაძლებელია ისინი საქართველოში განვითარებული მრავალხმიანობის ეპოქაში არსებობდნენ, მაგრამ მათი სოციალური ფუნქცია თვით ოქტომბრის რევოლუციამდე ხელს უწყობდა მათი ხასიათის გამოვლინებას სახელდობრ ერთხმიანობაში.

მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტის მიხედვით (თუ კი ზოგიერთ ტექსტებს გამოვრიცხავთ, რომელნიც ხელოვნურად არის სიმღერაში შეტანილი)[3], ყველა სიმღერა ნაღვლიანია. ეს გარემოება არა ერთხელ აღუნიშნავთ დ. არაყიშვილს და ზ. ფალიაშვილს.

---

[1] ეს ლექსი აკად. ნ. კეცხოველმა გადმომცა, რისთვისაც უდიდეს მადლობას მოვახსენებ.

[2] იხ. კომიტასის „Народные песни" 1931. „ჩუთი ოროველ" გვ. 21, № 37. „საილი, კალი, ხურც კრელუ ოროველ", გვ. 22, № 75. „აბარან ორველ", გვ. 57, № 186.

[3] როგორც მაგ., სოფ. არანისში ჩაწერილი „ურმული" (არ. V. 91 № 1).

მოვიყვანოთ დ. არაყიშვილის და ზ. ფალიაშვილის აზრი „ურმულის“ შესახებ. დ. არაყიშვილი წერს:

„... ეს სიმღერა მაშინ უნდა მოისმინოთ, როდესაც სადმე მთაზე ან გზაზე დგეხართ, როდესაც ღრუბლებიდან გამოჩნდება მთვარე და ირგვლივ მკრთალი ნათელი მოეფინება, როდესაც თბილი სიო დაჰბერავს და ააშრიალებს ბუჩქებსა და ბალახს, როდესაც ათასი ჭრიჭინა და ბუს ტირილი თითქოს სიმღერას ბანს ეუბნება,— მაშინ ამ სიმღერის ღრმა სევდიანი, გულწრფელი, პოეზიით გამსჭვალული ჰანგი ღრმად ჩაგწვდებათ გულში და მიჰყავხართ შორს, შორს“[1].

თუ დ. არაყიშვილმა ამ სიმღერაში შეიგრძნო მაღალი პოეზია და სევდა, რომელშიც, საფიქრებელია, მკვლევარი ხედავს, „საუკუნეობით წამებულ ხალხის ტანჯვას“, ზ. ფალიაშვილის დაკვირვება სულ სხვა ხასიათისაა. ზ. ფალიაშვილმა ამ სიმღერაში ქართველი გლეხის სოციალური მდგომარეობის ანარეკლი გაიგო. ზ. ფალიაშვილი „ურმულის“ შესრულების გარემო პირობების აღწერისას შემდეგს აღნიშნავს: „სიმღერის შინაარსი მეურმისა და ვისაც იგი მიერეკება, იმის შავ ბედს ეხება... ჰანგი... რომელიც გულწრფელი სევდითაა გამსჭვალული, გაიძულებთ განიცადოთ ყოველი ის სევდა და ტანჯვა, რომელიც ბედისაგან დაჩაგრული და ყველასაგან დავიწყებული ადამიანის გულიდან მოისმის“[2].

რა დამახასიათებელი თავისებურება ახასიათებს აღნიშნულ სიმღერათა მუსიკალურ ტექსტს?

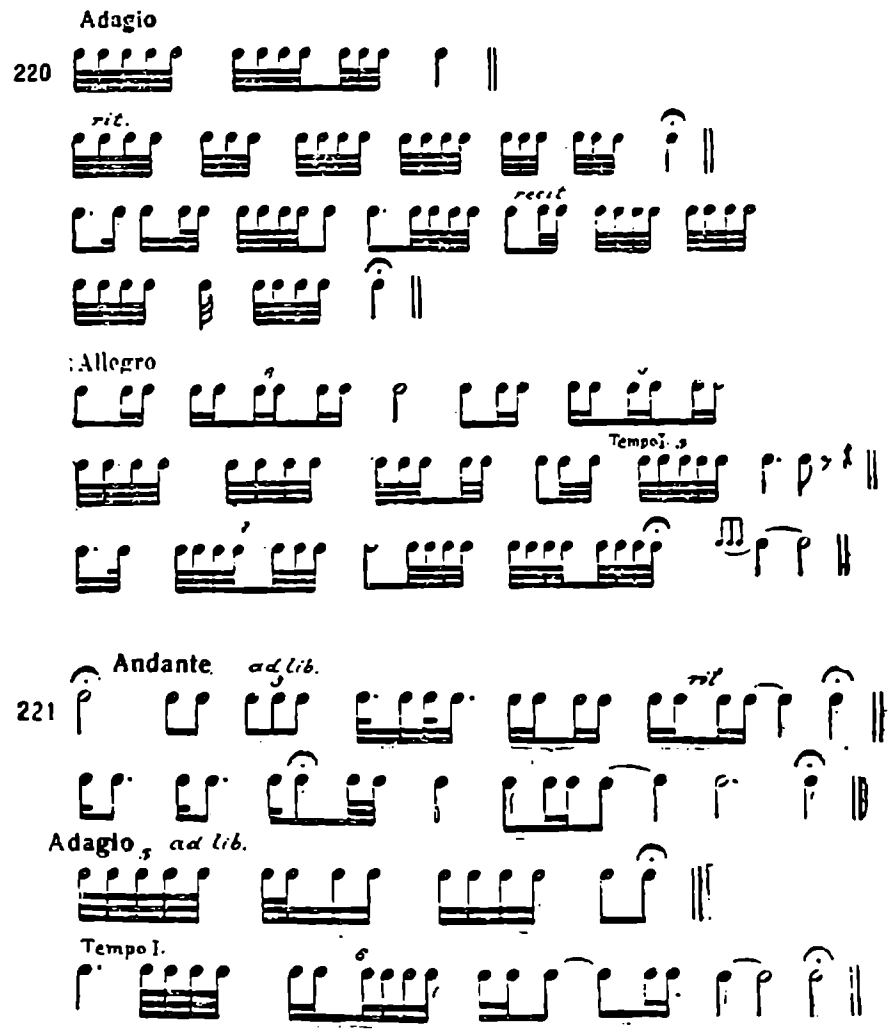
ისინი ყველა იმპროვიზაციულია, და რეჩიტატივული ხასიათისა, რასაც ხელს უწყობს ყველა მუსიკალური ელემენტი.

მელოდიური შინაარსი შექმნილია მთელი რიგი დაღმავალი მიგართულების მოტივების გადახლართვით. ამ მოტივებს ჩვეულებრივ შეძახილის, მოწოდების ხასიათი აქვთ და ისინი ჭარბად შემკულია მელოდირებული მელიზმებით, რომელთაც ხალხი გულმოდგინეთ ასრულებს; მელიზმებით შემკულ მოტივებს დროდადრო ცვლის რეჩიტატივული ხასიათის ინტონაცია, რომელშიც თითო მარცვალზე თითო ნოტი მოდის. ინტონაციურად ეს მოტივები ერთმანეთს უნათესავდება, მაგრამ რიტმულად მკვეთრად განსხვავდება

[1] Труды МЭК I т. გვ. 292.

[2] „ქართული ხალხური სიმღერების კრებული“, გვ. ნმ—შენიშვნა.

ერთმანეთისაგან. მთელი სიმღერის მანძილზე რიტმული ფორმულა არასდროს არ მეორდება და ამრიგად მიიღება რიტმულ აგებულებათა მთელი რიგი. მაგალითისათვის მოვიყვანოთ რიტმული ფიგურების სქემა სიმღერა „ურმულში“ (არ. V. 95 № 1).



ყოველივე ამას ემატება ტემპების და ხშირად ზომების ცვლაც. კილო უმეტეს შემთხვევაში მინორულია (ეოლიური, დორიული და ფრიგიული).

მიუხედავად გამომსახველობითი საშუალებების მხრივ საერთო ნიშნების არსებობისა, „ურმულსა" და „ოროველას" შორის არსებითი განსხვავებაც არსებობს: ოროველაში მელიზმატიკური აგებულებანი გაცილებით ნაკლები რაოდენობით გვხვდება და ამიტომ მას უფრო მელოდირებული დეკლამაციის ხასიათი აქვს. ეს დეკლამაციურობა მელოდიისა, რომელიც შედგება ცალკეული მოტივ-შეძახილებისაგან და ინტონაციის დაღმავალი მიმართულება, ალბათ, ღვთაებისადმი მიმართვის ან ვედრების საფუძველზე წარმოიშვა.

მელიზმატიკა, რომელიც უფრო ურმულში გვხვდება, უფრო გვიანდელ დანაშრევს უნდა წარმოადგენდეს. მსგავსი მელოდირებული, მელიზმებით შემკული მელოდია დამახასიათებელია უფრო გვიანდელი ხანის სუფრული ჰიმნებისათვის.

ინტონაციური სფერო ემოციურობას იძენს სევდისა და მწუხარების ელფერით, რითაც ალსავსეა გლეხის საჩივარი; ამ სევდას გვაგრძნობინებს კილოს კვინტის ზედა დამხმარე ბგერებით შემკობა (VI და IV), შეჩერება ტერციაზე, რომელიც ხაზგასმულია მისი დამხმარე ბგერებით, ქრომატიზმი მანძილზე ფრიგიული სეკუნდის წინ, აგრეთვე პერიოდული შეჩერება მინორული კილოს ტონიკაზე, ამოოხვრის ხასიათის მქონე მელოდიური საქცევების შემდეგ.

ღმერთებისადმი მიმართულ ამ სიმღერა-ვედრებაში, რათა დაეხმაროს გლეხს მძიმე მინდვრის სამუშაოებში, გაისმის გლეხის ცხოვრების უმწეო მდგომარეობა.
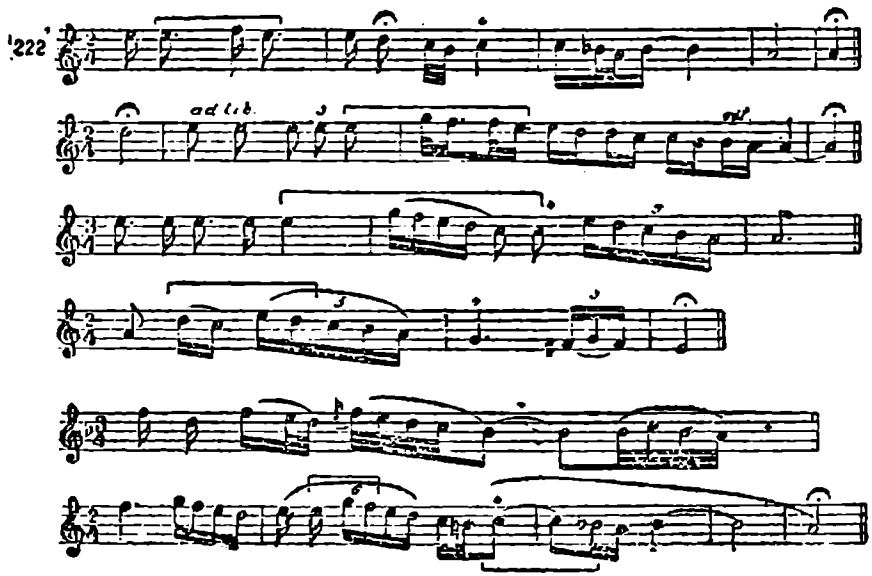
ეს სევდა, ჩივილი, რასაკვირველია, უნდა გაჩენილიყო ჯერ კიდევ მონათმფლობელური და ფეოდალური წყობილების ეპოქაში. აქ უნებურად გვაგონდება ა. რადიშჩევის სიტყვები რუსი გლეხის მსგავსი სოციალური მდგომარეობის შესახებ (თუნდაც უფრო გვიანდელ ეპოქაში): „Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть них нечто скорбь душевную означающее. Все голоса таковых песен суть тону мягкого[1]. На

[1] ე. ი. მინორული.

сем музыкальном расположении народного ума умей учреждать бразды правления“ (ციტატი მოყვანილია შრომიდან Т. Ливанова „Русская музыкальная культура XVIII века. М. 1952. გვ. 127).

იგივეს აღნიშნავს ქართველი გლეხის შესახებ ილია ჭავჭავაძე: „ერთს ბედ ქვეშა ვართ, ლაბაე, მე და შენ“,... ამ სიტყვებით მიმართავს გლეხი გუთანში შებმულ პირუტყვს. მაგრამ ამასთან ერთად ამ სიმღერათა ინტონაციებსა და რიტმულ ფიგურებში შეიძლება შემჩნეულ იქნეს შეძახილები, ღვთაებისადმი მიმართვები.
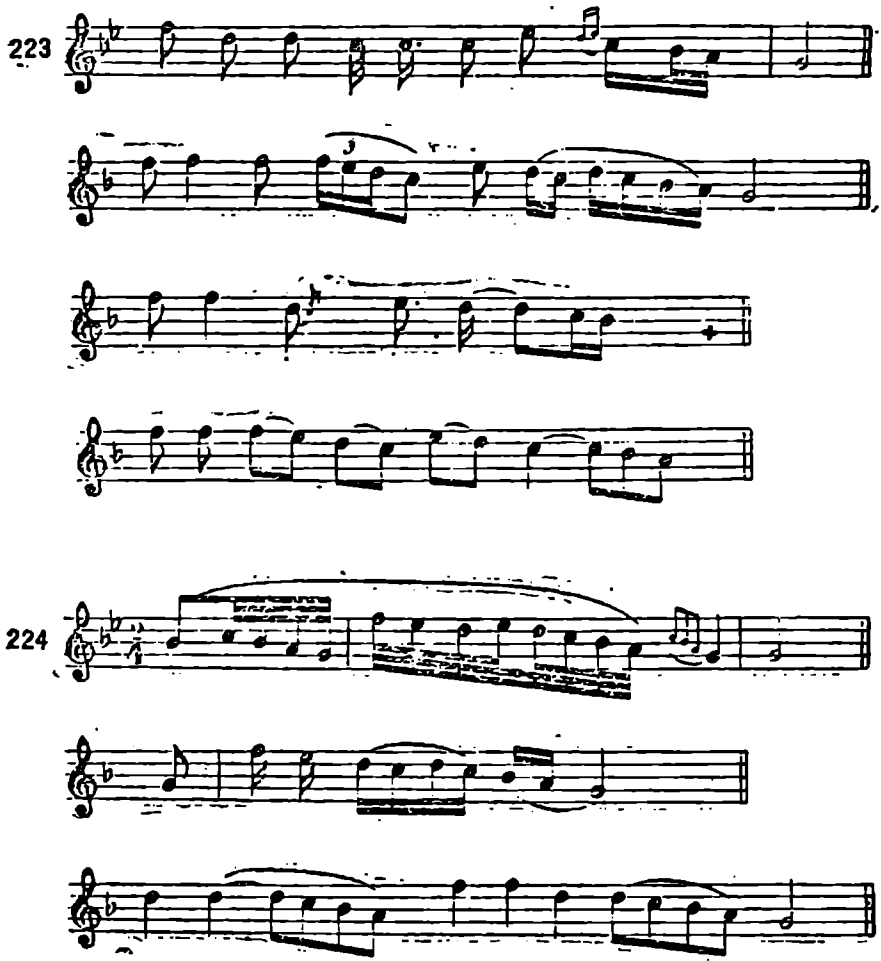
შინაარსის სწორედ ეს მხარე პირველადია, რაც შეეხება ლირიკას, რომელიც ღმერთებისადმი მიმართვის პარალელურად უნდა გაჩენილიყო, შემდეგში, მონათმფლობელობის დროს ფეოდალის მიერ გლეხის დამონების გაძლიერებასთან ერთად, თანდათან უნდა გაღრმავებულიყო.



ეს ლირიკული საწყისი მით უმეტესად ბუნების წიაღში უნდა გაძლიერებულიყო: ჩვეულებრივ, ღამით ტყეში ან ბარში ურმით ტვირთის გადაზიდვის დროს (დღისით ამგვარ გადაზიდვას სიცხე უშლიდა ხელს). გასაგებია, რომ ღამის ვითარებაში ნელი სვლის დროს სავსებით ბუნებრივია ერთხმიანი ლირიკული მელოდიის წარმოქმნა.

შრომის სიმღერათა რიცხვს მიეკუთვნება აგრეთვე ჩვენს მიერ განხილულ სიმღერებთან ახლოს მდგომი სალამურზე დასაკრავი თუშური ჰანგები და ფშავსა და ხევსურეთში საკმაოდ გავრცელებული „მთიბლური.“ სალამურზე დასაკრავ ერთ-ერთ ჰანგს შემსრულებელმა „ვაცების გაქეჩვა“ უწოდა, ე. ი. ჰანგი, რომელიც ცხვრის თავშესაყრელად სრულდება. სალამურზე დასაკვრელი თუშური ჰანგები (ისევე როგორც გარმონზე შესასრულებელი არასაცეკვაო ჰანგები), ვოკალური სიმღერის თავისებურ ტრანსკრიპციას წარმოადგენს. მათში გამოყენებულია თუშური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი საქცევები, რომელნიც ჭარბად არიან შელამაზებულნი ყოველგვარი სამკაულებითა და განსაკუთრებით ტრელებით. ჰანგის ხშირი შესრულების გამო, ეტყობა, ცხვარს გარკვეული რეფლექსი გამოუმუშავდება, რის გამოც მწყემსს უადვილდება შრომა.

რაც შეეხება სიმღერა „მთიბლურს“, როგორც ზევით აღვნიშნეთ (გვ. 239), იგი წინაპართა კულტთან უფრო არის დაკავშირებული, რაც მისი სოციალური ფუნქციითა და მისგან გამომდინარე მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებებით მტკიცდება. ხევსურეთში, სადაც სათიბები ფერდობებზეა მოთავსებული, „მთიბლური“ ხშირად ანტიფონური ფორმით სრულდება ორი მთიბავის მიერ, რომელნიც მოპირდაპირე ფერდობებზე მუშაობენ. რიტმო-ინტონაციურად ხევსურული და ფშავური „მთიბლური“ ქართლის „ურმულს ენათესავება. დაღმავალი მოკლე ფრაზები მინორულ (დორიულ, ეოლიურ და ფრიგიულ) კილოს სეპტიმიდან სწორხაზოვანი მოძრაობით ან IV საფეხურზე (ხევსურულში V საფეხურზედაც) შეჩერებით, გაბმული ბგერების უქონლობა, გარდა საბოლოო ტონიკისა, ფრიზის შუაში სეპტიმაზე აღმავალი ნახტომი და შემდეგ ტონიკაზე დაბრუნება,—„მთიბლურისა“ და „ურმულის“ დამახასიათებელ ინტონაციებს წარმოადგენს.
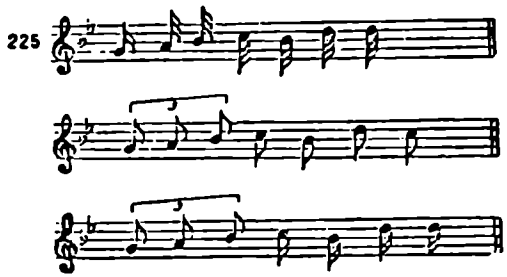


ქართლის და კახეთის „ურმულებში“ გამოყენებულია აგრეთვე სხვა საერთო ინტონაციები.

---

[1] 223—ურმული—არანისი
მთიბლური—შუაფხო
„ —კარწაურთა (ხევს.)
„ —ბარისახო

224—ურმული—არანისი
მთიბლური—შუაფხო
„ —ბარისახო



ზ. ფალიაშვილის მიერ ვასილ კარბელაშვილისაგან[1] ჩაწერილი „ურმული“ გაცილებით უფრო განვითარებულია. ძირითადად მელოდიას იგივე ფორმა აქვს—მოკლე დაღმავალი ფრაზები გრძელი ბგერებით მხოლოდ საბოლოო ტონიკაზე, მაგრამ მელიზმატიკა მათში გაცილებით უფრო განვითარებულია; განვითარებულია აგრეთვე მელოდიის დიაპაზონი, რაც კილოს ცვალებადობითაა გამოწვეული (ტონიკა IV და I საფეხურებზე).

„ურმულის“ და „მთიბლურის“ ვარიანტების შედარებით მცირე რაოდენობის მიუხედავად (9 ვარიანტი), შესაძლებელი ხდება ერთი და იგივე მელოდიის განვითარების სხვადასხვა ფენის გამორკვევა პრიმიტიული რეჩიტატივიდან (ხევსურეთი) მდიდარი ინტონაციების და ფართოდ განვითარებული მელიზმატიკის (ნაკლებ ფშავში, მეტად ქართლში და უფრო მეტად კახეთში) მქონე მელოდიისა.

ამრიგად, ამ ვარიანტების საფუძველზე შესაძლებელია ერთი და იგივე ერთხმიანი მელოდიის ისტორიული განვითარების დადგენა:

1. „მთიბლური“, ჩაწერილი ბარისახოში და კარწაურთაში (ხევსურეთი)
2. „ „ შუაფხოში (ფშავი)
3. „ურმული“ „ არანისში (ქართლი)

---

[1] წარმოშობით კახელი.

4. „ურმული“, ჩაწერილი აწყურში და კისისხევში (კახეთი).

ამ კლასიფიკაციას ხელს უწყობს აგრეთვე სიტყვიერი ტექსტის მეტრიკა: ხევსურულ ვარიანტებში გამოყენებულია ცხრამარცვლიანი მეტრი, ხოლო ქართლში—რვამარცვლიანი და ცხრამარცვლიანი მეტრის რიგრიგობითი ცვლა. როგორც ცნობილია, ცხრამარცვლიანი მეტრი უფრო ძველი ფორმაა.

აქვე უნდა დავუმატოთ, რომ „ტირილი“, რომელიც ჩვენ ფშავში (სოფ. შუაფხო) ჩავწერეთ მამაკაცისაგან (ნ. ელიზბარიშვილი), ინტონაციურად ახლოს დგას „მთიბლურთან“.

ახლა განვიხილოთ ის შრომის სიმღერები, რომელნიც უშუალოდ შრომის პროცესთან არ არის დაკავშირებული. ამ სიმღერებს აქვს საერთო სახელწოდება „მუშური“. „მუშური“ სრულდება შრომის წინ ან შემდეგ. „მუშურის“ ერთ-ერთ სახეობის „ხარულის“ შესახებ ჯაბოტა ხუციშვილმა (92 წლის) სოფ. გერგეტში (ხევი) გადმოგვცა: „როდესაც სამკალში მივდიოდით, მეთაური დაიწყებდა ხოლმე ამ სიმღერას, რომ მუშები გაემხნევებინა. ეს სიმღერა კაცს ამხნევებს.“ ამას მოწმობენ დ. არაყიშვილის შენიშვნებიც.

ჩვენ მოგვეპოვება არქ. ლამბერტის (XVII ს.) ცნობა მსგავსი სიმღერის შესახებ.
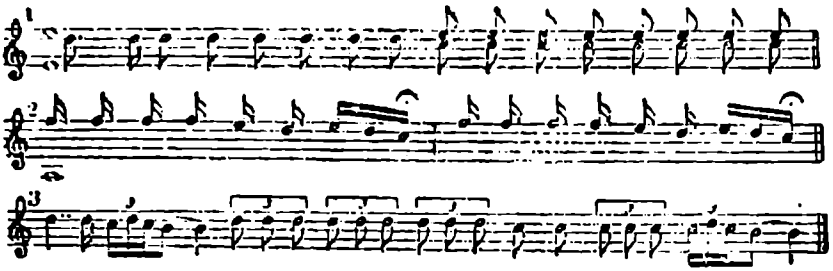
იმ შემთხვევებშიც, რომ ხალხური მომღერლების ანდა ლიტერატურული წყაროების ცნობებით არ გვესარგებლა, „მუშურის“ თვით მუსიკალური სტრუქტურა მოგვცემდა ნათელ წარმოდგენას მის შესახებ, რომ იგი შრომის პროცესში არ უნდა სრულდებოდეს.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ზ. ფალიაშვილის მიერ „მუშური“ სწორი სათაურით არ იქნა გამოქვეყნებული, ამ სიმღერას მან უწოდა „სიმღერა თოხნის დროს“. რუსული თარგმანის უსწორობაზედაც რომ არ ვილაპარაკოთ, ეს სიმღერა, მუსიკალური შინაარსის მიხედვით, არ შეიძლება თან ახლდეს თოხით მუშაობას, რადგან მუშაობის ეს სახე თანაზომიერად განმეორებულ მოძრაობებს მოითხოვს.

„მუშურები“, სხვა შრომის სიმღერებთან შედარებით, უფრო გვიანდელ ფორმაციას მიეკუთვნება, რადგან მათი სამხმიანი წყობა ძალიან უახლოვდება ქართლ-კახეთის სუფრული ჰიმნების სამხმიან წყობას, ე. ი. გაჭიმული ბანის ფონზე ხდება ორი ზედა ხმის დია-

ლოგი: მათ ახლოვებთ აგრეთვე დინჯი ტემპი, მელიზმატიკა და რეჩიტატივული ხასიათის ფრაგმენტები, რომელნიც ჩვეულებრივ სუფრული სიმღერის შუა ნაწილში გვხვდება: № 1 არ. V. 112 № 3 კახური გრძელი მრავალჟამიერ; № 2 არ. V. 113 № 2 „მუშური“; № 3 ფ. 53 № 35 „სიმღერა თოხნის დროს“.
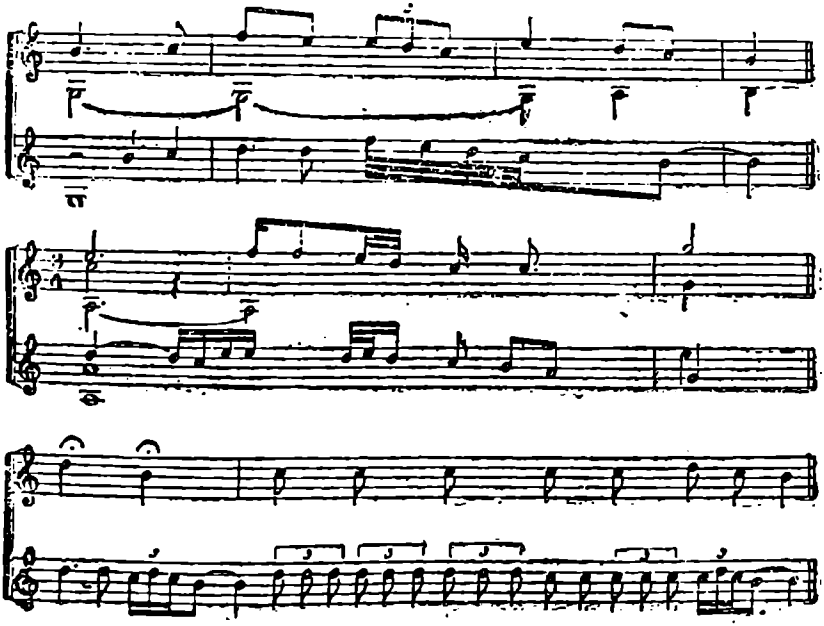
226



საერთო საქცევების შემჩნევა შეიძლება დ. არაყიშვილისა და ზ. ფალიაშვილის სხვა ჩანაწერებშიც.

„მუშური“ არ. V, 113, № 2—ფ. 53, № 34; ფ. 53, № 34—არ. V, 56, № 4; არ. V, 55, № 4—ფ. 53, № 34.
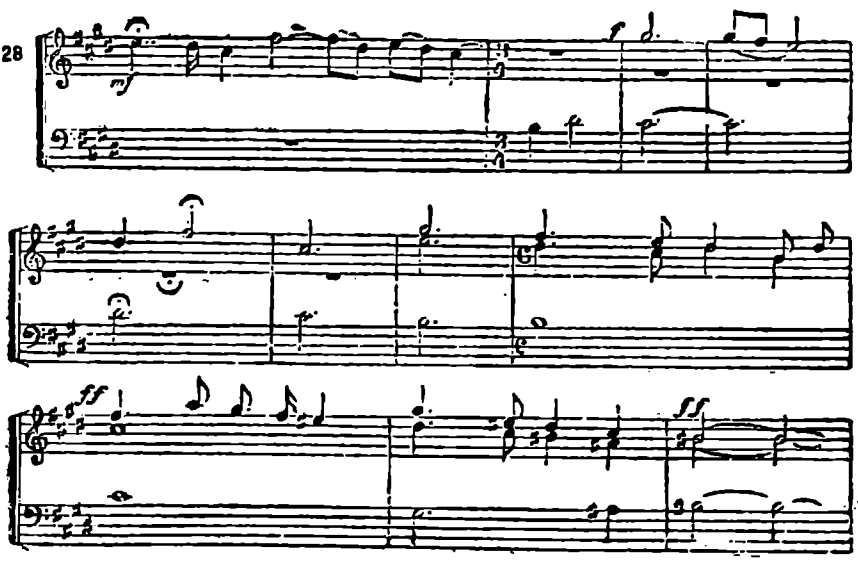
227



სხვა შრომის სიმღერებისაგან განსხვავებით, რომელნიც პერიოდულად განმეორებულ მოძრაობებს უკავშირდებიან, „მუშურის“ ჰარმონია უფრო მდიდარია. „მუშურში“ გამოყენებულია I, VII, IV, II და III საფეხურები.

იმისათვის, რომ ნათელი წარმოდგენა ვიქონიოთ შრომის სიმღერების ყველა სახეობის შესახებ[1], რამდენიმე სიტყვით უნდა მოვიხსენიოთ ის საკულტო ხასიათის სიმღერებიც, რომელთაც ხალხი შრომის სიმღერებს უწოდებს, რადგან ხალხში ისინი შრომის სიმღერებად არიან ცნობილნი, ამიტომ შესაძლებელია ისინი ღრმა წარსულში წარმოადგენდნენ საეედრებელ ჰიმნებს, მიმართულს აგრარული ღვთაებისადმი.

ამ სახის სიმღერათა ყველაზე ნათელ მაგალითს წარმოადგენს პროფ. გრ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილი მეგრული სიმღერა „მაჟირი აყიშო“. ეს სიმღერა უდიდეს ინტერესს იწვევს როგორც მხატვრული, აგრეთვე მეცნიერულ-შემეცნებითი თვალსაზრისით.



სიმღერა ერთნაწილიანია და ორ ტალღად იყოფა: პირველი ტალღა, დამწყების პარტია და მისი მომდევნო ორხმიანი ნაწილი

[1] „ნადურსა“ და „ხელხვავს“ განხრახული გვაქვს ცალკე ნარკვევი მიუძღვნათ.

(1—6 ტაქტები); მეორე ტალღა რიტმულად უფრო დანაწევრებულია და ბოლოვდება კოდით. პირველი ტალღა, განსაკუთრებით კი დამწყების პარტია ინტონაციურად და რიტმულად სავედრებელ მხატვრულ სახეს წარმოქმნის. მელოდიური განვითარება მხოლოდ მეორე ტალღაში იწყება, პირველ ტალღაში კი გამოყენებულია მხოლოდ მოტივ-შეძახილები. ამ ფორმის სირთულეს მოდულაციური გეგმაც უწყობს ხელს: მე-10 ტაქტამდე დო დიეზ ეოლიურია. მე-10 ტაქტში თავს იჩენს მოდულაცია სოლ დიეზ მიქსოლიდიურში, რომელიც მთავრდება ფრიგიული კადანსით (I, II, III).

ამ გარემოებას, გარდა ხმათა შემჭიდროვებისა, ხელს უწყობენ აგრეთვე დინამიკური ნიუანსებიც: სიმღერა იწყება mf და f-ზე განვლით აღწევს ff-ს.

ყურადღებას იპყრობს კვარტის (დო დიეზ—ფადიეზ) თავისუფალი ჩართვა, რომელიც კვარტსექტაკორდთან ერთად ხაზს უსვამს არქაულ ბგერადობას.

მსგავსივე თავისუფლად ჩართულ კვარტებს, რომელნიც სხვა საფებურის ტერციაში გადაწყდებიან, ვხვდებით სვანურ საკულტო და სამგლოვიარო სიმღერებში: ორხმიანი სიმღერა „კვირია“ (ვ. ახობაძის ჩანაწერი), „ზარი“ (ზ. ფალიაშვილის ჩანაწერი) და „კვირია“ და „გა“ (ჩვენი ჩანაწერი).

229



განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ სიმღერას კი არა აქვს გარკვეული აზრობრივი მნიშვნელობის შემცველი სიტყვიერი ტექსტი, არამედ შეძახილებზეა აგებული.

ყველა აღნიშნული ნიშანთვისება: რთული ერთნაწილიანობა, ვედრების გამომხატველი შეძახილები, დაბოლოება—კოდა, თავისუფალი კვარტა, ჰიმნის ხასიათი—აახლოვებს ამ სიმღერას წარმართული კულტის სხვა სიმღერებთან, რომელთაც ჩვენ ზევით შევეხეთ.

ამიტომაც ჩვენ ამ სიმღერას მივაკუთვნებთ აგრარულ ანდა სტიქიურ ძალთა ღვთაებისადმი მიძღვნილი ჰიმნის ჯგუფს. აქვე საჭიროა აღინიშნოს, რომ „ოროველა“ საფუძველს იძლევა იმისათვის, რომ ისიც ამ სახის სიმღერათა ჯგუფს მივაკუთვნოთ.

ბოლოსიტყვაობა

წინამდებარე „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“ (I ნ.) წარმოადგენს დღემდე ნაკლებად შესწავლილი საკითხების განზოგადების პირველ ცდას. ასეთებია: მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში, ქართული ხალხური სიმღერის მელოდიკის თავისებურებანი, დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის კილოების თავისებურებანი და ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია. ამიტომაც ეს შრომა არ ისახავს მიზნად ნარკვევებში წამოყენებულ პრობლემების ამომწურავ გადაწყვეტას.

ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის თავისებურებათა შემდგომი დაზუსტება და ქართველი ხალხის ისტორიულ განვითარებაში მისი ადგილის დადგენა ხელს შეუწყობს წამოყენებულ პრობლემების გადაჭრის გაღრმავებას. ამ პირველ ცდასთან დაკავშირებით, ყოველ შენიშვნას ავტორი მიიღებს დიდი მადლობით.

წინამდებარე ოთხ ნარკვევში პირველ ყოვლისა აქცენტი გადატანილია ქართული ხალხური მუსიკის, როგორც მთლიანი მოვლენის ანალიზის მეთოდოლოგიურ საკითხებზე იმ კულტურულ-ისტორიულ მოვლენებთან დაკავშირებით, რომლებიც ერთგვარ შუქს მოჰფენენ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის განვითარების საკითხებს. ნარკვევების II ნაწილში, ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ განხილული იქნება საქართველოს მთის რაიონების ხალხური სიმღერების თავისებურებანი.

წინამდებარე ნარკვევებში გამოქვეყნებული მასალების გარდა, გამოყენებულია აგრეთვე ქართული ხალხური სიმღერები, რომელნიც არსებობენ ხელნაწერების სახით: გრ. ჩხიკვაძის ჩანაწერები (ტექსტში აღნიშნულია „გრ. ჩხ.“) დაცულია საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლში და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკის კაბინეტში.

ვლ. ახობაძის ჩანაწერები (ტექსტში აღნიშნულია „ახ“) დაცულია საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლში და სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკის კაბინეტში.

ნარკვევების ავტორის ჩანაწერები (ტექსტში აღნიშნულია „ასლ.“) შეგროვილია 1946—1949 წლების მანძილზე საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის მიერ ორგანიზებულ ექსპედიციებში. ექსპედიციებში ჩაწერილი მასალა ფონოგრაფიულ ლილვაკების სახით დაცულია ინსტიტუტის ეთნოგრაფიული განყოფილების არქივში. მაგალითები №№ 9, 12 და 38 (აღნიშნულია „ასლ.“) და 73 (აღნიშნულია „შ. მშვ. და ასლ.“) ინახება საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლში და სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკის კაბინეტში.

იმავე დაწესებულებებში ინახება სხვა გამოყენებული დაუბეჭდავი მასალაც.

ოსური ხალხური სიმღერები (№№ 2—7), დ. არაყიშვილის დამოწმებით, ჩაწერილია ზ. ფალიაშვილის მიერ, ხოლო ფონოგრაფიული ლილვაკებიდან ნოტებზე გადმოტანილია პროფ. დ. შვედოვის მიერ.

სასიამოვნო მოვალეობად მიგვაჩნია მადლობა მოვახსენოთ აკად. გ. ჩუბინაშვილს, პროფ. ვლ. ფანჩვიძეს, ისტორიულ მეცნიერებათა კანდიდატს გ. ლომთათიძეს, პროფ. კრ. კუშნარიოვს და პროფ. ვ. ბელიაევს, რომელთაგან ავტორს არა ერთხელ მიუღია მეტად საყურადღებო შენიშვნები.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

გვ.

1. მრავალხმიანობის ფორმები ქართულ ხალხურ სიმღერაში . 3
2. „იავ ნანას“ მელოდია და მისი ადგილი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში 90
3. დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის კილოები . . 164
4. ხალხური სიმღერის სოციალური ფუნქცია (ქართული ხალხური სიმღერების მასალაზე) 209
   სუფრული სიმღერები 219
   საკულტო სიმღერები 253
   შრომის სიმღერები 268
5. ბოლოსიტყვაობა 299