

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია  
ნ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და  
ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი

ნინო მაისურაძე

# ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები



გამოცემლობა „მეცნიერება“

თბილისი

1989

ნაშრომში ქართული ხალხური მუსიკა განხილულია ქართველ ტომთა ეთნიკური ისტორიის შუქზე. ნაჩვენებია ქართული ხალხური მუსიკის წარმოშობის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული საფუძვლები: მისი კულტურულ-ყოფითი და ეთნიკური ფუნქცია; მუსიკალური ტექსტების წყაროთმცოდნეობითი მნიშვნელობა ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემების კვლევისათვის.

რედაქტორები: პროფესორი ვ. გვამასია,  
ისტ. მეცნ. კანდ. ი. სურგულაძე

რეცენზენტები: ისტ. მეცნ. კანდ. უ. ერიაშვილი  
ისტ. მეცნ. კანდ. მ. შილაძე



ხალხური სიმღერა საყოფაცხოვრებო ტრადიციის წიაღში ჩნდება და ყალიბდება, გარკვეული შინაარსის მქონეა და ყოფის ცალკეული მხარეების ამსახველი. მოიცავს არა მხოლოდ მუსიკალურს, არამედ სიტყვიერ ტექსტს, მათ შორის მჭიდრო ინტონაციური და სემანტიკური ურთიერთკავშირი არსებობს. ნიშანდობლივია, რომ სიმღერა გულისხმობს „ლექსის დამღერებით თქმას“. სიმღერის ამგვარი ინტერპრეტაცია უკანასკნელ დრომდე შემორჩათ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს<sup>1</sup>. სიმღერა, როგორც საყოფაცხოვრებო ტრადიციის ერთ-ერთი ძირითადი ინგრედიენტი, მასთან ერთიანობაში უნდა გაიაზრებოდეს. ყოფითი ტრადიცია არ უნდა შემოიფარგლებოდეს მარტოოდენ აღწერილობით, ორივე, სიმღერაც და ტრადიციაც ურთიერთმიმართებაში უნდა განიხილებოდეს, რადგან ეს უკანასკნელი განსაზღვრავს სიმღერის შესრულების წესს, ხასიათს და შესაძლოა მის ასაკსაც. თავის მხრივ, სიმღერის ხნიერება განსაზღვრავს შესაბამისი ტრადიციის ასაკს. ამგვარი თვალთახედვა ხალხურ სამუსიკო ნიმუშებს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიულ მასალის მნიშვნელობას სძენს.

ეთნიკური თავისებურება გულისხმობს ყოფის, სულიერი და მატერიალური კულტურის სპეციფიკურ თავისებურებათა ერთიანობას. სულიერი კულტურა ეთნიკური ერთობის კოლექტიური ფსიქოლოგიის პრაქტიკული გამოვლინებაა, მისი შეგნებისა და თვითშეგნების ფორმათა სისტემა<sup>2</sup>. მუსიკალური ენა, როგორც ერის სულიერი კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე, ეთნიკური თავისებურების გამომხატველია. ხალხური მუსიკა, ისე როგორც ხალხური მხატვრული შემოქმედების სხვა სახეები, შეიცავს არა მხოლოდ ესთეტიკურ,

---

1 ა. შანიძე. ქართული ხალხური პოეზია, I. ხევსურული, თბ., 1931, გვ. 022; ნ. მაისურაძე, ქართული მუსიკალური დიალექტების შესახებ. მაცნე, ისტორიის... სერია, № 4, თბ., 1982, გვ. 134.

2 К. В. Чистов, Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры, Советская этнография, № 3, М., 1972, с. 80.

არამედ ეთნიკურ ფუნქციას<sup>3</sup>. ლინგვისტური მონაცემების ანალოგიურად ხალხურ მუსიკას გარკვეული წვლილის შეტანა შეუძლია ეთნოგენეზის საკითხების კვლევაში. მუსიკალური ენა მჭიდრო კავშირშია სამეტყველო ენასთან. ორივე, მუსიკა და მეტყველება ბგერით გამოიხატება. სიმპტომატურია, რომ ძველ ქართულში „ხმა“ ყოველგვარი ბგერის, მათ შორის მუსიკალურის (ხმიერი და საკრავიერი) აღსანიშნავად იხმარებოდა<sup>4</sup>. დადგენილია, რომ მუსიკალური ენის განვითარების პროცესი, სამეტყველო ენის მსგავსად, ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. იგი ათასწლეულების მანძილზე ვითარდება, ნელა იცვლება მუსიკალური ენის ზოგიერთი სტრუქტურული კანონზომიერება. რომელიც ტიპოლოგიურად ახლოს დგას ენის გრამატიკულ კანონზომიერებებთან<sup>5</sup>. საგულისხმოა, რომ მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე მეტყველების ბგერათა აკუსტიკურ და ფიზიოლოგიურ (არტიკულაციურ) თავისებურებებს, მის ინტონაციურ, მელო-რიტმულ მხარეს არსებითი როლი უნდა შეესრულებინა მუსიკალური ინტონაციურ-აზრობრივი ერთეულის ჩამოყალიბებაზე. ქართული მუსიკალური ენის ინტონაციური თავისებურება პირდაპირ კავშირშია მეტყველების ინტონაციურ თავისებურებასთან. ეს კავშირი თავს იჩენს მუსიკალური ენისა და სამეტყველო ენის დიალექტებში. მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა მოწმობს, რომ სხვა დამახსიათებელ ნიშნებთან ერთად მუსიკალურ დიალექტს განსაზღვრავს ის ინტონაციური თავისებურება, რომელიც ამა თუ იმ ეთნოგრაფიული ჯგუფის<sup>6</sup> ენის კილოებრივ თავისებურებასთან უშუალო კავშირში ყალიბდება. ნიშანდობლივია, რომ ქართველურ ენებში სხვა ენობრივი სამყაროდან ოდესღაც შეთვისებული სიტყვები ქართველური ენების ინტონაციურ არეში ექცევიან და ადგილობრივი ხასიათის ინტონაციურ ცვლილებებს განიცდიან.

უკანასკნელ ხანებში, ეთნოგენეზის საკითხებთან მიმართებაში, გარკვეული ინტერესი აღიძრა სულიერი კულტურის, კერძოდ, ხალხური მუსიკის სფეროში ჩატარებული კვლევა-ძიების შედეგებისადმი. ხალხთა ისტორიული კავშირების კვლევაში ხალხური მუსიკის მონაცემებს გარკვეული ადგილი დაეთმო. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ი. ზემცოვსკის გამოკვლევები, რომლებიც გამოირჩევიან

<sup>3</sup> Ю. В. Бромлей, *Этнос и этнография*, М., 1973, с. 224—226.

<sup>4</sup> ივ. ჭავჭავაძის შვილი, ქართული ხალხური მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938, გვ. 41—42; Б. А с а ф ь с в, *Речевая интонация*, М.—Л., 1965, с. 7—20.

<sup>5</sup> Л. А. Мазель, *О мелодии*, М.—Л., 1952, с. 13—15.

<sup>6</sup> ტერმინ „ეთნოგრაფიული ჯგუფის“ შესახებ იხ. ა. რობაქიძე, ტერმინ „ეთნოგრაფიული ჯგუფის“ მნიშვნელობისათვის, მაცნე, № 4, თბ., 1980, გვ. 164—174

მეთოდოლოგიური ძიებებით<sup>7</sup>. ავტორი საკმაოდ ვრცლად განიხილავს საბჭოთა და საზღვარგარეთის მუსიკისმცოდნეთა (ფ. ფეტისი, ე. ხორნოსტელი, კ. ზაქსი, ვ. პეტრი, ზ. კოდაი, ი. კუნსტი, ზ. ევალდი, რ. გრუბერი, ქ. კუშნარიოვი, ვ. გოშოვსკი, ლ. კერშნერი, ვ. ვინოგრადოვი, ფ. რუბცოვი და სხვ.) შრომებს და ამასთანავე მუსიკალური მასალის ინტერპრეტაციის საფუძველზე მუსიკალურ-ეთნიკური კვლევის ფართო პერსპექტივებს გვისახავს. მკვლევრის აზრით, ფოლკლორული მასალის ეთნოგენეტიკურ მაჩვენებლებს შეადგენენ მუსიკალური სტრუქტურები, რომლებშიც ასახულია ეთნიკურად და სტადიალურად კონკრეტული, გარკვეული მუსიკალური აზროვნება და შესაბამისი მუსიკალური აღქმა. მუსიკალურ-ინტონაციური აზროვნების კონკრეტული ნიმუშების როგორც ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის ანალიტიკური აღრიცხვა მასალისადმი არსებითი მიდგომის ამოსავალი მეთოდოლოგიური წინაპირობაა<sup>8</sup>. საინტერესოა ინტონაციური არის ზემოცვისკისეული ინტერპრეტაცია: ხალხი მუსიკალურად აზროვნებს არა ცალკეული ბგერებით, არამედ ცალკეული ინტონაციური კომპლექსებით, კონკრეტულად—ინტონაციურ-რიტმული უჯრედებით, მელოდიური მიმოქცევებით, ფრაზებით. ეს კომპლექსები ზეპირი გზით გადაიცემა და ტრადიციულად მომდინარეობს. ასეთ კომპლექსებში ბგერათა გადმოცემის სიზუსტე შეუძლებელია. ისინი პრინციპულად მობილურნი არიან და ამასთანავე ურთიერთექვივალენტურნი. ერთი და იგივე ინტონაციურ კომპლექსს მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ბგერითი გამომსახველობა ახასიათებს, მაგრამ არა უსასრულოდ განსხვავებული. საზღვარს, რომელშიც ინტონაცია, სახეცვლილების შემდეგ, თავისთავადი რჩება, ინტონაციური არე ეწოდება<sup>9</sup>. ჩვენი აზრით, ხალხური მუსიკის ეთნიკური თავისებურების დადგენისათვის ინტონაციური არის განსაზღვრავს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ქართული მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის რეტროსპექტული ანალიზის შედეგები წარმოაჩენს ქართველ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს შრეებს, მათ შორის — ქართულ მუსიკალურ ფუძე-ენას ან ფუძე-ჰანგს,

<sup>7</sup> И. И. Земцовский, Этногенез в свете музыкального фольклора, Народно стваралаштво. Т. 8. Св. 29/32. Београд, 1969; Мелодика календарных песен, Л., 1975; К методике изучения этнографических связей в музыкальном фольклоре. Сборник од XIX Конгрес на СЗФЈ, Скопје, 1977, с. 217—221; Академик Б. В. Асафьев как этномузыковед (к 100-летию со дня рождения). Советская этнография, № 5, М., 1984, с. 81—93; Музыка и этногенез (исследовательские предпосылки, задачи, пути), Советская этнография, № 2, М., 1988, с. 15—23 и др.

<sup>8</sup> И. Земцовский, Музыка и этногенез, с. 22.

<sup>9</sup> И. Земцовский, Мелодика календарных песен, с. 43.

რომელიც გარკვეულ ინტონაციურ არეს მოიცავს; ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების თანმიმდევრულ სურათს და შესაბამისად მიმდინარე ეთნიკურ პროცესებს. მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მონაცემები შესაძლებლობას იძლევა მეტ-ნაკლებად გააშუქოს ქართულ-კავკასიური ეთნოკულტურული კავშირები და უფრო შორეულ კულტურებთან მისი მიმართების საკითხები. ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ, შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ქართული მუსიკალური ენის ჩამოყალიბება და განვითარება მჭიდროდ უკავშირდება ქართველი ხალხის ეთნიკურ ისტორიას. ხალხური მუსიკის ამ თვალსაზრისით განხილვა მას ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ ხასიათს ანიჭებს.

ხალხურ მუსიკას, ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ ასპექტში, მუსიკალური ეთნოგრაფია შეისწავლის<sup>10</sup>. ამ მიმართულებით კვლევა-ძიება საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილებაში 60-იან წლებში დაიწყო. ეთნოგრაფიის სფეროში შემავალი სხვა დარგების ანალოგიურად მუსიკალური ეთნოგრაფია ან ეთნომუსიკოლოგია ითვალისწინებდა ხალხური მუსიკის, როგორც ყოფის ელემენტის შესწავლას უშუალოდ ყოფაში, მასთან მჭიდრო კავშირში, კომპლექსურ-ინტენსიური მეთოდით<sup>11</sup>. მუსიკალური ეთნოგრაფიის საგნის ზემოხსენებულმა ინტერპრეტაციამ ასახვა ჰპოვა რიგ ნაშრომში<sup>12</sup>. მუსიკალური ეთნოგრაფიის, როგორც ისტორიული მეცნიერების ერთ-ერთი დამხმარე დარგის კვლევის ამოცანებს შეადგენს ხალხური მუსიკის, ერთი მხრივ, კულტურულ-ყოფითი, მეორე მხრივ, ეთნიკური ფუნქციების გამოვლენა, ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტიკური პრობლემები. აქედან გამომდინარეობს ხალხური სიმღერის წყაროთმცოდნეო-

<sup>10</sup> ნ. მაისურაძე, კვლევის ფართო პერსპექტივა, ხალხური მუსიკის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტი. გაზ. „თბილისი“, 28 მაისი, 1985.

<sup>11</sup> გ. ჩიტიაი, ქართული ეთნოლოგია, მიმოხილველი, I, თბ., 1926, გვ. 247—261; მისივე, ქართლის ეთნოგრაფიული ექსპედიცია 1948 წლისა, მიმოხილველი, I, — თბ., 1949, გვ. 362—364; Г. С. Чистая, Принципы и метод полевой этнографической работы, Советская этнография, № 4, М., 1957, с. 29—30.

<sup>12</sup> И. Хашба, Абхазские народные музыкальные инструменты, Сухуми, 1967, მ. შილაკაძე, ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, თბ., 1970; მისივე, მუსიკალური ეთნოგრაფიის საგანი, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XVI—XVII, თბ., 1972, გვ. 185—190; ს. ჭანტურიშვილი, ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის ისტორიიდან, დისერტაცია, თბ., 1971; ნ. მაისურაძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, თბ., 1971; М. Хашба, Трудовые и обрядовые песни абхазов, Сухуми, 1977 და სხვ.

ბ ი თ ი მ ნ ი შ ე ნ ე ლ ო ბ ა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული კვლევისათვის<sup>13</sup>.

მუსიკალური ეთნოგრაფიის საკითხები შეისწავლება კომპლექსურად ყოფასთან, სოციალურ, სულიერ და მატერიალურ კულტურასთან ერთად, კომპლექსურ-ინტენსიური მეთოდით, რომელიც გულისხმობს ბაზისურ და ზედნაშენურ მოვლენებს, განხილულს ისტორიულ კრილში, და — შედარებით-ისტორიული მეთოდით<sup>14</sup>.



დიდი ქართველი ისტორიკოსის და საზოგადო მოღვაწის ივ. ჯავახიშვილის ნაშრომი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ აღიარებულია ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ გამოკვლევად მეცნიერის მრავალმხრივ შემოქმედებაში. აღნიშნულია ამ გამოკვლევის მნიშვნელოვანი წვლილი უძველესი ხანის ქართული მუსიკის შესწავლაში. ნაშრომში უმთავრესი ადგილი ეთმობა ქართული მუსიკის წარმომავლობის საკითხს. განსაკუთრებით ღირებულია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ქართული მრავალხმიანობა წარმართული ხანიდან მომდინარეა და „ქართული მუსიკის ბუნებრივი, შინაგანი განვითარება-წარმატების ნაყოფია“<sup>15</sup>. დიდი მეცნიერის ეს ნააზრევები მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი მიგვანიშნებს ქართული მუსიკისა და მისი მრავალხმიანობის ხნიერებაზე, არამედ მასში ხაზგასმულია ქართველი ხალხის ეთნიკური თავისებურებების ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი. ამ ასპექტით ქართული ხალხური მუსიკა ივ. ჯავახიშვილმა ქართველი ერის ეთნიკური ისტორიის ერთ-ერთ ძირითად კომპონენტად აღიარა<sup>16</sup>. აღსანიშნავია სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული

---

<sup>13</sup> Н. Майсурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки. Диссертация, Тб., 1983; მისივე, კვლევის ფართო პერსპექტივა, ხალხური მუსიკის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტი.

<sup>14</sup> მნიშვნელოვანი შენაძენია ანა ჩეკანოვსკას მონოგრაფია „Музыкальная этнография“ (М., 1983), რომელიც ეძღვნება კვლევის მეთოდოლოგიის და მეთოდის მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში. განსაკუთრებით საყურადღებოა ავტორის მიერ შემოთავაზებული ეთნოლოგიური მეთოდები მუსიკალურ ეთნოგრაფიაში: შედარებით-ანალიტიკური, ისტორიულ-გეოგრაფიული, ფუნქციონალური და სტრუქტურული. ნაშრომში დასმული და შესწავლილი საკითხები მომავალი კვლევა-ძიებისათვის უთუოდ გასათვალისწინებელია.

<sup>15</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938, გვ. 293—295, 326—327.

<sup>16</sup> თუ რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ივ. ჯავახიშვილი ქართული მუსიკის მეცნიერულ შესწავლას ქართველი ერის ისტორიისათვის, ჩანს მისი საუბრიდან

ზოგადი ხასიათის მოსაზრებანი ქართული ხალხური სიმღერების საერთო ძირიდან მომდინარეობის შესახებ (ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი, შ. ასლანიშვილი, გრ. ჩხიკვაძე, ვ. გვახარია<sup>17</sup>), თუმცა კულტურის ეს ფენომენი — ხალხური სიმღერა ქართველ ტომთა ეთნიკურ ისტორიასთან და ეთნოგენეტურ პრობლემასთან მიმართებაში მკვლევართა საგანგებო შესწავლისა და ინტერპრეტაციის საგანი არ გამხდარა. ამ ასპექტით კვლევისათვის საინტერესოა აღმოსავლურქართულ და დასავლურქართულ სიმღერებში შ. ასლანიშვილის მიერ გამოვლენილი საერთო ნიშნები. სვანეთსა და აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში ერთგვაროვანმა ინტონაციური და ჰარმონიული თვისებების მქონე ორხმიანი წყობის ფორმებმა მკვლევარი იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ ოდესღაც ქართველ ტომებში საერთო მუსიკალური ენა უნდა არსებულებოდა<sup>18</sup>. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა ქართულ ხალხურ სიმღერებში დადგენილი მელოდიის ორი სახეობა, რომელთაგან პირველი დაღმავალი მიმართულებისაა, მეორე — აღმავალი. მელოდიის ამ ორი სახეობის დამაბოლოებელი ნაწილი ერთგვაროვანია და დალექილია სიმღერის შედარებით კონსერვატულ ნაწილებში (მოძახილსა და უმთავრესად კი — დამაბოლოებელ ნაგებობებში)<sup>19</sup>. ანგარიშგასაწევია შ. ასლანიშვილის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ქართული ხალხური მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი განვითარების მანძილზე გამომუშავდა „ინტონაციური ფორმულები“, რომლებიც ინტონაციური ნორმების სახით ჩამოყალიბდნენ ქართული ხალხური სიმღერის ყველა განშტოებისათვის. ამავე დროს ყოველმა განშტოებამ გამოიმუშავა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი „ინტონაციური ნორმები“<sup>20</sup>. ეთნოკულტურული და ეთნოგენეტური პრობლემების კვლევისას ზემოხსენებული ნააზრევი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

აკად. გ. ჩუბინაშვილთან: „ჩემს ახალგაზრდობაში ისე ვიყავი გატაცებული მუსიკის მეცნიერული საკითხებით, რომ თავდაპირველად ვფიქრობდი სწორედ ამ საკითხების შესწავლას შევდგომოდი (გ. ჩუბინაშვილი, აკად. ივ. ჭავჭავაძის გარდაცვალების პირველი წლისთავისათვის, ენიმკის მოამბე, XIII, თბ., 1942, გვ. 272; იხ. რ. მეტრეველი, კვალი განათლებული, თბ., 1975, გვ. 120).

17 დ. არაყიშვილი, ქართული მუსიკა, ქუთაისი, 1925, გვ. 5; შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I, თბ., 1954; II, თბ., 1956; გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა, იხ. ქართული ხალხური სიმღერა, I, გრ. ჩხიკვაძის რედაქციით, თბ., 1960, გვ. XIV; ვ. გვახარია, ქართული მუსიკის მშენებლობა (ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრება), თბ., 1971, გვ. 40—42; მ. ისივე, ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება, თბ., 1962, გვ. 4.

18 შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები..., I, გვ. 40, 78—82.

19 იქვე, გვ. 96—122.

20 იქვე, გვ. 122.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში ასახულია ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების თითქმის ყველა საფეხური. ამათგან უძველესი (სრული სახით) აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მოსახლეობამ შემოინახა. სიმღერების ინტონაციური საფუძველი კვარტის დიაპაზონის მქონე ჰანგია, მინორული ელფერი და ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით კილოს<sup>21</sup> კვარტიდან ტონიკამდე. ვარიანტებში წარმოდგენილია მეტ-ნაკლებად განსხვავებული რიტმო-ინტონაციური ელერადობით. ეს ფუძე-ჰანგი ან მელოდიური ფორმულა დასაწყის ნაწილში გაფართოებულია ბგერათა აღმავალი მოძრაობით კილოს კვარტიდან ან ტერციიდან კვინტამდე ან დაღმავალი მოძრაობით კვინტიდან ტონიკამდე. მელოდიის დასაწყისში კილოს კვინტის კვარტით მომზადება გარდამავალი ფორმაა მელოდიის ორ — აღმავალ და დაღმავალ — მიმართულებას შორის<sup>22</sup>. ანალიზმა გამოავლინა ფუძე-ჰანგის შემდგომი გაფართოების პროცესი: 1. მელოდიის დიაპაზონი იზრდება სექსტამდე, სეპტიმამდე, ოქტავამდე და ამასთანავე ჩნდება ბგერათა დაღმავალი ტალღისებური ან ზიგზაგისებური მოძრაობა კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე; 2. ფრაზის შიგნით მელოდიური მიმოქცევები, თანდათანობითი გაფართოების შედეგად, შედარებით დიდ ფორმაში, წინადადებაში ერთიანდებიან; 3. ფართოვდება სიმღერის საკადანსო ნაწილი, რაც, თავის მხრივ, ბიძგს აძლევს ახალი მუსიკალური ნაგებობის წარმოქმნას. პირველ ორ შემთხვევაში თავდაპირველი მელოდიური ფორმულა სიმღერის დასკვნით ნაწილში ინაცვლებს, მესამეში — შესავალ ნაწილში. მუსიკალური აზროვნების განვითარების პროცესში წარმოქმნილი ზემოხსენებული ინტონაციური თავისებურებანი შემდეგში ცალკეული მუსიკალური დიალექტების დამახასიათებელ ნიშნებად იქცნენ<sup>23</sup>.

წარმოდგენილი მელოდიური ფორმულა ან ფუძე-ჰანგი, რომელშიც თავს იყრის ადრე არსებული ყველა მუსიკალურ-სმენითი მონაპოვარი, უნივერსალურია. ამასთანავე იგი გარკვეული სტრუქტურის მქონე ინტონაციურ არეში თავსდება და გამოირჩევა მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ფონოლოგიური და მორფოლოგიური წყობით. საგულისხმოა, რომ ფუძე-ჰანგის სტილისტური თავისებურების

<sup>21</sup> კილოს განმარტებისათვის იხ. В. И. Е л а т о в. Ладовые основы белорусской народной музыки. Минск, 1964, с. 7, 8, 60, 62; Э. А л е к с е е в, Проблемы формирования лада, М., 1976. „მინორული ელფერი“ ამ შემთხვევაში სიმღერის ელერადობის ხასიათის გამომხატველია.

<sup>22</sup> ზ. ა ს ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ნარკვევები..., II, გვ. 113, 117, 119.

<sup>23</sup> მუსიკალური ტექსტების კონკრეტული ანალიზი იხ. ნ. მანსურაძის ნაშრომში „Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки“.

ჩამოყალიბებაში არსებითი როლი უნდა შეესრულებინა მეტყველების ინტონაციურ თავისებურებას, მის მელო-რიტმულ მხარეს.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერების საერთო ინტონაციური საფუძველი, მისი შემდგომი განვითარების პროცესი და ის ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც მთის ცალკეულ ეთნოგრაფიულ ჯგუფებში ყალიბდება, მკაფიოდ იჩენს თავს საფერხულო აიძღვრებში. მუსიკალური მასალა თანმიმდევრულად წარმოაჩენს ბანში VII საფეხურის გაფართოების პროცესს: 1. თავდაპირველად იგი ჩნდება ფრაზის დასასრულს, შემდეგ ფართოვდება მელოდიაში კილოს II საფეხურის გაფართოების შესაბამისად, რის საფუძველზეც ბანის VII საფეხური ორმაგ ფუნქციას იძენს: ერთი მხრივ გაფართოებული VII საფეხურია, მეორე მხრივ — გაფართოების შედეგად მიღებული ახალი კილოს I საფეხურია, თუმცა სრულ დამოუკიდებლობას ვერ აღწევს. ამგვარად, ერთი გარკვეული კილოს შემცველ მელოდიაში ახალი კილოს წარმონაქმნი ჩნდება. 2. საკადანსო ნაგებობის გაფართოების შედეგად ბანის VII საფეხურზე ყალიბდება ახალი მუსიკალური ნაგებობა, რომელიც უფრო მოგვიანებით დამოუკიდებელი მელოდიის სახით ვრცელდება აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში. ამ მუსიკალური ნაგებობის ორხმიან ვარიანტებში ძირითადი მელოდიური ქსოვილი ზედა, პირველ ხმაშია მოცემული, სამხმიან ვარიანტებში — შუა ხმაში. ახალი, მუსიკალური ნაგებობა გენეტურ კავშირშია თავდაპირველ მელოდიურ ფორმულასთან, მაგრამ იგი მეორეული მოვლენაა და წარმოქმნილია მუსიკალური აზროვნების განვითარების შედეგებით მაღალ საფეხურზე. ამგვარად, მუსიკალური მასალა შესაძლებლობას იძლევა თვალი გავადევნოთ ჰარმონიულ ელემენტთა თანმიმდევრული განვითარების პროცესს, მათ მკიდრო ურთიერთკავშირს. ნათელია, რომ ერთი ჰარმონიული ელემენტის წინ წამოწევა სხვა დანარჩენ ელემენტთა ახალი ფორმების წარმოქმნისა და ჩამოყალიბების საწინდარია.

ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრესი საფეხურების კვლევისათვის განსაკუთრებით საყურადღებოა მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული დატირების სახეობანი („დათვლით“, „ძახილით“, „ხმით“)<sup>24</sup>, რომელთა ინტონაციური საფუძველი ზემოხსენებული ფუძე-ჰანგია. უეჭველად დიდია „ხმით ნატირლების“ მუსიკალური ტექსტების მნიშვნელობა დატირების სახეობათა ფორმირებაში. მუსიკალური მასალა მოწმობს, რომ „ხმით ნა-

24 მ. ბაღიათური, ნ. მაკალათია, მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ნაკ. III, თბ., 1940, გვ. 6—8; გ. ჩიტაია, წინასიტყვაობა, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ნაკ. III, გვ. XII—XIII.

ტირლებმა“ არსებითი როლი შეასრულეს თავდაპირველი მელოდიური ფორმულის ან ფუძე-ჰანგის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. ნიშანდობლივია, ერთი მხრივ, „მთბლურების“ მონათესაობა „ხმით ნატირლებთან“, მეორე მხრივ, აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში გავრცელებული „ოროველებისა“ და „ურმულების“ სტრუქტურულ-სტილისტურ თავისებურებათა სიახლოვე „მთბლურებთან“ და საზოგადოდ მთიელთა სიმღერებთან<sup>25</sup>. ცალკეა აღსანიშნავი ნატირლების როლი ისტორიულ-საგმირო სიმღერების ჩასახვა-განვითარებაში, რაზეც მიუთითებს, ზოგ შემთხვევაში, ამ უკანასკნელთა უშუალო ინტონაციური კავშირი ნატირლებთან<sup>26</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ „ხმით ნატირლებში“ სიტყვიერ ტექსტთან ერთად არსებითია კილო-ინტონაციური მხარე, ისინი ვერ სცილდებიან მღერითი დეკლამაციის ჩარჩოებს, ვერ აღწევენ იმ შესაძლებლობებს, რომლებიც საფერხულო სიმღერებს გააჩნიათ. საფერხულოები ინტონაციური და პარმონიული განვითარების შედარებით ფართო შესაძლებლობებით და მდიდარი გამომსახველობითი ხერხებით გამოირჩევიან. ამიტომ, ქართული ხალხური სიმღერების შემდგომი განვითარების პროცესში საფერხულოების მძლავრი ინტონაციური გავლენა შეინიშნება.

საყურადღებო მუსიკალურ მასალას ვფლობთ აკვნის ნანების სახით. მასალა ნათლად ავლენს გენეტურ კავშირს სამგლოვიარო, საფერხულო და ნაწილობრივ ისტორიულ-საგმირო სიმღერების იმ ნიმუშებთან, რომლებიც ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უძველეს ეტაპებს ასახავენ; აკვნის ნანების ვარიაციული განვითარების თავისებურ გზებს; უფრო მოგვიანებით, განვითარების მომდევნო საფეხურებზე, საფერხულო თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერების ინტონაციურ გავლენას აკვნის ნანებზე<sup>27</sup>.

ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესმა ფორმებმა მეტ-ნაკლებად ბარის სიმღერებშიც იჩინა თავი. ამ მხრივ საინტერესოა საწესო საფერხულო საგალობელი „იავნანა“<sup>28</sup>. აღმოსავლეთ საქართველოს ბარისა და მთის (ხევი, მთიულეთი) მასალა მკაფიოდ გვიდასტურებს, რომ „იავნანას“ მელოდია ერთ-ერთი უძველესი და ამასთანავე განვითარების გარკვეული ეტაპია ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ისტორიაში. ინტონაციური

<sup>25</sup> შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები..., II, გვ. 34—35; I, გვ. 292—294; მ. ჟორდანიძე, ხევსურული სიმღერები, თბ., 1955; იხ. თ. შამალაძე, შრომის სიმღერები კახეთში, თბ., 1963, გვ. 31—32.

<sup>26</sup> საგმირო და სამგლოვიარო პოეზიის გენეტური კავშირის შესახებ იხ. ქ. სიხარულიძე, ქართული ხალხური საგმირო პოეზიის საკითხები, თბ., 1970, გვ. 5—28.

<sup>27</sup> ნ. მაისურაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 54—58.

<sup>28</sup> შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები..., I, გვ. 90—162.

თავისებურებანი, რომლებიც ქართველ ტომთა ეთნიკური განვითარების პროცესში ყალიბდება და საბოლოოდ მუსიკალური ფუძე-ენის სახით წარმოგვესახება, „იავნანას“ მელოდიაში განვითარების გარკვეულ დონეს აღწევს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც „იავნანას“ მელოდიას ენიჭება ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების მომდევნო საფეხურებზე. მრავალი საწესო, შრომის თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერა „იავნანას“ ინტონაციურ არეში ექცევა. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებენ სიმღერები წარმოქმნილი სამხმინი „იავნანას“ მელოდიის შუა, ძირითადი ხმის ვარიაციული განვითარებისა, ან მისი ზედა, პირველი ხმის დამოუკიდებელი მელოდიის სახით წინ წამოწევის შედეგად. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მესხური სიმღერების ნაწილს „იავნანას“ ტიპის ინტონაციები უდევს საფუძვლად, ნაწილს — მისი ფრაგმენტები<sup>29</sup>. მესხური სიმღერების დერივატულობა შესაძლებელია დამაჯერებელი იყოს, თუ გავითვალისწინებთ ქართული კულტურის ამ ერთ-ერთი მძლავრი კერის მძიმე ისტორიულ ხვედრს, რომელიც დაკავშირებულია ამ მხარეში ხანგრძლივი დროის მანძილზე ოსმალთა ბატონობასთან. მესხურ სიმღერებში დადგენილი „გ“ კადანსის<sup>30</sup> საფუძველი კილოს მეოთხე საფეხურზე აგებული შემაერთებული მუსიკალური ნაგებობაა<sup>31</sup>. ფრაზისა თუ წინადადების დასასრულს, ტონიკური ბგერის შემდეგ, კილოს მეოთხე საფეხურზე (შემაერთებელ ბგერაზე) გადასვლა კანონზომიერია, რადგან იგი გენეტიურად უკავშირდება მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ უძველეს საფეხურს, როდესაც მელოდიის ჰარმონიულ საყრდენად კვარტა გაიაზრებოდა. შემაერთებული მუსიკალური ნაგებობანი დამახასიათებელია საზოგადოდ ქართული ხალხური სიმღერებისათვის<sup>32</sup>. ხაზგასასმელია, რომ ამთვან მესხური განსაკუთრებულ ინტონაციურ სიახლოვეს ამჟღავნებს ხევსურულ „ხმით ნატირლებში“ ფრაზების დასასრულს, მისამღერის სახით არსებულ შემაერთებელ ნაგებობებთან. საერთოდ, მესხთა მუსიკალურმა აზროვნებამ ჩვენამდე მოიტანა ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უძველესი შრეები, რაც,

<sup>29</sup> ვ. მაღრაძე, ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები, თბ., 1987, გვ. 37—42.

<sup>30</sup> ვ. მაღრაძე, ქართული ხალხური სიმღერის ისტორიისათვის (მესხური დიალექტი), დისერტაცია, თბ., 1971, გვ. 152—175, 176—180.

<sup>31</sup> ნ. მაისურაძე, „გ“ კადანის მესხურ სიმღერებში, საქ. სსრ მეც. აკადემიის მოამბე, 99, № 1, თბ., 1981, გვ. 221—223; მუსიკალური სტროფების შემართებული ბგერის ან მელოდიური მიმოქცევის შესახებ იხ. შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები..., II, გვ. 40; ნ. მაისურაძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, გვ. 20—21.

<sup>32</sup> შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები..., I, გვ. 80; II, გვ. 115.

თავის მხრივ, შესაძლებელია მოსხების, ანუ მესხების — ერთ-ერთი ქართველური ტომის — ეთნოგენეზის შესახებ არსებული მოსაზრების სასარგებლოდ მეტყველებდეს<sup>33</sup>.

უძველესი ხანის ქართული მუსიკალური კულტურის კვლევისათვის უძვირფასეს მასალას გვაწვდის დასავლეთ საქართველო. განსაკუთრებით საინტერესოა სვანური და რაჭული საწესო საფერხულო სიმღერები, რომელთაგან უადრესი სამხმიანი ნიმუშების შუა ხმა ფუძე-ჰანგს მოიცავს („ბარბალ-დოლაში“, „ელია ღვრდე“, „ამირანი“, „ფერხული“ და სხვ.). სვანური სიმღერების ანალიზი<sup>34</sup> ნათლად გვიჩვენებს, რომ პირველი ხმა, რომელიც ბანთან ერთად შუა ხმის (ძირითადი მელოდია) მიმართ კვინტურ ჩარჩოს წარმოქმნის, ზღუდავს ძირითადი მელოდიის გაფართოებას. უფრო მოგვიანებით შუა ხმა კარგავს წამყვანის ფუნქციას და ადგილს უთმობს ზედა, პირველ ხმას. ამგვარად, ძირითადი მელოდია პირველ ხმაში ინაცვლებს. სვანური სიმღერების შემდგომი განვითარება აღინიშნება ზედა ორი ხმისა და ბანის (I, VII, VI) საფეხურების გაფართოებით. ეს გზა, აღმოსავლურქართული სიმღერებისაგან განსხვავებით, მრავალხმიანობის კომპლექსურ ფორმას ემყარება. ბანის გაფართოებული VII საფეხური ზოგ შემთხვევაში, თავის მხრივ, იჩენს დამხმარე საფეხურს (VI) და ამ უკანასკნელთან მიმართებაში გარკვეულწილად ახალი კილოს ტონიკის ფუნქციას იძენს, მაგრამ თავდაპირველი, ძირითადი კილოს I საფეხურის მიმართ იგი კვლავ გაფართოებული VII საფეხურის დონეზე რჩება. ასეთ ვითარებაში ბანის VI საფეხური თავდაპირველი კილოს I საფეხურის მიმართ V საფეხურია, რომელიც VI, VII საფეხურების გავლით გადადის I-ში. ზოგიერთი სიმღერის ბანში შეინიშნება I საფეხურის უშუალო გადაწაცვლება V-ში, შემდეგ კი, VI, VII საფეხურების გავლით კვლავ კილოს ტონიკაში დაბრუნება.

ხმათა კომპლექსურ მოძრაობას ემყარება ნაწილი რაჭული მუსიკალური ტექსტებისა („ამირანი“, „ფერხული“, „სიო შრუშანა“, „ოდილა და ოდელია“ და სხვ.), რომლებიც უშუალო კავშირს ავლენენ სვანურთან („ამირანის ფერხული“, „ფერხული“ „ქალსა ვისმე“ და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ რაჭულში ამ რიგის მასალა სტატიკურია მაშინ, როდესაც სვანურში განვითარების უწყვეტი პროცესი ჩანს. რაჭული სასიმღერო ნიმუშების კავშირი როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოს ცალკეული რეგიონების სიმღერებთან (სვანეთი, იმე-

33 ნ. ხაზარაძე, საქართველოს ძველი ისტორიის ეთნო-პოლიტიკური პრობლემები, თბ., 1984.

34 ნ. შალვაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 85—96; ქართული ხალხური სიმღერების გაანალიზებისას ძირითადად ეყრდნობით შ. ასლანიშვილის ნაშრომებს: ქართულ-ახალი ხალხური საგუნდო სიმღერების პარმონია, თბ., 1971; ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I, თბ., 1954.

რეთი, ქართლი, კახეთი), იმთავითვე ხალხური მუსიკის მკვლევართა შესწავლის საგანს შეადგენდა<sup>35</sup>. დ. არაყიშვილს ქვემო, ზემო და ნაწილობრივ მთის რაქის სიმღერები ქართლ-კახურის ნაწილად მიაჩნდა. ამგვარ სიახლოვეს ქართლიდან რაქაში მოსახლეობის მიგრაციით ხსნიდა<sup>36</sup>. ნაწილი რაქული სიმღერებისა ახლომდგომია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერების უძველეს ფორმებთან. სიმპტომატურია, რომ არქაიზმების თვალსაზრისით მთის რაქის დიალექტი აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ქილოკავებთან ავლენს სიახლოვეს<sup>37</sup>.

შიდაეთნიკური პროცესების კვლევის მიზნით არანაკლებ მრავლისმეტყველია მეგრული და გურული მუსიკალური მასალა<sup>38</sup>. სამხმანი სიმღერების ბანში ძირითადი კილოს V—IV საფეხურები VII—VI საფეხურთა გაფართოების შედეგად მკვიდრდება. მუსიკალური მასალის ანალიზი ცხადყოფს, რომ ბანში წარმოქმნილი დამხმარე საფეხურები, ერთი მხრივ, ერთიანდებიან თავდაპირველ კილოში, მეორე მხრივ, ახალი, დამოუკიდებელი კილოს ტონიკად გვევლინებიან. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა V—IV საფეხურები, რომლებიც დამოუკიდებელი კილოს I საფეხურის ფუნქციას იძენენ. ასეთ ვითარებაში თავდაპირველი კილოს ტონიკაში გადასვლა მოდულაციის საშუალებით ხდება. ქართულ ხალხურ სიმღერებში კილოთა კვარტა-კვინტური თანაფარდობა, ახსნილია კილოს ცვალებადი ხასიათით<sup>39</sup>. ამავე დროს, მასალის ანალიზის შედეგები შესაძლებელს ხდის ვიფიქროთ, რომ სიმღერებში კილოთა მონაცვლეობა გარკვეულ კანონზომიერებას ემყარება. ბანის საფეხურთა თანდათანობითმა გაფართოებამ კილოთა კვარტა-კვინტურ თანაფარდობას მიაღწია. გურულ სიმღერებში ჰარმონიულ ელემენტთა შემდგომი განვითარება სპეციფიკურად მიმდინარეობს, ბანი უაღრესად მობილურია. I, VII, VI, V, IV საფეხურთა მონაცვლეობას ადგილი აქვს არა მარტო ერთი კილოს ფარგლებში, არამედ იმ კილოებშიც, რომლებიც ბანში დამხმარე საფეხურთა გაფართოების შედეგად წარმოიქმნებიან. უფრო მეტიც, ბანის საფეხურთა გაფართოებით მიღებულ დამოუკიდებელ კილოთა დამხმარე საფეხურები, ზოგ შემთხვევაში თვით იძენენ დროებით დამოუკიდებლობას. ბანის საფეხურთა ურთი-

<sup>35</sup> დ. არაყიშვილი, რაქული ხალხური სიმღერები, თბ., 1950, გვ. 28; Gr. Ч х и к в а д з е, Народная песня, см. Грузинская музыкальная культура, М., 1957, с. 51.

<sup>36</sup> დ. არაყიშვილი, დასახ. ნაშრომი.

<sup>37</sup> შ. ძიძიგური, ქართული ენის მთარაქული დიალექტის ძირითადი თავისებურებანი, ენიმკის მოამბე, II, 1937, გვ. 104—105.

<sup>38</sup> Б. მაისურაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 100—118; K. Ч и т а н а в а, музыкальная культура равнинного населения Западной Грузии (по этнографическим материалам Самегрело), Диссертация, Тб., 1987.

<sup>39</sup> შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები, I, გვ. 189—191.

ერთმიმართების ანალოგიური ფორმები ჩანს აპარულ (გურულ) სიმღერებში. ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ ვფიქრობთ, რომ აპარულ ოთხხმიან სიმღერებში ბანის ანუ დაბალი ბანის წარმოშობა დაკავშირებული უნდა იყოს სამხმიან სიმღერებში ბანის საფეხურთა გაფართოებასთან. ამ მხრივ საყურადღებოა IV საფეხური, რომელიც დამოუკიდებელი კილოს ტონიკის მნიშვნელობას იძენს. მოგვიანებით იგი უკვე ძირითადი კილოს ტონიკად გვევლინება და თავდაპირველი კილოს ტონიკის პარალელურად თანაარსებობს. ამგვარად ჩნდება ორი ტონიკა, რომელთაგან პირველი თავდაპირველი კილოს ტონიკაა, მეორე — ბანში IV საფეხურის დამოუკიდებელი, შემდეგში ძირითადი კილოს ტონიკად ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების შედეგია. სწორედ ეს უკანასკნელი უნდა იყოს ბანი ანუ დაბალი ბანი, ხოლო თავდაპირველი კილოს ტონიკა, რომელიც კვინტური ბგერაა — მაღალი ბანი ანუ შემხმობარი<sup>40</sup>. ნიშანდობლივია, რომ სიმღერაში დაბალი ბანის შემატებად მაღალი ბანი კილოს ტონიკის ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ როდესაც სიმღერას დაბალი ბანი უერთდება კილოს ტონიკური ბგერის სახით, მაღალი ბანი მის კვინტურ ბგერად იქცევა<sup>41</sup>. ამგვარად, აპარულ სიმღერებში ოთხხმიანობის წარმოქმნის ერთ-ერთი გზა ვარაუდობს ბანის ანუ დაბალი ბანის გაჩენას მეოთხე ხმის სახით.

მკვლევართაგან ჯეროვნად არის გაშუქებული აპარული ოთხხმიანობის სტრუქტურული თავისებურებანი<sup>42</sup>, თვით აზრი კი ოთხხმიანობის არსებობის შესახებ გაცილებით ადრე გამოითქვა. ივ. ჯავახიშვილი ქართული მუსიკის ისტორიისადმი მიძღვნილ ნაშრომში საგანგებოდ შეეხო ჯ. ნოღაიდელის ცნობას, რომელიც ქართული სიმღერის ოთხხმიანობაზე მეტყველებს<sup>43</sup>. მან ტერმინ „ზილის“ (მრავალხმიან სიმ-

40 ნ. მ ა ი ს უ რ ა ძ ე, ქართულ (აპარულ) ხალხურ სიმღერებში ოთხხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის, საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე, 102, № 2, 1982, გვ. 441—444.

41 ე. ა ხ ო ბ ა ძ ე, ქართული (აპარული) ხალხური სიმღერები, ბათუმი, 1961, გვ. 20—22.

42 გრ. ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე, ჯ. ნ ო ლ ა ი დ ე ლ ი, ი. ი ნ ა ი შ ვ ი ლ ი, აპარული ნაღური სიმღერების ოთხხმიანობის თავისებურების შესახებ, ლიტერატურული აპარა, № 1. თბ., 1960; გრ. ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე, ქართული ხალხური მუსიკა, თბ., 1965; გვ. 29—32; მ ი ს ი ე, Основные типы грузинского народного многоголосия, VII международный конгресс антропологических и этнографических наук, М., 1964 с. 8—10; ე. ა ხ ო ბ ა ძ ე, ქართული (აპარული) ხალხური სიმღერები. გვ. 9—33; მ ი ს ი ე, Грузинские народные трудовые песни „Надური“, VII международный конгресс...

43 „ნაღურისათვის საჭიროა: 1 მთქმელი, თვითონ მომღერალი, რომელიც ლექსებით მღერის, 2 შემხმობარი, 1 გამყივანე და ორიც მობანე, ბანის მთქმელი“. იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 81.

ღერაში ერთ-ერთი ხმისა და საკრავის ძალის სახელწოდება) არსებობა ოთხხმიანობის ჩასახვის ხანას დაუკავშირა<sup>44</sup>.

აღსანიშნავია მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის მნიშვნელოვანი როლი დასავლურქართული პოლიფონიის განვითარებაში, ამავე დროს გარკვეულწილად მელოდიური სტრუქტურის მონათესაობა აღმოსავლურქართულ სიმღერებთან. მეგრულ და გურულ სიმღერებში ძირითადი მელოდიური ქსოვილის რეკონსტრუქცია გენეტურ კავშირს ავლენს მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურქართულ წრესთან. საკითხთან დაკავშირებით ნიშანდობლივია დ. არაყიშვილისეული ინტერპრეტაცია: ძირითადი ბგერათრიგია კვარტა ტეტრაქორდის სახით; მას მოსდევს კვინტა, თავდაპირველად კვარტის საყრდენებით+სეკუნდა ანუ ტრიქორდი კვინტაში; შემდეგ — კვინტა და ბოლოს, სექსტის, სეპტიმის და ოქტავის ბგერათრიგები. მკვლევრის აზრით, მელოდიაში ბგერათა თანმიმდევრობის პრინციპი შეინიშნება არა მხოლოდ მეგრულ ერთხმიან, არამედ ორხმიან სიმღერებში. უფრო მეტიც, ეს პრინციპი საერთოა გურული, ფშავ-ხევსურული და ქართლ-კახური ერთხმიანი და ორხმიანი სიმღერებისათვის<sup>45</sup>. დ. არაყიშვილის ეს დაკვირვება სხვა მხრივაც არის საყურადღებო. მასში აისახა ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი საფეხურები, რომლებიც ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის დონეზე განიხილება. გურული სიმღერების შემდგომი კვლევა-ძიება, ეფიქრობთ, უფრო ნათლად წარმოგვიდგენს ისტორიულ ხანაში ამ ეთნოგრაფიული ჯგუფის სიმღერების ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების პროცესს.

ამგვარად, ჩვენამდე მოღწეული მუსიკალური ძეგლები ნათლად წარმოგვიდგენენ ქართული ხალხური სიმღერების საერთო ინტონაციურ საფუძველს, ქართულ მუსიკალურ ფუძე-ენას, ფუძე-ჰანგს, რომლის შემდგომი განვითარება, როგორც აღმოსავლურქართულ, ისე დასავლურქართულ სიმღერებში საერთო გზით მიმდინარეობს, თუმცა თითოეული მათგანი მრავალხმიანობის გარკვეულ ფორმას ემყარება: აღმოსავლურქართული ბურღონულს, დასავლურქართული — კომპლექსურს. ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელია მრავალხმიანობის ეს ფორმები მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ამასთანავე მათ წარმოშობის საერთო საფუძველი აკავშირებთ<sup>46</sup>. აქ აღარ ვიმსჯელებთ მრავალხმიანობის ბურღონული ფორმის

44 „ზილი“ ქართული გალობა-სიმღერის განვითარების იმ ხანის წევრია, როდესაც უკვე სამხმიანობა მთლიანად განმტკიცებული იყო და ოთხხმიანობა ჩნდებოდა“. იხ. ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 294.

45 Д. Аракишвили, Мегрельская ветвь, Труды МЭК, II, М., 1908, с. 81, 83, 86.

46 შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები... I, გვ. 16—19.

განვითარების გზების შესახებ, რადგან იგი სათანადოდაა შესწავლილი ქართული ხალხური მუსიკის მკვლევართაგან<sup>47</sup>. საყურადღებოა, რომ ივ. ჭავჭავიძელმა მრავალხმიანობის ამ ფორმის განვითარების საფუძვლები ხმათა სახელწოდებების ფუნქციითა გამოკვლევის საფუძველზე დაადგინა. „მაღალი ბანის“ გაჩენა მან სამხმიანობის პირველად ფორმას დაუკავშირა, კერძოდ, ბანის გაორმაგებას ოქტავით ზევით. უფრო მოგვიანებით, „მაღალი ბანი“ (ზედა, პირველი ხმა), მელოდიურების შემდეგ, სახელდებულ იქნა ჰანგის „მოქმელად“ ან „მომძახნელად“, რომელიც შუა, ძირითადი ხმის თავდაპირველი სახელწოდება იყო<sup>48</sup>. მრავალხმიანობის ბურღონული ფორმისაგან განსხვავებით, კომპლექსური მრავალხმიანობა (სამხმიანობა) ხმათა პარალელურ მოძრაობას ემყარება. ორხმიანობიდან სამხმიანობაში გადასვლა აღინიშნება ბანის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენებით. ასეთ ვითარებაში ორხმიანი წყობის ინტერვალები სამხმიანი წყობის აკორდთა ნაწილად გარდაიქმნებიან. აქვე დავძენთ, რომ კვარტკვინტაკორდი კვარტაზე წმინდა კვინტის დაშენების პროცესში წარმოიქმნა. სევანური სიმღერების ორხმიან ფრაგმენტებში, რომლებიც სამხმიანობამ ნაშთის სახით შემოინახა, კვარტებისა და კვინტების პარალელური მოძრაობა არ შეინიშნება. პარალელური კვინტებით მოძრაობა დამახასიათებელია სევანური სამხმიანი სიმღერების კიდური ხმებისათვის<sup>49</sup>.

სევანური სიმღერების ინტონაციური საფუძველი კვარტის დიაპაზონის შემცველი ჰანგია, რომელიც ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის გამომხატველია. მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ უძველეს ეტაპზე, როდესაც აღნიშნული ჰანგი ან მელოდიური ფორმულა ძირითად ინტონაციურ მარაგს შეადგენდა, სავარაუდოა ტონიკური ბგერის გააზრება, როგორც მელოდიის პარმონიული საყრდენისა, რომელიც ბანის ფუნქციას იძენს. ის გარემოება, რომ სევანურ სიმღერებში ხმათა პარალელური მოძრაობა დაკავშირებულია სამხმიანობის წარმოქმნასთან, კერძოდ, ბანის ბგერებზე კვინტების დაშენებასთან, რომლებიც

47 Д. Аракишвили, Обзор народной песни Восточной Грузии, Тб., 1948, с. 4, 26; მისივე, Краткий очерк развития грузинской карталино-кахетинской народной песни, труды МЭК, I, М., 1909, с. 279—280; შ. ასლანბეგილი, ნარკვევები..., I, გვ. 16—19, 69—77; გრ. ჩხიკვაძე, ქართული ხალხური სიმღერა გვ. XXXI—XXXIV; თ. ჩიქავაძე, ქართული მრავალხმიანობის ზოგიერთი საკითხი, საბჭოთა ხელოვნება, № 2, თბ., 1955, გვ. 37—40; შტრა. შ. იაშვილი, ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის, თბ., 1975.

48 ივ. ჭავჭავიძელი, ქართული მუსიკის ოტირის ძირითადი საკითხები, გვ. 331—336.

49 შ. ასლანბეგილი, ნარკვევები..., I, გვ. 34—44.

ბანთან ერთად შუა ხმის მიმართ კვინტურ ჩარჩოს წარმოქმნიან და პარალელურად მოძრაობენ, გვაფიქრებინებს, რომ სვანურ სიმღერებში, აღმოსავლურქართული სიმღერების ანალოგიურად, ოდესღაც ორხმიანობა წარმოდგენილი იყო მელოდიით (ივარაუდება ზემოხსენებული მელოდიური ფორმულა ან ფუძე-ჰანგი) და ბანით. სიმპტომატურია, რომ სვანური სიმღერების ორხმიან ფრაგმენტებში კვარტების და კვინტების პარალელური მოძრაობა არ გვხვდება.

ზემოთ აღინიშნა, რომ სვანურ სიმღერებში სამხმიანობა ბანის ბგერებზე წმინდა კვინტების დაშენებით წარმოიქმნა. კომპლექსური მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) განვითარების უადრეს ეტაპზე, შუა ხმის (მელოდიის) დიაპაზონი, რომელიც კვარტით შემოიფარგლებოდა, ბანის და ზედა, პირველი ხმის სახით კვინტის ჩარჩოში მოექცა და დიაპაზონის გაფართოების თვალსაზრისით შეიზღუდა. თავის მხრივ, მელოდიის სიმარტივისა და დიაპაზონის სიმცირის გამო, ბანის ბგერები (VII, VI) თავდაპირველად ვერ ფართოვდებოდა. ისინი დანარჩენ ორ ხმასთან ერთად პარალელურად მოძრაობენ და, ამგვარად, საფუძველი ეყრება მრავალხმიანობის კომპლექსურ ფორმას. აღმოსავლურქართულ სიმღერებში, მაგალითად, ხევსურულ და ფშავეურ ორხმიან ნიმუშებში, მელოდია, რომელიც ბანში ტონიკურ ბგერას ემყარება, თავისუფლად ფართოვდება, მისი დიაპაზონი სეპტიმას და ოქტავას აღწევს. მელოდიის დიაპაზონის გაფართოებამ აღმოსავლურქართულ სიმღერებში, სამხმიანობის პირველად ფორმაში, ბანის ოქტავური გაორმაგება განაპირობა.

სვანური სიმღერების ანალიზის შედეგები გვაფიქრებინებს, რომ ბურღონული ორხმიანობის შემდეგ, მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმა (სამხმიანობა) გაჩნდა მელოდიის განვითარების იმ ეტაპზე, როდესაც იგი კვარტის დიაპაზონით შემოიფარგლებოდა. ნიშანდობლივია, რომ კვარტკვინტაკორდი წარმოიშვა ორხმიანი წყობის კვარტაზე წმინდა კვინტის დაშენების პროცესში. ზემოხსენებული მოსაზრება, თავის მხრივ, ქართულ ხალხურ სიმღერებში სამხმიანობის ხნიერებაზე მიგვანიშნებს. როგორც ჩანს, ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების აღნიშნული ეტაპი ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა.

კომპლექსურმა მრავალხმიანობამ არსებითი როლი შეასრულა ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციაციაში. ვფიქრობთ, რომ სვანეთი წარმოადგენდა იმ რეგიონს, საიდანაც კომპლექსური მრავალხმიანობა გავრცელდა დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, რასაც შედეგად მოჰყვა მუსიკალური კულტურის დასავლურქართული წრის ჩამოყალიბება. ამგვარად, საფუძველი ჩაეყარა ქართული მუსიკალური კულტურის ორ დიდ წრეს: აღმოსავლურქართულს და დასავლურქარ-

თულს<sup>50</sup>. ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების ამ დიდმნიშვნელოვან ეტაპს უკავშირდება აღმოსავლურქართული და დასავლურქართული, აგრეთვე, გარდამავალი მუსიკალური დიალექტების ანუ კილოების<sup>51</sup> ჩამოყალიბება.

საქართველოს თითოეული ეთნოგრაფიული ჯგუფის სიმღერებს ახასიათებს როგორც საერთო ქართული, ისე სპეციფიკური ნიშნები. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა თავდაპირველად ქვეშეცნეულად ქართული ხალხური სიმღერების გამოქვეყნება შესაბამისი კუთხის მი-ნიშნებით. შემდეგში საუბარია არა მხოლოდ რომელიმე კუთხის ან ერთად აღებული კუთხეების სიმღერებზე, არამედ ამ სიმღერების სა-ერთო ძირიდან მომდინარეობაზე<sup>52</sup>. უფრო მოგვიანებით სამეცნიერო ლიტერატურაში გარკვეული ადგილი დაეთმო ქართულ მუსიკალურ დიალექტთა კლასიფიკაციას<sup>53</sup>. მუსიკალური დიალექტების დღემდე წარმოდგენილი კლასიფიკაციის ყველა ვარიანტი მუსიკალურ პრინ-ციპს ემყარება. მრავალხმიანობის ფორმების მიხედვით დიალექტები

---

50 Н. М а й с у р а д з е, Проблемы генезиса..., с. 123—130.

51 დიალექტი ზოგადი ცნების გამომხატველია და მოიცავს ერთი საერთო ენის დიფერენციაციის შედეგად მიღებულ განზტოებებს — კილოს, კილოკავს, თქმას და ქცევას. ამათგან კილო ყველაზე მსხვილი ერთეულია. კილოს განზტოება კილოკა-ვებია, კილოკავის თქმები, თქმისა ქცევები (იხ. ი. გ ი გ ი ნ ე ი შ ვ ი ლ ი, ვ. თ. ო-ფ უ რ ი ა, ი. ქ ა ვ თ ა რ ა ძ ე, ქართული დიალექტოლოგია, I, თბ., 1961, გვ. X I X). განმარტებიდან ნათელია, რომ დიალექტის ცნება გაიგივებულია კილოს ცნებასთან. ცხადია, მუსიკალურ დიალექტში აგრეთვე მუსიკალური კილო იგუ-ლისხმება.

52 სალამური, სახალხო სიმღერები გადაღებული ნოტებზე ზ. ჩხიკვაძის მიერ, თბ., 1896; Д. А р а к и ш в и л и, Краткий очерк развития грузинской кар-талино-кахетинской народной песни, Труды МЭК, I, М., აღსანაშნავია აგრეთვე მისი Народная песня Западной Грузии (Имерети), оттиски из II т. Трудов МЭК, М., 1908; ქართული ხალხური მუსიკა, კუთახისი, 1925; Народные песни горцев Восточной Грузии, I. Хевсуры, Советская музыка, № 7, М., 1939 და სხვ.

53 გ. რ. ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე, ქართული ხალხური სიმღერა, გვ. XIV; მისივე, ქართული ხალხური მუსიკა, გვ. 10, 28—39; Ш. А с л а н и ш в и л и, Народные основы гармонии грузинских композиторов. см. Грузинская музыкальная культура, с. 411; ვ. გ ვ ა ხ ა რ ი ა, ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება, თბ., 1962, გვ. 4; მისივე, ქართული და ევროპული მუსიკის წყობათა უძველესი ერთიანი საფუ-ძველი, შრომები, В<sub>2</sub> (140). 1971, გვ. 107—108; ო. ჩ ი ჯ ა ვ ა ძ ე, ქართული (ახური) ხალხური სიმღერები, თბ., 1962, გვ. 5; მ. შ ი ლ ა ქ ა ძ ე, ქართული მუსიკალური დიალექტები, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XX, თბ., 1979, გვ. 85—91; საკუთხთან დაკავშირებით იხ. ნ. მ ა ი ს უ რ ა ძ ე, ქართული მუსიკა-ლური დიალექტების შესახებ, მაგნე, № 4, თბ., 1982. გვ. 123—138.

დაყოფილია ორ ჯგუფად — აღმოსავლურქართული და დასავლურქართული. გარკვეული კუთხეების სიმღერები ზოგჯერ ერთ მუსიკალურ დიალექტად მოიხსენებიან, ზოგჯერ კი — ცალ-ცალკე, დამოუკიდებელ მუსიკალურ დიალექტებად. ასეთებია მაგალითად, ფშაური და ხევსურული, ქართლური და კახური, გურული და აჭარული.

ქართული მუსიკალური დიალექტების ჩამოყალიბება მჭიდროდ უკავშირდება ქართველური ეთნიკური ჯგუფის დიფერენციაციას, ცალკეული ეთნოგრაფიული ჯგუფების ჩამოყალიბებას. თავდაპირველად ისინი მსხვილ ერთეულებს შეადგენენ, რომლებიც თანდათან იშლებიან და შედარებით მცირე ერთეულებად ყალიბდებიან. ვფიქრობთ, რომ მუსიკალური დიალექტების სეგმენტაციის პროცესი ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა. ამავე დროს ამა თუ იმ დიალექტის ჩამოყალიბება გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მიმდინარეობდა. ზოგი მათგანის განცალკევება შორეულ ხანაშია სავარაუდო, ზოგის — რამდენადმე უფრო გვიან, რამაც განაპირობა ცალკეულ მუსიკალურ დიალექტთა შორის ინტონაციურ და პარმონიულ ელემენტთა ურთიერთმიმართების კონკრეტული ფორმების მეტ-ნაკლები სიახლოვე.

ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის, ფუძე-ჰანგის განვითარებისა და ამავე დროს დიფერენციაციის, მუსიკალურ დიალექტებად ჩამოყალიბების პროცესი მკაფიოდ ჩანს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებში. მუსიკალური ტექსტების ანალიზის შედეგებით<sup>54</sup> ირკვევა, რომ დიალექტოლოგიური თვალსაზრისით თუშეთი იმთავითვე დაცილდა აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სხვა დანარჩენ კუთხეებს (ხევსურეთი, ფშავი, მთიულეთი, გუდამაყარი, ხევი). აქვე დავძენთ, რომ საკითხის შესწავლისას მთავარი ის კი არ არის, თუ განვითარების რა დონით მოაღწია ჩვენამდე ამა თუ იმ ეთნოგრაფიული ჯგუფის მუსიკალურმა აზროვნებამ, არამედ ის, თუ რა სახისაა მასში მომხდარი ცვლილებები და რა დროიდან არის სავარაუდო. გარკვეული პერიოდიდან ზემოხსენებული კუთხეების მუსიკალურ-დიალექტოლოგიური ერთობა ირლვევა, რაც გამოიხატება, ერთი მხრივ, ფშავ-ხევსურეთის, მეორე მხრივ, მთიულეთ-გუდამაყარისა და ხევის განცალკევებაში. უფრო მოგვიანებით მიმდინარეობს ამ ერთობათა შემდგომი დიფერენციაცია და ცალკეულ მუსიკალურ დიალექტთა ჩამოყალიბება. ამრიგად, სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად სულ უფრო ღრმავდება მუსიკალურ დიალექტთა დივერგენციის პროცესი. ზემოთ აღინიშნა, რომ მუსიკალურ დიალექტთა კლასიფიცირებისას ძნელდება ზო-

<sup>54</sup> აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალური დიალექტების თავისებურებათა შესახებ იხ. ნ. მ. აიხუაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 128—132.

გიერთი ეთნოგრაფიული ჯგუფის ცალკე დიალექტად გამოყოფა. ასეთთა შორის დასახელებული იყო ფშავი და ხევსურეთი. მუსიკალურ-დიალექტოლოგიური თვალსაზრისით ფშავ-ხევსურეთის ანუ ისტორიული ფხოვის<sup>55</sup> ცალკე ფშაურ და ცალკე ხევსურულ დიალექტებად ჩამოყალიბება ქრონოლოგიურად გვიან ხდება. ამიტომაც, რომ ისინი მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ. ვფიქრობთ, ფშაველთა ყოფაში დამკვიდრებული გამოთქმა „ფშაური კილო“<sup>56</sup> ან სიმღერის სახელწოდება „ფშაური“ უეჭველად გამომხატავს ამ კუთხის სიმღერების სპეციფიკას. „ფშაურები“, ამავე სახელწოდებით, გავრცელებულია ხევსურეთში, გუდამაყარსა და მთიულეთში.

მუსიკალურ დიალექტებზე ანუ კილოებზე მსჯელობისას შეუძლებელია ყურადღება არ შევამჩნიოთ მის დეტერმინანტებზე. მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მონაცემები ცხადყოფენ, რომ მუსიკალურ დიალექტს განსაზღვრავენ არა მხოლოდ მრავალხმიანობის ფორმები, ან ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებანი, არამედ — შესრულების ინდივიდუალური, კუთხური ხასიათი, კერძოდ, ის ინტონაციური თავისებურება, რომელიც ენის კილოებრივ თავისებურებასთან ერთიანობაში ყალიბდება. ამაზე გარკვევით მიგვანიშნებს მუსიკალური ტერმინების („ხმა“ და „კილო“) ხალხური ინტერპრეტაცია. ამ ტერმინებმა იმთავითვე მიიქციეს ივ. ჯავახიშვილის ყურადღება. იგი ჩამოთვლის ფანდურზე შესასრულებელ თუშურ ხმებს: „ჭარის ჯმაჲ“, „აყრის ჯმაჲ“, „სიმღერის ჯმაჲ“, „თამაშობის ჯმაჲ“, „ტირილის ჯმაჲ“ (წოვა ღიაღის ჯმაჲ, „ჩაღმა ღიაღის ჯმაჲ“), „შამილის დაქერის ჯმაჲ“, და სხვ.<sup>57</sup> ზემოთ ჩამოთვლილი ხმების მიხედვით ივ. ჯავახიშვილმა გამოთქვა ვარაუდი, რომ „ხმა“, ერთი მხრივ, ჰანგთა მთელი ჯგუფის გარკვეული წყობის გამომხატველია, მეორე მხრივ, ცალკეულ პირთაგან შეთხზულ სიმღერას ნიშნავს<sup>58</sup>. უფრო გვიან, ივ. ჯავახიშვილის მიერ ზემოთ ჩამოთვლილი თუშური ხმები შ. ასლანიშვილმა ჩაიწერა და მუსიკალური ტექსტების ანალიზიდან გამომდინარე გამოთქვა მოსაზრება, რომ „ხმა“ ჰანგის გამომხატველი სიტყვაა, ისეთი გამოთქმები კი, როგორიცაა „წოვა ღიაღის ჯმაჲ“, „ჩაღმა ღიაღის ჯმაჲ“, და სხვა ცალკეულ პირთაგან გამოთქმული ძირითადი მელოდიის ვარიანტია<sup>59</sup>.

<sup>55</sup> აღნიშნულ საკითხზე იხ. ჯ. გვასალია, არაგვის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, — საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, თბ., 1975, გვ. 61—63.

<sup>56</sup> „ფშაური კილოს“ შესახებ იხ. ვ. დონაძე, შალვა მშველიძე, თბ., 1946, გვ. 15; ნ. მაისურაძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, გვ. 69—71.

<sup>57</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 283—284.

<sup>58</sup> იქვე, გვ. 284.

<sup>59</sup> შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები..., II, გვ. 94.

ტერმინ „კილოს“ განმარტებისათვის ივ. ჭავჭავიშვილს. მოაქვს ნაწყვეტები ხალხური პოეზიის ნიმუშებიდან და აღნიშნავს, რომ იგი შეიცავს საინტერესო გამონათქვამებს, როგორიცაა „სიტყვის ანუ ლექსების თქმა კილოზე“, „სიმღერაზე კილოს გამოხმა“, მაგრამ იქვე დასძენს, რომ თითოეული მათგანის მნიშვნელობა ძნელი გასარკვევია<sup>60</sup>. ზემოთ დასახელებულ ტერმინებს ივ. ჭავჭავიშვილი მიმოიხილავს ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში, XVIII—XIX საუკუნეების საზოგადო მოღვაწეთა (სულხან-საბა ორბელიანი, იოანე ბატონიშვილი, დ. მაჩაბელი, პ. კარბელაშვილი) ნაშრომებში<sup>61</sup>.

ახლა ვნახოთ თუ რა დროიდან მომდინარეობენ „ხმა“ და „კილო“ როგორც მუსიკალური ტერმინები. ივ. ჭავჭავიშვილი ძველი ქართული წერილობითი ძეგლების, მათ შორის დაბადების ქართული თარგმანის მიხედვით აღნიშნავს, რომ ბგერის ზოგადი ცნების გამომხატველ ტერმინად ძველ ქართულში მხოლოდ „კმაჲ“ ან „კმა“ გვხვდება. ამავე დროს იგი მუსიკალური ბგერის (ხმიერი და საკრავიერი) გამომხატველი იყო<sup>62</sup>. ძველ ქართულ ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში „ხმა“ დიატონური გამის მნიშვნელობით იხმარებოდა. „კმეანი გალობა“ ანუ რვა ხმაზე გაწყობილი გალობა, ქრისტიანული ეკლესიის პრაქტიკაში V საუკუნიდან გავრცელდა. VII საუკუნის ბერძნული ლიტურგიკული ძეგლის „იერუსალიმის ლექციონარის“ ქართულ თარგმანში „კმეან ტროპარებს“ გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი<sup>63</sup>. რაც შეეხება ტერმინ „კილოს“, იგი ნახსენები აქვს იოანე დამასკელის ცხოვრების ავტორს. VII—VIII საუკუნეების საბაწმინდური ჰიმნოგრაფიული სკოლის მოღვაწეთა, იოანე დამასკელისა და კოზმა იერუსალიმელის მიერ შექმნილი „კეთილად შეწყობილი გალობის“ ხასიათის გარკვევისა და დასდების თხზვის პროცესის ჩვენების მიზნით ე. მეტრეველს მოაქვს იოანე დამასკელის ცხოვრების ავტორის შემდეგი ცნობები: „უფრო-მსლა უბიწოებითა და სიწმიდისადათა მათ თანა მკვდრად აქუნდა ღმერთი, რომელი-ესე ზედა-მიწვევით ისწავების და იცნობების აღწერილთაგანცა მათთა და მართლმადიდებლობისა შჯულთა და სწავლათაგან, რომელნი-იგი მათ საზომითა მარცულედოვნითა აღწერნეს და ღმრთივ-შუენიერებითა (!) კილოებითა შეამკუნეს“; „იოანემ... მყის გამოთქუა დასდებელი ესე: ჭეშმარიტად ამაოება არს ყოველივე, ხოლო საწუთროჲ ესე სიზმარ და აჩრდილ, და რამეთუ ცუდად შურების ყოველი მიწითშობილი..., შემდგომად გამოთქმისა (დასდების—ე. მ.) კილოს.

<sup>60</sup> ივ. ჭავჭავიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 242.

<sup>61</sup> იქვე, გვ. 7—18, 240—243.

<sup>62</sup> იქვე, გვ. 41—42.

<sup>63</sup> ე. მეტრეველი, ძლისპირნი, თბ., 1971, გვ. 037, 038.

დებდა რა იოანე და გალობდა, დაემთხვია ზედმოსლვა...<sup>64</sup> ე. მეტრეველი განმარტავს, რომ იოანე დამსკელი დასდებულს ჯერ „მარცვლედოვანი საზომით“ გამოთქვამდა, შემდეგ დებდა მას კილოზე, რომელიც „კმეანობის“ ჩარჩოებით იყო რეგლამენტირებული<sup>65</sup>. მკვლევარი კილოს ძლისპირის მელოდიის მნიშვნელობით ხმარობს. მასზე სრულდება გალობათა და სტიქარონთა ტროპარები. კილოს ამგვარ ინტერპრეტაციას იგი საფუძვლად უდებს X საუკუნის ჰიმნოგრაფის მიქაელ მოდრეკილის შემდეგ განმარტებას: „საყუარელნო, უკეთუ ერთსა ძლისპირსა ზედა რომელიმე კილოჲ ერთი ორგუარად იყოს აღნიშნულ, ნუ უტბო გიჩნს, ნუცა ურთიერთას წინააღმდეგომ, რამეთუ რომელიმე მრავლისა ძლისპირისა ერთი კილოჲ ორგუარად არს მეზურად, ხოლო შენ რომელი გინე, ბრძანე, რამეთუ ორივე კეშმარიტ არს“ (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, S კოლექცია, I, 1960, გვ. 545). ე. მეტრეველი მიუთითებს, აგრეთვე, კილოს ვარიანტებზე, რომელთა შესახებ აღნიშნულია მიქაელ მოდრეკილის იადგარის ამ მონაკვეთში<sup>66</sup>. XVIII საუკუნის საზოგადო მოღვაწის იოანე ბაგრატიონის ქართული ეოკალური და ინსტრუმენტული მუსიკალური ნიშნების სახელმძღვანელოს მიხედვით „კილო“ ხასიათის, ტონალობის, ჰანგის სპეციფიკის მიმცემია<sup>67</sup>.

ამგვარად, ქართული წერილობითი ძეგლებიდან ნათელია, რომ „ხმა“ და „კილო“ მუსიკალური ტერმინების სახით ძველი დროიდან მომდინარეობენ. არანაკლებ საინტერესოა „ხმის“ ხალხური განმარტება: „მე ჩემი საკუთარი ხმა მაქვს, სიმღერაც ჩემია, — გვიხსნის თუში მთხრობელი — სხვა ხმაზე რომ იმღერონ, ეტყვიან, ნუ ცელი ხმასო. ჩემი სიმღერა სხვა ხმაზე არ იმღერება. მაგალითად, მე და შენ შეიძლება ერთ რომელიმე ხმაზე შევესარულოთ სიმღერა, მე სხვანაირად მოვუქციო, შენ — სხვანაირად, მაინც ერთი ხმაა. თუ ვინმეს გამოთქმული ხმა მოგეწონა, შეგიძლია გადაიღო, მაგრამ სიმღერა უნდა შეუწყო. თუ ხმა არ მიუღდება სიმღერას, მაშინ გარმონზე დაუკრავენ და შენ ლექსად უნდა თქვა“<sup>68</sup>. ნათქვამიდან ნათელია, რომ „ხმა“ და „სიმღერა“ სემანტიკურად განსხვავებული ცნებებია. ამგვარი ინტერპრეტაცია, როგორც უკვე აღინიშნა ზემოთ, უკანასკნელ დრომდე შემორჩათ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს. „ხმა“ „სიმღერისაგან“ განსხვავებით მხოლოდ ჰანგს ნიშნავს. იგი მელოდიის რიტმო-ინტონაციური თავისებურების გამომხატველია. მაგრამ ჩვენი

64 იქვე, გვ. 043, 044.

65 ე. მეტრეველი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 044.

66 იქვე, გვ. 045.

67 ვ. გვახარია, ქართულ მუსიკალურ სისტემათა განვითარება, გვ. 38.

68 ავტორის სავლელ დღიური, ახმეტის რაიონი, 1976.

ასეთი განმარტება პირობითია, რადგან ამა თუ იმ პირის მიერ შექმნილი ყოველი ასეთი „ხმა“ ერთი ძირითადი მუსიკალური თემის სახეშეცვლილ გამეორებას, ვარიანტს წარმოადგენს. „ხმის“ სხვადასხვანაირად „მოქცევა“ შეიძლება, მაგრამ იმ რიტმო-ინტონაციურ ჩარჩოებში, რომელიც ამა თუ იმ „ხმას“ გააჩნია. „ხმა“ ყოველგვარ ლექსს ვერ შეეწყობა, რადგან „ხმის“ მეტრი მისი შესაბამისი ლექსის მეტრს ეთავსება. „ხმის გადაღება“ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ მას სასურველი ლექსის მეტრი შეეთავსება. ნათელია, რომ „ხმა“ ამ შემთხვევაში კონკრეტული შინაარსის შემცველია, მაგრამ ამ ტერმინს ამასთანავე ფართო გაგებაც აქვს. თუშები ერთმანეთისაგან განასხვავებენ, „საღერალ“, „სატირალ“ და „სათამაშო“ ხმებს<sup>69</sup>. ეს სამი ჯგუფი ხმებისა ერთიმეორისაგან განსხვავდება რიტმო-ინტონაციური თავისებურებით და განსაკუთრებით კი, შესრულების ხასიათით. „სამღერალ ხმაში“ იგულისხმება ჯგუფი სიმღერებისა (ისტორიულ-საგმირო, საყოფაცხოვრებო, სატრფიალო), რომლებიც ცალკეული პირების მიერ არის გამოთქმული, ასევე „სატირალი ხმაც“ აერთიანებს ცალკეულ პირთაგან გამოთქმულ სამგლოვიარო ხასიათის სიმღერებს, როგორცაა „წოვა დიაცის ხმა“, „ჩალმა დიაცის ხმა“ და სხვ. „ხმას“ ჰანგის მნიშვნელობა აქვს გამოთქმაში „ხმის გატეხვა“, საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ნაწყვეტს გუდამაყრელი მთხრობლის საუბრიდან: „ფერხისაში პირველად ხმას გაიტეხდა დეკანოზი, წინწინ მღერას არავინ დაწყებდა, ვიდრე დეკანოზი არ შემღერებდა. „ხმის გატეხვა“ ერქვა მაგას. მემრე უფროსები ვინც სხედან, ხატიონნი გაიმეორებენ დეკანოზის სიტყვებს, ბანს ყველა დასძახებს“<sup>70</sup>. ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ, ვფიქრობთ, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებში გავრცელებული ნატირლების ერთ-ერთი სახეობის, „ხმით ტირილის“ სახელწოდებაში შემორჩენილია „ხმის“ როგორც ჰანგის, დამღერებით ტირილის გამომხატველი სიტყვის მნიშვნელობა, რაზეც, თავის მხრივ, „ხმით ტირილის“ მუსიკალური ტექსტების ინტონაციური მხარე მიგვანიშნებს. ანალოგიური აზრია გამოთქმული „ხმით ნატირლებისადმი“ მიძღვნილ ნაშრომებში<sup>71</sup>. აქვე დავძენთ, რომ ხმით მოტირალი ფასდებოდა მის მიერ გამოთქმული სიტყვიერი ტექსტის შინაარსით: „ღიაცები ჯმით მატირალს იმით შაათასებდნენ რო დედათ ატირებსავ

69 მასალა მოგვაწოდა მეცნიერ თანამშრომელმა ნ. აზიკურმა.

70 ავტორის საველე დღიური, მთიულეთი, 1976.

71 ი. გ. გ. ო. ლ. ა. უ. რ. ი, ხმით ნატირლები, თბ., 1981, გვ. 5; ნ. აზიკური, მგოსანნი გლოვისანი, თბ., 1986, გვ. 8.

ძალიანვე, მართლაც ას, ზოგი სატირელ სიტყვებს იძახსად, ზოგი ვერ<sup>72</sup>.

ხალხურ ყოფაში „ხმის“ პარლელურ ტერმინად ჩანს „კილო“. ალ. ოჩიაურის ხელნაწერი მასალა გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის კილოს შესახებ: „...ლექსობა უფროსებთან არ შეეძლო ახალგაზრდებს, უფროსებთან იყო მარტო ძეგლებური სიმღერების მღერა ხმამალა და სადაც უფროს ხალხი არ იქნებოდა, იქ კი ახალგაზრდობა სატრფიალო ლექსებს მღეროდა, არა იმ კილოზე, როგორც საგმირო სიმღერებს იმღერდნენ ხმამალა, ამ მღერას ქვიოდა მღერა და ახალგაზრდობა რო საზანდრულ კილოზე მღეროდა, ამას ერქვა ლექსობა“<sup>73</sup>, ან „ცელის ტარზე კმით ნატირლებს იმღერდეს. საკუთარ სიმღერებიც კი იყო ცელის ტარზე სამღერლები. ერთი მარტო კაციც იმღერდად' შაიძლებოდ რო ჯერ ერთი იმღერებდად', შემრ სხო, მეორე გაიმეორებდ ამავე სიტყვებს, ესეთითავ კილოთ. ისრაც იცოდეს ეს მღერა რო, თუ ჯმას გაიგონებდ თუნდა სიტყვისთავ ვერ გაგერჩიავ, წინა მამღერალ რო სიტყვასად' კმის გაგრძელებას გაათავებდ გაჩუმდებოდ, მეორე მთიბელ იმღერებდ მთიბლურად შორს რო ჯმა კი მოდიოდად' სიმღერის კილო“<sup>74</sup>. ზემოხსენებულ ნაწყვეტებში კილო, ერთი მხრივ, სიმღერების გარკვეული ჯგუფის რიტმო-ინტონაციური თავისებურების გამომხატველია, მეორე მხრივ, კონკრეტული სიმღერის. პელოდიის თავისებურებაზე მიუთითებს, მაგრამ „კილო“ ფართო შინაარსის შემცველიცაა. მაგალითად, ხევსურებში გავრცელებულია „ფშაურ კილოზე“ მღერა: „ჯვარიენები მიდიოდნენ და გზადაგზა მღეროდნენ ფშაური მღერის კილოზე. სიმღერე ანუ ლექსი შეიძლებოდა ყოველგვარი ემღერა, საგმირო, სიკვდილის შესახებ, სატრფიალო და სხვ.“<sup>75</sup>. ალ. ოჩიაური „ფშაურ კილოს“ შემდეგნაირად განმარტავს: „ერთი თავისებური კილოა, მხოლოდ ზოგი აგრძელებს ამ კილოს, ზოგი მოკლედ გამოთქვამს, ლექსობასაც ფშაური კილო აქვს. ბანით რომ არ სრულდებოდეს, არ ვიტყოდი, რომ ფშაური კილოა“<sup>76</sup>. „ფშაურ კილოს“ ასე განასხვავებენ ხევსურულისაგან: „ხევსურების და ჩვენი ლაპარაკი ხო განსხვავდება, ისე ჩვენი კილო მაგათაგან. ეგენი ვერ უქტევენ ფშაურად. ჩვენ სიმღერას „ფშაურს“ ვე-

72 M'17, ალ. ოჩიაური, ხევსურული ხალხური დღეობების კალენდარი, I, ბუდეხევსურეთი, რვ. 7, 1939.

73 M'17, ალ. ოჩიაური, ხევსურული ხალხური დღეობების კალენდარი, II, ბუდეხევსურეთი (ბაქალიგო), რვ. 23, 1938.

74 M'17, ალ. ოჩიაური, დასახ. ხელნაწერი, რვ. 28.

75 M'17, ალ. ოჩიაური, რელიგია ბუდეხევსურეთსა და შატისის თემში (VIII), რვ. 50.

76 ნ. მაისურაძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, გვ. 70—71.

ძახით, მაგარმ ფერკისაც ფშაურია და ლექსობაც ფშაურ კილოზე იმ-  
 ლერება“, ან „ხევსურმა ხო სხვანაირი ლაპარაკი იცის, სიმღერაც სხვა-  
 ნაირი იცის, ფშაველ კაცს ის ვერ შეუქცევს<sup>77</sup>. განმარტებიდან ნათე-  
 ლია, რომ „კილო“ ამ შემთხვევაში გულისხმობს არა კონკრეტული  
 სიმღერის ან სიმღერათა ჯგუფის, არამედ ერთი გარკვეული კუთხის  
 სიმღერების რიტმო-ინტონაციურ თავისებურებას. ეს უკანასკნელი  
 ამავე დროს ითვალისწინებს ენის დიალექტურ ანუ კილოებრივ თა-  
 ვისებურებას. კახეთში ქართლური „კილოს“ ანალოგიურია „ხმა“,  
 კახელები ქართლელებზე იტყვიან: ისეთ „ხმაზე მღერიან, რომ ჩვენე-  
 ბურ ხმას არა ჰგავს. ჩვენც ჩახლართული მღერა იციან, ქართლში—  
 არა. კახელები სიმღერის ერთ მონაკვეთს რომ შეასრულებენ, უცებ  
 შეწყვეტა იციან, ქართლში ეს არ იციან. კახელებმა უფრო თამამად,  
 ფართედ იციან მღერა. ქართლელი კაცი სხვანაირად ლაპარაკობს, კა-  
 ხელი — სხვანაირად. ქართლელები სხვანაირად უქცევენ<sup>78</sup>. ამრი-  
 გად, ხალხურ ყოფაში დამკვიდრებული „ხმა“ და „კილო“ სემანტი-  
 კურად ერთგვაროვანი მუსიკალური ტერმინებია იმ განსხვავებით, რომ  
 „ხმა“ არა მხოლოდ სიმღერის, სიმღერათა ჯგუფის თუ სიმღერების  
 კუთხური თავისებურების გამომხატველია, არამედ იგი ამა თუ იმ  
 პირის მიერ გამოთქმული სიმღერის აღმნიშვნელიც არის. მაგალი-  
 თად, გამოთქმაში „ჩაღმა დიაცის ხმა“, „წოვა დიაცის ხმა“ და სხვა,  
 აქ „ხმას“ გარკვეული თვალსაზრისით შემორჩენილი აქვს „ხმის“, რო-  
 გორც ზოგადად ბგერის გამომხატველი სიტყვის თავდაპირველი მნიშ-  
 ვნელობა. „კილო“ მხოლოდ ჰანგის თავისებურების გამომხატველია  
 დამოუკიდებლად მისი შემქმნელისაგან, მთქმელისაგან. „კილოს“ რო-  
 გორც კუთხოვრივი თავისებურების აღმნიშვნელი ტერმინის ხალხუ-  
 რი ინტერპრეტაცია უეჭველად გულისხმობს შესრულების ინდივი-  
 დუალურ, კუთხურ ხასიათს, იმ ინტონაციურ თავისებურებას, რო-  
 მელიც ამა თუ იმ კუთხის ენის კილოებრივ თავისებურებასთან ერ-  
 თიანობაში ყალიბდება<sup>79</sup>. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ხალხური

77 ნ. მ. ა. ს. უ. რ. ა. ძ. ე., დასახ. ნაშრ., გვ. 71.

78 მასალა მოგვარწოდა მეცნიერ თანამშრომელმა ბ. ნანობაშვილმა.

79 ყურადღებას იქცევს ტერმინ „კილოს“ ეტიმოლოგიური კავშირი „კილ“-თან.  
 სულხან-საბას განმარტებით „კილი ხვარბლის ბუდე“ (სულხან-საბა ორბელიანი, ლექ-  
 სიკონი). მაგალითად, ცნობილია ხვარბლის კილიანთა ანუ ასლისებურთა ჯგუფი,  
 რომლის მარცვლი მკიდრად ზის განსაკუთრებულ ბუდეებში — კილებში (ნ. ბ. რ. ე-  
 გ. ა. ძ. ე., მთის მიწათმოქმედება დასავლეთ საქართველოში, თბ., 1969, გვ. 36—37).  
 „კილოს“ ი. აბულაძისეული განმარტებებიდან საყურადღებოა: 1. კილო-ნაპრაღი; 2.  
 კილო-ყულფი, ღლის გადსასაქელი (ი. ა. ბ. უ. ლ. ა. ძ. ე., ძველი ქართული ენის განმარ-  
 ტებითი ლექსიკონი, თბ., 1972, გვ. 199). ნათელია, რომ „კილი“, „კილო“ ბუდეს,  
 ჩარჩოს, შემოსაზღვრულს ნიშნავს. შესაძლოა სიტყვის ამ მნიშვნელობიდან გამო-  
 მდინარეობს მუსიკალური ტერმინის „კილოს“ ცნება, როგორც სიმღერის რიტმო-ინ-

ლექსთწყობის ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული როლი უნდა შეესრულებინა სიტყვიერებას, თვით ქართულ დიალექტებსა და კილოკავებს<sup>80</sup>. ამ მოსაზრების გაზიარების შემდეგ უფრო ნათლად წარმოვიდგენთ სიტყვიერების მნიშვნელობას მუსიკალური კილოს ჩამოყალიბებაში. „კილოს“ ხალხური განმარტებიდან გამომდინარე, ბუნებრივია საქართველოს ყოველი ეთნოგრაფიული ჯგუფის სასიმღერო შემოქმედების გამოყოფა მუსიკალური დიალექტის ან კილოს სახით. ამგვარი დაყოფა მკაფიოდ ავლენს იმ დიდ წვლილს, რომელიც თითოეულ კუთხეს მიუძღვის ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის განვითარებაში. მუსიკალურ კილოკავებად შესაძლებელია მივიჩნიოთ ერთ რომელიმე კილოში არსებული განშტოებანი (მაგალითად, წოური — თუშურის კილოკავი, ქიზიურის — კახურის და ა. შ.). ამრიგად, ამა თუ იმ კუთხის სიმღერების მრავალზმიანობის ფორმის, ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებებისა და შესრულების ინდივიდუალური, კუთხური ხასიათის ერთობა მუსიკალური კილოს განმსაზღვრელია. რაც შეეხება მუსიკალური დიალექტების ეტალონს, ქართლურს და კახურს, ერთი მხრივ, და გურულს, მეორე მხრივ, ქართული მუსიკალური დიალექტების ეტალონად ვერ მივიჩნევთ<sup>81</sup>. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მაღალგანვითარებულნი არიან, მაინც ვერ სცილდებიან დიალექტის ფარგლებს და სხვა დანარჩენი მუსიკალური დიალექტების დონეზე განიხილებიან. მუსიკალური დიალექტების ეტალონია ის ინტონაციური და ჰარმონიული ნორმები, რომლებიც საერთოა ქართული ხალხური სიმღერების ყველა განშტოებისათვის.

ხალხური სიმღერების ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების დონე საქართველოს მთასა და ბარში ერთგვაროვანი არ იყო. ამ მხრივ მთა ჩამორჩებოდა ბარს, თუმცა ხალხური მუსიკის შინაგანი, რეგიონალური განვითარების პროცესი მთაში მუდმივად მიმდინარეობდა<sup>82</sup>. მთიელთა სასიმღერო შემოქმედება განიხილება როგორც კულტურული კომპლექსის ნაწილი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მთის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის ისტორიასთან. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული და ასევე სხვა

ტონაციური თავისებურების, შეიძლება ითქვას, ინტონაციური მოდელის გამომხატველია.

<sup>80</sup> ჯ. ბარდაველიძე, ქართველური ლექსთწყობის შედარებითი შესწავლისათვის, იხ. ხალხური პოეზია და პროზა, თბ., 1977, გვ. 17.

<sup>81</sup> შდრ. მ. შილაკაძე, ქართული მუსიკალური დიალექტები, გვ. 90.

<sup>82</sup> ამ საკითხს ნაწილობრივ შეეხეთ ნაშრომში „აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა“, გვ. 12—50.

მონაცემების კვლევის შედეგად დადგენილია, რომ მიუხედავად ბარში არსებულ დიდ პოლიტიკურ ერთეულებთან მთის მოსახლეობის მუდმივად მჭიდრო ერთობისა, შინაგან ცხოვრებაში იგი ავტონომიურობას ინარჩუნებდა და თავისი სოციალურ-ეკონომიკური წყობილებით მკვეთრად განსხვავდებოდა ბარისაგან<sup>83</sup>. უძველესი სოციალურ-რელიგიური ინსტიტუტების შესწავლამ აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში მკაფიოდ გვიჩვენა, რომ მთის რეგიონი ერთიანი საქართველოს ერთ-ერთი ორგანული ნაწილია<sup>84</sup>. ზემოხსენებულ ინტერპრეტაციას სავსებით ესაბუთებს მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მონაცემები. მთიელთა ხმისი და საკრავიერი მუსიკა ორგანულად უკავშირდება ბარის მუსიკალურ კულტურას. მასში რელიეფურად ვლინდება სიმღერის სოციალურ-რელიგიური ასპექტი, ამასთანავე — ქართველ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეები, რომლებსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვთ ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უადრესი ეტაპების რეკონსტრუქციისათვის.

მთის მუსიკალური მასალის რეტროსპექტული ანალიზი უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ კილოთა შორის უძველესი, თავდაპირველი კილოებია ეოლიური და ფრიგიული. დორიულ, მიქსოლიდიურ და იონიურ კილოთა წინ წამოწევა და დამკვიდრება დაკავშირებულია ბანში დამხმარე საფეხურთა გაფართოებასთან. ეს ის კილოებია, რომლებსაც ძირითადად ემყარება ქართული ხალხური მუსიკა<sup>85</sup>.

ზემოთ აღინიშნა, რომ ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის, ფუძე-ჰანგის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ნატირლებმა და საფერხულებმა. ამათგან ფუძე-ჰანგის ინტონაციური თავისებურება (რომელიც ქართული ხალხური სიმღერების დამახასიათებელ საერთო ნიშნად იქცა) და მისი განვითარების პროცესი საფერხულებში შედარებით მკაფიოდ აისახა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში ფერხულები უკანასკნელ დრომდე სახატო დღეობებისა და სხვა რელიგიური წეს-ჩვეულებების აუცილებელ კომპონენტს შეადგენდნენ. ამასვე მიუთითებს მთის მოსახლეობის ყოფის ამსახველი

<sup>83</sup> გ. მელიქიშვილი, ქართველ მთიელთა სოციალურ-ეკონომიკური წყობილების დახასიათებისათვის, მაცნე, № 1, თბ., 1979; იხ. ე. მელიქილი, უძველესი სოციალურ-რელიგიური ინსტიტუტები საქართველოს მთიანეთში, თბ., 1982, გვ. 5; ზ. ანჩაბაძე, ა. რობაქიძე, კავკასიური მთური ფეოდალიზმის ბუნების საკითხისათვის, იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, ტ. XVII, 1973.

<sup>84</sup> ე. მელიქილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 183—188.

<sup>85</sup> საკითხის ირგვლივ დაწვრილებით იხ. ნ. შალსურაძე, ქართული ხალხური სიმღერების ჰარმონიის ზოგიერთი საკითხი, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXI, თბ., 1981, გვ. 164—173.

მდიდარი ეთნოგრაფიული მასალა. მთამ შემოგვინახა ფერხულთა შემდეგი სახეობანი: წრიული, წრიული ორი და სამსართულიანი, ნახევარწრიული, მწკრივის სახის — გრძელი ერთრიგა ან ორრიგა, ერთიმეორის უკან თუ ერთმანეთის პირდაპირ<sup>86</sup>. საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ჩვენთვის საინტერესო მონაცემებს საარქივო ეთნოგრაფიული მასალიდან: ხეცურეთში, შატილის თემში. ანატორის ჭვარში, დღეობა ათენგენობას, გარკვეული წესების (სარიგო საკლავის დაკვლა ხუცესის მიერ, ზღვნების დალოცვა, ხუცობა, თოფის სროლა ნიშანში, დასტურთა მიერ ტაბლის დადგმა) შესრულების შემდეგ სრულდებოდა ფერხისული. მეფერხულენი ხელიხელჩაიდებულნი შეკრავდნენ წრეს. წრე იყოფოდა ორ მომღერალ გუნდად. ერთ მხარეს „სიმღერისთავი“ იყო, მოპირდაპირე მხარეს — „მეორე გუნდის თავი“. სიმღერისთავის მიერ გამოთქმულ სიტყვებს მეორე გუნდის თავი იმეორებდა თითოეული მათგანის შემბანებელი თავისივე გუნდი იყო. წრეში დგებოდა ახალგაზრდა ან ჭვარიონის წარმომადგენელი, ლუდიანი სურით ხელში და მომღერლებს მორიგეობით ასმევდა ლუდს. ლუდის შესმის დროს სიმღერისთავს მის გვერდით მყოფი შეცვლიდა. შემდეგ კვლავ სიმღერისთავი გააგრძელებდა მღერას. დასასრულს სიმღერისთავი იმღერებდა: „... თუ გინდა კიდევ ვიმღერათ, თუ გინდა გავათავათ“. ფერხულის დასრულების შემდეგ მეორე გუნდის თავი სიმღერითვე უპასუხებდა: „არალე გავათავათ“ და ფერხული დაიშლებოდა...<sup>87</sup> ანალოგიური წესით სრულდებოდა ფერხულები ფშავში: მაგალითად, მათურის თემში, დღეობა ათენგენობას, საყაჭის სვეტის ანგელოზის ხატში, სათანადო წესების შესრულების შემდეგ, მედროშე დროშით ხელში სალოცავის წინ შეჩერდებოდა. მლოცავნი დროშის ირგვლივ დააბამდნენ ფერხისას და გარშემოვლით, ორ მომღერალ გუნდად დაყოფილნი ასრულებდნენ საფერხულო სიმღერას. მედროშესთან ერთად წრეში მდგომი მელუდე ფერხულის მონაწილეებს ლუდს ასმევდა<sup>88</sup>. ფერხულით გარს უვლიდნენ, აგრეთვე, სალოცავს: დღეობა მარიამობას, მაღაწლის მთაზე, გოგოლაურთ გვარის წმინდა გიორგის ხატში (პატარა კვრივი) მისვლისას მლოცავნი დააბამდნენ ფერხისას და კვრივს სიმღერით სამჯერ შემოუვლიდნენ ირგვლივ<sup>89</sup>. ხშირად დროშისა თუ ხატის გადაადგილებისას, მწკრივის

<sup>86</sup> В. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957, с. 55.

<sup>87</sup> М'32, ალ. ოჩიაური, რელიგია ბუღბევსურეთსა და შატილის თემში, რკ. 48, 1940.

<sup>88</sup> М'83, ალ. ოჩიაური, ფშავური ხალხური დღეობები, რკ. 38, 1949.

<sup>89</sup> იქვე.

სახის ფერხული სრულდებოდა<sup>90</sup>. საინტერესოა თუშეთში გავრცელებული ორსართულიანი წრიული ფერხულის ქორბელელას წყობა: იგი წარმოდგენდა მხარიმხარ გადაბმულ მამაკაცთა ორსართულიან წრეს, რომელიც ნელი, წრიული მოძრაობით და სიმღერით ხატის მამულის გარკვეული ადგილიდან (ხშირად მამაკაცების ადგილში აბამდნენ ფერხულს) ხატის შენობისაკენ გაემართებოდა. საფერხულო სიმღერის ყოველი მუხლი ორპირულად სრულდებოდა. ფერხულის შემსრულებელთა სიმრავლის შემთხვევაში ორი-სამი წრე შეიკვრებოდა. ქორბელელას დაქცევა და სიმღერის არევა ადამიანთა და საქონლის დაღუპვას მოასწავებდა, მისი კარგი შესრულება კი, სიკეთის მანიშნებელი იყო. ორსართულიანი იყო, აგრეთვე, მოხეური „აბარბარე“, რომელშიც ცამეტი კაცი მონაწილეობდა. მეცამეტე — მეკოდე წრის ცენტრში დგებოდა და ქვედა წრეს ლუდით უმასპინძლდებოდა. ორივე წრეში ფერხულის მონაწილეებს ერთიმეორის მხრებზე ხელები ჰქონდათ გადახვეული ისე, რომ მათ შორის მანძილი გაშლილი მკლავის ნახევარს შეადგენდა. ქვედა წრის მოძრაობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა რიტმის დაცვას, რამდენადაც მასზე იყო დამოკიდებული ფერხულის წარმართვა... ფერხულს თან ახლდა შემდეგი ტექსტი: „აბარბარე-ბარბარე! — ნუ გადმოყრით მალ-მალე. — თუ გადმაყრა არ გინდათ, ლუდი გოსონ მალ-მალე“. სიმღერის პირველ ნაწილს ზედა წრე იმღერებდა, მეორე ნაწილს — ქვედა წრე. გარკვეული დროის შემდეგ ქვედა წრეში მყოფნი მალლა მდგომთ მხრებს გამოაცლიდნენ და დაბლა ჩამოყრიდნენ<sup>91</sup>. წარმოდგენილი ეთნოგრაფიული მასალიდან საყურადღებოა მეფერხულეთა გარშემოვლა სალოცავისა (ჯვარი, ხატი) თუ დროშის ირგვლივ, ან ფერხულის შესრულება დროშის გადაადგილებისას. დროშის გარეგნული ფორმიდან და ენობრივი მონაცემებიდან გამომდინარე დადგენილია, რომ დროშაში განსახიერებულა საკულტო ხე, შემდეგში ღვთაების ამქვეყნიური სამკვიდრო, რომელიც თავის მხრივ გენეტურად ტოტემურ ხეს უკავშირდება. დროშა, „ჯვართ ენაში“ წოდებული ალვის ტანად (ალვის ხედ), ემთხვევა საფერხულო სიმღერის ტექსტში ნახსენებ ამავე სახელწოდების წმინდა ხეს — ალვა, ალვის ხე ან ალვის ტანი, რაც მიუთითებს დროშის კავშირზე ალვის ხესთან. გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ფერხულის აუცილებელი შესრულება დროშის გადაადგილებისას, „გადაბრძანებისას“, გენეტურად დაკავშირებული უნდა იყოს ხატის კარზე წმინდა ხის ირგვლივ საწესო ფერხულის დაბ-

<sup>90</sup> ავტორის სველე დღიური, მთიულეთი, 1976.

<sup>91</sup> ვ. ი თ თ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 1960, გვ. 261.

მასთან<sup>92</sup>. ამ ვარაუდს სავსებით შეესატყვისება დროშის ირგვლივ წრიული ფერხულის დაბმა. ანალოგიური ახსნა ეძებნება, აგრეთვე, ფერხულის შესრულებას სალოცავის ირგვლივ, რომელიც ანთროპომორფული უხილავი არსებების<sup>93</sup> ზეცაში გადასახლებისა და მათი ზეციურ არსებებად გარდაქმნის შემდეგ, ამ არსებათა ამქვეყნიურ დროებით საბრძანისად იქცა. ჭვარი და ხატი, რომელიც ენობრივი მონაცემებით ძელსა და ხეს აღნიშნავდა, ჩვეულებრივი ხე კი არ იყო, არამედ სათაყვანებელი ობიექტი, წმინდა ხე, დაკავშირებული კოსმიურ და ასტრალურ მსოფლმხედველობასთან<sup>94</sup>. ამრიგად, წრიული ფერხულების შესრულების წესში შემოინახა ქართველი ხალხის რელიგიური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეები.

საფერხულო სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებს შორის ერთ-ერთი მათგანი, რომლის შინაარსი წარმართული რწმენა-წარმოდგენების ანარეკლია, თითქმის მთელ საქართველოშია გავრცელებული. ხალხურმა ყოფამ იგი ჩვენამდე მოიტანა როგორც საწესო-საფერხულო, ისე საწესო სიმღერის სახით. ქვემოთ წარმოვადგენთ ფშავ-ხევსურულ ვარიანტებს: წმიდა გიორგის კარზედა ხე ალვად ამოსულია, ზედა დაჰსხმია ყურძენი, საკმელად შემოსულია. იმის ნახვევი ქალ-ვაჟი შავადა შემოსილია (ხევსურული); ჩვენი ბატონის კარზედა ხე ალვად ამოსულაო. წვერად მოუსხამ ყურძენი, საკმელად გამოსულაო. მაგის უჭმელი ქალ-ვაჟი უდროოდ დაშალაო (ფშაური). ხევსურეთში ამ სიმღერას ასრულებდნენ ჭვარის მსახურნი, დღეობაში, წმინდა ლუდის შესმის დროს, „ფეხზე შემღერებისას“. ფშავში ასრულებდნენ როგორც ფერხულში, ისე საწესო სიმღერის სახით<sup>95</sup>. გუდამაყარში, ერთი მხრივ, „ხატიონის სიმღერად“ იწოდებოდა: დღეობაში პირველად

---

<sup>92</sup> В. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования..., с. 53—65.

<sup>93</sup> პირველყოფილი თემური საზოგადოების სარწმუნოებისათვის დამახასიათებელი იყო სათაყვანებელ ხესთან ერთად მრავალი ანთროპომორფული ქმნილებების არსებობა, რომლებიც დროდადრო მეტამორფოზას განიცდიდნენ და ცხოველის ან ბუნების სხვა საგნის თუ მოვლენის სახეს იღებდნენ (იხ. ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საქულტო ძეგლები, I, ფშავი, თბ., 1974, გვ. 10).

<sup>94</sup> Н. Марр, Еще о слове «челси» (к вопросу о культурном значении курдской народности в истории Передней Азии). Зап. Вост. отд. русск. общ. т. XX, 1910, СПб., 1912, с. 112—117; მისვე, О религиозных верованиях абхазов, X в. IV, I, с. 125—127; იხ. ვ. ბარდაველიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 10.

<sup>95</sup> В. Бардавелидзе. Древнейшие религиозные верования..., გვ. 55; М<sup>1</sup><sub>93</sub> აღ. ო ჩ ი ა უ რ ი, ფშაური ხალხური დღეობები, III, რე. 34, 1949.

დეკანოზი „გაიტეხდა ხმას“ და „შემღერნებდა“. მის სიტყვებს ხატის მსახურთ შორის უფროსი გაიმეორებდა, ბანს ყველა ერთად „დასძახებდა“; მეორე მხრივ, ფერხულში სრულდებოდა: წრიული ფერხული ორ მომღერალ ჯგუფად გაიყოფოდა, რომელთაგან თითოეულს თავისი დამწყები ჰყავდა<sup>96</sup>. მთიულეთში საწესო სიმღერის სახით შემორჩა, მას დღეობაში დეკანოზი ასრულებდა<sup>97</sup>. ხევში „სმურის ხმაზე“<sup>98</sup>, თუშეთში ქორბელელაში მღეროდნენ, რაჭაში — სახლის საძირკვლის ამოყვანისას, ქართლსა და კახეთში დამოწმებულია ხალხური ლექსის სახით<sup>99</sup>. გარკვეულია, რომ სიტყვიერ ტექსტებში ასახულია მოსავლის მფარველ, ადამიანთა და საქონლის გამამრავლებელ სათემო-სატომო ღვთაებათა კულტი და ალვის ხეზე ახვეული მაღლარი ვაზი, რომელიც ღვთის კარზეა ამოსული. საინტერესოა ლექსის ის ვარიანტი, რომლის შინაარსი შეიცავს მაღლარი ვაზის ირგვლივ ქალიშვილებისა და ვაჟების მიერ ფერხულის დაბმას და მისი ცუდად შესრულების შემთხვევაში საბედისწერო შედეგს. ტექსტის ასეთი გაგება პარალელს პოულობს თუშური ქორბელელას შესრულების წესთან, რომლის მიხედვით თუშთავეის მომავალს იკვლევდა. ფერხულის მცირედი დარღვევა თუშს უწინასწარმეტყველებდა მოუსავლიანობას, ავადმყოფობას, საქონლის დაცემას, ან პირიქით, მისი კარგი შესრულება ყოველმხრივ სიკეთის მომასწავებელი იყო. საგალობლის გავრცელების ესოდენ ფართო არეალის გამო ვარაუდობენ, რომ ქორბელელა, როგორც საწესო საცეკვაო საგალობელი, ყველა ქართველი ტომისათვის საერთო უნდა ყოფილიყო<sup>100</sup>. ამ ვარაუდს ესატყვისება ქორბელელას მუსიკალური ტექსტების რეტროსპექტული ანალიზის შედეგები, რომლის მიხედვით საფერხულოს უძველესი ინტონაციური შრე ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის ინტონაციურ არეში შედის. ცხადია, ზემოაღნიშნული მონაცემები საფერხულო საგალობლის უძველესი დროიდან მომდინარეობაზე მეტყველებენ.

მატერიალური კულტურის ძეგლებიდან ჩვენი ყურადღება მიიქცია ვერცხლის თასმა თრიალეთიდან, რომელიც ძვ. წ. II ათასწლეულის შუა ხანით თარიღდება<sup>101</sup>. ძეგლი ჩვენთვის საინტერესოა იმ მხრივ, რომ

<sup>96</sup> ავტორის საველე დღიური, გუდამაყარი, 1966.

<sup>97</sup> ავტორის საველე დღიური, მთიულეთი, 1976.

<sup>98</sup> „სმური“ მოხეურად ქებას, შესხმას შეესატყვისება. იხ. ა. შანიძე, ქართული ხალხური პოეზია, I, გვ. 596.

<sup>99</sup> В. В. Бардавелидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 55.

<sup>100</sup> იქვე, გვ. 56—57; მისივე, ქართული (სვანური) გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1953, გვ. 128.

<sup>101</sup> Б. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, I, Тб., 1941, с. 87—92, таб. XCI, XCII.

ზოგიერთმა მკვლევარმა (დ. ჯანელიძე, ლ. გვარამაძე) თასზე ასახული კომპოზიციაში საფერხულო ქმედება ამოიკითხა. დ. ჯანელიძის აზრით, თასზე წარმოდგენილია წრისებური მოძრაობა სამსხვერპლოსა და წრისშიგნითა პერსონაჟის ირგვლივ. საფერხულო წყობა წრისებური, ხელმოუბმელი, ერთიმეორის უკან მიწყობით მოძრავია<sup>102</sup>. უკანასკნელ ხანს დ. ჯანელიძე კვლავ შეეხო თრიალეთის თასს, ამჯერად უფრო ფართოდ და ძირითადად იმავე მოსაზრებაზე დარჩა: „თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე ასახულია ქართველი ტომებისათვის დამახასიათებელი „უკვდავების წყლისა“ და „სიცოცხლის ხესთან“ დაკავშირებული რიტუალურ-მითოლოგიური სახიობა, რასაც მელია — დათვის ნილობსანთა განვითარებული წყობის ფერხული ასრულებს“<sup>103</sup>. ლ. გვარამაძე კომპოზიციაში ხედავს ღვთაების სადიდებელ რელიგიურ-საცეკვაო რიტუალს, ფერხულის სახით<sup>104</sup>. თასზე ასახული სიუჟეტის შესახებ გამოთქმულია საყურადღებო მოსაზრებები (პ. უშაკოვი, ბ. კუფტინი, გ. გობეჯიშვილი, ა. აფაქიძე, ვ. ბარდაველიძე, გ. მელიქიშვილი, მ. ჩიქოვანი, შ. ამირანაშვილი, ო. ჭაფარიძე, ე. გოგაძე, ი. კიკვიძე, ნ. ურუშაძე, მ. ბერიაშვილი და ზ. სხირტლაძე. ეს უკანასკნელნი თასზე წარმოდგენილ რიტუალს ხეთურ-ხურიტულ სამყაროს უკავშირებენ<sup>105</sup>. არცერთი მათგანი არ გამორიცხავს ვარაუდს იმის შესახებ, რომ ფეხზე მდგომი ფიგურები შესაძლებელია საფერხულო ქმედებას ასახავდეს. ქვემოთ მოვიტანთ ერთ-ერთ მათგანს: აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა გადმონაშთური მასალის რეტროსპექტული შესწავლის საფუძველზე მთიელთა სარწმუნოებაში დადგენილია ასტრალური პანთეონის ორი საფეხური, რომელთაგან პირველი — პირველყოფილი თემური წყობილების რღვევის ხანა — ახსნილია კომპოზიცია ვერცხლის სასმისზე. სატომო თუ სათემო დღესასწაულებში მეთემეებს ღვთისშვილთა სახელზე „ღვთის კარზე“ შესაწირავეები მიჰქონდათ, რომელთაგან მთავარი წმინდა ლუდი იყო. ღვთისშვილნი, მორიგე ღმერთის კარზე, წმინდა ლუდით „სადიდებელთაის“ წესს ასრულებდნენ. როგორც საღვთისმსახურო ტექსტებიდან ირკვევა, მორიგე ღმერთი თავის მხრივ ადიდებდა ღვთისშვილებს, ჰმატებდა მათ ძალას, უფლებებს. „სადიდებელთაის“ წესი იმ „სადიდებელთაის“ წესის ადექვატური იყო, რომელიც „ჟამისწირვის“ და „ღამისთვის“ წესებში შედიოდა. ამ წე-

<sup>102</sup> დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრი, თბ., 1965, გვ. 38.

<sup>103</sup> მისივე, თრიალეთის სახილველი, საბჭოთა ხელოვნება, № 12, თბ., 1981, გვ. 87.

<sup>104</sup> დ. გვარამაძე, ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957, გვ. 16.

<sup>105</sup> მ. ბერიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, თრიალეთის ვერცხლის თასის სიუჟეტურ გამოსახულებათა გაგებისათვის, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VI, თბ., 1984, გვ. 133—143.

სებს სათემო დღეობებში ხატის მსახურნი ხუცესისა და თავ-ხევისბერის მეთაურობით ასრულებდნენ. ეს უკანასკნელნი ღვთისშვილთა რჩეულნი და მათგან დაყენებულნი იყვნენ. დილით და საღამოს, სალოცავის ცენტრალურ სადგომში სამსხვერპლოზე დგამდნენ ვერცხლის თასებს, რომლებსაც ჩხუტიდან (ფართო ყელის მქონე ჭურჭელი) ლუდით ავსებდნენ. ხატის მსახურნი სამსხვერპლოს ირგვლივ უფროს-უმცროსობით დგებოდნენ. პირველად ხუცესი ან თავ-ხევისბერი წარმოთქვამდა საღვთისმსახურო ტექსტს — ხუცობას, რომელსაც „სადიდებელთაის“ მიაყოლებდა. ტექსტი შეიცავდა მოკლე ფორმულებს, წარმოთქმულს თითოეული ღვთაების მიმართ. ხატის მსახურნი ლუდით სავსე თასებით ხელში ერთად წარმოთქვამდნენ იმ ღვთაების ქებას, რომელიც ნახსენები იყო ფორმულაში. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ რიტუალური კომპოზიცია თასზე, „სადიდებელთაის“ წესის ზემოთ აღწერილ ეპიზოდს გამოხატავს. ცენტრალური ფიგურის მიმართ მდგომი ერთგვაროვანი ანთროპომორფული ფიგურები „ღვთის კარზე“ ღვთისშვილთა შეკრებას ასახავს<sup>106</sup>. ამ მოსაზრების გაზიარების შემდეგ, შესაძლებლად მიგვაჩნია ვიფიქროთ, რომ „ღვთის კარზე“ ღვთისშვილთა დგომის წესში, თასის შემქმნელისგან უექველად გააზრებულია აგრეთვე წრიული საფერხულო წყობა. მით უმეტეს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სოციალურ-რელიგიური ყოფის ამსახველ გადმონაშთურ მასალაში საღვთისმსახურო წესებს მუდამ თან ახლავს საწესო საფერხულო საგალობელი, რომელიც, როგორც აღინიშნა, ღვთაების მიმართ სრულდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით, რომელიც საფერხულო საგალობლის შესრულების წესებს ეხება, საგალობლის წარმოთქმა ჯვარ-ხატების მსახურთა ხვედრი იყო. თრიალეთის სასმისზე ასახული რიტუალური კომპოზიცია ქართველ ტომთა ეთნიკურ კუთვნილებადაა აღიარებული<sup>107</sup>.

ასტრალურ კულტებში წრიული ცეკვების აზრი და დანიშნულება რელიგიურად მუდამდებდა საწესო მოქმედებათა კომპლექსში. საილუსტრაციოდ მოვიტანთ მზის ქალღვთაება ბარბარესთან დაკავშირებულ ზოგიერთ ეთნოგრაფიულ მასალას: სვანეთში, უძღების კვირა დღეს, რომელსაც მებისარბი მიშლადედ (მებისარბის კვირა) ეწოდებოდა, სოფელ მურყმელის მოსახლეობა აგრაჰს სახელწოდებით ცნობილ ადგილზე იკრიბებოდა და იქ თოვლის „კომკს“ აგებდა. კომკს შუაში ჩაატანდნენ კეტს, რომლის წვერზე ხის ჯვარი იყო ჩამაგრებული. კომკის წინ მლოცავნი მუხლს მოიყრიდნენ და ბარბალეს ევედრებოდნენ

<sup>106</sup> В. В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования..., с. 15, 101—103, 248—249.

<sup>107</sup> იქვე, გვ. 252.

მოსავლის სიუხვეს და ყოველ საქმეში გამარჯვებას. ლოცვის შემდეგ „კომეს“ ირგვლივ შემოუვლიდნენ და შეასრულებდნენ ორ სავალდებულო ფერხულს „რიპომს“ და „უშგულა მახე ღუაყარეს“, რომლებსაც მამაკაცები ასრულებდნენ. მურყმელის დღესასწაულზე სხვადასხვა სოფლიდან თუ თემიდან სტუმრად მოსულთ სოფლის მოსახლეობა ოჯახებში იწვევდა. ვახშმის შემდეგ, ერთ-ერთ ოჯახში ღამეს ათევდნენ (ლიპრი). ღამის თევაზე კვლავ „რიპოა“ და „უშგულა მახე ღუაყარე“ სრულდებოდა, შემდეგ — სხვა საცეკვაოები<sup>108</sup>... „რიპომს“ ასრულებდნენ აგრეთვე ღამარიას დღესასწაულზე, რომელიც წმინდა მარიამისადმი იყო მიძღვნილი. დღეობის წინა ღამეს, ღამარიას ხატში ღამის სათევად მოსული მოხუცები, გათენებისას, ხატს გარშემოუვლიდნენ და „რიპომს“ შეასრულებდნენ<sup>109</sup>. უშგულში, დღეობა „ლიქტრაშის“ პირველ დღეს, მელქორაშის (ლიქტრაშის მორიგე მელდებე) ოჯახში, ვიდრელჴსკარის<sup>110</sup> წევრები სუფრას მიუჯდებოდნენ, ბარბალეს სახელზე დაილოცებოდნენ და შესთხოვდნენ მას ღსკარის მშვიდობას და კეთილდღეობას. სადილზე პირველად ე. წ. ლაქტამიელს იტყოდნენ — არყით სავსე კათხებით ბარბალეს, უშგულის ღამარიას და მელქორაშის ოჯახს ადიდებდნენ. შემდეგ „ბარბალ დოლაშის“ საგალობელს შეასრულებდნენ. მას ლიქტრაშის განმავლობაში ყოველდღიურად ამბობდნენ... მთის მოსახლეობაში (სვანები, ლეჩხუმელები, თუშ-ფშავ-ხევსურები, მოხევეები და მთიულეები) ბარბარე უმთავრესად მესაქონლეობისა და ნაწილობრივ (სვანები, ლეჩხუმელები) მიწათმოქმედების ღვთაებად მიაჩნდათ. ბალსქვემოურ სვანებს და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებს განსაკუთრებით მდებრობითი სქესის არსებათა ნაყოფიერების და გამრავლების ღმერთად წარმოედგინათ. ბარის მოსახლეობის — ქართლელების, იმერლების, გურულების (აგრეთვე, რაჭველების) რწმენაში ბარბარე უმთავრესად შინაურ ფრინველთა გამამრავლებელი ღვთაება იყო<sup>111</sup>. მასალაში ასახული გარშემოვლითი, წრიული ფერხულები სიმბოლურად მზის ქალღვთაება ბარბარეს განასახიერებენ და ნაყოფიერებასთან, ადამიანთა თუ ცხოველთა გამრავლებასთან დაკავშირებულ ერთ-ერთ რიტუალს წარმოადგენენ. აქვე დაეძენთ, რომ „ბარბალ დოლაში“, როგორც ჩანს, თავდაპირველად

108 ვ. ბარდაველიძე, ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება ბარბარ-ბაბარ), თბ., 1941, გვ. 28—29.

109 ვ. ახოძაძე, ქართული (სვანური) სიმღერების კრებული, თბ., 1957, გვ. 11; ქართული ფოლკლორი, IV, თბ., 1974, გვ. 228.

110 ლიქტრაში საღსკარო დღეობა იყო. ღსკარი ერთი ან რამდენიმე გვარის ოჯახების სადღეობო გაერთიანებას ეწოდებოდა (იხ. ვ. ბარდაველიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 29).

111 ვ. ბარდაველიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 42—43.

საფერხულო საგალობელი უნდა ყოფილიყო. ნიშანდობლივია, რომ იგი მზის ქალღმერთა ბარბარესადმია მიძღვნილი.

წრიულ ქმედებათა, გარშემოვლითი რიტუალის სემანტიკის სრული გახსნისათვის საყურადღებოა ქართულ ხალხურ დღესასწაულთაგან ყველიერის თამაშობანი, რომლებიც მიწისმოქმედთა საზოგადოებაშია აღმოცენებული და დაკავშირებულია არქაულ სამიწათმოქმედო კოსმოგონიასთან და რელიგიასთან<sup>112</sup>. ქვემოთ მოვიტანთ ჩვენთვის საინტერესო მონაკვეთებს: ყველიერის ხუთშაბათს ქვემო სვანეთში იმართებოდა მურყყამობა, რომელიც რვა ძირითადი წესისაგან შედგებოდა (კვირიას სიმღერა, მურყყამობა (კოშკობა), კიდაობა, ადრეკილა, მელია-ტულეფია, მორილ-მიაქელა ხეწე, გიორგის ჯვარი), ყველიერის შაბათ-კვირას კი, ბერიკაობა-გონჯაობა ან დათვობა იმართებოდა. კვირიას საგალობელს ორპირი გუნდი ასრულებდა. ორ ჯგუფად გაყოფილი მედღესასწაულენი ცდილობდნენ კოშკის, მურყყამის წაქცევას. რომელ მხარესაც კოშკი წაიქცეოდა, იმ მხარეს კარგი მოსავალი იყო მოსალოდნელი. შემდეგ ერთმანეთს დაეჭიდებოდნენ თითოეული ჯგუფიდან შერჩეული ფალანგები, რომლებსაც ამ დღისათვის საგანგებოდ ამზადებდნენ. კიდაობაში გამარჯვება აგრეთვე კარგი მოსავლის საწინდარი იყო. კიდაობის შემდეგ სრულდებოდა სექსუალური ნიშნით აღბეჭდილი რიტუალი „ადრეკილა“. ამ წესს ორი, ერთმანეთის წინ მდგომი გუნდი ასრულებდა. თითოეულ გუნდს ჰყავდა მოთავე, რომელსაც ხელში ჯოხი ან ხის ხმალი ეჭირა, გუნდები სიმღერით უქაღდნენ ერთმანეთს დამტკრევა-დაზიანებას. სიმღერებში ფართოდ იყო გავრცელებული ესხროლოგია. სიმღერის შემდეგ ორ გუნდს შორის იმართებოდა ბრძოლის იმიტაცია. ისინი ცდილობდნენ ერთმანეთისათვის რაიმე წაერთმიათ. ანალოგიური ხასიათის იყო მომდევნო წესი, მელია-ტულეფია... მას მოსდევდა ორი ან სამსართულიანი ფერხული მორილ-მიაქელა. მეფერხულენი ერთმანეთს ისევ და ისევ დამტკრევით ემუქრებოდნენ. კვლავ იტყოდნენ ესხროლოგიურ, სექსუალურ სიმღერას... ბოლოს კი, ხეწეს სიმღერის შესრულებისას ახსენებდნენ მონადირე კახაბერს. დღესასწაული გრძელდებოდა ყველიერის შაბათს. სოფელ უახუნდარში ირჩევდნენ ბეროლს, ბერიკას, რომელსაც შემურავდნენ, ჩააცმევდნენ თხის ტყავს, თავსა და ტანზე მოახვევდნენ ძონძებს და პურეულის ნამჭას. წელზე ხის ფალოსს ჩამოჰკიდებდნენ და ხისავე ხმალს მისცემდნენ ხელთ. ბეროლი მთელს ლაშხეთს შემოივლიდა... მას მისცევიდებოდნენ ქალები და ცდილობდნენ მოეგლიჯათ ჩაცმულობის ნაწილები, რომელთაც ნაყოფიერებისა და ხვავრიელობის გან-

112 ი. ს უ რ გ უ ლ ა ძ ე, არქაული ელემენტები ქართულ ხალხურ დღესასწაულებში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXI, თბ., 1981, გვ. 108.

საკუთრებული ძალა მიეწერებოდათ. კარდაქარ სიახულისას ბეროლ-გონჯა მღეროდა სიმღერას, რომლის ტექსტის მიხედვით იგი „თვალებს აღვრიალებს“, მოითხოვს ყველს და სხვა სანოვავებს. ვინც უარს ეტყვის, მის ყანებს გვალვით დაემუქრება...

ყველიერში, ზემო სვანეთის სოფელ ქაბეშში იმართებოდა დღეობა აღბა-ლალრალი, ალების თამაშობანი, რომლის მთავარი ცერემონიალი ყველიერის ალების კვირას სრულდებოდა. თოვლისაგან შენდებოდა ორი კოშკი. ამათგან ერთი დიდი იყო და მისი მშენებლობა ყველიერის კვირას მთავრდებოდა. ტყიდან მოჰქონდათ უზარმაზარი კეტი, რომლის ბოლოებს თითბრის ბუნიკებით და ფერადი ნაჭრებით მორთავდნენ. ამ კეტს დროშას უწოდებდნენ. პარასკევს „კვირიას“ იმღერებდნენ, შაბათს იგივე რიტუალს გაიმეორებდნენ. შემდეგ კი, ზალხი თოვლის კოშკს მიაღებოდა, თითოეული ცდილობდა თავისკენ წამოეძლია კოშკი. იმართებოდა თოვლის მიყრა, გუნდობა, ჭიდაობა. ეს რიტუალი სოფლებს შორის შეჯიბრების სახით ეწყობოდა და გამარჯვებულს კარგ მოსავალს უწინასწარმეტყველებდა. შემდეგ ამოირჩევდნენ „საქმისაის“, „ყაენს“, საქმისაის თორმეტ მოახლეს და ყაენის ორ „დედოფალს“. კვირიას კოშკებთან საქმისაის და ყაენს მორთავდნენ... საქმისაის მსგავსად „მორთავდნენ“ აგრეთვე კოშკში ჩამაგრებულ დიდ ბოძს. საქმისაი ხაჭაპურს და ყველს ღეჭავდა, ირგვლივ აფურთხებდა, თან სიუხვესა და ბარაქას შესთხოვდა ღმერთს... დღესასწაულის დასასრულს ცდილობდნენ ბოძიდან „ქელის“ ჩამოგდებას. გამარჯვებულს უხვი მოსავალი მოელოდა. შემდეგ კოშკის თავზე აღმართულ ბოძს საფერხულო სიმღერებით ირგვლივ შემოუვლიდნენ და ბოლოს, კოშკს წააქევედნენ<sup>113</sup>. მასალის ანალიზიდან გამომდინარე გამოთქმულია მოსაზრება, რომ წრესა და წრიულ რიტუალურ რელიგიურ ქმედებებში — დღესასწაულის მონაწილეთა მიერ სოფლისა თუ სოფლების გარშემოვლა, უწყვეტი კომპოზიციები თიხაზე და ხეზე, ორპირული სიმღერები, წრიული ფერხულები და ა. შ. — საძიებელია უფრო ვრცელი კონცეფცია, რომელიც არა მხოლოდ ასტრალურ წარმოდგენებს ასახავს, არამედ წარმოგვიდგენს დროის აღრიცხვის წრიულ, ციკლურ წესს, ბუნების კედომა-აღორძინების შესაბამისად<sup>114</sup>.

სვანურ ეთნოგრაფიულ მასალაში ყურადღება მიიქცია ღვთაება კვირიასადმი მიძღვნილი სიმღერის შესრულების წესმა. მას ორ ჯგუფად გაყოფილი მედღესასწაულენი ორპირულად ასრულებენ. მაშა-

113 ჟ. ონიანი, ქართველთა ეპიკელის სარწმუნოების ისტორიიდან (სვანური ზურყვამობა-კვირიობა), 1969, ხელნაწერი; იხ. ი. სურგულაძე, არქაული ელემენტები ქართულ ზალხურ დღესასწაულებში, გვ. 111—114.

114 ი. სურგულაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 115—116.

სადამე, იგი ოდესღაც საფერხულო წყობას შეიცავდა. „კვირიას“ მუსიკალური ტექსტების არქიტექტონიკის სიძველე და ზემოხსენებული შესრულების წესი უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ იგი წარმართული ხანიდან მომდინარე საფერხულო სიმღერაა. ნიშანდობლივია, კვირიას ეტიმოლოგიური მსგავსება კერასთან, კვერთან (ნაცარში გამომცხვარი პური), კვართან, რაც ხაზს უსვამს კვირიას გენეტურ კავშირს ცეცხლთან<sup>115</sup>. ფიქრობენ, რომ ნაყოფიერების ღვთაებათა სამეული — მორიგე ღმერთი, მზექალი და კვირია, კავკასიის ტომების რელიგიურ წარმოდგენებში III ათასწლეულის დასაწყისიდან უკვე ჩამოყალიბებული უნდა ყოფილიყო<sup>116</sup>.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია საწესო საფერხულო საგალობელი „იავნანა“, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარებაში. „იავნანას“ ანუ „ბატონების ნანას“ („ბატონების ნანინა“, „საბოდიშო“) საგალობელი სახადის კულტთან დაკავშირებული რიტუალის ერთ-ერთი კომპონენტი იყო. მას ასრულებდნენ როგორც ცალკეული პირები — ბატონების „ქურუმი“ (ბატონების „მამიდა“), ავადმყოფის ღედა — ისე ერთად, ავადმყოფის ოჯახის წევრები, ნათესავები, მეზობლები და სახადიანთან მოსული ბატონების თაყვანისმცემლები. საცეკვაოებიდან სრულდებოდა წრიული და მწკრივის სახის ფერხულები, თამაშობა ძუნძულით, ხტომით, ჩაბუქვით. მოცეკვავენი და რიტუალის მონაწილე სხვა პირები ბატონებიანი ოჯახისათვის შესაფერისი წითელი, თეთრი ან სხვა მხიარული ფერის ტანისამოსით იყვნენ მოსილნი. ზოგიერთი ძონძეში გამოწყობილნი ან სრულიად შიშველნი ცეკვავდნენ. ყოველგვარი ცეკვა ბატონებიანის „თავშემოვლით“ სრულდებოდა. „თავშემოვლა“, წრეხაზის შემოვლება მზის ქალღვთაება ბარბარესთან მისი ასოციაციის შედეგი იყო. სახადის მოვლენების დაკავშირება საგალობლის სიტყვიერ ტექსტებში ნახსენებ მცენარეულთან (ია, ვარდი) ახსნილია გამონაყარის მსგავსებით მასთან, აგრეთვე იმ გარემოებითაც, რომ სახადი (წითელა, ყვავილა), ხალხში დაცული ცნობების

<sup>115</sup> კერის კულტის არსებობას ვარაუდობენ ენეოლითის ხანაში. მისი საკულტო ხასიათი განსაკუთრებით მტკვარ-არაქსის კულტურაში იჩენს თავს. იხ. ი. კიკვიძე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბ., 1976, გვ. 176—177; მ. ხიდაშელი, ცენტრალური აზიურკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება: აღრეულ რკინის ხანაში, თბ., 1982, გვ. 104; სვანური კერის შესახებ იხ. მ. ჩართოლანი, ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბ., 1961.

<sup>116</sup> ი. კიკვიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 176—177; შდრ. ა. ლეკიავჭილი, ქართველ მთიელთა რელიგიური გადმონაშთების ინტერპრეტაციისათვის, მაცნე, № 1, თბ., 1985, გვ. 47—55; მისივე, კვირია — მაცხოვარი, მნათობი, № 11, თბ., 1986, გვ. 159—164.

მიხედვით, გაზაფხულზე ჩნდებოდა. აქედან გამომდინარე, იგი გაზაფხულის ყვავილებთან იყო იდენტიფიცირებული. სახადის მოვლენების კავშირს მცენარეულთან, თავის მხრივ, უნდა წარმოეშვა რწმენა იმის შესახებ, რომ სახადს აჩენს ის ღვთაება, რომელიც მცენარეულის აღორძინებას განაგებს და ამას იგი ანხორციელებს სულების სახით წარმოდგენილი ბატონების ანუ ანგელოზების საშუალებით. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ზემოხსენებულ ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებული რწმენა-წარმოდგენები შემუშავებული უნდა ყოფილიყო ასტრალური კულტების არსებობის ხანაში, პოლითეიზმის იმ საფეხურზე, როდესაც ქართველი ხალხის რელიგიის ისტორიაში მცენარეულისა და მზის თაყვანისცემის საფუძველზე აღმოცენებული დიდი ღედის, ღვთაებრივი ღედის კულტი უაღრესად განვითარებული იყო<sup>117</sup>. მუსიკალური მონაცემების მიხედვით, „იავნანას“ საგალობლის არსებობა სწორედ ამ ხანას უნდა უკავშირდებოდეს.

უძველეს საწესო საფერხულო სიმღერებს შორის საყურადღებოა „ლაზარე“, „დედაკაცების ფერხული“, „მზე შინა და მზე გარეთა“ და სხვ., რომელთა მელოდია „იავნანას“ ინტონაციურ არეში შედის. ამ სიმღერების შესრულების წესში გამოსკვივის წარმართული ხანიდან მომდინარე რწმენა-წარმოდგენების კვალი.

საფერხულო სიმღერები აგრეთვე საქორწილო რიტუალის ერთ-ერთი კომპონენტი იყო. მაგალითად, საქორწილო საფერხულო „ჭვარის წინასა“, რომელიც გავრცელებული იყო აღმოსავლეთ საქართველოს მთასა და ბარში, სრულდებოდა კერის ირგვლივ ნეფე-დედოფლის გარშემოტარებისას<sup>118</sup>. ამ რიტუალის უძველესი დროიდან მომდინარეობას ასაბუთებს მუსიკალური ტექსტის ხნიერება<sup>119</sup> და, გარდა ამისა, მისი კერასთან შესრულების წესი. არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მონაცემებით, კერა, რომელიც მზის ასოციაციას იწვევდა და სოლარული რწმენების ორბიტაში ექცეოდა, იმთავითვე დაუკავშირდა ნაყოფიერების კულტს<sup>120</sup>.

117 ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, გვ. 129—130; მისივე, ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან, დიდი ღედა ნანა, III, ხელნაწერი, გვ. 14, 45—46, 47, 49; აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში (ფშა-ხევსურეთში) ბატონები მთიელთა უზენაესი ღვთაების, მორიგე ღმერთის კულტს უკავშირდება. იხ. ნ. მ ი ნ დ ა ძ ე, ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებები და რწმენა-წარმოდგენები ფშა-ხევსურეთში. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XX, თბ., 1979, გვ. 125—126.

118 ნ. მ ა ი ს უ რ ა ძ ე, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, გვ. 156—165.

119 Н. М а й с у р а д з е, Проблемы генезиса., с. 28—29.

120 ი. კ ი კ ე ლ ი ძ ე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 163—173.

ასტრალურ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირდება უძველესი სვა-  
ნური სიმღერები „დალა კოჯას ხელღვაჟალე“ („დალი კლდეში მშო-  
ბიარობს“), რომელიც მიძღვნილია ნადირობის ქალღმერთ დალისადმი.  
დალის, როგორც ცისკრის ვარსკვლავის კულტი შემონახულია ქართულ  
ხალხურ მისამღერებში: ო დელია ნანუნი, ვარადო დელი, ო დელი, ო  
დელა, დილი და ლალე და ა. შ.<sup>121</sup>; „ბაილ ბეთქილ“, რომლის სიუჟე-  
ტი ღვთაება დალისა და განთქმული მონადირის სიყვარულის ამსახვე-  
ლი ერთ-ერთი არქაული ვარიანტია; „ამირანის ფერხული“ ან „ამირა-  
ნი“ (სვანური და რაჭული ვარიანტები), რომელიც ეძღვნება ქალღმერთ  
დალის ვაჟს, „ღვთაებრივი ჩამომავლობის ტიტანს“<sup>122</sup>. ფ. ბაიერნის  
მიერ სამთავროში აღმოჩენილი ბრინჯაოს სარტყელი, რომელიც დათა-  
რილებულია ძვ. წ. I ათასწლეულით<sup>123</sup>, საყურადღებოა იმ მხრივ, რომ  
მასზე გადმოცემულია ფრაგმენტი ამირანის ეპოსიდან, კერძოდ — ამი-  
რანის, ბადრისა და უსუპის ნადირობა<sup>124</sup>. გამოთქმულია მოსაზრება,  
რომ ამირანის მხატვრული სახე სათავეს იღებს იმ უძველეს ხანაში,  
როდესაც ქართველურ ენათა ფუძე-ენა ჯერ კიდევ დიფერენცირებული  
არ იყო<sup>125</sup>. ზოგიერთი მკვლევარი ფიქრობს, რომ ამირანის თქმულების  
შემქმნელები მტკვარ-არაქსის კულტურის მატარებელი ტომები უნდა  
ყოფილიყვნენ. ქართული ეპოსის უძველესი ბირთვი, რომელშიც ასახუ-  
ლია ქალღვთაებისა და მომაკედავი ადამიანის, მონადირის სიყვარული,  
ქალღვთაების მიერ მონადირის გაწირვა, როგორც თავისი სიყვარულის  
საგაზაფხულო მსხვერპლისა, მტკვარ-არაქსის კულტურაში უნდა ყო-  
ფილიყო ჩამოყალიბებული<sup>126</sup>. „ამირანის“ მუსიკალური ტექსტების  
სიძველე, თავის მხრივ, ეპოსის უძველესი დროიდან მომდინარეობაზე  
მიუთითებს.

თუ გავითვალისწინებთ ფერხულის ხნიერებას, ადვილად წარმო-  
სადგენია რაოდენ მარტივი სტრუქტურის მქონე მუსიკალური მასალა  
უნდა ასახულიყო საფერხულო საგალობელში ოდესღაც, საზოგადო-

121 ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების  
ნიმუშები, გვ. 89.

122 მ. ჩიქოვანი, ქართული ეპოსი, წ. I, თბ., 1959; ე. ვირსალაძე, ქარ-  
თული სამონადირეო ეპოსი, თბ., 1964; მისივე, Грузинский охотничий миф и по-  
эзия, М., 1977; ქართული ფოლკლორი, IV, თბ., 1974. იხ. მ. ხიდაშელი,  
ცენტრალური აზიერეგიონის გრაფიკულა ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში,  
გვ. 68 — 79.

123 მ. ხიდაშელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 19—20, 31—32, 67.

124 მ. ჩიქოვანი, ქართული ეპოსი, I, გვ. 120—126; მ. ხიდაშელი, დასახ.  
ნაშრომი, გვ. 67.

125 ქართული ფოლკლორი, IV, თბ., 1977, გვ. 33.

126 ტ. ჩუბინიშვილი, ამირანის გორა, თბ., 1963, გვ. 93; იხ. მ. ხიდაშე-  
ლი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 110.

ების განვითარების ზემოთ აღნიშნულ ხანაში. როგორც აღინიშნა, მუსიკალური ტექსტების რეტროსპექტულმა ანალიზმა წამოაჩინა უმართივესი მელოდირი ფორმულა ან ფუძე-ჰანგი, რომელიც გარკვეულ ინტონაციურ არეს მოიცავს და ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის გამომხატველია. ამავ დროს იგი მუსიკალური აზროვნების განვითარების ზოგად კანონზომიერებას ემყარება.

კვარტის დიაპაზონის ათვისება უადრეს მუსიკალურ კულტურათა ისტორიაში აღიარებულია დიდი მნიშვნელობის ფაქტად: „მომიჯნავე“ ტონების ინტონირებიდან (რეჩიტატივი „სეკუნდურ-ტერციული“ დიაპაზონის ფარგლებში) გადასვლა ხდება იმ ინტონაციების გამოყენებზე, რომლებიც წარმოიქმნებიან ობერტონული ნათესაობის საფუძველზე და გამოირჩევიან მეტი აზრობრივი დიაპაზონით. ბევრათა მიმართების ობერტონული ნათესაობის „ათვისება“ ბევრითი მასალის ობიექტური თავისებურებების ხარისხობრივად მრავალფეროვანი გამოყენების საშუალებას იძლევა. ამ თავისებურებებს, განსხვავებით „გარეგანისაგან“, რ. გრუბერი პირობით უწოდებს „შინაგანს“, რადგან ისინი მუსიკალური ხერხებით ეხმარებიან გახსნან სინამდვილის შინაგანი კავშირები. ადამიანი აფართოებს რა მის მიერ გამოყენებული ტონების დიაპაზონს და აღწევს კვარტას, დიდხანს ჩერდება მასზე. ეს აიხსნება არა მხოლოდ სამეტყველო ინტონაციებთან მისი დიაპაზონის შესატყვისობით, არამედ, უმთავრესად იმით, რომ კვარტა პირველია იმ ინტერვალთაგან, რომლებიც მიღებულია „ინტონაციური არის“ თანდათანობითი გაფართოების პროცესში, ობერტონული ნათესაობის მქონე ინტერვალთა გამოყენების საფუძველზე. კვარტის დიაპაზონის ათვისებას რ. გრუბერი უკავშირებს საზოგადოების განვითარების პირველყოფილ-თემურ წყობას<sup>127</sup>.

ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ, შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ფუძე-ჰანგი, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართულ ხალხურ მუსიკას, ოდესღაც უნდა ასახულიყო საფერხულო საგალობლებში, რომელთა შესაბამისი საფერხულო წყობა, შესაძლოა, ძვ. წ. II ათასწლეულის შუახანით დათარიღებულ სასმისზეა გააზრებული. უფრო მეტიც, რამდენადაც ფუძე-ჰანგი ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის გამომხატველია, ვფიქრობთ, რომ იგი ქართველურ ენათა ფუძე-ენის პარალელურად არსებობდა.

როგორც უკვე ითქვა, წრიული ფერხულები დაკავშირებულია ნაყოფიერებასთან, მოსავლიანობასთან, გამრავლებასთან. საფერხულო საგალობლების სიტყვიერ ტექსტებში ასახულია მიმართვა მოსავლის შფარველი და ადამიანთა და საქონლის გამამრავლებელი ღვთაებები-

<sup>127</sup> Р. И. Грубер, История музыкальной культуры, I, М., 1941, с. 50.

სადმი. წრიული ფერხულები და სხვა წრიული ქმედებანი, ბუნების კვდომა-აღორძინების შესაბამისად, წარმოგვიდგენს დროის აღრიცხვის წრიულ, ციკლურ წესს. ფერხულის ზემოაღნიშნული ფუნქციიდან გამომდინარე ბუნებრივია ის მჭიდრო კავშირი, რომელიც ოდითგანვე არსებობდა საფერხულო და შრომის სიმღერებს შორის. მთაში კოლექტიური შრომის უძველეს ფორმას წარმოადგენდა ნადი||ხორნადი, ულავი||ულამი. გარკვეულია, რომ კოლექტიური შრომის ეს ფორმა პირველყოფილი თემური წყობილების დროიდან მომდინარეა, რადგან თემის მიერ დამუშავებულ ჯვარის (სალოცავის) მამულებზე მოსული ჭირნახული თანაბრად ნაწილდებოდა<sup>128</sup>. საქართველოს ბარში ცნობილია შრომის გაერთიანების სხვადასხვა ფორმები: მოდგამი, ნაცვალგარდობა, მამითადი, ნადი, და სხვ. დადგენილია, რომ მოდგამობის ინსტიტუტი თავისი ფორმით გენეტურად, აგრეთვე, თემურ წყობილებას უკავშირდება<sup>129</sup>. ეთნოგრაფიული მონაცემებით ირკვევა, რომ კოლექტიურ შრომას მუდამ თან ახლდა სიმღერა, როგორც შრომის პროცესის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი. განსაკუთრებით საყურადღებოა მკის სიმღერები, რომელთა ძირითადი მელოდიური ქსოვილი კვარტის დიაპაზონს მოიცავს და გამოირჩევა სტრუქტურის სიმარტივით. მუსიკალურ-ინტონაციურ მხარესთან ერთად არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მეტრო-რიტმს, როგორც შრომის პროცესის მარგანიზებელს. თუ გავიზიარებთ მოსაზრებას კოლექტიური შრომის ფორმების უძველესი დროიდან მომდინარეობის შესახებ, შრომის სიმღერების ინტონაციური კავშირი საფერხულოებთან, ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების უადრეს საფეხურებზე მეტ დამაჯერებლობას იძენს. ეს კავშირი მათ შორის გვიან ხანაშიც შეინიშნება. მაგალითად, მთიულური „ნამგლური“ მთიულური საქორწილო-საფერხულოს „ჯვარის წინას“ ინტონაციებზეა აგებული. „ნამგლურისა“ და საერთოდ ხევსურული, ფშაური და მთიულური საფერხულოების ინტონაციური ნათესაობა შენიშნული იყო მუსიკისმცოდნეების მიერ<sup>130</sup>. შრომის სიმღერის „აღზევანს წავალ“ შესახებ გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მისი სიტყვიერი ტექსტი, თავისი წყობით, და პანგი გუნდობრივი შესრულების ნიშნებს შეიცავს. შესრულების ორპირული ფორმა, რომელსაც ლექსი ამჟღავნებს, საწესო ხასიათისაა და შესაძლებელია ფერხულის სახით

128 В. Бардавелидзе, Земельные владения древнегрузинских святынь, Советская этнография, № 1, М., 1940, с. 104.

129 ა. რობაქიძე, მოდგამი როგორც ექსპლოატაციის ერთი ფორმა რევოლუციამდელ საქართველოში, მიმოხილველი, II, თბ., 1951, გვ. 407—420; Т. Ш. Геладзе, Формы коллективного труда в земледелии Восточной Грузии. Тб., 1987.

130 გ. ჩხიკვაძე, ქართული მუსიკა, საბჭოთა ხელოვნება, № 10, თბ., 1940, გვ. 46—47; შ. ისლანიშვილი, ნარკვევები..., I, გვ. 281.

სრულდებოდა<sup>131</sup>. მუსიკალური ტექსტების ინტონაციურმა ანალიზმა დაასაბუთა ამ მოსაზრების საფუძვლიანობა. შრომის სიმღერებში აისახა აგრეთვე საფერხულოების „მუმლი მუხასა“ და „შავლეგო“ მუსიკალური ტექსტები<sup>132</sup>. თ. მამალაძე კახური შრომის სიმღერების შესწავლისას შენიშნავს, რომ ქართლ-კახური სამეურნეო მნიშვნელობის უძველეს სიმღერა-ფერხულებსა და შრომის სიმღერებს ერთი ძირითადი პანგი აქვთ, რომელიც ადის კვინტაზე, შემდეგ სეკუნდით იხევს უკან და ტერციაზე ნასტომით უბრუნდება საწყის მდგომარეობას. მისი ფრაგმენტები „იივანანას“ საგალობელშია შემონახული<sup>133</sup>. პანგი, რომლის შესახებ მკვლევარი მიუთითებს, ფუძე-პანგის გაფართოების შედეგადაა მიღებული და ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეულ საფეხურს ასახავს. იგი თავს იჩენს არა მხოლოდ შრომის სიმღერებში, როგორც ამაზე სამართლიანად მიუთითებს თ. მამალაძე, არამედ საზოგადოდ, ქართულ ხალხურ სიმღერებში.

მოსავლიანობის ძალისადმია მიძღვნილი დასავლურქართული ნაღური სიმღერები „ოდოია“, „ხელხვაი“, „ოჩეშხვეი“, „ოჩეშხვედა ხვაიჩიელი“ და სხვ. ამ სიმღერების სიტყვიერ ტექსტებში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა ლოცვა-ვედრებას ნაყოფიერების, მოსავლის გადიდებისათვის. „ოჩეშხვეი“, რომელიც სრულდებოდა ღმრის თოხნისა და მისი „ჩხვარვის“ (ცეხვის) დროს, არსებითად რიტუალურ ჰიმს წარმოადგენდა<sup>134</sup>. მოსავლის „რჩევასთან“ დაკავშირებულ სიმღერაში „ხელხვაი“ ნახსენები ოჩო || ოჩი და მისადმი ბარაქის გამოთხოვის ფორმულით მიმართვა შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო, რადგან ლეთება ოჩე||ოჩის ერთ-ერთ ფუნქციას ნაყოფიერების მფარველობა შეადგენდა<sup>135</sup>. ზემოხსენებული შრომის სიმღერების ანალოგიურად, „ოდოია“ ლეთება ოდისადმი მიძღვნილი ჰიმნი-ვედრება იყო, რომელიც გურიისა, სამეგრელოსა და იმერეთში სიმინდის თოხ-

131 ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1924. გვ. 371. „ალხევანი“ ანუ „კალხევანი“ მდებარეობს ყარსის ოლქში, მდ. არაქსის სათავეებთან. კალხევნის მიდამოებში ყოფილა ქვაბარის საბადოები, საიდანაც აღმოსავლეთ საქართველოში უძველესი დროიდან შემოჰქონდათ მარილი, იხ. Н. Хоштарпя, К вопросу о снабжении солью древней Грузии; თ. მამალაძე, დასახ. ნაშრომი. გვ. 51—52.

132 თ. მამალაძე, შრომის სიმღერები კახეთში, გვ. 67—69; ვ. კოტეტიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 380—389.

133 თ. მამალაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74, 82.

134 ს. ჭანტურიშვილი, ქართული ხალხური მუსიკალური ელტურის ისტორიიდან, დისერტაცია, თბ., 1971, გვ. 51—52.

135 ქ. რუხაძე, ხალხური აგრიკულტურა დასავლეთ საქართველოში, თბ., 1976, გვ. 187—193.

ნის დროს (ადრე ლომის გათხნისას და ალებისას) სრულდებოდა<sup>136</sup>.

ზემოთ აღინიშნა, რომ „ხმით ნატირლებმა“, საფერხულოებთან ერთად, არსებითი როლი შეასრულეს ქართული მუსიკალური ფუძენის ინტონაციური თავისებურების ჩამოყალიბებაში. დატირების ეს სახეობა სემანტიკურად და ფუნქციით განსხვავდებოდა „ძახილით“ და „დათვლით“ ტირილებისაგან. „ხმით მოტირალი“ საიჭიოს მიღწეული სულის მიერ არჩეული მეენე იყო, რომელსაც სამზეოში მისი სურვილები უნდა განეცხადებინა. ვიდრე ტირილს „აიტეხდა“, ხმით მოტირალი დაიწყებდა ცახცახ-კანკალს, თავის ქნევას, ბარბაცს, ხელების ფშვნეტას, წვალობდა და გასაქცევად ეშურებოდა. მას ქალები დაიჭერდნენ დ ეტყოდნენ: „ქალო, გამოილე ენა, ნუ აწვალე, ნუ უჭერ კბილთ, ანაბრივ შენ უნდისხარ მიცვალებულს თავის მეენედაო“. ეს ეპიზოდი რამდენჯერმე გამეორდებოდა. შემდეგ, მიცვალებულს სახელს დასდებდნენ (ლუდს, არაყს, პურსატანს შესწირავდნენ). სახელის მღები ქალი იტყოდა: „სადაც შენ (მიცვალებულის სახელი) ხარ, შენიმც საგმარი ას, ნუ აღონებ, გამაატანი ენაი შენს მეენეს“. მოტირალი მიცვალებულის ენით დაიწყებდა ლაპარაკს: „აძრახდი ჩემო მეენეო, ნუ დამალონე სულეთშია, ჩამიდევ წილი ტირილჩიოა“. ამგვარად, ხმით მოტირალი „გაისარავდა“ ენას და დაიწყებდა „ხმით“ ტირილს. ხმით მოტირალი ხშირად მესულთანე იყო. მოტირალში სულთა ჩასახლებისა და მათი სურვილების გაცხადების აქტი მის მესულთანეობაზე მეტყველებდა. მოტირალი პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ქალია, რომელსაც შესწევს უნარი მგრძნობიარე სიტყვებით დასტიროს მიცვალებულს<sup>137</sup>. სიტყვიერი ტექსტის მელო-რიტმული მხარე ბიძგს აძლევს ნატირალისათვის დამახასიათებელი მელოდიური ქარგის ჩამოყალიბებას, რომელიც მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ საწესო მოქმედებათა კომპლექსში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტის სახით მკვიდრდება. შესრულების ინდივიდუალური თავისებურება და აქედან გამომდინარე ვარიანტთა მრავალფეროვნება ხმით ნატირალს გარკვეულ ესთეტიკურ ღირებულებას სძენს. ამავე დროს ნატირალის მუსიკალური ტექსტი, სათანადო ფუნქციის გამო, ვერ სცილდება იმპროვიზებული რეჩიტატივის

136 ს. კ ა ნ ტ უ რ ი შ ვ ი ლ ი, ნადური სიმღერა „ოდოიას“ საკითხისათვის, მაცნე, № 6, თბ., 1970, გვ. 100.

137 მ. ბ ა ლ ი ა უ რ ი, ნ. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა, მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ნაკ. III, თბ., 1940, გვ. 6, 39, 40; გ. ჩ ი ტ ა ი ა, წინასიტყვაობა, მასალები... ნაკ. III, გვ. XII—XIII; თ. ო ჩ ი ა უ რ ი, მთიბილურთა და ხმით ნატირალთა ურთიერთობის საკითხისათვის, მასალები... XI, თბ., 1960, გვ. 175; დ. გ ი ო რ გ ა ძ ე, დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში, თბ., 1987, გვ. 38.

ჩარჩოებს და, ამგვარად, მაღალგანვითარებულ ქართულ მუსიკალურ-კულტურაში იგი რელიქტის სახით წარმოგვესახება. საყურადღებოა „თიბვაში მამაკაცების მიერ ცელის ტარზე ხმით ნატირალის შესრულების წესი, რასაც „გვრინი“ ეწოდება. თიბვასა და მკაში მიცვალებულთა დატირების ანალოგიური ტრადიცია მთის რაკამ შემოინახა<sup>138</sup>. ქართველ ტომთა აგრარული რწმენა-წარმოდგენების ამსახველი ეთნოგრაფიული მასალა მკაფიოდ ავლენს გვრინის ადგილს და მის მნიშვნელობას ქართველი ხალხის ყოფაში. მასალაში ყურადღება მიექცა იმ გარემოებას, რომ ნაწილი მიცვალებულთა დღესასწაულები-სა ემთხვევა საგაზაფხულო ციკლს, ნაწილი — მკისა და თიბვის პერიოდს. ამ დღესასწაულებზე თაყვანცემული სულები ღვთაებათა რანგში განიხილებიან. სული ადამიანთა და ღვთისშვილებს შორის შუამავალია. რადგან სული წმინდაა და განთავისუფლებულია ხორცისაგან, მას შეუძლია უშუალო კონტაქტის დამყარება ღვთაებასთან. მატერიალური საფუძველი, მიწის პროდუქტები, ლუდი და ღვინო, ყვავილები და სხვ., დაკავშირებული მიწის სამყაროსთან, მის კოსმოგონიურ სიმბოლიკასთან და აღდგენადობასთან, პერიოდულად მომავკდავი და აღდგენადია და მისი მეოხებით მიცვალებულის კულტმსახურების წარმართვა ამ უკანასკნელს პერიოდულად კედომა-ალორძინების ციკლში აერთიანებდა. მიცვალებულის კულტის ეს ასპექტი წარმოადგენდა ბაზას, რომელზეც აღმოცენდა მთელი პლეადა ბუნების ალორძინების ძალის განმსახიერებელი ღვთაებებისა. ეს ღვთაებები მცენარეული სამყაროს ანლოგიურად, პერიოდულად იხოცებოდნენ, ე. ი. გარკვეული პერიოდის მანძილზე ცხოვრობდნენ სულეთში. სადაც უშუალო კონტაქტს ამყარებდნენ მიცვალებულთა სულებთან. ამ ღვთაებათა კულტის ჩამოყალიბების შემდეგ, სულები ინარჩუნებდნენ შუამავალის როლს ცოცხალთა და ნაყოფიერების ღვთაებათა შორის<sup>139</sup>. ხმით ნატირალის ცელის ტარზე დამღერების ძიზანი იყო სულთა კეთილგანწყობილების მოპოვება თივის სიუხვისა და ამდენად ნაწველ-ნადღეების ბარაქიანობისათვის. მეორე მხრივ, ფიქრობენ, რომ ხმით ნატირალის გვრინში შესრულება არ გამოირიცხავდა მის სამგლოვიარო ხასიათს, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ გვრინი მთელს

<sup>138</sup> ე. ლ. ვი რ ს ა ლ ა ძ ე, ქართველ მთიელთა ზეპირსიტყვიერება, თბ., 1958, გვ. 52—53; ლ. ფ რ ე ი ძ ე, რაკული რიტუალური სიმღერები. საბჭოთა ხელოვნება, №8, თბ., 1958, გვ. 8—12; К. Н а к а ш и д з е, Музыкальная культура горцев Западной Грузии (по музыкально-этнографическим материалам Рачи), Автореферат, Тб., 1987, с. 11—15.

<sup>139</sup> ი. ს უ რ გ უ ლ ა ძ ე, ქართველთა აგრარული რწმენა-წარმოდგენების ისტორიიდან, მომავკდავი და აღდგენადი ღვთაებები, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XIX, თბ., 1978, გვ. 78—79.

ახლო აღმოსავლეთსა და ევროპაში გავრცელებული მკისა და თიბვის რიტუალური გლოვის ანალოგიური მოვლენა უნდა ყოფილიყო. ამ დროს დასტიროდნენ უდროოდ დაღუპულ მინდვრის ჭაბუკ ღვთაებას, რომელიც, ბუნებრივია, აღდგენად და მომავლად ღვთაებათა პლეადას განეკუთვნებოდა<sup>140</sup>.

გვრინში შესრულებული ხმით ნატირალის მუსიკალური ტექსტი საწინდარი გახდა მთიბლური სიმღერების განვითარება-ჩამოყალიბებისა. იგი გარკვეული პერიოდიდან დაცილდა საკუთრივ ხმით ნატირლებს და გარდამავალ ფორმად იქცა ამ უკანასკნელთა და მთიბლურ სიმღერებს შორის. დადგენილია ხმით ნატირალთა და მთიბლურთა მონათესაობა როგორც ლექსთწყობის, ისე მუსიკალურ-ინტონაციური თვალსაზრისით. მათ შორის მთიბლური მეორეული მოვლენაა, ხმით ნატირალის ტრადიციაზე შექმნილი<sup>141</sup>. ხმით ნატირალის ინფილტრაციამ მიწათმოქმედების სფეროში განაპირობა, უფრო მოგვიანებით, მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია, თანდათან შეიცვალა მუსიკალური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და, ამგვარად, ხმით ნატირალის ბაზაზე ჩამოყალიბდა შრომით საქმიანობასთან დაკავშირებული მთიბლური სიმღერა.

ზემოთ საუბარი იყო მიცვალებულის სულის შუამავალ როლზე ადამიანებსა და ნაყოფიერების ღვთაებათა შორის. მიცვალებულისა და ასტრალური კულტების მჭიდრო კავშირზე მეტყველებს თუშური „დალაობა“, რომელიც მიცვალებულის წლისთავზე სრულდებოდა. ცხენებზე მსხდომი „დალაჰს“ შემსრულებელნი მიცვალებულის ნიშანთან ჩამწკრივდებოდნენ. მოდალავე „სულის ცხენზე“ იჭდა. მის მიერ გამოთქმულ ყოველ ფრაზას ამყოლთა მისამღერი „დალა“ მოსდევდა. „დალაჰს“ შესრულების შემდეგ, მხედრები სამჯერ შემოუვლიდნენ მიცვალებულის ტანსაცმელს...<sup>142</sup> გამოთქმულია მოსაზრება „დალაჰს“ კავშირის შესახებ ღვთაება დალისთან, ცისკრის ვარსკვლავთან<sup>143</sup>. ეს კავშირი ცისკრის ანუ დილის მზის ღვთაებასთან, რომელიც მიუთითებს მიცვალებულის კულტის მჭიდრო კავშირზე ასტრალურ კულტთან, აგრეთვე მიცვალებულის ტანსაცმლის ირგვლივ ცხენ-მხე-

140 თ. ო ჩ ი ა უ რ ი, ხევსურული მთიბლური სიმღერა, გვრინი, მიმომხილველი, II, 1951, გვ. 427—428; ი. ს უ რ გ უ ლ ა ძ ე, დასახ. ნაშრ., გვ. 83.

141 თ. ო ჩ ი ა უ რ ი, ხევსურული მთიბლური სიმღერა გვრინი, გვ. 428; მისივე, მთიბლურთა და ხმით ნატირალთა..., გვ. 180; შ. ა ს ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ნარკვევები..., II, გვ. 34—35; ნ. მ ა ი ს უ რ ა ძ ე, აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა, გვ. 28—29.

142 ს. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა, თუშეთი, თბ., 1939, გვ. 171; დ. გ ი ო რ გ ა ძ ე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 43—49.

143 ვ. ბ ა რ დ ა ვ ე ლ ი ძ ე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, გვ. 89.

დართა გარშემოვლაში, წრიულ მოძრაობაში ჩანს<sup>144</sup>. ამავსე. ადასტურებს „დალაჲს“ მუსიკალური ტექსტების ინტონაციური მონათესაობა საფერხულო სიმღერებთან. აღრეულ ეპოქაში წინაპართა კულტის კავშირი სოლარულ ღვთაებათა კულტთან შენიშნულია დაკრძალვის ხეთურ რიტუალში. აქვე დაუძენთ, რომ მუსიკოსებს და მოტირალ ქალებს ამ რიტუალში მნიშვნელოვანი ადგილი ჰქონდა დათმობილი<sup>145</sup>.

მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალიდან მკათიოდ გამოჩნდა საყოფაცხოვრებო ტრადიციის არსებითი როლი ქართული ხალხური მუსიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, მუსიკალური უანრების ფორმირებაში. გაირკვა, რომ მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე სიმღერა საწესო მოქმედებათა კომპლექსში შემავალი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტაგანია. იგი გარკვეული შინაარსის შემცველია და ყოფის ცალკეული მხარეების ამსახველი. ზემოხსენებული მსჯელობის შემდეგ. შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ქართული მუსიკალური ფუძე-ენა ჩამოყალიბდა იმ უძველესი რწმენა-წარმოდგენების ამსახველ რიტუალებში, რომლებიც იმთავითვე დაკავშირებული იყო ქართველთა ყოფასთან. ამ მხრივ აღსანიშნავია საფერხულოებისა და, განსაკუთრებით კი, ხმით ნატირალთა არსებითი როლი ფუძე-ენის, ფუძე-ჰანგის ჩამოყალიბებაში. თუ გავითვალისწინებთ ფუძე-ჰანგის ხნიერებას და მის ადგილს ხალხურ ყოფაში, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ იგი ქართველურ ენათა ფუძე-ენის პარალელურად არსებობდა. ამგვარად, მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე გააზრებული ინტონირება, დატვირთული ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის შინაგანი სამყაროს გამომსახველობის თავისებურ ხერხთა ერთობით, უფრო მოგვიანებით წარმოქმნის იმ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურულ ელემენტად წარმოგვესახება.

ქართული ხმიერი მუსიკის ხნიერებაზე, თავის მხრივ, ქართული ხალხური საკრავები მიუთითებენ, რომელთა შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი. ამჟერად მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ სასიმღერო ჰანგები აისახა ისეთ უძველეს საკრავზე, როგორიც სალამურია. სამთავროს ერთ-ერთ სამარხში, აღმოჩენილი ეს საკრავი დათარიღებულია ძვ. წ. XV—XIV საუკუნეებით<sup>146</sup>. სალამური, რომელიც იმთა-

144 დ. გიორგაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 47—48.

145 მ. ბერიაშვილი, დაკრძალვის რიტუალი ხეთებთან, საქ. სახ. მუზეუმის მოამბე, XX XVI—B, თბ., 1982, გვ. 41—44, 48.

146 დ. ალავიძე, ქართული და საქართველოში გავრცელებული ხალხური მუსიკალური საკრავები, თბ., 1978, გვ. 50; გ. რ. ჩხიკვაძე, ქართული მუსიკალური

ვითვე დაუკავშირდა მესაქონლეობას, არა მხოლოდ მუსიკალური საკრავი იყო, არამედ — მწყემსთა შორის ერთ-ერთი საკომუნიკაციო საშუალება<sup>147</sup>.



თუ ხალხური მუსიკალური მონაცემებით ვიმსჯელებთ, ეჭვგარეშეა, რომ მრავალზმიანობის (სამზმიანობის) კომპლექსურმა ფორმამ, რომლის მატარებელი სვანურენოვანი მოსახლეობა იყო, არსებითი როლი შეასრულა ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციალში. მასალები საშუალებას იძლევიან ვივარაუდოთ, რომ მრავალზმიანობის ამ ფორმის ჩასახვა, ბურღონული ორზმიანობის შემდეგ, ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის დონეზე ხდება, რაც, თავის მხრივ, ქართული მრავალზმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს. მრავალზმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბებამ სვანურ ტომებში განაპირობა თავდაპირველად სვანური მუსიკალური დიალექტის განცალკევება ქართული მუსიკალური ფუძე-ენიდან. იმ უძველესი ხანისათვის კომპლექსური მრავალზმიანობა ფართო ტერიტორიაზე ჩანს განფენილი.

მრავალზმიანობის ამ სახეობის გავრცელებამ დასავლეთ საქართველოში საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართულ წრეს და, ამგვარად, ჩამოყალიბდა ქართული მუსიკალური კულტურის ორი წრე: აღმოსავლური და დასავლური. საინტერესოა ქართველ ტომთა ეთნიკური ისტორიის რომელ პერიოდს უკავშირდება ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობა და მისი დიფერენციალი. ლინგვისტური მონაცემებით, ქართველურ ენათა ფუძე-ენის არსებობას ძვ. წ. III ათასწლეულში ვარაუდობენ<sup>148</sup>. გაზიარებულია

---

ფოლკლორის ისტორიოგრაფია, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XII—XIII, თბ., 1963, გვ. 221—222; მ. შილაკაძე, ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, თბ., 1970, გვ. 73—74.

147 В. Ш а м и л а д з е, 'Хозяйственно-культурные и социально-экономические проблемы скотоводства Грузии, Тб., 1979; მ. მ ა კ ა ლ ა თ ი ა. მესაქონლეობა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., 1985; თ. ც ა გ ა რ ე ი-შ ე ლ ი, მესაქონლეობის ისტორიისათვის საქართველოში, თბ., 1987; ნ. ა ზ ი კ უ რ ი, „უხის ხმა“ და მასთან დაკავშირებული ლეგენდა, საქართველოს ისტორიის საკითხები, თბ., 1982, გვ. 164—172.

148 გ. მ ე ლ ი ქ ი შ ე ლ ი, საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის უძველესი მოსახლეობის ისტორიიდან, თბ., 1965, გვ. 71; მისივე, ქართველები და მათი წარმოშავლობის საკითხი, იხ. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, I, თბ., 1970, გვ. 338—341; თ. ჭ ა თ ა რ ი ძ ე, ქართველ ტომთა ეთნიკური ვინაობის საკითხისათვის, თბ., 1976, გვ. 292.

გ. დეეტერსის მოსაზრება ქართველურ ენათა ფუძე-ენიდან თავდაპირველად სვანურის გამოცალკევებისა და შემდეგ, ერთხანს, ქართული და მეგრულ-ჭანური (ზანური) ენობრივი ერთობის არსებობის შესახებ. გამოთქმულია ვარაუდი ძვ. წ. II ათასწლეულის პირველ ნახევარში სვანური ეთნიკური ჯგუფის ენობრივი და ამასთანავე ფაქტიური განცალკევების შესახებ ქართულ-ზანური ჯგუფისაგან<sup>149</sup>. უკანასკნელ ხანებში წამოყენებული მოსაზრების მიხედვით ძვ. წ. IV—III ათასწლეულებში ქართველურ მიგრაციათა პირველ ტალღას დასავლეთით და ჩრდილო-დასავლეთით, კოლხეთის დაბლობისაყენ, საერთო ქართველურის დასავლურქართულ დიალექტთაგან, ძვ. წ. III ათასწლეულში უნდა გამოეყო ერთ-ერთი მათგანი და სათავე უნდა დაედო სვანური ენის ჩამოყალიბებისათვის. ძვ. წ. II ათასწლეულის დასაწყისში უნდა დაშლილიყო ქართულ-ზანური ერთობა<sup>150</sup>. ყურადღება მიიქცა იმ გარემოებას, რომ რკინის ცნების („ბერეჟ“) გადმოცემაში სვანური სცილდება ქართულს და ზანურს, რომელთაც საამისოდ საერთო სიტყვა აქვთ. აქედან გამომდინარე, გამოთქმულია მოსაზრება, რკინის ხმარების დაწყებისათვის სვანურენოვანი ტომების სხვა დანარჩენი ქართველური მასისაგან დამოუკიდებელი არსებობის შესახებ. უფრო მეტიც, „სპილენძ“ სიტყვის მხოლოდ საერთო ქართულ-ზანური ფუძე მიუთითებს საერთო ქართველურის დაშლაზე (სვანურად და ქართულ-ზანურად) კიდევ უფრო ადრე, „სპილენძ“ ცნების გაჩენის ხანაში<sup>151</sup>. არქეოლოგიური მონაცემებით. ქართველური ერთობის დაშლის საწყისები ძვ. წ. III ათასწლეულის ბოლოშია საძებარი. ქართველური ერთობის დაშლა მტკვარ-არაქსის კულტურის დასავლეთით განფენას უკავშირდება. ქართველური ენობრივი ერთობა დღევანდელ აღმოსავლეთ საქართველოს და მის მიმდგომ მხარეებში გავრცელებული მტკვარ-არაქსის კულტურის თავისებურ ვარიანტს მოიცავდა. ამ კულტურის დასავლეთ საქართველოში გავრცელებამ საფუძველი ჩაუყარა საერთო ქართველური ფუძე-ენის აღმოსავლურ და დასავლურ დიალექტურ ჯგუფებს, რასაც საბოლოოდ საერთო ქართველურიდან სვანურის, როგორც დამოუკიდებელი ენობრივი ერთეულის ჩამოყალიბება მოყვა<sup>152</sup>. სვანური ტომების დასავლეთ საქართველოში გადანაცვლება აუცილებელი პირობა იყო, რომელსაც საერთო ქართველუ-

149 გ. მელიქიშვილი, ქართველები და მათი წარმომავლობის საკითხი, გვ. 340—341; ო. ჭაფარიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 293—294.

150 Т. В. Гамкрелдзе, Вяч. Вс. Иванов, Индоевропейский язык и индоевропейцы, II. Тб., 1984, с. 880—881, 909.

151 თ. მიქელაძე, ძიებანი კოლხეთის და სამხრეთ-აღმოსავლეთი შავიზღვის-პირეთის უძველესი მოსახლეობის ისტორიიდან, თბ., 1974, გვ. 13.

152 ო. ჭაფარიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 294—295.

რი მასიდან ამ ტომთა ენობრივი მოწყვეტა უნდა გამოეწვია<sup>153</sup>. მუსიკალური ენისა და სამეტყველო ენის სინკრეტიზმი მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე, უფლებას გვაძლევს ქართული მუსიკალური ფუძე-ენა და მისი დიფერენციაციის დასაწყისი, მიახლოებით, მკვლევართა მიერ ზემოთ წარმოდგენილ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოვათავსოთ და, ამგვარად, იგი ქართველურ ენათა ფუძე-ენის არსებობისა და მისი დაშლის ხანას დაუკავშიროთ. მუსიკალური კულტურის დასავლურქართული წრის ჩამოყალიბება, რომელიც, როგორც ჩანს, ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა, თავის მხრივ, მიგვანიშნებს სვან ტომთა განსახლებაზე დასავლეთ საქართველოში. ნიშანდობლივია, რომ ენობრივი მონაცემებით II ათასწლეულსა და I ათასწლეულის პირველ ნახევარში ვარაუდობენ სვანურ ტომთა ფართოდ გავრცელებას დასავლეთ საქართველოს არა მხოლოდ მთიან, არამედ ბარის რაიონებში<sup>154</sup>. აღმოსავლეთ საქართველოში სვანურის კვალი თავს იჩენს მოხეურ სიმღერებში. ხევი ერთ-ერთი საინტერესო რეგიონთაგანია მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურქართულ წრეში. მასში, აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ინტონაციურ და ჰარმონიულ თავისებურებებთან ერთად ბარის (ქართლ-კახური) სიმღერების (განსაკუთრებით „იავნანას“ მელოდიის) მნიშვნელოვანი გავლენა შეინიშნება. სვანიზმები მუსიკალურ სფეროში ვლინდება რიტმული ბანისა და ზედა ხმის, ან ზედა ორი ხმის ელერადობაში. ხმათა ანალოგიური შეხამება მთიულეთშიც დგინდება. საინტერესოა, რომ წერილობითი წყაროებიდან გამომდინარე, მკვლევარნი დარიალის ხეობის მიდამოებში, ხევში, ძველად წანართა არსებობას ვარაუდობენ<sup>155</sup>. თრუსოელი ოსები ძველად (და დღესაც) სოფ. სტეფანწმინდას (ყაზბეგს) უწოდებდნენ „სანა“ || „შანა“, არაბული წყაროებიც წანარებს იხსენიებენ — „სანარ“ || „სანარია“. ამასვე მოწმობს ხადის ხეობის სათავეში „შანის მთა“ და ინგუშეთში „შანის წყალი“<sup>156</sup>. წანარების განსახლებისა და ეთნიკური კუთვნილების შესწავლისას გაზიარებულია ნ. მარისა და

153 თ. შიქელაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 19.

154 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, I, გვ. 341; გ. მელიქიშვილი, საქართველოს კავკასიისა და... გვ. 50—66; თ. შიქელაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 11, 20.

155 მ. ლორთქიფანიძე, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანების ისტორიიდან, მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაკ. 31, 1954, გვ. 32—34; დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, I, თბ., 1977, გვ. 189; მისივე, ციხე-ქალაქი უჯარმა, თბ., 1966, გვ. 102—104.

156 დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, I, გვ. 189—190.

ს. კაკაბაძის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ წანარები ქართული, სეპ-ნური ტომია, წინააღმდეგ ზოგიერთი მკვლევრისა, რომელიც წანარებს ჩაჩურ-ინგუშურ ტომად მიიჩნევს<sup>157</sup>. სვანიზმების არსებობა მოხეურ სიმღერებში იქნებ ზევის ტერიტორიაზე წანართა განსახლებით აიხსნას. ყოველ შემთხვევაში, თუ მოხეური მუსიკალური მასალის ანალიზის შედეგებით ვიმსჯელებთ, შესაძლებელია წანარები ქართულ, სვანურ სამყაროს დაეუკავშიროთ.

სვანურ ტომთა განსახლებას თანამედროვე რაქის ტერიტორიაზე მოწმობს სვანთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველესი შრეების არსებობა რაქულში. ამასთანავე რელიეფურად ჩანს რაქულის (ქვემო, ზემო და ნაწილობრივ მთის რაქის) მკიდრო კავშირი აღმოსავლურ-ქართულ სამყაროსთან. ამ მხრივ საყურადღებოა რაქულის კავშირი არა მარტო აღმოსავლეთ საქართველოს ბართან, არამედ მთის რეგიონებთან, ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ რაქულის ძირები მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურქართული წრის წიაღშია საძიებელი. სიმპტომატურია, რომ რაქულში შედგენილი სვანური სიმღერების უძველესი ფორმები რელიქტის სახით შემოინახა. ეს მოსაზრება მეტ დამაჯერებლობას იძენს უკანასკნელ ხანს ჩატარებული გამოკვლევებით<sup>158</sup>. მუსიკალური მასალის ზემოხსნებული ინტერპრეტაცია ისტორიულ ხანაში შიდაეთნიკური პროცესების ანარეკლად გვევლინება.

დასავლურქართული მუსიკალური კულტურის შემდგომ განვითარებაში, ვფიქრობთ, არანაკლები მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა უფრო მოგვიანებით ლაზეთის (ეგრისის) სამეფოს ჩამოყალიბებას. II საუკუნის ბოლოსათვის ლაზეთის სამეფო აერთიანებდა მთელ დასავლეთ საქართველოს, რომლის ტერიტორია მოიცავდა მთიან მხარესაც, თანამედროვე აფხაზეთს, სვანეთს და რაქას<sup>159</sup>.

მეგრულ მუსიკალურ მასალაში ჩანს უძველესი ინტონაციური ფენა, რომელიც უეჭველად მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურ-ქართულ წრეს უკავშირდება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ ფენის მუსიკალურ-სემანტიკური სიახლოვე აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებთან, რომლებშიც რელიეფურად იჩენს თავს აღმო-

<sup>157</sup> ჟ. გვასალია, წანარების ეთნიკური კუთვნილების შესახებ, საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე, 59, № 3, თბ., 1970, გვ. 753—765; მისივე, მთიულეთის ისტორიული გეოგრაფიიდან (ცხვატი, წილანი, წანარნი). კავკასიის ეთნოგრაფიული კრებული, III, თბ., 1971, გვ. 194—210.

<sup>158</sup> К. Накашидзе, Музыкальная культура горцев Западной Грузии (по этнографическим материалам Рачи), Диссертация, Тб., 1987.

<sup>159</sup> ნ. ლომოური, დასავლეთ საქართველო (ეგრისი) IV—V საუკუნეებში. იხ. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, II, თბ., 1973, გვ. 161; დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, I, გვ. 96.

სავლურქართული მუსიკალური წრისათვის დამახასიათებელი მელო-  
დიის უძველესი ფორმები. ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარე საგუ-  
ლისხმოა გარკვეულ ისტორიულ ხანაში ქართულ-ზანური მუსიკალუ-  
რი ერთობის არსებობა. ზემოხსენებული ინტერპრეტაციის შემდეგ,  
შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ მეგრული მუსიკალური დიალექტი  
უფრო გვიან გამოეყო ქართულ მუსიკალურ ფუძე-ენას, ვიდრე სვა-  
ნური. სამეცნიერო ლიტერატურიდან ცნობილია, რომ უძველესი წერი-  
ლობითი წყაროები სამხრეთ-აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთში ძვ. წ.  
XIII—XII საუკუნეებიდან კოლხეთის (დაია-კულხა) სამეფოს არ-  
სებობას ადასტურებენ. როგორც გვიან ბრინჯაოს ხანის კოლხეთის,  
ისე ძველი კოლხური სამეფოს მოსახლეობა უმთავრესად ქართველუ-  
რი ტომებისაგან შედგებოდა. მკვლევართა ვარაუდით, იმ უძველეს  
ხანაში „კოლხი“ სახელს დასავლურქართულის მნიშვნელობა არ ენი-  
ჭებოდა, არამედ იგი საერთო ქართულ-ზანური (მეგრულ-ჭანური)  
ელემენტის აღმნიშვნელი იყო. ამ დროისათვის ქართველსა და მეგრულ-  
ჭანებს შორის ენობრივი განსხვავება არ უნდა არსებულებოდა. კოლ-  
ხეთის სამეფო განიხილება როგორც ქართულ-ზანური მოსახლეობის  
გაერთიანება, რომელიც მოიცავდა აგრეთვე ისტორიული კოლხეთის  
ჩრდილოეთ რაიონებში მცხოვრებ სვანურ ტომებსაც. გამოთქმულია  
მოსაზრება, რომ ქართის ტომები, რომლებიც ადრეანტიკურ ხანაში  
სამხრეთ (მესხეთი) და აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზეა  
საგულისხმო, ადრიდანვე გავრცელებული იყვნენ დღევანდელი დასა-  
ვლეთ საქართველოს სამხრეთ (აჭარა, გურია) და აღმოსავლეთ (იმე-  
რეთი) რაიონებშიც<sup>160</sup>.

ვფიქრობთ, მუსიკალური მონაცემები არანაკლებ საინტერესო  
ჩანს უძველესი ხანის ისტორიული სურათის აღდგენისათვის. თუ  
ბურღონული მრავალხმიანობის შემდეგ, მრავალხმიანობის კომპლექ-  
სური ფორმის ჩასახვა-ჩამოყალიბება სვანური ტომების სახელს უკა-  
ვშირდება, მაშინ საესეებით ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ დასავლეთ  
საქართველოს მუსიკალურ ყოფაში მრავალხმიანობის ამ ფორმას მნი-  
შვნელოვანი როლი ადრიდანვე, მუსიკალური აზროვნების განვითარე-  
ბის უძველეს ეტაპებზე უნდა შეესრულებინა. აქვე დავძენთ, რომ თუ  
სვანური და მეგრული ქართველურ ენებად ყა-  
ლიბდება, ქართულ მუსიკალურ ფუძე-ენას  
ისინი მხოლოდ მუსიკალური დიალექტების დო-  
ნეზე გამოეყოფიან.

<sup>160</sup> გ. მელიქიშვილი, საქართველოს, კავკასიისა... გვ. 68—93; საქართვე-  
ლოს ისტორიის ნარკვევები, I, გვ. 389, 395, 422; თ. მიქელაძე, ძიებანი კოლ-  
ხეთისა და სამხრეთაღმოსავლეთი შავიზღვისპირეთის უძველესი მოსახლეობის ისტო-  
რიიდან, გვ. 176—182.

პოლიფონია დასავლეთ საქართველოში უეჭველად მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ნიადაგზე ვითარდება, მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ქართული მუსიკალური კულტურის დასავლური წრე იმთავითვე მრავალხმიანობის ამ ფორმას ემყარებოდა. როგორც ზემოთ ითქვა, სვანური ტომების გამოცალკეება ერთობლივი ქართველური ეთნოსიდან, მუსიკალურ სფეროში კომპლექსური მრავალხმიანობის ჩასახვით აღინიშნა, რაც მრავალხმიანობის ახალი, განსხვავებული ფორმის წარმოქმნაში გამოიხატა. აქედან გამომდინარე, მუსიკალური კულტურის დასავლურქართული წრის ჩამოყალიბება ბუნებრივად უკავშირდება მრავალხმიანობის ამ ფორმის გავრცელებას დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე. სიმპტომატურია, რომ დასავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონებში მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის პოლიფონიაში თანდათანობითი გადაზრდის პროცესის ჩვენება ძნელდება.

ამგვარად, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის შესწავლამ შესაძლებლობა მოგვცა წარმოგვედგინა ქართველი ხალხის მუსიკალური აზროვნების თანმიმდევრული განვითარების სურათი და, შესაბამისად, მიმდინარე ეთნიკური პროცესები, გვეჩვენებინა ოდესღაც ქართველურ ტომთათვის საერთო, ქართული მუსიკალური ფუძე-ენა, მისი განვითარებისა და ამასთანავე დიფერენციაციის პროცესი, მუსიკალური დიალექტების წარმოქმნა, რაც თავისებურად ასახავს ერთობლივი ქართველური ეთნოსის არსებობას; და მის დიფერენციაციას, ცალკეული ეთნოგრაფიული ჯგუფების ჩამოყალიბებას; ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის წიაღში, ბურღონული მრავალხმიანობის შემდეგ, მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩასახვა; მუსიკალური კულტურის ორი დიდი წრე: აღმოსავლურქართული და დასავლურქართული; სვანურ ტომთა მნიშვნელობა მუსიკალური კულტურის დასავლურქართული წრის ჩამოყალიბებაში. ქართული ხალხური მუსიკის შემდგომი განვითარების საერთო გზა, რომელმაც საბოლოოდ განაპირობა ერთიანი ქართული მუსიკალური კულტურის არსებობა.

არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით ფიქრობენ, რომ ამიერკავკასია და, საერთოდ, კავკასია ძველი ქვის ხანის ადრეულ საფეხურზე წინა აზიის უძველესი ადამიანის გავრცელების სფეროში შედიოდა და შესაძლოა, მისი ჩრდილო, პერიფერიული ნაწილი იყო. ძველი ქვის ხანის ძეგლები ამიერკავკასიაში ადგილობრივ კულტურის საფუძველზეა წარმოქმნილი<sup>161</sup>. აღნიშნულია ბუნებრივი გარემოს გადამწყვეტი როლი ლოკალური თავისებურებების წარმოქმნაში. კავკასიის

<sup>161</sup> ო. ჯ ა ფ ა რ ი ძ ე, დასახ. ნაშრომი, ვვ. 19—20.

ნეოლითი ადგილობრივი, წინარე კულტურის საფუძველზეა აღმოცენებული, ოღონდ როგორც ერთ-ერთი შემადგენელი, პერიფერიული ნაწილი წინა აზიის უძველესი სამიწათმოქმედო ცენტრისა, მასთან ახლო ურთიერთობაში ვითარდებოდა. ამ ხანაში მთელ კავკასიაში მიმდინარეობს ტომთა ფართო განფენა, იქმნება მონათესავე ტომებისაგან შემდგარი მოზრდილი ეთნიკური ჯგუფები და, შესაბამისად, ერთგვაროვანი დიდი არქეოლოგიური კულტურები, რომელთა დიდ ტერიტორიაზე განფენა თანდათანობით დაშორებას იწვევდა და კავკასიური ენობრივი და კულტურული ერთობის გათიშვის საფუძველს ქმნიდა. ფიქრობენ, რომ V ათასწლეულში ეს ერთობა უკვე დაშლილი უნდა ყოფილიყო<sup>162</sup>. ადრე ბრინჯაოს ხანაში, რომელიც მთელ III ათასწლეულს მოიცავს, საბოლოოდ ყალიბდება კავკასიის მოსახლეობის ძირითადი ეთნიკური ჯგუფები<sup>163</sup>. ვარაუდობენ, რომ II ათასწლეულის შუა ხანებიდან მაინც კავკასიის და, კერძოდ, ამიერკავკასიის მოსახლეობის ძირითად ბირთვს შეადგენდნენ ჩრდილო-დასავლურ კავკასიური (აფხაზურ-ადიღეური), ჩრდილო-აღმოსავლურ კავკასიური (ჩაჩნურ-დაღესტნური) და სამხრეთ კავკასიური (ქართველური) ტომები. არ არის გამორიცხული ზოგი სხვა (ხური-ურარტული, პროტოხეთური) წარმოშობის ტომების არსებობა<sup>164</sup>. ანთროპოლოგიური კვლევა-ძიების საფუძველზე გამოთქმულია მოსაზრება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე ანთროპოლოგიური ტიპების უწყვეტი მემკვიდრეობითობა ენეოლითის მიწურულიდან დღემდე, ქართველთა წინაპრების ადგილობრივი, აუტოქტონური წარმომავლობის მაჩვენებელი უნდა იყოს. სამხრეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს, დასავლეთ აზერბაიჯანისა და სომხეთის ტერიტორიებზე ანალოგიური ტიპების არსებობა და მათი ეპოქალური ტრანსფორმაციის ერთი მიმართულება, ამ რეგიონის უძველესი მოსახლეობის ერთიან გენეტურ წარმომავლობაზე უნდა მიუთითებდეს. ეს ანთროპოლოგიური ერთიანობა შეიძლება მაჩვენებელი იყოს იბერიულ-კავკასიური დიდი ერთობისა, რომელიც შენიშნულია კულტურასა და ენაში<sup>165</sup>. ლინგვისტური მონაცემებით იბერიულ-კავკასიური ენები მიჩნეულია მონათესავე ენებად, მაგრამ ამავე დროს გაჩნდა საპირისპირო აზრიც, რომელიც ქართველურ და მთის კავკასიურ ენათა გენეტურ ერთობას

<sup>162</sup> ო. ჯ ა ჟ ა რ ი ძ ე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 17—18, 43, 46.

<sup>163</sup> იქვე, გვ. 93.

<sup>164</sup> გ. მ ე ლ ი ქ ი შ ვ ი ლ ი, საქართველოს, კავკასიისა და..., გვ. 103.

<sup>165</sup> მ. ა ბ დ უ შ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი, ანთროპოლოგიური მონაცემები და ქართველი ხალხის წარმოშობისა და ჩამოყალიბების პრობლემა, ხელუერი, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XXII, თბ., 1985, გვ. 39.

უარყოფს<sup>166</sup>. ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ ენათა შედარებითმა შესწავლამ, შესაძლებელია, თავის მხრივ, შეუქი მოპოვინოს კავკასიაში მცხოვრები უძველესი ტომების ეთნოგენეზის პრობლემას. იბერიულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა ურთიერთიმართების საკითხი უკანასკნელ დრომდე საგანგებო კვლევის საგნად არავის გაუხდია. არსებობს ცალკეული მოსაზრებანი, რომლებიც ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ მუსიკალურ კულტურათა ნათესაობაზე მეტყველებენ<sup>167</sup>. ქართული და ჩრდილოკავკასიური (აფხაზურ-ადიღური, ოსური, ჩაჩნურ-დაღესტნური) ხალხური მუსიკალური მასალის შედარებითი შესწავლა შემდეგ სურათს იძლევა<sup>168</sup>: აფხაზური ხალხური სიმღერების საფუძველია ბგერათრიგი ტერციისა და კვარტის ფარგლებში. უფრო მოგვიანებით, მელოდიის დიაპაზონი ფართოვდება. სექსტამდე, სეპტიმამდე, ოქტავამდე. აფხაზური სიმღერების მელოდიური ფორმულა ბგერათა დაღმავალი მოძრაობაა კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე<sup>169</sup>. ამ თავისებურებით აფხაზური სიმღერები ენათესავენ ქართულს. ზოგიერთ მათგანში მელოდიის დაღმავალი მოძრაობა ფრიგიულ კილოში, სიაზლოვეს ავლენს აღმოსავლურქართულ, ფშავ-ხევსურულ საფერხულო სიმღერებთან. შენიშნულია, რომ ნახტომები მელოდიაში, დამახასიათებელი აფხაზური სიმღერებისათვის, გაწონასწორებულია ბგერათა სეკუნდური მოძრაობით<sup>170</sup>.

166 ივ. ჭავჭავაძე, ქართული და კავკასიური ენების თავდაპირველი ბუნება და ნათესაობა, თბ., 1937; ა. ჩიქობავა, იბერიულ-კავკასიურ ენათა შესწავლის ისტორია, თბ., 1965; მისივე, თბილისის უნივერსიტეტი და იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, XVII, თბ., 1970, გვ. 14; თ. გამყრელიძე, გ. შაქავერაძე, სონანტთა სისტემა და აბლაუტი ქართველურ ენებში, თბ., 1965, გვ. 027. მოსაზრებანი ქართველურ და მთის კავკასიურ ენათა წარმოშობის შესახებ საკმაოდ ვრცლად არის წარმოდგენილი ო. ჭაფარიძის ზემოთ დასახელებულ ნაშრომში. იხ. თავი „კავკასიის უძველესი მოსახლეობის ეთნიკური ვინაობის საკითხისათვის“, გვ. 252—267.

167 შ. ასლანიშვილი, Народные основы грузинских композиторов, см.: Грузинская музыкальная культура, с. 418—422; В. Гвахария, О древних взаимосвязях грузинской и северокавказской народной музыки, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XII—XIII. გვ. 281—290.

168 Н. Майсурадзе, Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки, თავი VI; Взаимоотношение грузинского и северокавказского музыкальных языков и вопрос их общности, с. 216—277.

169 აფხაზურ სიმღერებში მელოდიური სტრუქტურის შესახებ იხ. М. Хашба, Трудные и обрядовые песни абхазцев, Сухуми, 1977; с. 129; ee же, Мелодическая структура абхазской народной песни, 1980, с. 2—3, рукопись.

170 М. Хашба, Трудные и обрядовые песни абхазов, с. 129.

აფხაზურ სიმღერებში, ქართულის ანალოგიურად, ხშირად გამოიყენება მარტივი, გაფართოებული, რთული, ფრიგიული და ქართული (ეოლიური) კადანსები. ცალკე აღნიშვნის ღირსია კვარტული კადანსი — ქართული ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი უძველესი სახეობა კადანსებისა, რომელსაც აფხაზურში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ზოგ სიმღერაში იგი წარმოდგენილია ბანის მოძრაობით კვარტით ქვემოთ. საკადანსო ფორმულების შედარებითმა ანალიზმა ნათლად გვიჩვენა, რომ აფხაზურში გავრცელებული რთული მოდულაციური კვარტული კადანსი ფორმითა და შინაარსით ენათესავება ქართულში არსებულ რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსს, ამ კადანსის ერთ-ერთი ნაირსახეობა აფხაზურში, წარმოქმნილია ბანში ბგერათა გადანაცვლებით. იგი მოგვიანებით ჩამოყალიბდა თვითმყოფადი კადანსის სახით<sup>171</sup>. კადანსთა შორის ერთ-ერთი უძველესი ფორმა — კვარტული, რომელიც რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის შემადგენელი ელემენტია, საერთოა ქართულ-აფხაზური სიმღერებისათვის. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ წმინდა კვარტა დამოუცილებელი ინტერვალის სახით კადანსის ბოლოს და, საერთოდ, საფეხურთა თანმიმდევრობაში სიმღერის წარმოშობის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი ნიშანთაგანია<sup>172</sup>. აფხაზურ სიმღერებში, რომლებშიც წარმოდგენილია რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსთა სახესხვაობანი, მაჟორულ-მინორული სისტემის ჩანასახი ჩნდება, უფრო მეტიც, შეინიშნება ამ სისტემის შერწყმა აფხაზური ხალხური სიმღერებისათვის დამახასიათებელ ჰარმონიულ კანონზომიერებასთან. აფხაზურისათვის, მსგავსად ადიღური და ოსური სიმღერებისა, დამახასიათებელია ორხმიანობა. სამხმიანობის არსებობა ქართულის (მეგრულ-სვანურის) გავლენით აიხსნება<sup>173</sup>. აფხაზურ სიმღერებში მკაფიოდ ჩანს მრავალხმიანობის ორი ფორმა: ბურღონული და კომპლექსური<sup>174</sup>.

უძველესი ინტონაციური კავშირები როგორც აფხაზურთან, ისე ქართულთან, ადიღურ სიმღერებში მქლავნდება. ცალკეულ ნიმუშებში შეინიშნება უშუალო ინტონაციური კავშირი ქართველ მთიელთა

171 ნ. მაისურაძე, კვარტული კადანსი ქართულ-აფხაზურ-ადიღურ სიმღერებში, ისტორიული კრებული, IV, თბ., 1974, გვ. 353—360; შდრ. В. Ахобадзе, Предисловие, см. сб. «Абхазские песни», составители В. Ахобадзе, И. Корта, М., 1957, с. 134.

172 შ. ასლანიშვილი, ქართულ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია, თბ., 1970, გვ. 110.

173 В. Ахобадзе, Предисловие, с. 11; В. Гвахария, დასახ. ნაშრ.,

33. 286.

174 М. Хашба, Трудовые и обрядовые песни абхазов, с. 129.

საფერხლო სიმღერებთან. აფხაზურის ანალოგიურად მელოდიაში ჩნდება ბგერათა აღმავალი სვლა, ნახტომები, რომელთა შევსება დაღმავალი სეკუნდური მოძრაობით ხერხდება; ადიღეურში გავრცელებულია ქართულ-აფხაზური სიმღერებისათვის დამახასიათებელი მარტივი, რთული და ფრიგიული კადანსები; რთულ მოდულაციურ კვარტულ კადანსთა სახესხვაობანი და კვარტით დაბოლოებული კადანსი, რომლებიც ფორმითა და შინაარსით იმეორებენ აფხაზურ სიმღერებში არსებულ კადანსებს: დადგენილია ბანის (მელოდიის თანხლები გუნდის) შემდეგი სახეობანი: მელოდიის თანხლება უნისონში, გაბმული, ოსტინატური, მელოდიზებული და მონაცვლეობითი<sup>175</sup>. მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა ბურღონული ორხმიანობაა<sup>176</sup>. ინტონაციური და პარმონიული თვალსაზრისით, აფხაზური და ადიღეური სიმღერები განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამჟღავნებენ ერთმანეთთან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პარმონიული ელემენტები, რომლებიც საერთოა მათთვის, ზუსტად იმეორებენ ერთიმეორეს. მუსიკალური მასალის ანალიზი მოწმობს, რომ პარმონიულ ელემენტთა შემდგომი განვითარების პროცესში, აფხაზური ასრულებდა შუალედურ როლს ქართულსა და ადიღეურს შორის. იქნებ ამით აიხსნას ის გარემოება, რომ აფხაზური სიმღერები, ადიღეურთან შედარებით, ქართულთან ნათესაობის უფრო სრულ სურათს იძლევიან. განსხვავებით აფხაზურისაგან ადიღეურში, ზოგ შემთხვევაში, წყვეტილი ჩნდება, რომლის ტიპოლოგიური შევსება აფხაზური სიმღერების საშუალებით ხერხდება.

ოსური სიმღერები ხასიათდება მელოდიის დაღმავალი, ზიგზაგისებური მოძრაობით კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე. მელოდიის დიაპაზონი კილოს კვინტიდან უნდციმას აღწევს. ნახტომები კვარტაზე, კვინტაზე, დიდ სექსტაზე, პატარა სექტიმაზე, ოქტავაზე შევსებულია ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით. კადანებიდან საყურადღებოა მარტივი, გაფართოებული, რთული და კადანსები შემდეგი ფორმულებით: VI I; VII, VI, I. აღსანიშნავია კადანსთა ვარიანტები: VI, I<sub>4</sub> და VI, IV, I<sub>4</sub>. ბანი შედგება შეკავებული ბგერებისაგან და ვრცელდება ტერციიდან სექტიმამდე, მოძრაობს ძირითადად მღორედ, ზედა ხმასთან მიმართებაში წარმოქმნის კვარტის, კვინტის, ოქტავის ინტერვალებს: ბანში გამოიყენება ბგერათა მოძრაობა ტერციებში ცალკეული ინტონაციების ან სეკვენციების სახით; ერთი ნაგებობის ფარგლებში, ან ნაგებობათა შორის ბანი შეიცავს ნახტომებს; დომი-

<sup>175</sup> А. Гребнев, Критический обзор музыкального творчества народа Адыге (черкесов), см. Адыгейские народные песни и мелодии, сост. и редактор А. Гребнев, М.—Л., 1941, с. 202—203.

<sup>176</sup> Г. Чич, Героико-патриотические традиции в народно-песенном творчестве адыгов, Диссертация, Майкоп, 1982, с. 173.

ნანტური საფეხურებია VII, II. საგმირო სიმღერებში ბანი რიტმულად ნაკლებად მოძრავია, ხშირად შეკავებული, იშვიათად მონაცვლეობს მცირე მელოდირ სვლებთან<sup>177</sup>. ოსური საგუნდო სიმღერების ტრადიციული ორხმიანობა შემონახულია ჩრდილოეთ ოსეთის სიმღერებში, სამხრეთ ოსური სამხმიანობა ქართული მრავალხმიანობის გავლენის შედეგია<sup>178</sup>. ნანტომები მელოდიაში, როგორც ზემოთ აღინიშნა, დამახასიათებელია აგრეთვე აფხაზურ-ადიღეური სიმღერებისათვის. ზემოთ დასახლებული კადანსებიდან პირველი სამი იმეორებს ქართულ-აფხაზურ-ადიღეურ სიმღერებში არსებულ კადანსებს: კადანსები ფორმულებით VI I, VI I<sub>4</sub> ან VII VI I კი — აფხაზურ-ადიღეურ სიმღერებში გაბატონებულ საკადანსო ფორმულებს. ოსურში გავრცელებული რთული მოდულაციური კვარტული კადანსის ნაირსახეობა უშუალო კავშირს ავლენს აფხაზურ და ადიღეურ ამავე სახის კადანსებთან.

მუსიკალური ტექსტების ანალიზის შედეგები მოწმობენ, რომ ოსურ მუსიკალურ ენას საფუძვლად კავკასიური სუბსტრაქტი უდევს.

ამგვარად, ქართულ-აფხაზურ-ადიღეური და ოსური სიმღერების ინტონაციური საფუძველია ბგერათა დაღმავალი მოძრაობა კილოს უმაღლესი ბგერიდან ტონიკამდე. მოგვიანებით, როგორც ჩანს, აფხაზურში, ადიღეურსა და ოსურში მეტ-ნაკლებად ჩნდება ნანტომები, რომელთა შევსება ბგერათა სეკუნდური მოძრაობით ხდება. ამ ნიშნით სიმღერები ახალ, განსხვავებულ გამომსახველობას იძენენ. ბანის სახესხვაობათა შორის არსებითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა გაბმულ, ბურდონულ ბანს, როგორც მელოდირს ძირითად საყრდენს. ნიშანდობლივია, რომ ფართო დიაპაზონით და ბგერათა დაღმავალი მოძრაობით აფხაზური, ადიღეური და ოსური სიმღერები ენათესავენა მუსიკალური კულტურის აღმოსავლურქართულ წრეს. მოძრავი ბანის არსებობა აფხაზურში, როგორც ჩანს, ქართული მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის გავლენის შედეგია. აფხაზურ ორხმიანობაში მოძრავი ბანის გავრცელებამ განაპირობა აფხაზურისათვის დამახასიათებელი მრავალხმიანობის თავისებური ფორმის ჩამოყალიბება. მრავალხმიანობის ანალოგიური ფორმა დამახასიათებელია ადიღეური სიმღერებისათვის, რაც აფხაზურის უშუალო გავლენით აიხსნება. ნა-

<sup>177</sup> К. Г. Цхурбаева, Музыкальная культура Северо-Осетинской АССР, см. Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., 1957, с. 255—256; В. Гвахария, О древних взаимосвязях..., с. 289; Д. С. Хаханов, Осетинские Народные песни, Автореферат, Ереван, 1972, с. 12—15.

<sup>178</sup> Б. Галаев, Осетинские народные песни, М., 1964, с. 10—11.

კლებად დამაჯერებელია მუსიკალური კულტურის დასავლურქართული წრიდან მოძრავი ბანის ერთდროული შედწევა აფხაზურ-ადილეურ სიმღერებში. ოსურში მოძრავი ბანის ნაწილობრივი არსებობა შესაძლებელია აფხაზურ-ადილეურის გავლენით აიხსნას.

აფხაზურ-ადილეურ და ოსურ სიმღერებში ნაწილი კადანსებისა იმეორებენ ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებულ (მარტივი, გაფართოებული, რთული, ფრიგიული, ქართული (ეოლიური)) კადანსებს. ამა თუ იმ საკადანსო სელაში, მართალია, ჩნდება გარკვეული ინტონაციური და ჰარმონიული თავისებურებანი, რაც მათ განასხვავებენ ერთმანეთისგან, მაგრამ საკადანსო ფორმულების საფუძველი საერთოა. აფხაზურ-ადილეურ და ოსურ სიმღერებში დადგენილ რთულ მოდელაციურ კვარტულ კადანსთა სახესხვაობანი ენათესავებიან ქართულში არსებულ ამავე სახელწოდების კადანსებს. რთული მოდელაციური კვარტული კადანსის შემადგენელი ელემენტი — კვარტული კადანსი, კადანსთა შორის ერთ-ერთი უძველესი ფორმა, საერთოა ქართულ-აფხაზურ-ადილეური და ოსური სიმღერებისათვის.

ქართულ-აფხაზურ-ადილეური და ოსური სიმღერები ძირითადად სრულდება ეოლიურ, ფრიგიულ, დორიულ, მიქსოლიდურ და იონიურ კილოებში. მაჟორულ-მინორული სისტემის ჩასახვა ჰარმონიულ ელემენტთა შინაგანი განვითარების შედეგია, იგი განსაკუთრებით ადილეურ სიმღერებში იჩენს თავს.

ზემოთ აღნიშნული საერთო ჰარმონიული ელემენტები ჩაჩურჩინგუშურ ხალხურ მუსიკაში იჩენს თავს. მუსიკალური აზროვნების განვითარების უძველეს ეტაპებზე საყურადღებოა მელიოდის, საორღანო პუნქტის, აკორდიკის და კადანსების (მათ შორის კვარტული და ქართული, ეოლიური) განსაკუთრებული სიახლოვე აღმოსავლეთ საქართველოს ბარისა და მთის სიმღერებთან. დადგენილია კვარტკინტაკორდის წარმოშობის ერთგვაროვანი ბუნება და პირობები<sup>179</sup>. ჩრდილოკავკასიის ხალხთა ერთხმიან სასიმღერო ნიმუშებსა და აღმოსავლურქართულ, თუშურ სიმღერებში შენიშნულია ბგერათა სეკვენტური მოძრაობა<sup>180</sup>. სეკვენტური მოძრაობის ჩანასახი აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის სიმღერების უაღრეს ფორმებშიც მელავნდება. იგი განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს სტრუქტურულად ახლო მდგომ ჩაჩურჩინგუშურ და თუშურ ხალხურ მუსიკაში. მელიოდურ მიმოქცევათა გაუფართოება ძირითადად მიმდინარეობს კვარტის ან კვინ-

179 Ш. Асланишвили, Народные основы..., с. 420—421; Н. Речменский, Музыкальная культура Чечено-Ингушской АССР, М., 1965, с. 13.

180 Н. Речменский, Музыкальная культура..., с. 13; Ш. Асланишвили, Народные основы..., с. 421.

ტის დიაპაზონის ფარგლებში, თუმცა ზოგიერთი სიმღერა სექსტის, სეპტიმისა და ოქტავის დიაპაზონსაც მოიცავს. მელოდია იყოფა ოთხ სეკვენტურად მოძრავ ფრაზად. ჩაჩნურ-ინგუშურს, თუშურისაგან განსხვავებით, ახასიათებს მუსიკალური ფრაზების მრავალჯერადი გაშვობა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩაჩნურ-ინგუშურ სიმღერებში ყალიბდება პარმონიულ ელემენტთა გამომსახველობის სპეციფიკური ხერხები, სტრუქტურულად ისინი განსაკუთრებულ სიახლოვეს ავლენენ თუშურ მუსიკალურ დიალექტთან. ეს სიახლოვე შესაძლებელია, ერთი მხრივ, აიხსნას წოური ელემენტის შერწყმით თუშურთან; მეორე მხრივ, მუსიკალური ტექსტების რეტროსპექტული ანალიზი თუშური და ვეინახური სიმღერების უფრო ძველთაძველ კავშირებზე მიგვანიშნებს.

ჩაჩნურ-ინგუშურ ხალხურ მუსიკაში სეპტიმის ინტერვალი განიხილება როგორც ორი კვარტის ჯამი<sup>181</sup>. ანლოგიური შემთხვევა, როდესაც სეპტიმის დიაპაზონის მქონე მელოდიაში ხაზგასმულია ორი კვარტა, აღმოსავლურქართულ, ხეცურულ მუსიკალურ დიალექტშია დამოწმებული.

ქართული, ჩაჩნური და დაღესტნური (ლეკური, კუმეკური) სიმღერების ნათესაობაზე მიუთითებს ორხმიანი სიმღერების ბანში საორღანო პუნქტის გამოყენება; სამხმიან სიმღერებში კვინტები პირველსა და მესამე ხმებს შორის; ქართული (ეოლიური) და კვარტული კადანსები; ტენდენცია მელოდიის დაღმავალი მიმართულებისაკენ; ავარულ სიმღერებში ტრიტონი დორიული კილოს VI და III საფეხურებს შორის, რაც დამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელთა სიმღერებისათვის<sup>182</sup>.

ჩაჩნურ-ინგუშური და დაღესტნური ხალხური მუსიკა ემყარება ეოლიურ, დორიულ, ფრიგიულ და მიქსოლიდიურ კილოებს<sup>183</sup>. დაღესტნური მუსიკალური მასალა არ იძლევა შესაძლებლობას სრულად გავაშუქოთ მისი ქართულთან მიმართების საკითხი. მიუხედავად ამისა, მასში მკაფიოდ ჩანს კავშირი აღმოსავლურქართულ მუსიკალურ სამყაროსთან.

<sup>181</sup> Н. Речменский, დასახ. ნაშრომი, გვ. 13.

<sup>182</sup> Ш. Асланишвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 421—422; Х. М. Хандакаев, М. И. Плодкин, Дагестанская народная песня, М., 1948, с. 18; В. Гвахария, დასახ. ნაშრომი, გვ. 206.

<sup>183</sup> Н. Речменский, დასახ. ნაშრომი, გვ. 11; А. М. Халевский, Чечено-ингушская музыкальная культура, см. Чечено-ингушский фольклор, I, сост. Х. Ахмадов, С. Пяташ, С. Эльмурзаев, Грозный, 1963, с. 7; Н. Майсурадзе, Проблемы генезиса... Автореферат, Тб., 1983, с. 30, 33, 36.

ზემოხსენებული მუსიკალური მონაცემები, თავის მხრივ, შესაძლებელია ესატყვისებოდეს სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებულ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის პერიოდის არქეოლოგიური კულტურა არსებითად აღმოსავლელი ქართველი ტომების კუთვნილება უნდა ყოფილიყო. ამავე დროს აღმოსავლეთ პერიფერიაზე ქართველ ტომებთან ერთად ვეინახურ-დაღესტნური ანუ ჰერულ-ალბანური ტომების არსებობაც ივარაუდება, რომელთა ქართიზაციის პროცესი ადრეანტიკურ ხანაში უნდა დაწყებულიყო<sup>184</sup>.

საყურადღებოა ქართულ და ჩრდილოკავკასიურ (აფხაზურ-ადიღეური, ოსური, ჩაჩნურ-ინგუშური, დაღესტნური) მუსიკალურ ენათა შედარებითი ანალიზის შედეგად გამოვლენილი მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრესი საფეხურები: მელოდიის დაღმავალი მოძრაობა კილოს უმაღლესი ბგერიდან (კვარტა, კვინტა, სექსტა, სეპტიმა, ოქტავა) ტონიკამდე. საფიქრებელია, რომ ენის სპეციფიკამ იმთავითვე მისცა ბიძგი მელოდიაში გარკვეული ინტონაციური ცვლილებების ჩასახვას. სწორედ ამ ცვლილებებმა განაპირობეს, უფრო მოგვიანებით, იმ ინტონაციურ თავისებურებათა ჩამოყალიბება, რომლებიც საფუძვლად დაედო ცალკეულ მუსიკალურ-ეთნიკურ ჯგუფებს. ეს პროცესი, როგორც ჩანს, ხანგრძლივ ისტორიულ პერიოდს მოიცავდა; ბანის სახესხვაობათა შორის თავდაპირველად განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა ტონიკური ბგერის გააზრებას, როგორც მელოდიის ჰარმონიული საყრდენისა, რომელმაც შემდეგში ბურღონული ბანის ფუნქცია შეიძინა; სიმღერების ჰარმონიული საფუძველია ბანში ბგერათა სეკუნდური ფუნქციონალური ურთიერთდამოკიდებულება; კადანსთა შორის საყურადღებოა ისეთი უძველესი ფორმები, როგორიცაა კვარტული და ქართული (ეოლიური).

უდავოა, რომ ზემოაღნიშნული მონაცემები — ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთგვაროვნება მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე, ტიპოლოგიური მსგავსება განვითარების შემდგომ პროცესში, საერთო კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური ხასიათი — მეტყველებენ კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც საერთო მუსიკალური კულტურის არსებობაზე<sup>185</sup>. ვფიქრობთ,

---

<sup>184</sup> გ. მელიქიშვილი, საქართველოს კავკასიისა და... გვ. 79—82; დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, I, გვ. 72.

<sup>185</sup> H. Maclure, დასახ. ნაშრომი, გვ. 47, 49, 50.

რომ მის შექმნაში ადგილობრივ, ძირძველ, მკვიდრ<sup>186</sup> მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა. მუსიკალური მასალა მკაფიოდ წარმოაჩენს ქართველ ტომთა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, მის წამყვან როლს ამ კულტურის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, რომელიც ძირითადად კავკასიური ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების ფარგლებში მიმდინარეობდა.

„ძველი საქართველო უფრო ვრცელი სამყაროს ორგანული, მაგრამ თავისთავადი ნაწილია. ამ სამყაროს შეადგენს ვიწრო ასპექტში — კავკასია, ფართო ასპექტში — ძველი აღმოსავლეთი, რომელთა სხვა კომპონენტებსაც საქართველო უკავშირდება მრავალრიცხოვანი და ნაირსახოვანი გენეტიური და ისტორიული კავშირებით“<sup>187</sup>. ქართველ ტომთა წინაპრების ოდითგანვე მკიდრო კულტურულ-ისტორიული კონტაქტები წინა აზიის უძველეს მოსახლეობასთან, ცხადია, მუსიკალურ სფეროშიც უნდა ასახულიყო. ამ თვალსაზრისით, უწინარეს ყოვლისა, ჩვენი ყურადღება მიიქცია ძველი ქართული საკრავის ებანის წარმომავლობამ.

ივ. ჭავჭავაძის აზრით, „ბანი“ თავდაპირველად გარკვეული ხმის სახელწოდებას კი არ ნიშნავდა, არამედ ზოგადად შებანებას, ხმათა შეწყობას. ამ მოსაზრების დასასაბუთებლად იგი იყენებს ხალხურ ზეპირსიტყვიერების მასალებს. მაგალითად, „ლექს სხვაზედ გადავაქციოთ, ბან მამეც საეიფინაო“, ან „დაჰქარ და დაჰქარ ფანდურო, კარგა მაძლიე ბანია“ და სხვ. აქ ბანი მხოლოდ და მხოლოდ აკომპანემენტს ნიშნავს. შებანება, დაბანება, აკომპანემენტის აღმნიშვნელი ტერმინი იყო. მხოლოდ შემდეგში იქცა ბანი დაბალი ხმის აღმნიშვნელ სახელად<sup>188</sup>. ივ. ჭავჭავაძე ბანს ეტიმოლოგიურად და ფუნქციით უკავშირებს ძველ ქართულ საკრავს ებანს. „ბანი ძველდაც და თანამედროვე ხალხურ სიტყვიერებაშიც იმდენად ბოხი ხმის აღმნიშვნელი არ იყო, რამდენადაც ზოგადად აკომპანემენტის, შებანებისა, რომელიც შესაძლებელია საკრავიერიც ყოფილიყო და ხმიერიც.

<sup>186</sup> მკვიდრის საკითხთან დაკავშირებით იხ. ვ. ერიაშვილი, უძველესი სოციალურ-რელიგიური ინსტიტუტები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., 1982.

<sup>187</sup> ს. ჭანაშია, საზოგადოებრივი მეცნიერებანი საქართველოში დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-20 წლისთავზე, ენიშკის მოამბე, I, თბ., 1937; იხ. ა. აფაქიძე, ქართული საბჭოთა არქეოლოგიის განვითარების ნახევარსაუკუნოვანი გზა, თბ., 1972, გვ. 94.

<sup>188</sup> ივ. ჭავჭავაძე, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 301, 303—305.

თუ ამ გარემოებას გავითვალისწინებთ და თანაც გავიხსენებთ, რომ ძველ ქართულ ძეგლებში გალობის შეხმობა-აყოლებისა, ანდა დასამღერად განკუთვნილ საკრავს ებანი ერქვა, შესაძლებელია ამ ორი ნიტყვის ბანისა და ებანის ესოდენ დიდმა ბგერითმა მსგავსებამ ჩვენი ყურადღება მიიპყროს. მართლაც, ნუთუ შემთხვევითია, რომ აკომპანემენტს, შეხმობა-აყოლებას ბანი ეწოდება და აკომპანემენტისა და დამღერებისათვის განკუთვნილ საკრავსაც ებანი ერქვა, რომელიც ქნარისა და ჩანგის სინონიმებადაც გვევლინება. ძნელი დასაჯერებელია, რომ აქ სრულებით შემთხვევითი, მხოლოდ გარეგნული, ბგერითი მსგავსება იყოს. ქართულ სახელს ებანს არსად თვისტომნი არ უჩანს ეგვიპტურს გარდა, სადაც ასეთსავე საკრავს „ტე ბუნი“ ანუ „ტებუნი“ ეწოდებოდა... სამწუხაროდ, ვერ გავარკვიე, არსებობს თუ არა რაიმე ეტიმოლოგია ამ ეგვიპტური სახელისათვის, მაგრამ, ვფიქრობ, რომ ქართული ებანისა და ძვ. ეგვიპტ. ტებუნისა და არც ქართული ბანისა და ებანის მსგავსება შემთხვევითი არ უნდა იყოს და ძირი მათ საერთო უნდა ჰქონდეთ<sup>189</sup>. დაბადების ქართული თარგმანის სათანადო ადგილების ებრაულ, ბერძნულ, ლათინურ და სომხურ თარგმანებთან შედარებისას ივ. ჯავახიშვილი ებანს ქნარის ქართულ შესატყვისობად მიიჩნევს. „საკრავიც ქართული იყო თუ არა თავდაპირველად, ეს ჭერჭერობით გამოსარკვევია, მაგრამ მისი ებრაულ ქინორ-ის ქართულ შესატყვისობად მიჩნევა და გამოყენება უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ებანიც გალობა-სიმღერის შებანებისათვის განკუთვნილი საკრავი ყოფილა, რომელიც ძალებიან საკრავთა ჯგუფს ჰკუთვნებია დაბადების ქართულად გადმოთარგმნის ხანაში მაინც“<sup>190</sup>. ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრების ანალოგიურად გრ. ჩხიკვაძე ებანს ძალებიან საკრავთა (ჩანგი, ქნარი) ჯგუფს მიაკუთვნებს. მისი აზრით, ებანი ქნარის ტიპის ქართული საკრავია. თვით სახელწოდება „ებანი“ ამ საკრავის ქართული სახელია. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ყაზბეგში (სტეფანწმინდაში) აღმოჩენილ ხუთძალიან საკრავს, რომელიც მემუსიკეს ხელში უჭირავს (დათარიღებულია ძვ. წ. VI ს.), მეკლევარი ებანის მოყვანილობის სამუსიკო საკრავად მიიჩნევს<sup>191</sup>. ი. ხაშბას აზრით, საკრავი ყაზბეგის განძიდან თითქმის ემთხვევა შუმერულ ხუთძალიან რკალისებურ ჩანგს, რომელიც დათა-

189 ი. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 315.

190 იქვე, გვ. 135—145, 138.

191 გრ. ჩხიკვაძე, სამუსიკო საკრავი ებანი და მისი რაობა, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, VII, თბ., 1955, გვ. 56—57, 63. ყაზბეგში აღმოჩენილი საკრავის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთი აზრია გამოთქმული.

არილებულია ძვ. წ. IV ათასწლეულით<sup>192</sup>. არანაკლებ მნიშვნელოვანია უფლისციხეში სოფ. ბამბების ნამოსახლარში აღმოჩენილი ნიღბოსანი მემუსიკის თიხის ფიგურა. იგი, როგორც დ. ხახუტაიშვილი შენიშნავს, ქრონოლოგიურად ახლოს დგას ყაზბეგის ქანდაკებასთან და მიეკუთვნება ძვ. წ. VII—VI საუკუნეებს. მკვლევრის აზრით, საკრავი, რომელიც მემუსიკის ხელთ აქვს, ჩანგი უნდა იყოს<sup>193</sup>. მ. შილაკაძე ამ ძეგლს ჩანგისებურ საკრავს, ლირას უწოდებს<sup>194</sup>. უფლისციხეში აღმოჩენილი საკრავი ფორმით ენათესავება ყაზბეგიდან ცნობილ საკრავს<sup>195</sup>.

ტერმინ „ებანის“ ეტიმოლოგიისათვის საყურადღებოა ფ. გალპინის მოსაზრება შუმერული არფის უძველესი სახელწოდების შესახებ. ფ. გალპინი ურში აღმოჩენილი არფების განხილვისას ყურადღებას ამახვილებს მშვილდისებური არფის არქაულ სახელწოდებაზე PAN ან BAN. ეს საკრავი ეგვიპტეში უძველესი დროიდან იყო ცნობილი ban, ben ან bain-ის სახელით და წარმომდგარია სიტყვის შუმერული მნიშვნელობიდან „მშვილდი“. იგი ინდურში გვევლინება Bin ან Vina-ს, ხოლო კამბოჯურში შესაძლოა kin-ის სახელწოდებით. მისი სიამური სახელი p'in ისე როგორც ინდური pinaka (მუსიკალური მშვილდი), შემდეგში ეწოდა იმ საკრავს, რომელიც მშვილდისაგან განვითარდა, სახელდობრ, გრძელყელიანი ინდური Vina<sup>196</sup> მიუხედავად იმისა, რომ შუმერულ ტექსტებში არფის სახელი Ban და Pan არ გვხვდება, — შენიშნავს მკვლევარი, — საკრავის აღნიშნულ სახელწოდებაზე შუმერულ ენაში შემორჩენილი სიტყვები მიუთითებენ: GiŠ—PAN—TAG—GA ნიშნავს „დაარტყა PAN-ს“, LU—GiŠ—PAN—TAG—GA—„PAN-ის დამრტყმელი“. ფ. გალპინის აზრით, TAG-ს გერმანული schlagen-ის მნიშვნელობა აქვს (სიმებიან საკრავზე ძალთსაყეპლით დაკვრის ტექნიკური სახელწოდება)<sup>197</sup>. მშვილდისებურ არფას დასავლეთ აზიაში თავდაპირველად PAN ეწოდებოდა. გრძელყელიანი საკრავი PAN—TUR, რომელიც წარმოიშვა მშვილდისებური არფისაგან და ნიშნავს „პატარა მშვილდს“ (რკალს), სომხეთში

192 И. Хашба, Абхазские народные музыкальные инструменты, Сухуми, 1979, с. 75.

193 დ. ხახუტაიშვილი, უფლისციხე, I, თბ., 1964, გვ. 73—74.

194 მ. შილაკაძე, ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, გვ. 57.

195 ა. აფაქიძე, ანტიკური ხანის საქართველოს კულტურა, იხ. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, I, გვ. 778.

196 F. W. Galpin, The musik of the sumerians, Cambridge, 1937, p. 27, 28, 70,

197 იქვე, გვ. 28.

Pandir-ის და საქართველოში Panturi-ს სახელწოდებითაა ცნობილი. ისტორიულად, — შენიშნავს მეკლევარი, — ეს ქვეყნები მჭიდრო კავშირში იყვნენ მესოპოტამიასთან, სადაც აღნიშნული საკრავი II ათასწლეულიდან დასტურდება<sup>198</sup>. საინტერესოა, რომ ფ. გალპინი ქართულ „ფანდურს“ ეტიმოლოგიურად და ფორმით შუმერულ PAN—TUR-ს უკავშირებს და, რაც მთავარია, ამ კავშირს იგი ხსნის წინა აზიასთან ქართველ ტომთა წინაპრების კულტურულ-ისტორიული კავშირით. ფანდურის უძველეს ნიმუშად ფ. გალპინი მიიჩნევს თიხის ფირფიტაზე გამოსახულ ორძალიან საკრავს ქ. ნიფურიდან. მას მეკლევარი SiNNU-ს უწოდებს, რაც „ორძალს“ ნიშნავს, SiNNU ფ. გალპინის აზრით, ფანდურის ასურული სახელწოდება უნდა ყოფილიყო. ფანდურის ეს უძველესი ნიმუში დათარიღებულია ძვ. წ. 1900 წლით<sup>199</sup>. კ. ზაქსი ამ საკრავს ძვ. წ. 2500 წლით ათარიღებს<sup>200</sup>. ორსიმიანი ფანდური კვარტული წყობით ქართველი ხალხის ყოფამ დღემდე შემოგვინახა. ორსიმიანი საკრავები ცნობილია ჩრდილოკავკასიის ხალხებშიც: აფხაზეთში, ადიღეელებში, ოსებში, ჩაჩნებში და სხვ<sup>201</sup>. საკრავის სახელწოდება, რომელიც ძალთა რაოდენობით განისაზღვრება, საქართველოშიც იყო ცნობილი. წერილობითი წყაროებიდან ირკვევა, რომ ძალთა ანუ სიმთა რაოდენობის მიხედვით არსებობდა ორძალი, სამძალი, ოთხძალი, ხუთძალი, ათძალი. ივ. ჯავახიშვილი საკრავის სიმის აღმნიშვნელ ტერმინს „ძალს“ უკავშირებს „ძელს“, „ხეს“; რომელსაც შეესატყვისება მეგრულ-ქანური „ჯა“, „ჯალი“. აქედან გამომდინარე, ივ. ჯავახიშვილი ვარაუდობს ძველად ქართველ ტომებში ხემბგერი საკრავის არსებობას, რომელზეც დარტყმით (ძალთსაცემლით) უკრავდნენ. „ძალი“ ისტორიული ხანის ძველ ქართულში ტყავისა და ნაწლავისაგან დამზადებულ სიმს ნიშნავდა. ხის ძალების ნაცვლად ამგვარი ძალის შემოღებას ივ. ჯავახიშვილი კულტურულ დაწინაურებას უკავშირებს<sup>202</sup>. საერთოდ, ხის სიმებიანი საკრავების არსებობა ცნობილია უაღრეს მუ-

<sup>198</sup> იქვე, გვ. 34, 35. შლრ. მ. შილაკაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 35; მისივე ქართული ფანდურის წარმომავლობის შესახებ, ბაცე, № 1, თბ., 1974, გვ. 100.

<sup>199</sup> F. W. Galpin, დასახ. ნაშრომი, გვ. 35, ტაბ. VIII, სურ. 6.

<sup>200</sup> К. Закс, Музыкальная культура Вавилона и Ассирии, см. Музыкальная культура древнего мира, Л., 1937, с. 98.

<sup>201</sup> დ. ბარაყიშვილი, ქართული მუსიკა, გვ. 34; მისივე. Обзор народной песни Восточной Грузии, გვ. 32; ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 117, 156, 158; შ. ასლანიშვილი, ნარკვევები..., II, გვ. 12—13; მ. შილაკაძე, ქართული ხალხური საკრავები... გვ. 16—18; К. В. Ковач, 101, абхазская народная неся, Сухуми, 1929, с. 11; И. Хашба, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52—53; Народы Кавказа, I, М., 1960, с. 216, 294, 372.

<sup>202</sup> ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 2, 103—105, 288.

სიკალურ კულტურათა ისტორიაში. სიმებიანი საკრავის პროტოტიპად აღიარებულია მცენარეულზე ატეჩილი ქერქი<sup>203</sup>. ასეთი სახის ხის სიმებიანი საკრავი აფხაზეთშიც იყო ცნობილი<sup>204</sup>. თუ მხედველობაში მივიღებთ ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდს, ძველად ქართველ ტომებში ხმებგერი საკრავის არსებობის შესახებ, „ძალის“ წარმომავლობა ძელიდან სავსებით კანონზომიერი ჩანს. ამგვარად, ქართველ ტომებში ძალებიანი საკრავის არსებობა შორეული წარსულიდან ივარაუდება. ნიშანდობლივია, რომ კ. ზაქსი ქართულ ჩანგს<sup>205</sup> შუმერულ არფას უკავშირებს, რომელიც დათარიღებულია ძვ. წ. 2700 წლით<sup>206</sup>. ვ. ბელიაევა თავის დროს დააყენა საკითხი ქართული და, კერძოდ, სვანური არფების ბგერათრიგების შესწავლისა, რასაც შესაძლოა შუქი მოეფინა ისეთი შორეული კულტურებისათვის, როგორიც შუმერული მუსიკალური კულტურაა (მას მხედველობაში ჰქონდა ურში აღმოჩენილი თერთმეტსიმებიანი არფა)<sup>207</sup>. სვანური ჩანგი და, საერთოდ, საქართველოში (ყაზბეგსა და უფლისციხეში) აღმოჩენილი არფისებური საკრავები, მ. შილაკაძემ შუმერული არფის ანალოგიად მიიჩნია<sup>208</sup>. ამით ერთხელ კიდევ გაესვა ხაზი ზემოხსენებულ მკვლევართა მოსაზრებებს და, აქედან გამომდინარე, ქართველთა წინაპრებისა და წინა აზიის უძველესი მოსახლეობის მჭიდრო კულტურულ-ისტორიულ კავშირებს.

ძალებიან საკრავთა წყობის განვითარების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპია სეკუნდურ-ტერციული წყობა, რომელიც ფანდურზე აღსახა<sup>209</sup>. ვ. ბელიაევი ვარაუდობდა ფანდურის უძველესი ბგერათრიგის არსებობას ხუთტონიანი გამის (პენტატონიკის) სახით და დასძენდა, რომ ეს ბგერათრიგი თვით ფანდურის წყობაშია მოცემუ-

<sup>203</sup> К. З а к с, Музыкальная культура Египта, см. Музыкальная культура древнего мира, с. 47; Музыкальные инструменты народов зарубежных стран. Каталог музыкальных инструментов, Л., 1972, с. 31.

<sup>204</sup> И. Х а ш б а, დასახ. ნაშრომი, გვ. 54.

<sup>205</sup> აღნიშნული ჩანგის შესახებ იხ. А. Л. М а с л о в, Иллюстрированное описание музыкальных инструментов, хранящихся в Дашковском этнографическом музее, М., 1909, с. 4—5.

<sup>206</sup> К. З а к с, Музыкальная культура Вавилона и Ассирии, см. Музыкальная культура древнего мира, с. 98; Шუმერული არფის შესახებ. იხ. F. W G a l r i n, დასახ. ნაშრომი, გვ. 27.

<sup>207</sup> В. М. Б е л я е в, К вопросу изучения грузинских народных инструментов, Тб., 1936, с. 39.

<sup>208</sup> მ. შ ი ლ ა კ ა ძ ე, ქართული ხალხური საკრავები..., გვ. 55, 57.

<sup>209</sup> Д. А р а к и ш в и л и, Народная песня грузин-горцев Восточной Грузии, с. 143; В. М. Б е л я е в, დასახ. ნაშრომი, გვ. 37.

ლი<sup>210</sup>. აქვე დავძენთ, რომ პენტატონიკის კვალი ქართულ, ხევსურულ და თუშურ სიმღერებში ჩანს<sup>211</sup>. გაიარა თუ არა საერთოდ ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ კილოებრივი აზროვნების განვითარების ეს საფეხური, რომელმაც ესოდენ დიდი როლი შეასრულა მსოფლიოს მრავალი ხალხის მუსიკალურ კულტურათა განვითარებაში, პასუხის გაცემა რთულდება მასალის სიმცირის გამო, მაგრამ ფაქტობრივი მონაცემები, ვფიქრობთ, ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლისას უთუოდ გასათვალისწინებელია.

წინააზიურ სამყაროსთან მჭიდრო კულტურულ-ისტორიული კავშირები ქართული „იავნანას“ მელოდიისა და წინააზიური მუსიკალური ნიმუშების უძველეს შრეებში მეღვანდება<sup>212</sup>. ზემოთ აღინიშნა, რომ „იავნანას“ საგალობელი ნაყოფიერების ქალღვთაების დიდი დედა ნანას კულტს უკავშირდება. არქეოლოგიური მონაცემებით, ნანას კულტის, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების ჩამოყალიბება, ნეოლითის დასასრულიდან ივარაუდება<sup>213</sup>. ადრე სამიწათმოქმედო ტომთა იდეოლოგია, განვითარების ამ საფეხურზე, გამსჭვალულია ნაყოფიერების იდეით. რელიგიურ შეხედულებებში უმთავრესი ადგილი ნაყოფიერების მფარველ ქალღვთაებას — ბუნების დიდ დედას ეკუთვნის, თუმცა მაშინვე მიმდინარეობს მისი გარკვეული დიფერენციაციის პროცესი, იქმნება მისი განსხვავებული სახეები<sup>214</sup>. ქართულ მუსიკალურ-ეთნოგრაფიულ მასალაში უხვად არსებული „იავნანას“ მელოდიის მარტივი ფორმები, შესაძლებელია, თავის მხრივ, მოწმობდნენ იმ უძველეს ხანაში ნაყოფიერების კულტის არსებობას. „იავნანას“ მელოდიის, როგორც ასტრალური ქალღვთაება დიდი დედა ნანასადმი მიძღვნილი საგალობლის ჩამოყალიბება, ვფიქრობთ, ქრონოლოგიურად უფრო მოგვიანო ხანაშია სავარაუდო.

საინტერესოა „იავნანას“ მელოდიის განსაკუთრებული სიახლოვე სომხური ხალხური სიმღერების ცალკეულ ნიმუშებთან. აგრეთვე ქართულ-სომხური „ოროველების“ მსგავსება არა მარტო სახელწო-

<sup>210</sup> В. М. Б е л я е в, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38.

<sup>211</sup> შ. ა ს ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ნარკვევები..., II, გვ. 26—27; მ. ჟ ო რ დ ა ნ ი ა, პენტატონიკის შესახებ ქართულ ხალხურ სიმღერაში, ვ. სარაჩიშვილის სახ. თბილისის სახ. კონსერვატორიის პროფესორ-პედაგოგთა VIII სამეცნიერო სესია, თეზისები, თბ., 1959, გვ. 19—20; Н. М а й с у р а д з е, Проблемы генезиса... Диссертация с.44.

<sup>212</sup> შ. ა ს ლ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, ნარკვევები..., I, გვ. 136—163.

<sup>213</sup> ი. კ ი კ ე ი ძ ე, მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი..., გვ. 154—177, 177.

<sup>214</sup> მ. ხ ი დ ა შ ე ლ ი, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება..., ვპ. 101, 98—110.

დებაში, არამედ სტრუქტურაში<sup>215</sup>. ეს მცირეოდენი, მაგრამ მნიშვნელოვანი მასალა თავისებურად ასახავს შორეულ ხანაში ქართულ-სომხურ ურთიერთობებს. ხალხური მუსიკის სფეროში ქართულ-სომხურის სიახლოვე იქნებ მტკვარ-არაქსის კულტურის წიაღშია საძიებელი, რომლის მატარებელნი, როგორც ფიქრობენ, ქართველურენოვანი და ხურიტულენოვანი ტომები იყვნენ, აგრეთვე — გარკვეული ინდოევროპული ეთნიკური გაერთიანებები<sup>216</sup>, ან იქნებ აიხსნას, უფრო მოგვიანებით, ქართველ ტომთა ინტენსიური ურთიერთობით ხური-ურარტელებთან, რომელთა სამეფოს დაცემის შემდეგ, ნაწილი მოსახლეობისა ქართველ ტომებს შეერწყა, ნაწილი სომეხთა წრეში გაითქვიფა<sup>217</sup>. ქართულ მისამღერებში გვხვდება ურარტულ ენაში ცნობილი გამოთქმები: „იერი ალალე“, „თარი არალე“ (თარი ალა-ლე) „არი ალალე“. გარკვეულია, რომ „იერი“ ურარტულად მეუფეს, „ბატონს“ ნიშნავს, „თარი“ — „დიდს“, „დიადს“, „არი“ — „მომეც (მოგვეც)“. „არალე“ (ალალე) მოსავლის ღვთაების სახელია. ამგვარად, „იერი ალალე“ ნიშნავს „მეუფეო ალალე“, „თარი არალე“ — „დიდო არალე“, „არი ალალე“ — „მომეც (ღმერთო) ალალე“<sup>218</sup>. აღსანიშნავია, რომ ეს გამოთქმები განსაკუთრებით ხშირია აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის სიმღერებში.

არანაკლებ საყურადღებოა უძველესი დროიდან მომდინარე სიმღერის „ოდოიას“ სახელწოდება, ან სვანურ მისამღერებში ხშირად ხმარებული სიტყვები: „ოდი ოიდა“, „ვოდა დია“, „ოდოია“, „ვოდივო“, „ოიდი“. ფიქრობენ, რომ „ოდი“ სვანური ცალრუბლის ღვთაების „ვობის“ სინონიმი<sup>219</sup>. ამასთანავე არ გამორიცხავენ მისი „ორდი“ || „ორლო“-დან (=განთიადს, ცისკარს. ბასკურში *hog-~~შ~~-or-~~შ~~* - *ჰი* - ცა, ცის ტატნობი; *or-~~შ~~ - ცა*)<sup>220</sup> მომდინარეობას<sup>221</sup>. საინტერე-

215 შ. ა. ს. ლ. ა. ნიშვილი, ნარკვევები..., I, გვ. 137—138; 286—287; 298. თ. მ. ა. მაღაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 33—35; საარქივო მუსიკალური მასალა ინახება ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივში.

216 თ. ჯ. ა. დ. რ. ი. ძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 289—290; Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов, Индоевропейский язык и индоевропейцы, II, с. 893—894, 912—913; გ. მ. ე. ლ. ა. ნიშვილი, საქართველოს, კავკასიისა და..., გვ. 244.

217 გ. მ. ე. ლ. ა. ნიშვილი, ურარტუ, იხ. ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორია, თბ., 1971, გვ. 435—437.

218 გ. მ. ე. ლ. ა. ნიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 436.

219 ს. კ. ა. ნ. რ. ი. ძე, ნაღური სიმღერა „ოდოიას“ საკითხისათვის, მაცნე, № 6, თბ., 1970, გვ. 96—104.

220 Н. Марр, Основные вопросы языкознания, Избранные работы, II, Л., 1936, с. 147.

221 ს. კ. ა. ნ. რ. ი. ძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 99.

სოა „ოდის“ ეტიმოლოგიური სიახლოვე დასავლეთ სემიტურ. ღვთაებასთან „ადადი“. ბაბილონურ რელიგიაში „ადადი“, და უძველესი პალესტინის რელიგიაში „ჰადადი“ ჰეჰა-ჰუხილის და წვიმის ღმერთია<sup>222</sup>. ბასკურში „ოდოი“ პატარა ღრუბელს ნიშნავს, „ჰოდეი“ — ღრუბელს, ჰუხილს, ელვას, „ედოი“ — ღრუბელს, ხშირ. ნისლს, „ოდეი-ჰაშა“ — ნიაღვარს, კოკისპირულ წვიმას და ა. შ.<sup>223</sup>. ზოგიერთი მკვლევარი „ოდის“ უკავშირებს მეგრულ ოდო დიას, სადაც „ოდო“ მიწაა, „დია“ — დედა ე. ი. „დედა მიწა“. აქედან გამომდინარე „ოდი“ მიწის ნაყოფიერების ღვთაება ჩანს<sup>224</sup>.

„ოდი“ კავშირს ავლენს საერთო ინდოევროპულიდან —  $\text{uāt}^{(h)}$  (= ავზნებული, ექსტაზური, შთაგონებითი მდგომარეობა) მომდინარე შემდეგ სიტყვებთან: ძვ. ისლ.  $\text{Óðinn}$  'ღმერთი ოდინ', ძვ. ინგლ.  $\text{Wōden}$ , ძვ. გერმ.  $\text{Wuotan}$  'ვოტან' (ძველგერმანული ღმერთი პოეტური შთაგონებისა), ძვ. ისლ.  $\text{óðr}$  'პოეზია', ძვ. ინგ.  $\text{wōð}$  სიმღერა, 'ხმა', 'ლექი'<sup>225</sup>.

მცირე აზიურ-ხეთურ სამყაროსთან ქართველ ტომთა ურთიერთობის შესახებ საყურადღებო ცნობას გვაწვდის სვანური მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალა. სვანურ საგალობელსა და რიტუალში „ადრეკილაჲ წაგვივიდა და მოგვივიდა“ და „მელია ტელეფიაჲ“ დადგენილია ღვთაება ტელეფინუშის კულტის კვალი, რომლის სათავე მცირე აზიის უძველესი მოსახლეობის რელიგიურ წარმოდგენებშია საძებარი. კერძოდ, ტელეფინუშის და მისი მეუღლის ხატებინუშის სახელები და ამ ღვთაებათა კულტი ხათურია<sup>226</sup>. გარკვეულია, რომ მელია-ტელეფიას პირველი ნაწილი — მელია უკავშირდება ხეთური მითის პერსონაჟს ფუთკარს და რომ ეს სიტყვა სვანურში ხეთური ენობრივი სამყაროდან უნდა მოხვედრილიყო<sup>227</sup>. სვანურ საწესო სა-

222 ჟ. შარაშენიძე, ძველი შუამდინარეთის კულტურა, იხ. ძველი აღმოსავლეთის ხალხთა ისტორია, გვ. 123; *Всемирная история*, I, М., 1956, с. 304, 394.

223 ი. ტაბაღუა, სიტყვა „ოდოიას“ ეტიმოლოგიისათვის. გაზ. ლიტერატურა საქართველო, 1971, № 28 (1769).

224 გ. ელიაშვილი, დედამიწის ღვთაებრივი თაყვანების რიტუალი და სათაყვანო შრომის პიში „ოდოლია“ („ოდოლია“), გეგეჭკორის სარაიონთაშორისო სამხარეთ-მცოდნეო მუზეუმის და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების რაისაბჰოს XXV გაერთიანებული სამეცნიერო სესიის მასალები, თბ., 1979, გვ. 67—70.

225 Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов, დასახ. ნაშრომი, გვ. 836.

226 თ. მიქელაძე, ძიებანი კოლხეთისა და..., გვ. 12.

227 Н. Бендукидзе, Хеттский миф о Телепину и его сванские параллели. Вопросы древней истории (кавказско-ближневосточный сборник, IV), Тб., 1973, с. 100, იხ. თ. მიქელაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12.

ფერხულო საგალობელში „ადრეკილაჲ“<sup>228</sup>, უადრესი ინტონაციური ფენა კვარტის დიაპაზონის მქონე მელოდიის სახით, თავის მხრივ, ქართველთა ყოფაში ამ რიტუალის ხნიერებაზე მეტყველებს.

ძველი ქართული მუსიკალური ტერმინები შესაძლებელია საერთოს პოულობენ ინდოევროპულ ენობრივ სამყაროსთან:

„გალობა“ უძველესი ხანის ქართულში მუსიკალური ბგერის გამომხატველი ერთადერთი ზოგადი სიტყვაა. დაბადების ქართულ თარგმანში „გალობა“ საერო, ხმიერი მუსიკის, მღერის აღმნიშვნელია. მას ენათესავება მეგრული „გარა“, „მონგარა“, რომელიც თავდაპირველად მოთქმით და შებანება-ზრუნით, ხმაშეწყობილი ტირილის აღმნიშვნელი უნდა ყოფილიყო<sup>229</sup> (ჟან. მ-გარ||ბ-გარ — ტირილი მეგრ. გარ — ტირილი, ქართ. გლ-ოვ — დატირება<sup>230</sup>). „გალობა“ ახლომდგომია საერთო ინდოევროპულ ფორმასთან \*gʰol̥isgʰol̥is. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მუსიკალური ინსტრუმენტების აღმნიშვნელი საერთო ინდოევროპული სიტყვები (მათ შორის \*gʰol̥isgʰol̥is) შეიძლება საწესო საგალობლების, ჩვეულებრივ, მუსიკალური თანხლების მანიშნებელი იყო. ხეთურში galgalturi — 'ციმბალი' ან დასარტყმელი საკრავების გარკვეული სახესხვაობა, ძვ. ინდ. gārgara — მუსიკალური ინსტრუმენტი, საერთო სლავ. \*gol̥isn — 'სიტყვა', 'მეტყველება', 'უერადობა'. ზემოაღნიშნული სიტყვები საერთო ინდოევროპულისათვის რედუბლიციკრებული ძირის \*gʰol̥isgʰol̥is (შესაძლებელია ბგერათმომბადელობითი ხასიათის) ვარაუდის საფუძველს იძლევა<sup>231</sup>.

„გმა“, „გმაჲ“ (მეგრულში — xoma, xəma, xuma<sup>232</sup>), მოგვაგონებს ძველ ინდოევროპულ ტერმინს \*sHomen—სიმღერა, ხეთ. iṣḥamai—'სიმღერა', iṣḥəmai—'მღერა', iṣḥamanatalla—'მომღერალი', ძვ. ინდ. śaman—'სიმღერა', საგალობელი<sup>233</sup>. დადგენილია, რომ \*sHomen ძველ ინდოევროპულში რიტუალურ-პოეტური მეტყველების გამომხატველი

---

228 ჩაწ. ე. სარიშვილის მიერ, ხელნაწერი გადმოვკცა ხელოვნებათმცოდნემა ა. თათარაძემ.

229 ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 43—44.

230 ა. ჩიქობავა, ჟანურ-მეგრულ-ქართული შედარებითი ლექსიკონი, თბ., 1938, გვ. 259.

231 Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов, დასახ. ნაშრომი. გვ. 837.

232 Г. А. Климов, Этимологический словарь картвельских языков, М., 1964, с. 266.

233 Т. В. Гамкрелидзе, Вяч. В. С. Иванов, დასახ. ნაშრომი. გვ. 835.

ტერმინია, განსხვავებით ჩვეულებრივი სალაპარაკო მეტყველებისაგან<sup>234</sup>. აღნიშნული ლექსიკური შეხვედრები ქართულისა ძველ ინდოევროპულთან. შესაძლოა ხეთურთან, იქნებ მიგვანიშნებდეს ქართულში „ჰმის“, როგორც მუსიკალური ტერმინის, ბევრად უფრო ადრე არსებობაზე, ვიდრე იგი ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში ჩნდება<sup>235</sup>.

აქვე შევეხებით ცეკვის აღმნიშვნელ ძველ ქართულ ტერმინს „როკვა“, რომელიც არაერთგზის გვხვდება ქართულ წერილობით ძეგლებში. დაბადების ქართულ თარგმანში ნათქვამია: „განვიდოდეს ქალწულნი როკვით მიგებებად საულ მეფისა... გალობდეს და ხლდებოდენ წინწილითა სახარულისათა და ებნითა“<sup>236</sup>. გამოთქმულია მოსაზრება როკვის (=ცეკვა, ხტომა) კავშირის შესახებ ინგლისურ rock-თან (=რყევა, ქანაობა), რომელსაც შესატყვისობები გერმანული ჯგუფის სხვა ენებშიც მოეპოვება<sup>237</sup>. წარმოდგენილი ძველი ქართული ტერმინები, თუნდაც მცირეოდენი, ეფიქრობთ, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქართველი ხალხის ეთნოგენეზის საკითხების კვლევისათვის.

ზემოხსენებული მონაცემები უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ კავკასია ოდესღაც წინააზიური მუსიკალური კულტურის არეალში შედიოდა. მოგვიანებით ყალიბდება ამ კულტურის კავკასიური ვარიანტი, რომლის წარმოქმნა კავკასიაში მრავალხმიანობის ჩასახვადანვითარებას უკავშირდება.

ქართველი ხალხის წარმომავლობის კვლევისათვის მნიშვნელოვანი შედეგების მოცემა შეუძლია ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირულ-ბალკანური მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის შედარებით შესწავლას. ანთროპოლოგიურად საქართველოს ადრე, შუა და გვიანი ბრინჯაოს ხანის მოსახლეობა ეკუთვნოდა მედიტერანული ანუ ხმელთაშუაზღვისპირული რასის კავკასიურ ნაირსახეობას<sup>238</sup>. ხმელთაშუაზღვისპირულ — ბალკანური მრავალხმიანობა ტიპოლოგიურ მსგავსებას ავლენს ქართულთან. ცალკეული რეგიონების მუსიკალური მასალის უძველესი შრეების რეკონსტრუქციამ და ქართულ მუსიკალურ მასალასთან შედარებითი ანალიზის შედეგებმა, შესაძლებელია მათ შორის ნათესაობა დაასაბუთოს<sup>239</sup>. ამ მიმართულებით კვლევით

<sup>234</sup> Т. В. Гамкрелидзе, В. С. Иванов, დასახ. ნაშრომი, გვ. 835.

<sup>235</sup> იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 41—42.

<sup>236</sup> იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 49—50.

<sup>237</sup> გ. მელიქიშვილი, საქართველოს კავკასიისა და..., გვ. 237.

<sup>238</sup> მ. აბდუშელიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 32.

<sup>239</sup> უკანასკნელ ხანს გამოქვეყნდა ი. ჟორდანიას სტატიები: „ხალხური მრავალ-

სათვის ჩვენთვის, უწინარეს ყოვლისა, საინტერესოა მრავალ-  
ხმიანობის მქონე ის რეგიონები, რომელთა მოსახლეობა იბერებად  
იწოდება. ქართულ-ხმელთაშუაზღვისპირული მრავალხმიანობის ერ-  
თობის დასაბუთების შემთხვევაში, მრავალხმიანობის კერად,  
უეჭველია, კავკასია, კერძოდ კი, საქართველოა საგულისხმო,  
სადაც ამ ფენომენის — მრავალხმიანობის ჩასახვა-განვითარება, რო-  
გორც ჩანს, ქართველთა იბერთა სახელს უკავშირდება. ნიშანდობლი-  
ვია, რომ ქართული მუსიკალური მასალის ანალიზი ქართული ხალხუ-  
რი სიმღერისა და მისი მრავალხმიანობის წარმოშობის, ჩამოყალი-  
ბებისა და განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს იძლევა,  
რაც უდავოდ ნიშნავს იმას, რომ ქართული ხალხური მუსიკის, მისი  
მრავალხმიანობის ჩამოყალიბება-განვითარება ადგილობრივ ნიადაგ-  
ზე მიმდინარეობდა.

ზემოთ აღნიშნეთ, რომ კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც  
იბერიულ-კავკასიური მუსიკალური კულტურის შექმნაში ძირძველ,  
ადგილობრივ მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა. მუსიკალუ-  
რი მონაცემების მიხედვით ვფიქრობთ, რომ ქართველურმა, იბერიუ-  
ლი მოდგმის ტომებმა, სუბსტრატის როლი შეასრულეს იბერიულ-  
კავკასიური მუსიკალური კულტურის ჩამოყალიბებაში, რამაც ამ  
კულტურის ერთობა განაპირობა.

ამგვარად, ქართული ხალხური მუსიკის განვითარებისა და ჩამო-  
ყალიბების ხანგრძლივი გზა, რომელიც ათასწლეულებს მოიცავს, მჭი-  
დროდ უკავშირდება ქართველი ხალხის ეთნიკურ ისტორიას. იგი თავი-  
სებურად ასახავს ქართველი ერის ეთნიკური ისტორიის მნიშვნელო-  
ვან ეტაპებს.

---

ვალხმიანობის შედარებითი შესწავლის პერსპექტივები“ (საბჭოთა ხელოვნება, № 5,  
თბ., 1987, გვ. 67—73) და „Народное многоголосие, этногенез, расогенез  
(Советская этнография, № 2, М., 1988, с. 24—33), რომლებშიც ავტორი ხალხურ  
მრავალხმიანობას ანთროპოლოგიური მონაცემების მიხედვით განიხილავს. საყურადღე-  
ბოა მის მიერ დასმული საკითხი ქართულ-ბალკანური მრავალხმიანობის მონათესაობის  
შესახებ. აქვე დავძენთ, რომ სტატიებში წარმოდგენილი კვლევის არეალი მეტისმე-  
ტად ფართოა, პრობლემის ირგვლივ მსჯელობა ზოგად ხასიათს იძენს, რის გამოც  
ზოგ შემთხვევაში მოკლებულია დამაჯერებლობას და მრავალხმიანობის მქონე თი-  
თოეული რეგიონის კონკრეტული მუსიკალური მასალის რეტროსპექტული კვლევის  
შედეგების წარმოჩენას ითხოვს.

## ГРУЗИНСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА И ЕЕ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

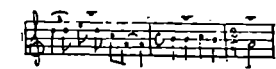
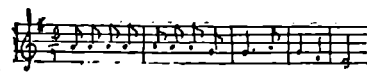
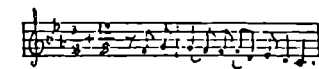
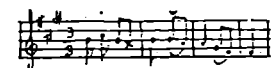
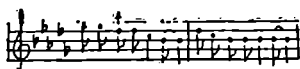
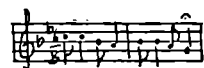
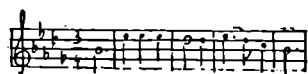
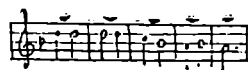
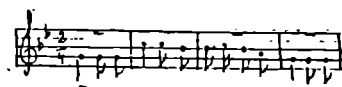
### Резюме

В работе грузинская народная музыка рассматривается в свете этнической истории грузинских племен. С этой точки зрения показаны грузинский музыкальный язык — основа, процесс его постепенного развития и одновременной дифференциации; образование и формирование отдельных музыкальных диалектов, их культурно-исторические взаимосвязи; формы многоголосья на ранних ступенях развития музыкального мышления грузинских племен; историко-этнографические основы происхождения грузинской народной музыки, ее культурно-бытовая и этническая функция; источниковедческое значение музыкальных текстов для исследования этнокультурных и этногенетических проблем.

В работе рассматривается взаимоотношение грузинского и северокавказского музыкальных языков и проблема их общности.

ჰარმონიკი ტიპსიკანდოზი/ ჭეშმე-ბენი,

ჭეშმე-კანდოზი იმეტიწმადი(იპო) ანო



და ა. შ.

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის  
სამეცნიერო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

სბ 3937

გამომცემლობის რედაქტორი ლ. კოტრიკაძე  
მხატვარი გ. ლომიძე  
მხატვრული რედაქტორი ი. სიხარულიძე  
ტექნიკური რედაქტორი ნ. შონაძე  
კორექტორი ნ. მაჩაიძე  
გამომშვები ლ. მაისურაძე

გადაეცა წარმოებას 12.1.1989; ხელმოწერილა დასაბეჭდად 1.3.1989;  
ქალაქის ზომა 60X90/16; ქალაქი № 1: ბეჭდვა მაღალი;  
გარნიტურა ვენური; პირობითი საბეჭდო თაბახი 4.75;  
პირ. სალ. გატ. 5.13; სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 4.27;  
ტირაჟი 2000; შეყვება № 243;

ფასი 80 კპ.

---

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილ-ს, 380060. კუტუზოვის ქ., 19  
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

---

საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060. კუტუზოვის ქ., 19  
Типография АН Грузинской ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19