

ედღენება ევსევი (კუკური) ჭოხონელიძის
დაბადებიდან 80 წლისთავს

**Dedicated to Evsevi (Kukuri) Chokhonelidze's
80th Jubilee**



თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
ქართული ხალხური მუსიკალური მემკვიდრეობის ლაბორატორია

VANO SARAJISHVILI TBILISI STATE CONSERVATOIRE
GEORGIAN FOLK MUSIC LABORATORY

ევსევი (კუკური) ჭოხონელიძე

EVSEVI (KUKURI) CHOKHONELIDZE

ეთნომუსიკოლოგიური ძიებანი

სტატიები

მომონებები

ETHNOMUSICOLOGICAL ISSUES

ARTICLES

MEMORIES

თბილისი
TBILISI
2020

წინამდებარე კრებულში შეტანილი მასალა მხოლოდ ნაწილია ახალი ქართული ეთნომუსიკოლოგიური სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის – ევსევი (კუკური) ჭოხონელიძის – სამეცნიერო მემკვიდრეობისა. სამუსიკო ფოლკლორისა თუ საეკლესიო გალობის ისტორიისა და თეორიის უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე გამოთქმული მოსაზრებები საინტერესო უნდა იყოს როგორც ტრადიციული მუსიკის, ისე მომეჯნავე დარგების მკვლევრებისათვის.

The articles collected in this book represent only a portion of the scientific output generated by one of the modern founders of Georgian ethnomusicology – Evsevi (Kukuri) Chokhonelidze. We hope that his thought-provoking essays on various aspects of the history and theory of Georgian folk and sacred music will spark interest from international researchers in related fields.

სარედაქციო ჯგუფი: გია ბალაშვილი, ნინო კალანდაძე-მახარაძე, ქეთევან მათიაშვილი, ნინო ნაკაშიძე (პ/რედ.), ნინო ფირცხალავა

ინგლისურად თარგმნეს: ლია გაბეჩავა და მაია კაჭკაჭიშვილმა
ინგლისური ტექსტის რედაქტორები: ჯონ გრემი, ეკატერინე დიასამიძე, ბრაიან ფერლი
სანოტო ტექსტის კომპიუტერული უზრუნველყოფა – ლელა მაქარაშვილისა
დამკაბადონებელი – ნინო რაზმაძე
ყდის დიზაინერი – დავით ჯამრიშვილი

Editorial team: Gia Bagashvili, Nino Kalandadze-Makharadze, Ketevan Matiashevili,
Nino Nakashidze (resp.ed.), Nino Pirskhalava

English translation: Lia Gabechava and Maia Kachkachishvili
English text editors: John A. Graham, Ekaterine Diasamidze, Brian Fairley
Music provided in computer by Lela Makarashvili
Typesetting by Nino Razmadze
Cover designer: Davit Jamrishvili

ვიდეომასალის მოწოდებისა და დამუშავებისათვის მადლობას ეუბნით: მერაბ კოკოჩაშვილს,
დიმიტრი გუგუნავას, მალხაზ ერქვანიძეს, რუსუდან რამიშვილს, მარიამ ჯუღელს

Our grateful acknowledgement for supplying and processing video materials: Merab Kokochashvili,
Dimitri Gugunava, Malkhaz Erkvanidze, Rusudan Ramishvili, Mariam Jugheli

ფინანსური მხარდაჭერები / Financial support:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია / Tbilisi State Conservatoire
შემოქმედებითი გაერთიანება „ლომისი“ / Creative Association „Lomisi“
საქველმოქმედო ფონდი „ქართული გალობა“ / Georgian Chanting Foundation



© თამარ ჭოხონელიძე / Tamar Chokhonelidze. 2020

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. 2020

სარჩევი

CONTENTS

ინათქმა	9
Foreword	11
ქუკური ჭოხონელიძე	13
Kukuri Chokhonielidze	16
რედაქტორებისგან	18
From the editors	19

ეთნომუსიკოლოგიური ძიებანი

ETHNOMUSICOLOGICAL ISSUES

ქართული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან (მუსიკალური დიალექტოლოგიის კვლევის მეთოდოლოგიური წინამძღვრების შესახებ)	23
At the Origins of Georgian Musical Thinking (On the Methodological Prerequisites for the Study of Musical Dialectology)	52
დიატონურ კილოთა საკითხისათვის ქართულ ხალხურ მუსიკაში	76
On the Question of Diatonic Modes in Georgian Folk Music	87
ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ	101
On the Modal Foundations of Georgian Folk Song	123
კილოს ცნების ზოგიერთი ისტორიული და თეორიული ასპექტის შესახებ	145
On Some Historical and Theoretical Aspects of the Mode Concept	157
ქართული ხალხური სიმღერის მელოდია	166
The Georgian Folk Song Melody	179
ამათა კოორდინაციისა და პარმონიის ზოგიერთი თავისებურება ქართულ ხალხურ პოლიფონიურ მუსიკაში	191
Some Specific Features of Voice Coordination and Harmony in Georgian Polyphonic Music	204
იმპროვიზაციის ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა	216
The Art of Improvisation and Georgian Polyphonic Music	225

ატატიზი

ARTICLES

ქართული გალობა	237
Georgian Chanting	242
ღვინო და ქართული სუფრულები	246
Wine and Georgian Table Songs	249

ინტერვიუ კუკური ჭოხონელიძესთან	251
Interview with Kukuri Chokhanelidze	255
გივი ორჯონიკიძე და ქართული მუსიკალური ფოლკლორი	258
Givi Orjonikidze and Georgian Musical Folklore	265

მოგონებები MEMORIES

კახი როსებაშვილი (გახსენება)	273
In Memory of Kakhi Rosebashvili	277
ოთარ ჩიჯავაძის ხსოვნას	280
In Memory of Otar Chijavadze	282
თამარ მესხი. მამულიშვილი, მეცნიერი, მოღვაწე	283
Tamar Meskhi. Patriot, Scholar, Public Figure	289
მარიკა ოსიტაშვილი. ქართული სიმღერა-საგალობლის მოჭირნახულე	294
Marika Ositashvili. Guardian of Georgian Songs and Chants	297

დანართი APPENDICES

კუკური ჭოხონელიძის ნაშრომების ჩამონათვალი	301
კუკური ჭოხონელიძის ხელმძღვანელობით მომზადებული სადისერტაციო და სადიპლომო ნაშრომები	307
Kukuri Chokhanelidze's Essays	309
Diplomas and Dissertations Supervised by Kukuri Chokhanelidze	317
ვიდეოდანართის ნუსხა	320
List of Videos	320

კუკური ჭოხონელიძე ვაჟკაცობის, წესიერების, სულგრძელობის, კეთილშობილების განსახიერება გახლდათ. მისი ცხოვრებისეული კრედიო სიკეთე და სიკეთის მსახურება იყო.

ბატონმა კუკურმა ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის თანამედროვე სკოლა შექმნა. შესაშური თვისება ჰქონდა – დაეფასებინა და ყველანაირად ხელი შეეწყო ნიჭიერი ადამიანისთვის. იგი ზუსტად გრძნობდა თითოეული მოსწავლის ნიჭიერების წახნაგს და აძლევდა კიდეც ზუსტ მიმართულებას. მისგან, პირველ რიგში, ისწავლიდი მოყვასის სიყვარულს, შენი ქვეყნის სიყვარულს; იამაყებდი, რომ ქართველი ხარ, რომ გაქვს ქართული სამგალობლო სკოლა, ხარ გენიალური ქართული სიმღერების – ჩაკრულოს, ლილეს თუ ხასანბეგურას მემკვიდრე. იგი ისე გასწავლიდა, რომ სწავლის პროცესს ვერც კი შეავლებდი თვალს. დროთა განმავლობაში ხვდებოდი, რომ იზრდები, ივსები, ღრმავდები. ამ ყველაფერს კი მისთვის ჩვეული თავმდაბლობით აკეთებდა.

ვისაც ფეხი შეუდგამს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში თუ კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ყველა ერთხმად აღნიშნავს, რომ იქ ნათელი წერტილი სწორედ ბატონი კუკური იყო. განსაკუთრებული გარემოს შექმნით იგი კათედრასა თუ ლაბორატორიას ცოდნისა და ადამიანობის ოაზისად აქცევდა და ყველასათვის მიმზიდველს ხდიდა.

კუკური ჭოხონელიძეს, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სამეცნიერო შესწავლის თვალსაზრისით, ყველა პრინციპულ, მნიშვნელოვან საკითხზე ჰქონდა შემუშავებული თავისი ღრმა, ზუსტი და ორიგინალური თეორია. ის არ იყო უბრალოდ მეცნიერი. იყო მოაზროვნე, ფილოსოფოსი ამ სიტყვის პირვანდელი, ანტიკური გააზრებით. ჭეშმარიტების ძიება იყო მისი სულიერი მოთხოვნილება. ბატონი კუკურისთვის უცხო იყო XX საუკუნის სამეცნიერო სტრუქტურალიზმი. მისთვის შეცნობის პროცესი გახლდათ მთავარი, თავად ჭვრეტა იყო მიზანიცა და თვითმიზანიც. საკმარისი იყო, ესა თუ ის სამეცნიერო პრობლემა გადაეჭრა, ურთულეს კითხვებზე მოეძებნა მართებული და, როგორც წესი, ღრმად არგუმენტირებული პასუხი, არავითარ მნიშვნელობას აღარ ანიჭებდა ყოველივე ამის ფურცელზე გადატანას. ერთხელ მისმა კოლეგამ, ცნობილმა რუსმა მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტმა, პროფესორმა ედუარდ ალექსეევმა ჰკითხა, რატომ არ აფიქსირებთ წერილობით თქვენს სამეცნიერო აღმოჩენებსო? რაზეც ბატონმა კუკურმა ჩვეული იუმორით უპასუხა: იმიტომ, რომ მე სოკრატე ვარ და ზეპირად ვაფრქვევ სიბრძნესო. არადა,

ეს სწორედ ის შემთხვევა გახლდათ, როცა ხუმრობაში მართლაც დევს ჭეშმარიტების მარცვალი.

ბატონი კუკური კიდევ ერთ დიდ ქართველ მოაზროვნეს – მერაბ მამარდაშვილს მაგონებდა. მოგეხსენებათ, ბატონ მერაბსაც, მცირე გამო-
ნაკლისის გარდა, ფაქტობრივად, ყველა მნიშვნელოვანი თეორია თუ მო-
საზრება თავის ცნობილ ლექციებში ზეპირად აქვს გადმოცემული. მათი
ჩანერა და შემდგომში წიგნებად გამოცემა მისმა მოწაფეებმა შეძლეს. სამ-
წუხაროდ, ჩვენ ვერ მოვახერხეთ ყველა იმ მოსაზრების დაფიქსირება,
რომლებსაც ის ლექციებზე თუ ყოველდღიური საუბრებისას გატაცებით,
აღფრთოვანებით, სიყვარულით გვიზიარებდა.

ნავიდა ბატონი კუკური და როგორც დიდ ადამიანებს სჩვევიათ, ყო-
ველ ჩვენგანში უსაშველო სიცარიელე დატოვა. ვერავინ შეძლებს, დაიკა-
ვოს კუკური ჭოხონელიძის ადგილი. ის ერთადერთი და შეუცვლელია.

გია ბალაშვილი,
ეთნომუსიკოლოგი

FOREWORD

Kukuri Chokhonelidze embodied the qualities of valor, honesty, generosity, and nobleness. The creed of his life was kindness and doing everything to achieve it. He founded the modern school of Georgian musical folkloristic studies. The enviable feature of his character was to value talented people and do his best for them. He could notice and hone the main talents of each of his students and direct them into the right channel. The first thing one learned from him was to love thy neighbor and thy motherland. He taught students to feel proud to be Georgian with its unique music, and to feel like an inheritor of treasures such as the songs *Chakrulo*, *Lile*, and *Khasanbegura*. He taught us in such a way that one could not feel the process of learning. Over time we felt that we were growing, our knowledge was deepening and accumulating. He did all this in the humble manner characteristic of him. Everyone who entered the Tbilisi State Conservatoire or the State University of Culture, all say that it was Kukuri Chokhonelidze who was the bright light there. He turned the Department and the Laboratory of Folklore into an oasis of knowledge and humanism by creating a special atmosphere that attracted everybody.

From the viewpoint of the scholarly study of Georgian folklore, Kukuri Chokhonelidze had his own deep, exact, and original theory about each significant problem. He was not a mere scholar; he was a thinker and philosopher in the classical understanding of the word. Searching for truth was what his soul demanded. The scholarly structuralism of the twentieth century was alien to him. For him, the process of cognition was the most important.

For him, it was the contemplation process that was both the goal and the end itself. It was enough for him to meditate on this or that academic problem to find the true and substantiated answer; he did not think it important to write it down. Once, Professor Eduard Alexeev, a renowned Russian musicologist, folklorist, and colleague, asked him why he did not write down his scholarly discoveries. In answer, Kukuri said with his characteristic humor, because I am Socrates and declare all my wisdom orally. And, indeed, there was some truth in his humorous retort.

Kukuri Chokhonelidze reminded me of another great Georgian thinker, Merab Mamardashvili. We all know that Merab Mamardashvili, with very few exceptions, expressed all his significant theories or contentions orally in his well-known lectures. His students managed to write these down and publish them. Unfortunately, we were not able to write down all of Kukuri Chokhonelidze's ideas which he shared with us at his lectures and during his conversations. He shared them with great love, exaltation, and enthusiasm.

Kukuri Chokhonelidze left us, and as it is with all great people, he left tremendous emptiness in each of us. Nobody can replace him. He is the only one and he can never be substituted.

Gia Baghashvili,
Ethnomusicologist

ევსევი (კუკური) დავითის ძე ჭოხონელიძე – თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის გამგე, პროფესორი; ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის სამეცნიერო ხელმძღვანელი; ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის გამგეობის თავმჯდომარის მოადგილე; ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ერთ-ერთი დამფუძნებელი, პროფესორი; ამავე უნივერსიტეტის ფოლკლორის კომპლექსური კვლევის ლაბორატორიის მუსიკის სექტორის ხელმძღვანელი; ფოლკლორული ფესტივალების საერთაშორისო ორგანიზაციის (CIOFF) საქართველოს ფილიალის ვიცე-პრეზიდენტი; 1961 წელს ანსამბლ გორდელას ერთ-ერთი დამაარსებელი და წევრი; 80-იანი წლებიდან – ახალი მიმართულების ქართული ფოლკლორული ანსამბლები: *წინანდლის* (1985), *მთიების* (1980), *მზეთამზე* (1986), *ანჩისხატის* (1987), *ბასიანის* (2000) მხარდამჭერი და კონსულტანტი; ახალგაზრდა შემოქმედთა გაერთიანებაში *ქართული ფოლკლორის თეატრის* დამაარსებელი (1994).

დაიბადა 1940 წლის 13 ივლისს თბილისში. 1958 წელს დაამთავრა რკინიგზის №7 საშუალო სკოლა. სკოლის დამთავრების შემდეგ პარალელურად სწავლობდა ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის II სამუსიკო სასწავლებელში მუსიკის თეორიის განხრით და საქართველოს პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში სამშენებლო ფაკულტეტზე, 1961-1967 წლებში – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის თეორიულ-საკომპოზიციო ფაკულტეტზე ფოლკლორის სპეციალობით. 1970 წელს დაამთავრა ასპირანტურა პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვაძის ხელმძღვანელობით.

1964 წლიდან მუშაობდა კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიაში, 1970 წლიდან – პედაგოგად, ხოლო 1976 წლიდან გარდაცვალებამდე – კათედრის გამგედ. 1992 წელს მიენიჭა დოცენტის, 1999-ში – პროფესორის წოდება.

1973 წლიდან საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის წევრია, 1974-1983 წლებში – ამავე კავშირის ფოლკლორული კომისიის თავმჯდომარე, 1979 წლიდან – გამგეობის წევრი; 1978 წლიდან სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის წევრი.

კუკური ჭოხონელიძე 1960-1980-იან წლებში არაერთი ფოლკლორისტული ექსპედიციის (აჭარა, რაჭა, მთიულეთი, იმერეთი, სამეგრელო, კახეთი) მონაწილე და ხელმძღვანელი იყო. მას დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქარ-

თული ტრადიციული მუსიკის კვლევისა და პროპაგანდის, აგრეთვე ძველი ქართული საეკლესიო საგალობლების აღდგენისა და სცენაზე აჟღერების საქმეში.

კომუნისტური იდეოლოგიის ბატონობის წლებში იგი მონაწილეობდა გრიგოლ ჩხიკვაძის, კახი როსებაშვილისა და ანზორ ერქომაიშვილის მიერ კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიაში შემოქმედის სამგალობლო სკოლის ბრწყინვალე წარმომადგენლის – არტემ ერქომაიშვილისაგან საგალობლების ჩანერის პროცესში.

ბატონი კუკური იყო ახალგაზრდა თაობის მრავალი მეცნიერის გზის გამკვალავი, მზრუნველი, უსაყვარლესი პედაგოგი. მისი ხელმძღვანელობით კათედრაზე არაერთი სადიპლომო და სადისერტაციო ნაშრომი მომზადდა.

კუკური ჭოხონელიძის სამეცნიერო მოღვაწეობა მოიცავს ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ისტორიისა და თეორიის ძირითად სფეროებს. აქვს ორმოცამდე ნაშრომი, აქედან 20-მდე გამოქვეყნებული როგორც ქართულ, ისე უცხოურ (რუსულ, გერმანულ, ინგლისურ) ენებზე.

კუკური ჭოხონელიძე თანამშრომლობდა გამომცემლობა *ქართულ ენციკლოპედიასთან*, მუშაობდა ქართული ფოლკლორული ლექსიკონისა და ენციკლოპედიური ცნობარის მომზადებაზე; აქტიურად იყო ჩართული ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მუსიკის, ქართული ხალხური სიმღერის სწავლებისათვის განკუთვნილი მეთოდური სახელმძღვანელოების შექმნისა და მასწავლებელთა პროფესიული მომზადების პროცესებში.

ბატონი კუკური იყო ადგილობრივი და საერთაშორისო სამეცნიერო ფორუმების მონაწილე, ქართული ხალხური მუსიკის სანოტო კრებულების, აუდიოდისკების, ფონოანთოლოგიის შემდგენელი და რედაქტორი; მრავალი სტატიის, რეცენზიის, ტელე-რადიო გადაცემის ავტორი, კინოსტუდიის კონსულტანტი. მისი უშუალო ხელმძღვანელობით დაიწყო მასშტაბური პროექტები: *ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშთა სისტემატიზაცია*, *კატალოგიზაცია* და *ჟანრული კლასიფიკაცია*; *ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგია* – მრავალტომეული ანთოლოგიის I ნაწილი (სამეგრელო); ქართული ხალხური მუსიკის გვერდი ინტერნეტში.

კუკური ჭოხონელიძე შემართული ებრძოდა მშრალ, თვითმიზნურ აღწერითობას მეცნიერებაში. იყო თავისუფლად მოაზროვნე, ნოვატორული იდეების მხარდამჭერი, ინტერესთა ფართო სპექტრის მქონე, პრინციპული და იმავდროულად დამთმობი მკვლევარი; იშვიათი პიროვნება – თავმდაბალი, საკუთარი თავის მიმართ საოცრად მომთხოვნი, სიკეთის, სიბოძისა და ცოდნის უღვევად გამცემი, ბავშვურად ალალი, სიმართლისათვის მებრძოლი, გაჭირვებულთა და ჩაგრულთა დამხმარე; ყოველდღიური ცხოვრებითა და საქმიანობით – ჭეშმარიტი მართლმადიდებელი, მეგობრობისა და სიყვარულის მეხოტბე, შესანიშნავი მეუღლე, მამა და ბაბუა; სამშობლოზე, ქართულ კულტურასა და საყვარელ საქმეზე ფანატიკურად

შეყვარებული ადამიანი, მოღვაწე. მასთან რჩევისათვის საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან სისტემატურად ჩამოდიოდნენ მომღერლები, საკრავების ოსტატები, ხალხური შემოქმედებით დაინტერესებული ადამიანები, რომლებსაც განსაკუთრებული სიხარულით და მონდომებით ემსახურებოდა. სამოქალაქო ომის უმძიმეს დღეებში ბატონი კუკური კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის არქივის დარაჯად იდგა (ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით), შემთხვევით გაჩენილი ხანძრისაგან რომ დაეცვა ლაბორატორიის ფონდები.

საერთაშორისო ასპარეზზე ქართული ფოლკლორისტული სკოლის დღევანდელი წარმატება მნიშვნელოვანწილად მისი დამსახურებაა. ბატონი კუკური კათედრის უფროსი თაობის სხვა წარმომადგენლებთან ერთად წლების განმავლობაში თავდადებათ, უანგაროდ ემსახურა ეროვნული თვითმყოფადობის დაცვის იდეას, ხალხური საგანძურის გადარჩენის საშვილიშვილო საქმეს.

გარდაიცვალა 2004 წლის 12 მარტს.

KUKURI CHOKHONELIDZE

Eysevi (Kukuri) Chokhanelidze was the Director of the Georgian Folk Music Department of the Tbilisi State Conservatoire. He held many positions, including professor, scientific head of the International Research Centre for Traditional Polyphony, Deputy chairman of the Board of the International Centre for Georgian Folk Song, was one of the founders of the Ekvtime Takaishvili State University of Language and Culture, head of the musical sector at the laboratory for complex studies of folklore at the same university, Vice-president of the Georgian branch of CIOFF (International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts), and one of the founders and a member of the *Gordela* ensemble in 1961. From the 1980s, he was a supporter and consultant for a new group of ensembles dedicated to Georgian folklore including: *Tsinandali* (1985), *Mtiebi* (1980), *Mzetamze* (1986), *Anchiskhati* (1987), and *Basiani* (2000). He was also the founder of the *Theatre of Georgian Folklore* at the Union of Young Artists (1994).

Chokhanelidze was born in Tbilisi on July 13th, 1940. He finished his studies at Railway School #7. Later he studied music theory at Z. Paliashvili Music School #2, at the Faculty of Construction at the Polytechnic Institute of Georgia, and from 1961-1967, he studied folklore in the Theory-Composition Faculty of the Tbilisi State Conservatoire. In 1970, Chokhanelidze completed his post-graduate studies under Professor Grigol Chkhikvadze.

Chokhanelidze worked at the Tbilisi State Conservatoire in the Georgian folk music laboratory from 1964, then as a teacher from 1970 and later as Head of the Department from 1976 until his passing in 2004. In 1992 he was awarded the degree of docent/ associate professor, and was a member of the USSR Composers' Union from 1978.

Between 1960-1980, Kukuri Chokhanelidze organized and participated in several field trips to Achara, Racha, Mtiuleti, Imereti, Samegrelo, Kakheti. He significantly contributed to the research and promotion of Georgian traditional music, including the revival and performance of Georgian ecclesiastical chants.

In the years of Communist ideology, he participated together with Grigol Chkhikvadze, Kakhi Rosebashvili, and Anzor Erkomaishvili in a project to record ecclesiastical chants from Artem Erkomaishvili – a brilliant representative of the Gurian-Shemokmedi School of Chant – at the Georgian Folk Music Laboratory of the Tbilisi State Conservatoire.

Chokhanelidze cared about young scholars; he paved a way for many of them and was a favorite teacher. Many diploma and dissertation works were prepared

under his supervision. His scientific activity encompasses the main areas of Georgian folk music history and theory. He is the author of up to forty works, including about twenty which have been published in Georgian, and other languages such as Russian and German.

Chokhanelidze collaborated with the Publishing House *Kartuli entsiklopedia*, and with them was engaged in the preparation of a dictionary of Georgian folklore and encyclopedia reference book, as well as methodological textbooks of Georgian folk music for secondary schools and teacher training.

Kukuri Chokhanelidze participated in local and international forums, was a compiler and editor of Georgian folk music collections, audio disk collections, audio anthologies, as well as an author of television and radio programs and a consultant at a film studio. Several large-scale projects were initiated under his direct guidance, such as: *Systematization, cataloguing and genre classification of Georgian folk music examples*; and *Dialectology of Georgian music – part I (Samegrelo)* of a multi-volume anthology; and page on the internet dedicated to Georgian folk music.

Kukuri Chokhanelidze fought against dry, autotelic descriptions in academia. He was a free thinking man with a wide range of interests, a supporter of innovative ideas, a man of principle, and an amiable researcher. He was the rare person who is modest, exigent, and generous with kindness, warmth, and knowledge. He was honest like a child, a fighter for truth, someone who always helped those in need. He was truly Orthodox Christian in his life deeds and activities. He praised friendship and loved his spouse, father, and grandfather. He fanatically loved his homeland, Georgian culture, and his favorite activity: being a faithful person. Singers, instrument masters, and people interested in folk art from all regions of Georgia came to consult him; he welcomed them all with joy. During the hard days of the Civil War in the 1990s, Kukuri Chokhanelidze guarded the archive of the Georgian Folk Music Department (in the literal sense of this word), to protect the files of the Laboratory from accidental fire.

The success of the Georgian School of folklore studies at the international level is a reflection of his merit. Together with other representatives of the older generation in the Department, Kukuri Chokhanelidze unselfishly served the idea of protecting his national heritage and identity, and contributed to saving the treasure of Georgian folk music.

Kukuri Chokhanelidze passed away on March 12th, 2004.

ახალი ქართული ეთნომუსიკოლოგიური სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ევსევი (კუკური) ჭოხონელიძის, შრომების წინამდებარე კრებულში თავმოყრილია მეცნიერის ხელნაწერი და გამოქვეყნებული ნაშრომების მხოლოდ ერთი ნაწილი. მათი თემატიკა ძირითადად ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ისტორიის, თეორიისა და დიალექტოლოგიის პრობლემებს უკავშირდება. შესაბამისად, ნიგნის პირველ, ყველაზე ვრცელ ნაკვეთში კუკური ჭოხონელიძის ფუნდამენტური კვლევებია შეტანილი. ზოგიერთ შემთხვევაში მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ ერთ თემაზე შექმნილი რამდენიმე ნაშრომის შეჯერება. მაგალითად, კილოს საკითხთან დაკავშირებით გავაერთიანეთ 1999 და 2001 წელს ჩამოყალიბებული მოსაზრებები; დიალექტოლოგიის პრობლემატიკაზე მსჯელობა შეეავსეთ 1989, 1992 და 1995 წლებში დაწერილი სტატიებით. ნაშრომებში თანდართული ან მითითებული სანოტო მაგალითები პირველწყაროს მიხედვით დაზუსტდა, თუმცა ზოგიერთი დედნის დადგენა ვერ მოხერხდა.

კრებულის მომდევნო ნაწილი ეთმობა მცირე ფორმატის პუბლიკაციებს, რომლებიც ქართულ გალობას, სუფრულ სიმღერებს, კოლეგებს ეძღვნება. აქვე მკითხველი გაეცნობა თვით ბატონი კუკურის შესახებ დაწერილ სტატიებს.

გამოცემაში შეტანილია კუკური ჭოხონელიძის ნაშრომთა ჩამონათვალი. საჭიროდ ჩავთვალეთ მისი ხელმძღვანელობით მომზადებული სადიპლომო და სადისერტაციო ნაშრომების ნუსხის დართვაც, რადგან თემატიკას, საკვლევ პრობლემატიკას, როგორც წესი, ბატონი კუკური თვითონ გვთავაზობდა ხოლმე და ეს სია ნათლად წარმოაჩენს მკვლევრისა და პედაგოგის ფართო თვალსაწიერს, სამომავლო ხედვას.

ნიგნს ერთვის საოჯახო არქივის და ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ფონდის ფოტოები. ვიდეოფრაგმენტები ამოღებულია მერაბ კოკოჩაშვილისა და დიმიტრი გუგუნავას დოკუმენტური ფილმებიდან, ანჩისხატის ტაძრის გუნდის საკონცერტო ჩანაწერიდან.

ვფიქრობთ, გამოცემა ნათლად წარმოაჩენს კუკური ჭოხონელიძის სამეცნიერო ღვაწლს, ხელს შეუწყობს მისი ნააზრევის პოპულარიზაციას როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

FROM THE EDITORS

This collection of works by Evsevi (Kukuri) Chokhanelidze, one of the founders of the new Georgian ethnomusicological school, includes only a selection of the scholar's overall handwritten and unpublished works. It touches upon the problems of history, theory and dialectology of Georgian folk music. The first section of the book comprises Chokhanelidze's fundamental studies. In some cases we considered it appropriate to revise several works on the same topic. For instance, on the issue of mode, we combined his viewpoints elaborated in separate essays in 1999 and 2001. Separately, we supplemented the discussion about dialectology with portions of his articles written in 1989, 1992, and 1995. The enclosed or indicated notated examples in the work are specified in accordance with the original; however, some of the originals could not be ascertained.

Another section of this collection is dedicated to Georgian sacred chants, table songs, and writings by colleagues such as Givi Orjonikidze, Otar Chijavadze, and Kakhi Rosebashvili. Through these articles, readers will have a chance to become familiar with Kukuri Chokhanelidze's personal qualities and civil merit.

The publication also includes a list of Kukuri Chokhanelidze's works. We also considered it necessary to include a list of diploma and dissertation works prepared under his supervision because Kukuri Chokhanelidze himself offered themes and research problems for his students. This list clearly shows the wide range of viewpoints and visionary perspectives of this acclaimed scholar and teacher.

The book includes photos from the family archive as well as from the Georgian Folk Music Laboratory. The video fragments are taken from Merab Kokochashvili's and Dimitri Gugunava's documentary films, as well as from concert recordings by the Anchiskhati ensemble.

We believe that this collection of essays reveal Kukuri's scientific merit. We hope that this publication will contribute to the popularization of his viewpoints in Georgia and abroad.

ეთნომუსიკოლოგიური ძიებანი
ETHNOMUSICOLOGICAL ISSUES

ქართული მუსიკალური აზროვნების სათავეებთან (მუსიკალური დიალექტოლოგიის კვლევის მეთოდოლოგიური ნაშრომების შესახებ)¹

ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ერთ-ერთ ორიგინალურ და ნიშანდობლივ თავისებურებას დიალექტური მრავალფეროვნება წარმოადგენს. დიალექტურ დანაწევრებას სხვა ხალხთა მუსიკალურ ხელოვნებაშიც ვხვდებით, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში მათ შორის განმასხვავებელი ნიშან-თვისებები არცთუ ისე რელიეფურადაა გამოკვეთილი. საქართველოში კი, ფაქტობრივად ერთ გოჯ მინაზე, ოცამდე მუსიკალურ დიალექტს ითვლიან. ამასთან, ზოგიერთ დიალექტს შორის ისეთი მკვეთრი განსხვავებაა, იმდენად კონტრასტულია მათი მუსიკალურ-ენობრივი თავისებურებები, რომ შესაძლოა, გაუცნობიერებელმა მსმენელმა ისინი სხვადასხვა ერის მუსიკალური კულტურის ნიმუშებადაც კი მიიჩნიოს.

ისტორიული, გეოგრაფიული, პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური და კიდევ სხვა გარემოებების გამო თითოეულმა ქართულმა მუსიკალურმა დიალექტმა ორიგინალური ხელწერა გამოიმუშავა. ყოველ მათგანს მეტ-ნაკლებად გამოკვეთილი საკუთარი ინტონაციური სამყარო, სტილური თავისებურებები, მრავალხმიანობის ფაქტურული სახეები და საშემსრულებლო მანერა გააჩნია. უდავოა, რომ ლოკალური ნიშან-თვისებების შემუშავებით თითოეულმა დიალექტმა მნიშვნელოვნად გაამდიდრა და გაამრავალფეროვნა ზოგადქართული მუსიკალური ენა, ეროვნული მუსიკალური კულტურის საგანძური.

ვინაიდან დიალექტთა წარმოქმნა ისტორიული პროცესებით არის განპირობებული, მუსიკალური დიალექტოლოგიის მკვლევარმა ყურადღება, უპირველეს ყოვლისა, ეთნოგენეზის პრობლემებზე უნდა გაამახვილოს. ეთნოსი საერთო ენის მქონე იმ ადამიანთა ერთობაა, რომლებიც კომპაქტურად არიან განლაგებულნი გარკვეულ ტერიტორიაზე. გარდა საერთო ენისა და ტერიტორიისა, ერთ ეთნოსად გაერთიანებულ ადამიანებს ისტორიული, ფსიქო-ფიზიოლოგიური, სარწმუნოებრივი და ყოფითი ტრადიციების ერთობაც ახასიათებთ. ეთნოსის უმაღლესი სახეა ერი. ყველაზე მარტივი სახეობა კი თემური გაერთიანებაა, მათ შორის, ტო-

¹ ნაშრომში გაერთიანებულია 1989, 1992 და 1995 წლების სტატიები. მათგან 1989 და 1992 წლიური სამეცნიერო კვლევები და ინახება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (შემდგომ: თსუ ქმშმლ) არქივში, 1995 წლისა კი – საოჯახო არქივში. იბეჭდება პირველად.

მოპრივი გაერთიანება. ქართულ სინამდვილეში ორ ათეულამდე ტომობრივი გაერთიანებაა და დიალექტური დიფერენციაციაც სწორედ მათთან არის დაკავშირებული. ამდენად, ეთნოსის წარმოშობის საფეხურების, ტომობრივი გაერთიანებებისა თუ დიფერენციაციის, ისტორიული კავშირების შესწავლის გარეშე შეუძლებელი ხდება დიალექტებად დანაწევრების მიზეზების შეცნობა.

როგორც ზოგადქართული, ისე მისი დიალექტური განშტოებების მუსიკალური ენის კანონზომიერებებისა და საუკუნეთა განმავლობაში მიმდინარე ევოლუციური პროცესების შესაცნობად აუცილებელია თვით ერის და მისი შემადგენელი ეთნიკური ერთეულების ჩასახვის, ჩამოყალიბებისა და განვლილი ისტორიული გზის გაანალიზება-გათვალისწინებაც. სხვა მხრივ ძირეული საკითხების მთელი სისრულით გაშუქება შეუძლებელი იქნება. მაგალითად, იმის ასახსნელად, თუ რატომ ჰგავს ხევსურული და ფშაური მუსიკალური ენები ერთმანეთს, რატომ ამჟღავნებენ ისინი ახლო ნათესაურ კავშირს ქართლ-კახურ მუსიკალურ აზროვნებასთან, რატომ განსხვავდებიან სვანური ან გურული მუსიკალური ენისაგან და სხვა, აუცილებელი ხდება როგორც ფშავ-ხევსურთა, ისე სხვა დასახელებული ეთნიკური ერთეულების ჩამოყალიბებისა და მათ მიერ განვლილი ისტორიული გზის – სოციალური, პოლიტიკური, გეოგრაფიული, ეკონომიკური, კულტურული და სხვა უმნიშვნელოვანესი ფაქტორების – შესწავლა-გათვალისწინება.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მუსიკალურ-დიალექტოლოგიური ძიებანი ქართულ ფოლკლორისტიკაში ჩასახვის დღიდან მიმდინარეობს. პირველი დაკვირვებები ძირითადად რომელიმე ეთნოგრაფიული კუთხის სასიძლერო შემოქმედების ერთეულ ნიმუშთა ზოგადი დახასიათებით შემოიფარგლებოდა. პროფესიონალი მუსიკოსების სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლის შემდეგ თანდათანობით იზრდება თვალსაწიერი. მათი ინტერესების სფეროში უკვე გარკვეული რეგიონები ან მთლიანად ეთნოგრაფიული კუთხეებია მოქცეული. ამ მხრივ მეტად ყურადსაღებია დიმიტრი არაყიშვილისა და ზაქარია ფალიაშვილის მოღვაწეობა. გასული საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, მათ მიერ სხვადასხვა ეთნოგრაფიულ კუთხეში ჩანერილი მასალა, ცალკეული ხარვეზების მიუხედავად, გარკვეული პროფესიული დონით გამოირჩევა და სანდოა კვლევისათვის. უმეტეს შემთხვევაში ეს ნიმუშები სათანადო მეცნიერული აღწერილობითა და კომენტარებით არის აღჭურვილი, სადაც აქცენტი ძირითადად დიალექტურ და ჟანრულ მიკუთვნებულობაზე, მათ ზოგიერთ დამახასიათებელ ნიშან-თვისებაზეა გადატანილი. ეს პრინციპი წითელი ზოლივით გასდევს შემდგომი პერიოდის ქართველი ფოლკლორისტების ნაშრომებს.

ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგიის შემდგომი განვითარების საქმეში განსაკუთრებული ღვაწლი გრიგოლ ჩხიკვაძესა და შალვა ასლანიშვილს მიუძღვით. მათი ნაშრომებით საფუძველი ეყრება თითოეული დიალექტის მუსიკალური ენის ძირეული კომპონენტების – კილოს, აკორდიკის, მელოდიის, ხმათა ურთიერთდამოკიდებულებისა და სხვათა კვლე-

ვას, დიალექტთა მუსიკალურ-ენობრივი თავისებურებების ურთიერთშეღწევისა და ურთიერთგამდიდრების პრობლემათა შესწავლას. ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგიის პრობლემებს საინტერესო ნაშრომები მიუძღვნეს: ვლადიმერ ახობაძემ, ოთარ ჩიჯავაძემ, მინდია ჟორდანიამ, კახი როსებაშვილმა, ედიშერ გარაყანიძემ და სხვებმა. მიუხედავად ამისა, უკანასკნელ წლებში მოპოვებული ახალი მასალა, ინტონაციური ანალიზის ახალი მეთოდების დამკვიდრება, დიალექტოლოგიური პრობლემების ახლებური გააზრების, კვლევის ობიექტის გაფართოებისა და მისი სიღრმისეული პლასტიკის დეტალური შესწავლის საშუალებას იძლევა.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში დიალექტოლოგიის პრობლემა იმდენად რთული და მნიშვნელოვანია, რომ მტკიცე მეთოდოლოგიის შემუშავების გარეშე მისი არსის შეცნობა და საფუძვლიანი კვლევა თითქმის შეუძლებელია. დღეს უკვე ველარ დავჯერდებით მხოლოდ ზედაპირზე არსებული ფაქტების კონსტატაციასა და თუნდაც მათ შეჯერება-განზოგადებას. მაგალითისათვის, დიალექტების ურთიერთშედარებისას ხშირად მახვილი შემდეგ ფაქტებზეა გადატანილი: გურულ მუსიკალურ დიალექტში ხმათა ურთიერთდამოკიდებულება პოლიფონიურია, კახურში კი – ჰომოფონიური ან ჰომოფონიურ-პოლიფონიური; გურული სიმღერების ბანი მოძრავია, კახურისა კი – ბურდონული (გაბმული); გურულში ხმათა მელოდიური მოძრაობა მოქნილი და სხარტია, კახელებთან კი – ფართო სუნთქვაზე აგებული, კანტილენური; გურულების შესრულების მანერაში ბგერათნარმოება მკვეთრია, კახურში კი – შედარებით რბილი და სხვ. ყოველივე ჭეშმარიტია, მაგრამ თითოეული მუსიკალური დიალექტის ძირითად ნიშან-თვისებათა არსის შეცნობისათვის მხოლოდ ამ ფაქტების აღნუსხვა არ კმარა.

ჩვენი ღრმა რწმენით, თითოეული ქართული მუსიკალური დიალექტის კვლევა, უპირველეს ყოვლისა, ინტონაციური ანალიზის მეთოდს უნდა ეყრდნობოდეს. მხოლოდ ინტონაციური ანალიზით შეიძლება ამა თუ იმ მუსიკალური დიალექტის მუსიკალურ-ენობრივი თავისებურებების, მუსიკალური კილოკავების შეცნობა. ის ლოკალური თავისებურებები და ნიშან-თვისებები, რომლებიც მუსიკალურ დიალექტებში საუკუნეთა განმავლობაში მუშავდებოდა, პირველ რიგში, ინტონაციურ სამყაროსთანაა დაკავშირებული. ცალკეული ინტონაციური ფორმულები, მუსიკალურ ფრაზებად და წინადადებებად ჩამოყალიბებული მათი შეუღლებები ტრადიციის ძალით ისეთ იერ-სახეს იღებენ, მელოდიური გამომსახველობის ისეთ ორიგინალურ ფორმებად ყალიბდებიან, რომ მნიშვნელოვნად განაპირობებენ ერთი რეგიონის ან ერთი ეთნიკური ჯგუფის მუსიკალური კულტურის ენობრივსა და სტილურ თავისებურებებს. თითოეული ქართული მუსიკალური დიალექტის ენობრივი და სტილური თავისებურებების კვლევა სხვადასხვა კუთხით მიდგომას, შესაძლოა, რამდენიმე მეთოდის ერთდროულ გამოყენებასაც ითხოვს. მათ შორის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, უპირატესობას ინტონაციური ანალიზის მეთოდს ვაკუთვნებთ. ამას-

თან, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამა თუ იმ მუსიკალური დიალექტის მყარი ინტონაციური კომპლექსების ჩამოყალიბება-განვითარება ასეულობით წლებსა და ათასწლეულებსაც მოიცავს, მათი ისტორიზმის ჭრილში განხილვაც აუცილებელი ხდება.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში ისტორიზმი მეცნიერული კვლევის ძირითადი მეთოდია. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან, საზოგადოდ, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა დარგებში კვლევის ნებისმიერი ობიექტი საინტერესოა არა მარტო თავისთავად, არამედ სივრცესა და დროსთან კავშირში. ყოველივე სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ ობიექტის შესწავლა განყენებულად არ შეიძლება. ხშირად ობიექტს მხოლოდ სტრუქტურალიზმის პრინციპებითა და მეთოდებით იკვლევენ. ობიექტის აგებულებისა და ძირითადი მახასიათებლების დადგენისას ზოგიერთი მეცნიერისათვის კვლევის ობიექტი მხოლოდ ანმყოში არსებობს და მისი წარსული მხედველობაში ნაკლებად ან სრულიად არ მიიღება. ჩვენ არ გამოვრიცხავთ კვლევის ასეთ მეთოდს, მაგრამ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში სინამდვილესთან მიდგომის პრინციპი, გარკვეულწილად მაინც უნდა ითვალისწინებდეს დროში ცვალებადობას, ჩასახვა-განვითარების დიდ ისტორიულ გზას. ფოლკლორისტიკაში ასეთი მიდგომა მით უფრო აუცილებელია, რადგან ფოლკლორში, როგორც ცოცხალ ორგანიზმში, დროთა განმავლობაში ახალ-ახალი თვისებები იჩენს თავს და მათი შემეცნება მიზეზთა დაუდგენლად შეუძლებელია. ხალხური შემოქმედებისათვის არც „გაყინული“, რელიქტური პლასტიკია უცხო, რომელთა შეცნობაც ისტორიზმის ჭრილში გააზრების გარეშე თითქმის წარმოუდგენელია.

მართალია, ფოლკლორისტიკის ინტერესთა სფეროში თანამედროვეობა და მასში მიმდინარე ფოლკლორული პროცესებიც არის მოქცეული, მაგრამ ძირითადი მზერა მაინც წარსულისკენ არის მიმართული. ქართული მუსიკალური ფოლკლორი, რომელშიც ქართველი კაცის უმდიდრესი სულიერი სამყარო, მისი უკიდევანო ფანტაზია, სასიცოცხლო იდეალები და სარწმუნოებრივი წარმოდგენები საოცარი ძალით არის ასახული, სწორედ ისეთი საგანძურია, რომელშიც ყველაზე უფრო კარგად არის დაცული სიძველე და ამ თვალსაზრისით მეცნიერული კვლევისათვის უძვირფასეს მასალას შეიცავს. თანამედროვეობაც ხომ ისტორიზმის ჭრილშია საინტერესო, რადგან ის წარსულის ტრადიციების შედეგია, ხოლო მომავლისათვის სულ მალე წარსულად გადაიქცევა.

დიალექტთა წარმოშობის ერთ-ერთ ძირითად მიზეზად ისტორიულ-პოლიტიკური ფაქტორებია მიჩნეული. ეს აზრი თავისთავად მართებულია, მაგრამ ქართული მუსიკალური ენის კანონზომიერებებზე დაკვირვებამ დაგვარწმუნა, რომ დიალექტებად დიფერენცირების პროცესები შორეულ საუკუნეებშია დაწყებული. ასეთი დანაწევრების პირველ ეტაპზე ჩამოყალიბებულ ერთეულებს შესაძლოა დიალექტი ვერც ვუნოდოთ, მაგრამ რომ არა ეს პროცესები, არც ის დიალექტური მრავალფეროვნება გვექნებოდა, რომელიც დღეს გვაქვს. ანალიზი იმაში გვარწმუნებს, რომ პროტოქართუ-

ლი მუსიკალური ენის დიფერენციაცია თავდაპირველად დიდ ერთეულებად ხდებოდა – პირველ ეტაპზე ფუძე-ენაში ორი ან სამი განშტოება უნდა წარმოქმნილიყო, შემდგომში კი დიფერენციაციის პროცესები უკვე თითოეული შტოს შიგნით მიმდინარეობდა. ალბათ ამ შემთხვევაშიც ჯერ შედარებით დიდი მუსიკალური ერთეულები წარმოიქმნა, რომლებიც უფრო მოგვიანებით დანაწევრდა და თანამედროვე მუსიკალური დიალექტების სახე მიიღო. ყოველივე ეს დიდი ისტორიული გზის მომცველია და ცხადია, მხოლოდ ერთი ისტორიული ფორმაციის ურთიერთობათა ჩარჩოებში ვერ თავსდება. იმ მოსაზრების დამტკიცება, რომ ფუძე-ენის დანაწევრების პროცესები შორეულ ათასწლეულებში იღებს სათავეს და რომ ამ მიმართულებით ძირეული გარდატეხები ფეოდალიზმის ჩასახვამდე მოხდა, მუსიკალურთან ერთად არქეოლოგიური, ანთროპოლოგიური, ისტორიული, ლინგვისტური მეცნიერებების მონაპოვართა მოხმობას ითხოვს. ვინაიდან ჩვენს მიზანს ამჟამად ფუძე-ენის დიფერენციაციის პირველადი პროცესებისა და მათი ქრონოლოგიზაციის ისტორიული ეტაპების დადგენა წარმოადგენს, თავიდანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბევრ მოსაზრებას ჰიპოთეზური ხასიათი ექნება. უდავოა, რომ კვლევის აღნიშნულ ეტაპზე პრობლემის სრულფასოვანი გაშუქება თითქმის შეუძლებელია. არ არსებობს ფაქტობრივი მასალა, ზოგიერთი საკითხი თვით ისტორიოგრაფიისთვისაც კი ბნელით არის მოცული. ასეთი ამოცანის დასახვა იქნებ ნაადრევიცაა, მაგრამ თუკი დაკვირვების შედეგად შესაძლებელი ხდება გარკვეული მოსაზრების ჩამოყალიბება, ჩვენი აზრით, იგი უნდა გამომზეურდეს. ჰიპოთეზური მოსაზრების გამომზეურება გააღვივებს აღნიშნული პრობლემის მიმართ სხვა მკვლევართა ინტერესს, რაც საბოლოო ჯამში ხელს შეუწყობს ჭეშმარიტების დადგენას.

ფუძე-ენის დიფერენციაციასა და ამ მოსაზრების ქრონოლოგიზაციისათვის აუცილებელია, პასუხი გავცეს მრავალ კითხვას, მათ შორის, ზოგიერთ. ისეთსაც, რომელიც თითქმის უკვე დიდი ხანია პასუხგაცემულია: ვინ არიან ქართველები და როდიდან სახლობენ დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიაზე? ვინ არიან ქართვები, კახელები, მეგრელები, სვანები, ფშავები, გურულები და ა. შ. ეთნიკური ჯგუფის წარმომადგენლები? რა ნათესაურ კავშირში იმყოფებიან ან რომელი ჯგუფები ამჟღავნებენ მეტ სიახლოვეს ერთმანეთთან და როდიდან სახლობენ საქართველოს ამა თუ იმ გეოგრაფიულ რეგიონში? როდის და რა პირობებში მიმდინარეობდა მიგრაციული პროცესები? რა სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური, კულტურული და სხვა სახის ძვრები ხდებოდა საქართველოში და კონკრეტულ გეოგრაფიულ რეგიონებში, რაც დიალექტების წარმოქმნისათვის ნაყოფიერ ნიადაგს ქმნიდა? როგორი იყო კულტურული კონტაქტების გავლენა საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ ტომებსა და გარე სამყაროს შორის? ეს და მრავალი სხვა კითხვა იბადება ქართული მუსიკალური ენის სხვადასხვა დიალექტის შესწავლის დროს. ყველა კითხვაზე პასუხის გაცემა თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ ზოგიერთი დასკვნა

ლოგიკური მსჯელობის საფუძველზე მაინც შეიძლება გამოვიტანოთ.

ქართულმა ისტორიოგრაფიულმა მეცნიერებამ, შეაჯერა რა ისტორიკოსთა, არქეოლოგთა, ანთროპოლოგთა, გეოგრაფთა, ლინგვისტთა და სხვა დარგის მეცნიერთა მონაპოვრები, დიდი ხანია პასუხი გასცა ბევრ ამ კითხვას. მაშ, რატომ არის საჭირო იმავე კითხვების დასმა ქართული მუსიკალური ენის განვითარების ისტორიული პროცესების შესწავლის დროს? იმიტომ, რომ მუსიკალური ენა უაღრესად სპეციფიკურია და მისი კანონზომიერებების ისტორიული გზის დადგენამ შესაძლოა, მრავალ კითხვას ახლებური ახსნა მოუძებნოს, ნათელი მოჰფინოს მრავალ ბუნდოვან საკითხს.

ცხადია, ამ კითხვებზე პასუხის გაცემისას მუსიკოსი-მკვლევარი ქართული ისტორიოგრაფიული მეცნიერების მიერ დადგენილ ფაქტებს უნდა დაეყრდნოს, თუმცა აუცილებელია, კრიტიკულად იყოს გააზრებული მათი მონაცემები და ათვლის წერტილად მუსიკალური მონაცემები იქცეს. მუსიკალური ენა მრავლისმომცველი და მრავლისმთქმელია, იგი ბევრად უფრო კონსერვატული და „სუფთაა“, ვიდრე სამეცყველო ენა, მან ბევრად უფრო ნაკლები ცვლილება განიცადა.

ისტორიული ბედუქულმართობის გამო ქართულ მეტყველებაში მრავალი უცხო წარმოშობის სიტყვა დამკვიდრდა. ქართული მეტყველება სავსეა ბარბარიზმებით და ენაში მათი შეღწევის პროცესი დღესაც გრძელდება. ამ მხრივ ქართული მუსიკალური ენის ლექსიკური ფონდი გაცილებით უფრო დაცული აღმოჩნდა.

ქართულ მუსიკალურ მეტყველებაში უცხო სიტყვათა, ანუ ინტონაციურ ფორმულათა შემოჭრა მხოლოდ ქალაქურ ფოლკლორში მოხდა, რაც თვით ქალაქის ეთნიკური შემადგენლობის სიჭრელით აიხსნება. რაც შეეხება გლეხურ ფოლკლორს – ქართული მუსიკალური ენის შემქმნელსა და მისი ლექსიკური ფონდის ძირითად საბადოს, ასეთი გავლენებისა და უცხოენობრივი მინარევებისაგან იგი აბსოლუტურად თავისუფალია. აქვე ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ქართულმა მუსიკალურმა ფოლკლორმა ჭარბად შემოგვინახა არქაული მუსიკალური პლასტები, რაც არა მარტო ფუძე-ენის დანაწევრების პროცესების შეცნობაში, არამედ ქართული მუსიკალური აზროვნების განვითარების მთელი ისტორიული გზის დადგენაშიც გვეხმარება. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ მუსიკოს-მეცნიერთა გამოკვლევები გარკვეულწილად ხელს შეუწყობს ქართულ ისტორიოგრაფიაში ადრე გამოთქმული მოსაზრებების განმტკიცებას.

ისტორიკოსთა მონაცემებით, ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე ადამიანები შედარებით ფართოდ აშელურ ეპოქაში სახლდებიან (აშელური ძეგლების კვალი შემორჩენილია სოხუმთან, რიონ-ყვირილის ხეობებში, შიდა ქართლში²). არქეოლოგიური გათხრებით მტკიცდება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე მოსახლეობის ინტენსიური განფენის ტენდენცია

² საქართველოს ისტორიის ნარკვევები (1970). ტ. I. მელიქიშვილი გიორგი (რედ.). თბილისი: საბჭოთა საქართველო. გვ.: 85–91.

ე.წ. მუსტიეს ეპოქაში (შუა პალეოლითი) იჩენს თავს³. თუმცა უკანასკნელ ხანებში დმანისში წარმოებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა სენსაციური გამოძახილი ჰპოვა მსოფლიოში. დმანისში აღმოჩენილ იქნა უძველესი ადამიანის ქვედა ყბა, რომლის ხნიერება, სულ ცოტა, 1,5 მილიონი წლით განისაზღვრება⁴. მუსტიეს ეპოქაში ცეცხლის მოპოვება უკვე ხელოვნური წესით ხდება. ჯოგებად გაერთიანებული პირველყოფილი ადამიანები იწყებენ კოლექტიურ ნადირობას⁵.

რა დონეზე იქნებოდა აღნიშნული პერიოდის ადამიანის მუსიკალური აზროვნება? მუსიკალური მეცნიერების ვარაუდით, აღნიშნულ ეპოქებში უნდა ჩასახულიყო მუსიკალური ბგერის, როგორც გარკვეული სიმაღლის შემცველის, გააზრება და შეცნობა. ამ პერიოდთან უნდა იყოს დაკავშირებული მუსიკალური ბგერების უმარტივესი კომბინაციების წარმოქმნა, რომელთა რეალიზაციაც იმდროინდელ „შემოქმედებით პრაქტიკაში“ ძირითადად სასიგნალო დანიშნულებისა და მაგიური ზემოქმედების ფუნქციის მატარებელი იქნებოდა.

ზედა პალეოლითში⁶ საქართველოს ტერიტორიაზე ადამიანები ძირითადად დაბლობ და მთისწინა რაიონებში სახლობენ. მეურნეობის განვითარებამ ცალკეული ტომობრივი გაერთიანებების ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. ცნობილია, რომ ქართველური მოდგმის პირველადი ტომობრივი გაერთიანებები მცირე კავკასიონის სამხრეთითაც არსებობდა.

ზედა პალეოლითის ნიაღში ეყრება საფუძველი მეზოლითურ კულტურას⁷. მშვილდ-ისრის გამოგონებამ სრულყო ნადირობის პროცესი, რამაც თავის მხრივ ხელი შეუწყო ადამიანის სასიცოცხლო პირობების გაუმჯობესებას. ჩვენი ვარაუდით, დაახლოებით ამ ეპოქაში უნდა ჩამოყალიბებულიყო ქართული ფუძე-ენის ინტონაციური სამყარო, რომლიც მცირე მოცულობის ინტონაციური კომპლექსების სახით უნდა წარმოვიდგინოთ (მაგიური დანიშნულების ორ- სამ- და ოთხბგერიანი კომბინაციები, დატირებისათვის დამახასიათებელი დაღმავალ-დაცურებითი მოძრაობები).

ისტორიკოსთა და არქეოლოგთა აზრით, ამავე ეპოქაში იწყება კულტურულ-ეთნიკური ერთიანობის დაშლის პროცესი და თანდათანობით ყალიბდება ცალკეული ეთნიკური ჯგუფები, რომლებიც შემდგომ კავკასიაში მცხოვრები ხალხების წინაპრებად მოგვევლინენ. ჩვენი ვარაუდით, ამ პერიოდში კავკასიაში მცხოვრებ ტომებს ერთგვაროვანი დამოკიდებულება უნდა ჰქონოდათ მუსიკალურ-ბგერით სამყაროსთან და მათ შორის რაიმე

³ იქვე, გვ.: 91–95.

⁴ გაბუნია ლეო, ვეკუა აბესალომ, იუსტუსი ანთია (1992). *დმანისის გვიანვილადრანკული ნამარხი ადამიანის ქვედა ყბის შესახებ*. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ბიოლოგიის სერია, №6. ტ. 18, გვ.: 418–427.

⁵ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ.: 91–95.

⁶ იქვე, გვ. 98.

⁷ იქვე, გვ.: 108–118.

მკვეთრი განსხვავება შესაძლოა, არც იყო, მაგრამ ზოგიერთ კომპონენტში გარკვეული სახესხვაობის არსებობა მათი სხვადასხვა მიმართულებით განვითარების შესაძლებლობასაც ქმნიდა. ასეთი შეიძლებოდა ყოფილიყო, ვთქვათ, ინტონაციური განვითარების პროცესში რომელიმე ინტერვალური ნახტომის ხშირი გამოყენება, მოძრაობის რომელიმე მიმართულებითათვის პრიორიტეტის მინიჭება, ბგერების რომელიმე კომბინაციის ხშირი გამოყენება და სხვ.

ნეოლითის ეპოქაში (ძვ. წ-ით VIII-III ათასწლ.) ხდება შემგროვებლობიდან და მონადირეობიდან მეცხოველეობასა და მიწათმოქმედებაზე თანდათანობითი გადასვლა⁸. ქვის დამუშავება მაღალ საფეხურს აღწევს. ამავე დროს ჩნდება თიხის ჭურჭელი, ადამიანმა ისწავლა რთვა და ქსოვა⁹. ვფიქრობთ, ამ ეპოქაში უნდა გამდიდრებულიყო მუსიკალური ფუძე-ენის ლექსიკური ფონდი, დაკრისტალება უნდა დაეწყო მელოდიის გარკვეულ ტიპებს. ამ პროცესის შემდგომ განვითარებაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი.

მიწათმოქმედებისა და მეცხოველეობის განვითარებამ მკვეთრად გააუმჯობესა ადამიანის სასიცოცხლო პირობები და, ამასთან, უფრო დიდი მასშტაბის ეთნიკური გაერთიანებების ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი. ცხადია, ამ გაერთიანებებს, სამეურნეო საქმიანობის ერთგვაროვან ფორმებთან ერთად, კულტურული ერთობის ფორმებიც უმუშავებდათ. ცნობილია, რომ ასეთი დიდი ეთნოკულტურული გაერთიანებების წარმოქმნამ კავკასიაში მოსახლე ტომების კიდევ უფრო მკვეთრი დიფერენციაცია გამოიწვია. ამ გაერთიანებების ძირითადი ბირთვის სამყოფელი მცირე კავკასიონის სამხრეთით არსებული ტერიტორიები იყო. ცხადია, რომ დიდი მასშტაბის მქონე ეთნოკულტურული გაერთიანებების წარმოქმნას, უპირველეს ყოვლისა, უახლოესმა ნათესაურმა კავშირებმა შეუწყო ხელი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გარკვეულ ტერიტორიებზე ჩამოყალიბდა ერთგვაროვანი სოციალურ-ყოფითი გარემოს, სამეურნეო და, რაც მთავარია, ენობრივი და ფსიქიკური წყობის ადამიანთა ერთობის გარკვეული ფორმა.

მუსიკალური არქაიკის პლასტებზე დაკვირვება მეცნიერებს აფიქრებინებს, რომ დიფერენციაციის ინტენსიური პროცესები ენაში (იგულისხმება როგორც სამეტყველო, ისე მუსიკალური ენა) უნდა დაწყებულიყო არა უგვიანეს IV ათასწლეულისა, რადგან ძვ. წ-ით III ათასწლეულისათვის მისი განსხვავებული ნიშან-თვისებები უკვე ნათლად არის გამოვლენილი¹⁰. განსაკუთრებით ეს ეხება სამინათმოქმედო საქმიანობასთან დაკავშირებულ სასიმღერო მასალას.

⁸ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 121.

⁹ იქვე, გვ. 26.

¹⁰ აბდუშელიშვილი მალხაზ, მუსხელიშვილი დავით და სურგულაძე ირაკლი (1986). ქართული ენა. ანაზოე ირაკლი (მთ. რედ.). ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. ტ. 10. თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია. გვ.: 458-461; მელიქიშვილი გიორგი (1965). საქართველოს, კავკასიისა და მახლობელი აღმოსავლეთის უძველესი მოსახლეობის საკითხისათვის. თბილისი: მეცნიერება. გვ. 71.

რა არგუმენტები არსებობს ჩვენი ვარაუდის დასამტკიცებლად? არქეოლოგიური და ანთროპოლოგიური ძიებებით ამჟამად დამტკიცებულია, რომ IV და III ათასწლეულების მიჯნაზე საქართველოს ტერიტორიაზე ადგილი ჰქონდა მძლავრ მიგრაციულ პროცესებს¹¹. ამ პერიოდში ინტენსიურად მიმდინარეობს საქართველოს მთელი ტერიტორიის ათვისება და მოსახლეობის ფართო მასშტაბით განფენა. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ აღმოსავლეთ საქართველოში უძველეს სამინათმოქმედო კულტურას ძვ. წ. III ათასწლეულიდან ახალი – მტკვარ-არაქსის კულტურა – შეენაცვლა¹². ახალი კულტურის გავრცელების არე საქართველოსთვის აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიით შემოიფარგლება. როგორც ცნობილია, ეს კულტურა დასავლეთ საქართველოში არ გავრცელებულა¹³. ყოველივე გააფიქრებინებს, რომ ნეოლითისა და ენეოლითის მიჯნაზე წარმოქმნილმა პირველადმა დიდმა ეთნიკურმა გაერთიანებებმა, რომელთა ძირითადი ბირთვის ადგილსამყოფელიც მცირე კავკასიონის სამხრეთით მდებარეობდა (საერთო სამეცყველო და მუსიკალური ფუძე-ენით, რომელშიც უკვე ჩასახული იყო დიფერენციაციის ნიშან-თვისებები), მიგრაციული პროცესების შედეგად ჩრდილო-აღმოსავლეთისა და ჩრდილო-დასავლეთის მიმართულებით იწყეს გადანაცვლება, სადაც შექმნეს ლოკალური კულტურები¹⁴. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მტკვარ-არაქსის კულტურაში მეცნიერები ინდოევროპული ტომობრივი გაერთიანებების კულტურის მძლავრ ნაკადსაც აღნიშნავენ, რაც დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს ტომობრივ გაერთიანებებს შორის მეტი დიფერენციაციის საფუძველს ქმნიდა. საფიქრებელია, რომ მუსიკალურ ფუძე-ენაში ადრე არსებულმა განმასხვავებელმა ნიშან-თვისებებმა კიდევ უფრო მეტი ინტენსივობით იწყეს განვითარება. სწორედ ამ პროცესებს უნდა უკავშირდებოდეს ორი ურთიერთგანსხვავებული მელოდიის ტიპის სრულყოფილი ფორმების ჩამოყალიბება.

თუ რა დონეს მიაღწია განვითარების პროცესში ფუძე-ენამ, ცალკე მსჯელობის საგანია, მაგრამ იმას კი დავძენთ, რომ თუკი დღეს არსებობს ზოგადქართული მუსიკალური ენის ცნება, უპირველეს ყოვლისა, ფუძე-ენის ნყალობაა. როგორც ჩანს, ფუძე-ენის ძირითადი სტილური კატეგორიები იმდენად მტკიცედ იყო ჩამოყალიბებული, იმდენად დიდი საშემსრულებლო ტრადიციები გააჩნდა და იმდენად იყო ფესვგამყდარი ქართველური მოდგმის ტომების ცნობიერებაში, რომ იგი ყველა შემდგომი მუსიკალური კომპოზიციის საფუძველად იქცა.

ვითარდებოდა მუსიკალური აზროვნება, რთულდებოდა კილოური

¹¹ Гамкрелидзе Тамаз, Иванов Вячеслав (1984). *Индоевропейский язык и индоевропейцы*. Том II. Тбилиси: Издательство Тбилисского Университета. С.: 880-881.

¹² საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ.: 151-171.

¹³ იქვე, გვ. 172; მელიქიშვილი, 1965, გვ.: 109-110.

¹⁴ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 114.

საფუძვლები, იხვენებოდა ინტონაციური სამყარო, მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ ზედნაშენის კატეგორიას განეკუთვნებოდა. ფუძე-ენის სტილური ნიშან-თვისებები კი არ კარგავდნენ სასიცოცხლო ძალას. ისინიც ვითარდებოდნენ, იცვლიდნენ სამოსს, ფერს, მაგრამ არ იცვლიდნენ არსს. ამიტომ არის, რომ მუსიკალურ-ენობრივი თვალსაზრისით ისეთი დაშორებული მუსიკალური დიალექტები, როგორიცაა, ვთქვათ, გურული და ქართლ-კახური, სვანური და თუშური, ერთიანი ქართული მუსიკალური ენის საფუძველზე განიხილება. მათ ერთობას სწორედ ფუძე-ენის უცვლელად არის ქმნის.

თითქოს პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ, ერთი მხრივ, არც ჩაკრულოს, არც ოდოიას, არც ხასანბეგურას, არც ლილეოს და არც სხვა, რომელიც გნებავთ, ქართული ხალხური სიმღერის მუსიკალური ენა არ შეიძლება, ზოგადქართული მუსიკალური ენის ნიმუშად ჩაითვალოს, რადგან მათ შორის მკვეთრი განსხვავებაა; და, მეორე მხრივ, მათ საფუძვლებში იმდენი საერთო ნიშან-თვისებაა, რომ ისინი ზოგადქართული მუსიკალური სააზროვნო სისტემის ძირეულ კომპონენტებად უნდა მივიჩნიოთ. ამიტომ არის, რომ ქართველი ფოლკლორისტიები ისეთ კონტრასტულ და ურთიერთდაპირისპირებულ მუსიკალურ ენებს, რომლებიც შესაძლოა, საქმის არსში ღრმად ჩაუხედავმა სპეციალისტმა სხვადასხვა წარმომავლობის მუსიკალურ ენადაც აღიქვას, მხოლოდ დიალექტის დონეზე განიხილავენ.

ქართველ მეცნიერთა მიერ დადგენილია, რომ III ათასწლეულის II ნახევრიდან აღმოსავლეთ საქართველოს ტომების ცხოვრებაში უცნაური მეტამორფოზები ხდება. ადამიანებმა საცხოვრებლად ძირითადად მთის-ნინა და მთის რეგიონები აირჩიეს¹⁵. ეს გარემოება ნაწილობრივ მეტალურგიისა და ლითონების დამუშავების ხელოვნების აღმავლობას მიენერება¹⁶. შესაძლოა, ეს ასეც იყოს, თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ გარკვეული ტომების მთაში ასვლა სხვა, თუნდაც მონათესავე ტომების ძალმომრეობის, ანუ აგრესიის შედეგიც იყოს (იგივე შეიძლება ითქვას სვანების მთაში ასვლის შესახებაც). დღევანდელი ხევისურები, ფშავლები, თუშები, მთიულ-გუდამაყრელები, მოხევეები სწორედ მათ შთამომავლებად უნდა მივიჩნიოთ. მთაში ასვლისას, ცხადია, მათ თან გაიყოლეს ის მუსიკალურ-კულტურული მონაპოვარიც, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონისათვის იყო დამახასიათებელი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მთა თავისი, თუნდაც მარტო გეოგრაფიული პირობების გამო ყოფისა და კულტურის კონსერვაციის საუკეთესო საშუალებას წარმოადგენს. სხვადასხვა დარგის მრავალი სპეციალისტი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ სწორედ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიელებმა გარკვეულწილად დააკონსერვეს ის სოციალური და კულტურული მონაპოვარი, რომელიც იმ პერიოდის ბარის რეგიონისათვის იყო დამახასიათებელი. მთაში შემონახულ იქნა

¹⁵ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 201.

¹⁶ იქვე.

სამეტიყველო ენისა და მუსიკალური აზროვნების არქაული ფორმები, უძველესი მსოფლმხედველობითი და სარწმუნოებრივი წარმოდგენები. თუ ეს მოსაზრება სწორია (მის დასამტკიცებლად კი უფრო მეტი არგუმენტი არსებობს, ვიდრე უარსაყოფად), მაშინ მთიელთა მუსიკალური ენის შესწავლამ გარკვეული დახმარება უნდა გაგვინიოს იმ დიდი ტომობრივი გაერთიანების მუსიკალური ენის საწყისი ფორმების შესაცნობად, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე განსახლდა. აღმოსავლეთ საქართველოს რეგიონში მოთავსებული ყველა მუსიკალური დიალექტის ენა ერთი ფუძიდან არის ამოზრდილი. ეს მოსაზრება ადვილად მტკიცდება მელოდიური და საკადანსო ნაგებობების, მრავალხმიანობის ფაქტურული სახეებისა თუ გამომსახველობის სხვადასხვა ხერხისა და საშუალების ანალიზით. ამდენად, მთიელთა მუსიკალური ენის შესწავლა, საზოგადოდ, ქართული მუსიკალური აზროვნების განვითარების ეტაპების შეცნობაშიც დაგვეხმარება.

რაც შეეხება დასავლეთ საქართველოს რეგიონს, აქ მუსიკალური ენის თვალსაზრისით ორი პლასტის გამოყოფა შეიძლება. თუმცა ორივე პლასტი ერთი ძირიდან მომდინარეობს, მაგრამ ისინი მაინც განვითარების რომელიღაც სტადიაზე ტიპობრივ სახესხვაობას ქმნიან და, ამდენად, სხვადასხვა მოსაზრებას აღძრავენ.

დღეს არსებული დასავლურქართული მუსიკა ძალზე პირობითად შეიძლება სამ სტილურ ერთეულად დავყოთ. პირველში გაერთიანდება ისეთი მუსიკალური ნაგებობები, რომლებსაც საფუძვლად მელოდიის კონტაქტირებადი ტიპი უდევს და მცირე მოცულობა აქვს. ამ სტილში მრავალხმიანი ფაქტურა რიტმული სინქრონიზმითა და ხშირ შემთხვევაში კომპაქტურად განლაგებული ხმების პარალელიზმით ხასიათდება. ასეთი სტილის ნათელი განსახიერებაა სვანური მუსიკა, თუმცა მეტ-ნაკლები სიცხადით იგი დასავლეთ საქართველოს ბევრ რეგიონში იჩენს თავს. სმენითი ანალიზის დროს ხმათა სინქრონული მოძრაობა, ყველა ხმის რეჩიტატივის რიტმული იგივეობა ვერტიკალის აღქმას უწყობს ხელს. მთელი სიმღერა თანაჟღერადობების ჰორიზონტალურ გადაადგილებად აღიქმება.

მეორე სტილური კატეგორიისათვის დამახასიათებელია მოქნილი კონტაქტირებადი მელოდიის ტიპი, რომელთანაც ურთიერთობაში მყოფი სხვა ხმები თითქმის სრულ დამოუკიდებლობას აღწევენ. უფრო მეტიც – კონტრასტირებენ მასთან და, ამდენად, სრულფასოვან პოლიფონიურ ფაქტურას ქმნიან.

მესამე სტილური ერთეულისათვის, რომელსაც ასევე მოქნილი კონტაქტირებადი მელოდიის ტიპი უდევს საფუძვლად, დამახასიათებელია პირველი ორის სტილური ნიშან-თვისებების (და არა მარტო მათი) შერწყმა.

საინტერესოა ის გარემოება, რომ სვანური მუსიკალური ენის სტილური ნიშან-თვისებები მეტ-ნაკლები სიცხადით თავს იჩენს ხოლმე ჩვენ მიერ პირობითად დიფერენცირებულ სხვა სტილურ ერთეულებში. თვით

პოლიფონიური სტილის ყველაზე უფრო განვითარებული ნიმუშებიც კი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც ე.წ. თანაჟღერადობათა ანუ აკორდულ-კომპლექსურ მოძრაობათა განვითარების შედეგი. პოლიფონიურ სტილში აკორდული ვერტიკალები ერთგვარი ჩონჩხია და მათ შორის მანძილები თავისუფალი მელოდირი მოძრაობითაა შევსებული. ქართული პოლიფონიური სტილის წარმოშობის ასეთ ვერსიას თავისი არგუმენტები და ლოგიკა გააჩნია. მაშასადამე, ზოგიერთმა მკვლევარმა შეიძლება არა მარტო ივარაუდოს, არამედ იმის დამტკიცებასაც შეეცადოს, რომ სვანური მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი სტილი უფრო ადრეულია და პოლიფონია მის საფუძველზე აღმოცენდა. ასეთი მოსაზრების დასადასტურებლად მეცნიერების სხვა დარგის მონაცემთა მოშველიებაც შეიძლება. მაგალითად, ლინგვისტები ამტკიცებენ, რომ ქართული ფუძე-ენის დიფერენციაცია ძვ. წ-ით II ათასწლეულში დაიწყო¹⁷. ამ პერიოდში ენობრივი დიფერენციაცია ჯერ სვანურ და სხვა ქართველურ ტომებს შორის მოხდა, ხოლო I ათასწლეულში – ქართველსა და მეგრულ-ჭანებს შორის. ამდენად, ლინგვისტთა მტკიცებით, ყველაზე ადრე სვანური ენა გამოეყო ფუძე-ენას¹⁸. ამასთან, თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ ქართულ ისტორიოგრაფიაში ცნობილია მოსაზრება დასავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონებში ჯერ სვანური ტომების განსახლების, ხოლო შემდგომ მათ ადგილზე მეგრულ-ჭანური ტომების მოსვლის შესახებ¹⁹, ჩვენ მიერ ზემოთ წარმოდგენილ მოსაზრებას გარკვეული დამამტკიცებელი არგუმენტი უჩნდება.

სხვა სტილურ ერთეულებში სვანურის არსებობის ფაქტი შეიძლება შემდეგი მოსაზრებითაც აიხსნას: უძველესი დიდი ტომობრივი გაერთიანების ერთი შტო ჩრდილო-დასავლეთის მიმართულებით მოძრაობს და მათი განსახლება დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ხდება. ამ ტომობრივ გაერთიანებაში შედიოდნენ სვანური და მეგრულ-ჭანური მოდგმის ეთნიკური ჯგუფები. III ათასწლეულისათვის ამ ტერიტორიაზე გარკვეული კულტურული ერთობა ყალიბდება²⁰, რომელიც განსხვავდება მტკვარ-არაქსის კულტურისაგან. ამ კულტურულ ერთობაში ერთგვაროვანი უნდა ყოფილიყო სვანური და მეგრულ-ჭანური მოდგმის ტომთა მუსიკალური ენის სტილური ნიშან-თვისებები. სავარაუდოა, რომ ძვ. წ-ის II ათასწლეულში მეგრულ-ჭანურმა ტომებმა ძლიერ შეავიწროვეს სვანური მოდგმის ტომები და ისინი იძულებული გახადეს, უფრო ჩრდილოეთით –

¹⁷ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ.: 335–343.

¹⁸ აბდუშელიშვილი, მუსხელიშვილი, სურგულაძე, გვ.: 458–461; საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 341.

¹⁹ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 341; მელიქიშვილი, გვ.: 63–68; Гамкрелидзе, Иванов, с. 881.

²⁰ მელიქიშვილი, 1965, გვ.: 63–68.

კავკასიონის მთის ფერდობებისაკენ გადანაცვლებულიყვნენ²¹. შესაძლოა, სვანებისა და ალმოსავლეთ საქართველოს ბარის მოსახლეობის მთაში დასახლების მიზეზი მსგავსი იყო.

ყოველ შემთხვევაში ფაქტია, რომ მთის რეგიონში განფენილი მოსახლეობა ობიექტური მიზეზების გამო იზოლაციას განიცდის. სწორედ ამის გამო ახალი გარემო აუცილებლად შეუწყობდა ხელს უძველესი სტილური ნიშან-თვისებების დაკონსერვებას, რომლებიც სვანებსა და მეგრელ-ჭანებს საერთო ჰქონდათ. მეგრელ-ჭანები კი აქტიურად აგრძელებენ განვითარებას და ახალ-ახალი გამომსახველი საშუალებებით ამდიდრებენ თავის მუსიკალურ კულტურას.

ქართული მუსიკალური დიალექტების მეცნიერული შესწავლის გზები, ხერხები და საშუალებები ფართო და მრავალმხრივია. ჩვენი ღრმა რწმენით, იგი სხვა მეცნიერულ დისციპლინებთან უმჭიდროესი კონტაქტების საფუძველზე უნდა განხორციელდეს. მუსიკალური დიალექტოლოგიის პრობლემების გადაჭრა კომპლექსური კვლევის გარეშე შეუძლებელია. ქართული მუსიკალური დიალექტების მკვლევარმა, უპირველეს ყოვლისა, ღრმად უნდა შეისწავლოს ქართული ენათმეცნიერული სკოლის მიღწევები, რადგან სამეტყველო ენის კილოკავები მისი სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობის ერთ-ერთი ძირითადი ობიექტია. ამასთან, ქართული სამეტყველო დიალექტების შესწავლა უკვე დიდი ხანია მიმდინარეობს და ენათმეცნიერებს უმდიდრესი მასალა და გამოცდილება აქვთ დაგროვილი. ნიკო მარის, აკაკი შანიძის, არნოლდ ჩიქობავას, შოთა ძიძიგურის, ივანე გიგინეიშვილის, ბესარიონ ჯორბენაძისა და კიდევ მრავალი მეცნიერის შრომების საფუძველზე ჩამოყალიბდა დიალექტოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიური პრინციპები, რომელთა გაცნობა და ათვისება მნიშვნელოვნად დაეხმარება მუსიკისმცოდნეებს ქართულ მუსიკალურ დიალექტთა კვლევაში.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში ხშირად ვხვდებით გამოთქმებს: *ქართული მუსიკალური მეტყველება ან ქართული მუსიკალური ენა* და სხვ. უკანასკნელ წლებში მრავალჯერ დაისვა ზოგადად ტერმინის – *მუსიკალური ენა* – მეცნიერებაში დამკვიდრების მართებულობის საკითხი. ზოგი მეცნიერის აზრით, მუსიკის უაღრესად სპეციფიკური ბუნება, აბსტრაქტირებული აზროვნება, სახისმეტყველებისა და გამომსახველობის სრულიად ორიგინალური ხერხები და საშუალებები ვერ ჰგუობს სამეცნიერო ენის შესაბამისი კატეგორიებით აპელირებას. ზოგი კი მუსიკასა და სამეტყველო ენას შორის მრავალ საერთოს ხედავს და, ამდენად, მსგავსი ტერმინების დამკვიდრებას მუსიკალურ მეცნიერებაში სრულიად მართებულად მიიჩნევს. ამჯერად ეს პრობლემა ჩვენი განხილვის საგანს არ წარმოადგენს და ამიტომ მას ფართოდ არც შევხებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ჩვენ უფრო მეორე მოსაზრებისაკენ ვიხრებით.

²¹ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ.: 338, 340-341.

ქართული მუსიკალური ენის ცნებაში ყველა დიალექტის ერთობლიობა იგულისხმება. უპირველეს ყოვლისა, ასეთი გამოთქმა ძალზე მოსახერხებელია ქართული მუსიკალური კულტურის სხვა ხალხთა მუსიკალურ კულტურებთან შედარებისას. მაგალითად, როდესაც ვამბობთ: ქართული მუსიკალური ენა განსხვავდება რუსული, სომხური ან აზერბაიჯანული და ა. შ. რომელიმე მუსიკალური ენისაგან, ვგულისხმობთ, რომ თითოეულ ქართულ მუსიკალურ დიალექტში გამომუშავებული კილოინტონაციური, ჰარმონიული, მელოდიური და სხვა თავისებურებები და ძირითადი ნიშან-თვისებები, ერთად ან ცალ-ცალკე წარმოდგენილი, განსხვავდება რუსული, სომხური, აზერბაიჯანული და ა. შ. ხალხური მუსიკის თავისებურებებისა და ძირითადი მახასიათებლებისაგან. ასეთ შემთხვევებში გამოთქმა ქართული მუსიკალური ენა მოსახერხებელიც არის და მართებულიც.

მეცნიერთა უმრავლესობა მუსიკალური კულტურის თავდაპირველ სახედ ვოკალურ, ანუ ხმიურ მუსიკას მიიჩნევს. როგორც ხმიურ მუსიკაში, ისე მეტყველებაში ბგერათწარმოება ყელის აპარატთან არის დაკავშირებული. განსხვავება ის არის, რომ სამეტყველო ბგერებს ზუსტი ტონური სიმაღლე არ გააჩნია. უკვე ამ ნიშნით მუსიკასა და მეტყველებას გარკვეული საერთო ნიშან-თვისებები ახასიათებს, რომელთა დასამტკიცებლად რიგი არგუმენტების მოშველიებაც შეიძლება, მაგრამ ჩვენ სხვა გარემოებაზე გვინდა, ყურადღება შევაჩეროთ.

რადგან ჩვენ მუსიკალურ მეცნიერებაში ენისა და მეტყველების ცნებების (მუსიკალური ენა, მუსიკალური მეტყველება) დამკვიდრების მომხრე ვართ, მაშინ ისიც უნდა დავამტკიცოთ, რომ მუსიკალურ ენასაც თავისი გარკვეული გრამატიკული ნორმები უნდა გააჩნდეს. შეიძლება თუ არა ამ მიმართებით რაიმე პარალელის გავლება მუსიკალური და სამეტყველო ენების გრამატიკულ კანონზომიერებებს შორის? ქართული მუსიკალური მეტყველებისა და ენის ცნებების ქვეშ იგულისხმება, უპირველეს ყოვლისა, ის უმდიდრესი, მხოლოდ ქართული ეთნოსისათვის დამახასიათებელი ინტონაციური სამყარო, რომელიც გარკვეულ კილოურ სისტემას ემყარება და ისტორიული განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა აქვს გავლილი.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ გრამატიკა არის მოძღვრება, რომელიც ენის წყობის, ენობრივი ფორმების სისტემასა და კანონებს შეისწავლის. ჩვენი აზრით, გრამატიკის სამი შემადგენელი ნაწილი – ფონეტიკა, მორფოლოგია და სინტაქსი – მუსიკალურ ენაშიც არსებობს, ცხადია, უალრესად ორიგინალური და სპეციფიკური სახით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მუსიკასა და მეტყველებაში ბგერათწარმოებასთან გვაქვს საქმე. მაშასადამე, ფონეტიკას, როგორც მოძღვრებას ბგერების შესახებ, მუსიკისმცოდნეობაშიც შეიძლება თავისი კუთვნილი ადგილი მიეუჩინოთ. მუსიკალური ფონემები ხომ იგივე ბგერებია, ოღონდ გარკვეული ტონური სიმაღლის მქონე.

მუსიკალური ფონემების შესწავლას ჯერ კიდევ უძველესი ცივილიზაციების ნიაღში ეყრება საფუძველი. ანტიკურ ხანაში პითაგორას მიერ

მონოქორდზე ჩატარებულმა კვლევამ ახალ სიმაღლეზე აიყვანა ბგერათა აკუსტიკური საფუძვლების შესწავლა. მოძღვრება ბგერების შესახებ შუა საუკუნეების მუსიკალურ ტრაქტატებშიც იმკვიდრებს სათანადო ადგილს, ხოლო კილოს თეორიების ჩამოყალიბების შემდეგ ირკვევა თითოეული ბგერის ადგილი და როლი მთელ ბგერით სისტემაში. მუსიკალურ მეცნიერებაში ბგერის ტონურ სიმაღლესთან ერთად დიდი ყურადღება ეთმობა მის სიძლიერეს, ჟღერადობის ხანგრძლივობასა და ტემბრს. ფონეტიკის თვალსაზრისით, მუსიკალურ და სამეცყველო ენებს შორის ბგერი პარალელის გავლება შეიძლება.

სმენითი ანალიზით ადვილი შესამჩნევია, რომ სხვადასხვა ქართულ მუსიკალურ დიალექტში ბგერათანარმოების ხერხებიცა და ტემბრული შეფერილობაც სხვადასხვაა. ამასთან, ეს განსხვავებები ამა თუ იმ დიალექტის ლოკალური თავისებურებების ნიშანდობლივი მხარეა. გავიხსენოთ სვანების სასიმღერო მანერისათვის დამახასიათებელი პირქუში, ოდნავ დახშული ან მოგუდული, ერთგვარად ძალდატანებული ბგერათანარმოქმნის ხერხები და ტემბრული შეფერილობა; მეგრელთა რბილი, ხავერდოვანი და ოდნავ სენტიმენტალური ბგერათა სამყარო; გურულების ხაზგასმულად მკვეთრი, რიგ შემთხვევებში ოდნავ უხეშიც კი და ღია ტემბრები; კახელების მსუყე, ობერტონებით დახუნძლული, ბუნებრივად ვიბრირებული ბგერათა შეფერილობა; იმერლებისათვის დამახასიათებელი სისხარტე და პიჩიკატოს მსგავსი ტექნიკა და სხვ. ყოველივე ეს გვარნმუნებს იმაში, რომ ამა თუ იმ მუსიკალური დიალექტის ლოკალური თავისებურებების ჩამოყალიბების საქმეში ბგერათანარმოებისა და ტემბრულ ფაქტორებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. სხვა ნიშან-თვისებებსაც რომ არ მივაქციოთ ყურადღება, მხოლოდ მომღერალ-შემსრულებელთათვის დამახასიათებელი ტემბრული თავისებურებებით შეიძლება მივხვდეთ, სვანები ასრულებენ სიმღერას თუ გურულები, ხევსურები თუ მეგრელები, კახელები თუ იმერლები და სხვ. დროთა განმავლობაში მუსიკალური ფონემების ლოგიკური შეუღლებები გარკვეული სემანტიკის მქონე სტაბილურ ინტონაციურ კომპლექსებად ყალიბდება, რომლებიც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს არა მარტო ცალკეული მუსიკალური დიალექტის, არამედ მთლიანად ეროვნული მუსიკალური კულტურის ენობრივ და სტილურ თავისებურებებს. როგორც ვხედავთ, მუსიკალური გრამატიკის ფონეტიკური თავისებურებები დიალექტოლოგიური კვლევის დროს აუცილებლად გასათვალისწინებელი.

გაცილებით უფრო რთულია მუსიკალური მორფოლოგიის საკითხების კვლევა. მუსიკალურ სიტყვას პირდაპირი, სამეცყველო სიტყვის მსგავსი, საყოველთაო გაგება ან შინაარსი არა აქვს. მისი საზღვრების დადგენაც ძნელია. მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ მაინც ხერხდება მისი არსის ამოცნობა. ცნობილი რუსი კომპოზიტორი და მუსიკისმცოდნე-თეორეტიკოსი ბორის ასაფიევი, შემდგომ კი მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტი ზინაიდა ევალდი აღნიშნავდნენ, რომ სიმღერას სოციალურად მნიშვნელოვან მოვ-

ლენად მისი ბგერითი, ინტონაციური ბუნება აქცევს. მუსიკალური ინტონაცია გააზრებული ჟღერადობაა ბგერებისა, რომლებიც ჩვენი მეხსიერების მიერ გარკვეული ბგერათურთიერთობების სისტემის სახით არის დაფიქსირებული. მართებულია ზ. ევალდის აზრი, რომ რადგან მუსიკა სპეციფიკური (ბგერითი) ფორმით გარკვეული შინაარსის გამოხატულებას წარმოადგენს, მუსიკის უმარტივეს ელემენტებად მოგვევლინება არა აბსტრაქტული კატეგორიები (რიტმი, მეტრი, ტექტონური სქემა, კილოს ბგერათრიგული გაგება), არამედ ინტონაციური კომპლექსები, რომლებიც გარკვეული სახით გააზრებულია მოცემულ სოციალურ გარემოში. ამიტომ შესწავლის ობიექტად მოცემული სოციალური ჯგუფისათვის (ეთნიკური ერთეულებისათვის) საერთო სემანტიკის მქონე ინტონაციური კომპლექსები უნდა იქცეს²².

ჩვენი აზრით, სიმღერის სიძველის შენახვის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზია ამ სიმღერის სოციალური ფუნქციის მდგრადობა. თუ საუკუნეების განმავლობაში სტაბილურია ყოფითი გარემო, სარწმუნოებრივი დამოკიდებულებები და სიმღერის იდეურ-შინაარსობრივი საფუძვლები, მაშინ მაგიური მნიშვნელობის ინტონაციური კომპლექსებიც სტაბილურია და საუკუნეთა სვლა მათზე დიდ გავლენას ვერ ახდენს. ამჟამად ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ თითოეულ მუსიკალურ დიალექტში ასეთი სტაბილური სტრუქტურის მქონე მუსიკალური სიტყვები სხვადასხვა „ინტონაციური სამოსითაა“ წარმოდგენილი და მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით ხასიათდება. ასეთი სიტყვები შეიძლება დაიძებნოს დატირებების, აკვნის ნანების, მოარულ ავადმყოფობათა (პატონები, იავნანა, საბოდიშო, ია პატგენფი), სანესო-რიტუალურ (ჯგრაგაგი, ლილე, კვირია, ლაზარე, გონჯა, დიდება და სხვ.), შრომის (ნადურები, ოდოია, ოჩეშხევი, ურმული, ოროველების ციკლი და სხვ.) ჟანრის სიმღერებში.

ამ მხრივ საყურადღებოა შალვა ასლანიშვილის გამოკვლევები იავნანას ტიპის მელოდიის, შრომის, სანესო და სხვა ჟანრის სიმღერების შესახებ, რომლებშიც გამოთქმულია მოსაზრებები ამა თუ იმ მუსიკალური სიტყვის სემანტიკის თაობაზე. „მუსიკალურ-პალეონტოლოგიური“ ხასიათის ძიებები, მეტ-ნაკლები დოზით, სხვა მუსიკისმცოდნეთა (მ. ჟორდანია, ვ. გოგოტიშვილი) ნაშრომებშიც გვხვდება. დაკვირვებებმა ცხადყო, რომ გარკვეული ჟანრის სიმღერებში ერთგვარი დანალექის სახით შემორჩენილია ინტონაციური ბირთვები (ანუ „უძველესი მუსიკალური სიტყვები“), რომლებიც თავის დროზე შელოცვებსა და სხვადასხვა მაგიურ ქმედებებთან იყო დაკავშირებული. აღსანიშნავია, რომ თითქმის ყველა მეცნიერი ასეთ ინტონაციურ ფორმულებს მუსიკალური აზროვნების განვითარების იმ სტადიას მიაწერს, როდესაც მუსიკალურ ხელოვნებას უტილიტარული დანიშნულება ჰქონდა და მის წამყვან ფუნქციას სანარმოო მაგია წარ-

²² Эвальд Зинаида (1934). Социальное переосмысление живных песен белорусского Полесья. Журн. Советская этнография, №5, с. 19.

მოადგენდა. ასეთი ინტონაციური ფორმულები წინაკლასობრივ პერიოდში უნდა იყოს შექმნილი. ცნობილი ფოლკლორისტი ევგენი გიპიუსი აღნიშნავდა: „Напев – застывшая в известных пределах определенная формула (вполне аналогичная формуле заговора). Эта формула напева представляет чеканный пластический музыкальный образ“²³.

ასეთი ჩაკირული, მაგრამ საკმაოდ ჩამონაკეთული ინტონაციური ფორმულები ყველაზე ნათლად მაგიური წარმომავლობის წარმართულ სასიმღერო პლასტიკებშია შემორჩენილი. ისტორიული განვითარების პროცესში ეს ფორმულებიც განიცდის ცვალებადობას და, ახალ ჟანრებსა და პლასტიკებში მოხვედრილი, ძნელად საპოვნელი ხდება. მიუხედავად ამისა, დაკვირვებული მკვლევარი აუცილებლად აღმოაჩენს ევოლუციის იმ გზას, რომელიც პირველადმა ინტონაციურმა ფორმულებმა გაიარა. მუსიკალური მორფოლოგიის პრობლემები უალრესად რთულია და ჯერ კიდევ მრავალ საიდუმლოს შეიცავს. მათი შეცნობა-ამოკითხვის ამოცანა კიდევ დიდხანს იქნება ქართული ფოლკლორისტიკის ყურადღების ცენტრში, როგორც მომავალი გამოკვლევების სტიმულატორი.

რაც შეეხება მუსიკალური სინტაქსის პრობლემებს, მორფოლოგიურ-თან შედარებით, გაცილებით უფრო ადვილი შესაცნობი და გადასატრე-ლია. ზოგადად, ქართულ სიმღერაში მუსიკალური აზრი უმეტეს შემთხვევაში ერთი ჩამოქნილი წინადადებით გადმოიცემა. ასეთ წინადადებებში გამოკვეთილია განვითარების ფაზები – სანყისი, კულმინაცია და კადან-სი. უალრესად დამახასიათებელია ერთი წინადადებით გამოთქმული მუსიკალური აზრის ვარირება, რომელიც არ ცვლის წინადადების პირვანდელ შინაარსს, მაგრამ ახალი გამომსახველი ნიუანსებით ამკობს მას. მუსიკალური წინადადების აგების პრინციპი ყველა დიალექტში ერთნაირი არ არის: ხევსურული განსხვავდება სვანურისაგან, გურული – კახურისაგან, თუშური – მეგრულისაგან და სხვ. თუმცა რიც შემთხვევებში ერთგვარო-ვან ფორმებსაც ვხვდებით, მაგალითად, ქართლურსა და კახურში, ხევსურულსა და ფშაურში, იმერულსა და გურულში.

ვფიქრობთ, მუსიკალურ-გრამატიკული კატეგორიების ასეთი მოკლე და გარკვეულწილად ზედაპირული განხილვაც კი ცხადყოფს, რომ *მუსიკალური ენის* და *მუსიკალური მეტყველების* ცნებათა დამკვიდრებას მუსიკალურ მეცნიერებაში მყარი საფუძველი გააჩნია.

ქართული დიალექტების მუსიკალური ენის თავისებურებებზე დაკვირვებამ კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ საერთო ნიშან-თვისებების სათავეები, უპირველეს ყოვლისა, ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის წიაღშია საძებარი. ჩვენი ღრმა რწმენით, უკვე ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის დონეზე, რომელმაც თავის მხრივ ჩამოყალიბება-დამკვიდრებისათვის დიდი ისტორიული გზა განვლო, ჩაისახა ის ძირითადი მახასიათებლები, რომლებიც შემდგომ, ფუძე-ენის დიფერენციაციისა და გარკვეუ-

²³ Эвальд, с. 21.

ლი სახეცვლის მიუხედავად, ყველა დიალექტისათვის ფუძემდებლური გახდა. ასეთად, უპირველეს ყოვლისა, ქართული მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემის ძირეული კომპონენტები, სამი ძირითადი პარამეტრი – კილოინტონაციური საფუძვლები, მელოდირი კანონზომიერებები და მრავალხმიანობის ტიპები – მიგვაჩნია.

სანამ მოკლედ დავახასიათებდეთ თითოეულ მათგანს, ერთ მნიშვნელოვან გარემოებაზე გვინდა ყურადღების მიქცევა. ტერმინი კილოენათმეცნიერებაში დიალექტის შესატყვისია. ამავე დროს ეს ტერმინი მუსიკის თეორიულ მეცნიერებაშიც გამოიყენება. იგი ფუნქციურ დამოკიდებულებაზე აგებული ინტონირებადი ბგერების ლოგიკური ურთიერთკავშირის აღმნიშვნელია. ყველგან, სადაც კი ამ ტერმინს ვიყენებთ, ეს უკანასკნელი მნიშვნელობა გვაქვს მხედველობაში.

პალეოლითი ყველაზე უფრო გრძელი ეპოქაა კაცობრიობის ისტორიაში²⁴. ამ გზაზე მნიშვნელოვანი გარდატეხები ხდებოდა ადამიანის აზროვნებასა და ცნობიერებაში. პირველყოფილმა ადამიანმა, ცხადია, განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, მოახერხა მუსიკალური ბგერის გამორჩევა ზოგადად ბუნებაში არსებულ ბგერათა სამყაროდან. აქ იწყება ბგერებს შორის გარკვეული ურთიერთკავშირის დამყარება, ე. ი. ჩამოყალიბებას იწყებს უმარტივესი კილოური ურთიერთობები. კილოებში უნდა ასახულიყო საზოგადოებრივი ფსიქიკა. პირველქმნილ ბგერათა სამყაროს მაგიური ხასიათი და დანიშნულება აქვს. განვითარების ადრეულ ეტაპზე მუსიკა შრომითი საქმიანობის შემადგენელი ნაწილი უნდა ყოფილიყო. ამ დროს იგი ჯერ კიდევ არ იქნებოდა დიფერენცირებული, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული. თანდათანობით იკვეთება ბგერათრიგის ცენტრალური ტონი, შესაბამისად – დაბოლოების ფუნქციაც. პირველადი მუსიკალური კომპოზიციები, მოტივები თუ მელოდირი ფორმულები შეიძლება ტონიკისაკენ მიმართულ მოძრაობად წარმოვიდგინოთ. ტონიკის შეცნობამ სიმტკიცე შესძინა ბგერათურთიერთობების ლოგიკას. ტონიკისაკენ ხშირმა მობრუნებამ ბრუნვადი ხასიათი შეიძინა. აქედანაა მაგიური ხასიათის მოტივების ოსტინატური ბუნება. მაგიური მნიშვნელობის მელოდირი ფორმულების ხშირი განმეორებითობა და ბრუნვადობა მას ჰიპნოზურ ხასიათსაც ანიჭებდა.

რადგან პირველად ჰანგებში საზოგადოებრივი ფსიქიკა აისახა, შესაბამისად უნდა ჩამოყალიბებულიყო, ერთი მხრივ, შელოცვითი ხასიათის ინტონაციური სამყარო (სამეტყველო ინტონაციებთან სიახლოვით) და საფერხულო ქმედებასთან დაკავშირებული მოტორული ხასიათის რიტმები. აქვე უნდა მოვიხსენიოთ რწევითი რიტმები და მოძრაობები, რომლებიც ნანებისთვის უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი.

ყოველივე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდი ისტორიული გზის მომცველია და უძველესი ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის საფუძვლად

²⁴ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 84.

ნარმოვადგება. ამ გზამ, როგორც ჩანს, იმდენად დააკრისტალა, სტაბილური და ფესვგამყდარი გახადა ფუძე-ენის კანონზომიერებები, რომ მისი დიფერენციაციის შემდგომმა პროცესებმა, მიუხედავად განმასხვავებელ ნიშან-თვისებათა მზარდი პროგრესისა, ველარ შეძლო უკვე ტრადიციად ქცეული ფუძე-ენის ინტონაციური სამყაროს დაინყება, მით უმეტეს – მისი ამოძირკვა.

ფუძე-ენის ლექსიკური ფონდის საფუძველი მატრიარქატის პერიოდში უნდა შექმნილიყო. შესაბამისად, ნაყოფიერების ღვთაებისადმი მიძღვნილი საკულტო საგალობლების პირველადი ჰანგები სწორედ ამ პერიოდს უნდა უკავშირდებოდეს. ისინი შეიძლება უფრო ადრეულ ეპოქაში წარმოქმნილი მაგიური მნიშვნელობის მქონე ინტონაციური ფორმულების გართულებულ და განვითარებულ ვარიანტად წარმოვიდგინოთ. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ არა მარტო მცირე მოცულობის მქონე კომპოზიციები, არამედ შედარებით ფართო დიაპაზონის მქონე დატირებების ინტონაციურ სამყაროსაც, რომელსაც ძალიან შორეული ისტორიული ძირები აქვს.

ჩვენი აზრით, ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის წიაღში უნდა ჩაყროდა საფუძველი კილოური ორგანიზაციის ძირითად პრინციპებსაც, რომლებიც საერთოა ყველა ქართული მუსიკალური დიალექტისათვის. მხედველობაში გვაქვს კილოს დიატონური საფუძვლები, საყრდენი ტონების (ტონიკა – ანტიტონა²⁵) ინტერვალური თანაფარდობა, ინტონირებადი ტონების შიდაკილოური ფუნქციური და აკუსტიკური კავშირები და ამ მხრივ ინტერვალების – კვარტისა და კვინტის განსაკუთრებული როლი კილოს დინამიკური პროცესების შინაგანი რეგულაციისა და სტაბილიზაციის საქმეში.

ხალხური მუსიკის მელოდიებიც კილოურ საფუძველზეა აღმოცენებული. მელოდიაშია ხალხური მუსიკის არსი, რადგან მისი საშუალებით გამოისახება მუსიკის იდეურ-შინაარსობრივი და გრძნობად-ემოციური სამყარო. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ ხალხურ მუსიკაში ჰარმონიულმა და პოლიფონიურმა აზროვნებამ განვითარების საოცარ სიმაღლეებს მიაღწია, მის წარმმართველ ძალას, იმპულსს მაინც მელოდიური კანონზომიერებები წარმოადგენს. ამიტომ მათ საფუძველიან შესწავლას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

კვლევამ ცხადყო, რომ ქართული ხალხური მუსიკის ნაირსახოვანი მელოდიები ორ ძირითად კონსტრუქციულ ღერძზე, ორ ძირითად პრინციპზეა აგებული. შესაბამისად, შეიძლება ვისაუბროთ მელოდიის ორ ტიპზე, როგორც ქართული სასიმღერო მელოდიკის ორ განზოგადებულ სახეობაზე.

პირველი ტიპის მელოდიის კონსტრუქციული ღერძი ისეა განლაგებული, რომ მელოდიის მოძრაობა ძირითადად ტონიკური ცენტრისაგან

²⁵ Кушнарев Христофор (1958). *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство. С.: 364, 418.

მოშორებით, მაღალ ფარდებში წარმოებს. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მუსიკალური აზრის დამამთავრებელ ნაგებობას (კადანსს), ასეთი ტიპის მელოდიის გაშლა-განვითარებაში ტონიკა და მისი მომიჯნავე ტონები არავითარ მონაწილეობას არ იღებენ. მელოდია ძირითადად არ კონტაქტირებს ტონიკის წარმოსახვით სიბრტყესთან. ამიტომ ასეთი ტიპის მელოდიას არაკონტაქტირებადს ვუწოდებთ. მისი გავრცელების არეალი აღმოსავლეთ საქართველოს რეგიონებია და, შესაბამისად, აღმოსავლეთქართული მელოდიის ტიპად შეიძლება მოვნათლოთ.

მეორე ტიპის მელოდიის კონსტრუქციული ღერძი ისეა განლაგებული, რომ მელოდიური ქსოვილის ჩამოყალიბებაში ტონიკა და მისი მომიჯნავე სეკუნდური ტონები აქტიურად მონაწილეობენ. ასეთი ტიპის მელოდიის ძირითადი პრინციპი წარმოსახვით ტონიკურ სიბრტყესთან ხშირი მიახლოება და კონტაქტირებაა. მისი გავრცელების არეალი დასავლეთ საქართველოს რეგიონებია. ამიტომ მელოდიის აღნიშნულ ტიპს *კონტაქტირებადს*, ანუ დასავლეთქართულ მელოდიას ვუწოდებთ²⁶.

ქართული ხალხური მუსიკის მელოდიკის სტრუქტურულ თავისებურებათა ამ ორი ძირეული პრინციპის აღმოჩენამ რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი პრობლემის გადაჭრას, კერძოდ კი მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპის წარმოქმნის მიზეზთა დადგენასა და ფუძე-ენის დიფერენციაციის საწყისი პროცესების შეცნობას შეუწყო ხელი. ქართულ მუსიკალურ დიალექტოლოგიაში ორივე საკითხი განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა და ამიტომ მათ ორიოდ სიტყვით შევეხებით.

ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ნიშანდობლივი მხარე მრავალხმიანობას უკავშირდება. დადგენილია, რომ საქართველოში მუსიკის მრავალ ხმაზე განწყობა სტადიური პროცესებით ხასიათდება და განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზას მოიცავს. ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ფენომენი მის მრავალფეროვნებასა და მაღალგანვითარებულობაშია, რაც ერის მუსიკალური ნიჭიერების, დიდი გამომგონებლობის, ფანტაზიისა და შემოქმედებითი პოტენციის უტყუარი დასტურია. გამოკვლევამ ცხადყო, რომ ქართული მრავალხმიანობის ნაირსახოვანი ფორმების წარმოქმნაში გადამწყვეტი როლი სწორედ მელოდიის ზემოთ აღნიშნულმა ტიპებმა შეასრულეს.

მრავალხმიანობაც მუსიკალური ფუძე-ენის ნიაღში უნდა იყოს ჩასახული. უკიდურეს შემთხვევაში, მრავალხმიანობის პოტენციურ შესაძლებლობებს ფუძე-ენის დონეზე უკვე ჭარბად უნდა ეჩინა თავი. მრავალხმიანობა მუსიკალურ-ენობრივად დიფერენცირებული ყველა ერთეულისათვის, ანუ დიალექტისათვის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. ამდენად, იგი ერთიანი ქართული მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემის ყველაზე უფრო ნიშანდობლივი და ფუძისეული კომპონენტია.

²⁶ ეს ტერმინები პირველად დაფიქსირდა თამარ ჭოხონელიძის სადიპლომო ნაშრომში *ქართული ხალხური სიმღერების პოლიფონიის ზოგიერთი ძირითადი თავისებურებების შესახებ* (1987). ხელნაწერი ინახება თსუ ქმშლ არქივში.

საქართველოში მრავალხმიანობის ჩასახვის პირველსავე საფეხურზე ახლადწარმოქმნილი ხმა მელოდიის გამსხვილებას კი არ ემსახურებოდა, როგორც ეს დასავლეთ ევროპაში მოხდა, არამედ მისგან (მელოდიისგან) განსხვავებული, გარკვეულწილად მასთან დაპირისპირებული ფუნქციის მატარებელი იყო. ამ ახალი ხმის (ბანის) ინტონაციურ საყრდენსა და ორიენტირის კილოს ცენტრალური ტონი წარმოადგენდა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აღმოსავლეთქართული, ანუ არაკონტაქტირებადი ტიპის მელოდიის გაშლა-განვითარება კილოს ცენტრალური ტონისაგან მოშორებით, მაღალ ფარდებში ხდება, რაც გამორიცხავს ცენტრალურ ტონზე ორიენტირებულ ახლადწარმოქმნილ ხმაზე, ანუ ბანზე რაიმე ზეწოლას. ხმათა დამორიშორების გამო მათი ურთიერთობა მშვიდობიანად, კონფლიქტის გარეშე მიმდინარეობს. ყოველივემ ახლადწარმოქმნილი ხმის უმოძრაობას, მის ბურდონიზაციას შეუწყო ხელი. შედეგად ჰომოფონიური მრავალხმიანობის ისეთი ტიპი მივიღეთ, რომელშიც ბურდონიზაციის კომპოზიციური ხერხი წამყვან ფაქტორად იქცა. ამის გამო მას ბურდონულ მრავალხმიანობასაც უწოდებენ.

დასავლეთქართული, ანუ კონტაქტირებადი ტიპის მელოდიურ მოძრაობაში ფართოდ გამოიყენება კილოს ცენტრალური და მასთან სეკუნდურ თანაფარდობაში მყოფი ტონები. შესაბამისად, კილოს ცენტრალურ ტონზე დაყრდნობილი და ორიენტირებული ახალი ხმისა და მელოდიის ურთიერთობაში გარკვეული კონფლიქტი წარმოიქმნება. ხშირი შეხება-შეჯახებები ერთგვარი ხახუნის შეგრძნებებს იწვევს. ერთნაირი მუხტის მატარებელი ატომების მსგავსად, ურთიერთშეხების წერტილებში მელოდიისა და ბანის ტონებიც ერთმანეთისაგან განიზიდებიან. ყოველივემ ახალი ხმის, ანუ ბანის ამოძრავებასთან მიგვიყვანა. შედეგად ჩამოყალიბდა მოძრავბანიანი მრავალხმიანობის ორი ტიპი. სხვადასხვა მიზეზის გამო ერთმა აკორდული კომპლექსების მოძრაობის სახე მიიღო, ხოლო მეორეში ხმათა სრულმა დამოუკიდებლობამ და ურთიერთდაპირისპირებულობამ პოლიფონიური ფაქტურების წარმოქმნას შეუწყო ხელი. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მრავალხმიანობის ტიპების ასეთი მრავალფეროვნება ჩვენთვის ცნობილი არც ერთი ერის მუსიკალურ კულტურაში არ შეგვიინიშნავს და არც სპეციალურ ლიტერატურაში აღნიშნულა სადმე.

ქართულმა მუსიკალურმა დიალექტოლოგიამ მრავალხმიანობის ფაქტორს იმთავითვე განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია, რადგან ურთიერთგანსხვავებული ტიპების წარმოქმნამ კიდევ უფრო გამოკვეთა მუსიკალურ-ენობრივი დანაწევრების პროცესები. რაც უფრო განსხვავებულია მრავალხმიანობის ტიპი, მით უფრო დიდია სხვაობა დიალექტთა შორის და პირუკუ.

მრავალხმიანობა მუსიკალური ხელოვნების სპეციფიკური თავისებურებაა და ხშირ შემთხვევაში მკვეთრად გამოვლენილი ეროვნული თვისებებით ხასიათდება. ამდენად, მისი ტიპების მსგავსება-განსხვავებამ არა მარტო ერთი ეროვნული კულტურის შიგნით შეუწყო ხელი გაერ-

თიანება-დანაწევრების პროცესებს, არამედ სხვადასხვა ხალხთა ურთიერთობაშიც გაარკვია მსგავსება-ნათესაობისა თუ განსხვავებულობის ხარისხი. უფრო მეტიც, თვით მრავალხმიანი სააზროვნო სისტემის არსებობა-არარსებობით, ტიპოლოგიური კავშირით ეთნოგენეზის მრავალი პრობლემის, სხვადასხვა ერთა ისტორიული ურთიერთობების, ერთი თუ განსხვავებული ძირებიდან წარმომავლობის საკითხების გარკვევაც კი ხდება შესაძლებელი. სამწუხაროდ, აღნიშნული პრობლემების კვლევისას მეცნიერების არც ერთი დარგი არ ითვალისწინებს ამა თუ იმ ერის მუსიკალური აზროვნების თავისებურებებს, მუსიკალურ-ენობრივ კანონზომიერებებს. ჩვენი აზრით, ზოგ შემთხვევაში მუსიკალურ მონაცემებს პრიორიტეტული მნიშვნელობაც კი უნდა მივანიჭოთ, რადგან მათი მეშვეობით მრავალი საიდუმლოს ახსნას შევძლებთ. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიხმოთ მუსიკალური აზროვნების თუნდაც ერთი ისეთი ფენომენი, როგორიც მრავალხმიანობაა.

რომ არ გვექონოდა სხვა ისტორიული წყაროები და ისტორიოგრაფიული გამოკვლევები, ვთქვათ, ქართველთა და სომეხთა ეთნოგენეზის შესახებ, მარტო მუსიკალურ-ენობრივი მონაცემების ანალიზით ადვილად დაეამტკიცებდით მათ არაერთგვაროვან წარმომავლობას. უნებურად გვახსენდება ლეონტი მროველისეული ლეგენდა ჰაოსისა და ქართლოსის შთამომავალთა საერთო წინაპრის შესახებ. სისხლით მონათესავე ტომები თუ ერები აუცილებლად ამჟღავნებენ მსგავსებას მუსიკალური ენის ფუძისეულ კომპონენტებში. თუნდაც იმ ერთი ფაქტორით, რომ ქართველთა მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემა მრავალხმიანია, ხოლო სომეხებისა – მონოდიური, მთლიანად გამორიცხავს მათი ერთი ძირიდან წარმომავლობის მტკიცების საფუძველს. ამიტომაც ლეონტი მროველის ლეგენდა მხოლოდ პოეტური, ხატოვანი და ფიგურალური სიტყვა-თქმისათვის თუ გამოდგება, თორემ რაიმე მეცნიერული ღირებულება, ცხადია, მას არ გააჩნია.

ადრეულ გამოკვლევაში, ვიხილავდით რა უძველესი საკულტო რიტუალების მუსიკალურ ენას, მივედით დასკვნამდე, რომ აგრარულ ღვთაება ოროველასადმი მიმართული ქართული სიმღერა და სომეხური ორველ-ოროველ საერთო ნიშან-თვისებებით ხასიათდება, თუმცა მათ შორის განმასხვავებელი კომპონენტებიც ჭარბად დაიძებნება. ქართული და სომეხური ოროველების არქაული ფენის მსგავსება გვაფიქრებინებს, რომ ქართლ-კახური და სომეხური ოროველებიც იმ ეპოქაში უნდა იყოს გაჩენილი, როდესაც ეს ეთნიკური გაერთიანებებიც საერთო კულტურის არეალში იმყოფებოდნენ. ასეთად მტკვარ-არაქსის კულტურა უნდა ჩაითვალოს. ცნობილია, რომ იგი მთელ აღმოსავლეთ კავკასიაზე ვრცელდებოდა, მოიცავდა აღმოსავლეთ ანატოლიასა და ჩრდილო-დასავლეთ ირანს. მისი გავლენა სირიასა და პალესტინასაც კი გადასწვდა²⁷. ამდენად, ძველი

²⁷ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 176; მელიქიშვილი, გვ.: 106-107.

სომხეთიც მის არეალში ხედება. მას შემდეგ, რაც დაიშალა მტკვარ-არაქსის კულტურული ერთობა, ცხადია, ამ სიმღერების განვითარება სხვადასხვა გზით წარიმართა. ოროველების მელოდიის ანალიზმა და მისმა შედარებამ დასავლეთ საქართველოს სამინათმოქმედო ციკლთან დაკავშირებულ სიმღერებთან მიგვიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ ისინი სხვადასხვა ტიპის მელოდიის საფუძველზეა აღმოცენებული.

იმავე მუსიკალურ-ენობრივ მონაცემებზე დაყრდნობით თამამად შეიძლება გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ შორეულ წარსულში ვაინახური და აფხაზურ-ადილური მოდგმის ხალხებს გარკვეული ნათესაური თუ არა, უმჭიდროესი კულტურული კავშირები ჰქონდათ ქართველური მოდგმის ტომებთან. მარტო მრავალხმიანობის მაგალითითაც კარგად ჩანს, რომ ქართულმა ისტორიოგრაფიამ ეთნოგენეზის, ერებს შორის ნათესაური თუ კულტურული კავშირების ნიადაგზე წარმოქმნილი ტიპოლოგიური მსგავსების მიზეზთა და სხვა პრობლემებთან განხილვისას სათანადო ყურადღება უნდა მიაქციოს მუსიკალური მეცნიერების მონაპოვრებსაც.

ბოლო წლებში მრავალი სამეცნიერო პუბლიკაცია გამოქვეყნდა აფხაზების ეთნიკური წარმომავლობისა და პირველყოფილი საცხოვრისის შესახებ. სამეცნიერო მსჯელობის საგნად იქცა ქსნის ხეობასა და სამაჩაბლოში განსახლებული ოსების, სამხრეთ საქართველოში მცხოვრები სომხების, თურქების, რუსი დუხობორების, ბერძნებისა და სხვათა საქართველოს ტერიტორიაზე განსახლების თანმდევი პრობლემები. საკავშირო პრესის ზოგიერთმა ორგანომ და სამეცნიერო გამომცემლობამ სვანთა და მეგრელთა ქართული წარმომავლობაც კი ეჭვქვეშ დააყენა. იმატა უაპელაციო, მტრულმა განცხადებებმა იმპერიული პოლიტიკის შესახებ, რაც თითქოს „პატარა“ ერების (აფხაზების, ოსების, მეგრელების, სვანების, თურქი მესხების) ქართიზაციით გამოიხატა.

ასეთ ცილისმწამებლურ განცხადებებს ქართველმა ისტორიკოსებმა და სხვადასხვა დარგის სპეციალისტებმა საფუძვლიანი მეცნიერული არგუმენტაცია დაუპირისპირეს. ჩვენი აზრით, აღნიშნული პრობლემის გადაჭრაში წონადი სიტყვა შესაძლოა, მუსიკალურმა მეცნიერებამაც თქვას, რადგან მუსიკალური ენის ანალიზი ხშირ შემთხვევაში უტყუარი დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა. ამჟამად ჩვენ არ შევუდგებით ზემოთ აღნიშნული პრობლემების დეტალურ განხილვას, რადგან იგი ცალკე კვლევის საგანია და მრავალი კუთხით საჭიროებს შესწავლას. შემოვიფარგლებით მხოლოდ იმ დასკვნებით, რომლებიც საქართველოს ტერიტორიაზე განსახლებული ეთნიკური ერთეულების მუსიკალურ ენაზე დაკვირვების შედეგად მივიღეთ. უპირველეს ყოვლისა, აფხაზეთის პრობლემას შევხებით.

ისტორიულ მეცნიერებაში არსებობს ორი ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრება, რომ: 1. აფხაზები დასავლეთ საქართველოში უხსოვარი დროიდან სახლობენ და 2. დღევანდელი აფხაზები (აფსუები) ძველი აფხაზეთის ტერიტორიაზე XVII-XVIII საუკუნეებში არიან ჩამოსახლებულნი. ამასთან,

მტკიცეულად დგას ეთნონიმების – აფხაზისა და აფსუას – საკითხი.

მუსიკალური ენის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ქართული და აფხაზური მუსიკალურ-სტრუქტურული და კომპოზიციური პრინციპები მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ეს ეხება როგორც მუსიკალურ-ლექსიკურ ფონდს, ისე მუსიკალური წინადადების აგების სტილისტიკასა და მეტადრე – მუსიკალური აზრის დამასრულებელ ნაგებობას (კადანსს). ამ უკანასკნელზე განსაკუთრებით ვამახვილებთ ყურადღებას, რადგან მუსიკალური ლექსიკის ეროვნული თავისებურება ყველაზე ნათლად საკადანსო ფორმებში გამოიხატება და, ამასთან, ისიც საყურადღებოა, რომ კადანსი ლექსიკის ყველაზე უფრო მტკიცე და მდგრადი ფორმაა. განსხვავება ნათლად შეიმჩნევა დღევანდელ აფხაზურსა და დასავლეთ საქართველოს სხვა ქართველური ტომების მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა კომპონენტში. უპირველეს ყოვლისა, აღვნიშნავდით სიმღერათა იდეურ-შინაარსობრივ საფუძვლებს, მათ ჟანრულ დიფერენციაციას, სიმღერების კავშირს ყოფით გარემოსა და ადამიანების სამეურნეო საქმიანობასთან და ა. შ. ყოველივე ეს იძლევა საფუძველს, რომ დღევანდელი აფხაზურისა და დასავლეთ საქართველოს სხვა ეთნიკურ ერთეულთა მუსიკალური აზროვნების განსხვავებული წარმომავლობა ვამტკიცოთ.

აფხაზურ მუსიკალურ ფოლკლორში შეიძლება გამოვყოთ ორი პლასტიკი. ერთი მხრივ, ეს არის ის პლასტიკი, რომელთა შორეული წარმომავლობაც ეჭვს არ იწვევს, მაგალითად სანესო-სარიტუალო, დატირებების, შრომის ჟანრში შემავალ სიმღერათა ჯგუფები. სწორედ ამ სიმღერების მუსიკალური ენის გრამატიკული ნორმები განსხვავდება ქართულისაგან.

მეორე მხრივ, რიგ შემთხვევებში თავს იჩენს მუსიკალური ენის ზოგიერთი კომპონენტის ტიპოლოგიური მსგავსების ფაქტიც (ვთქვათ, მრავალხმიანობის ტიპის ზოგიერთი ლექსიკური ერთეულის მსგავსება). როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ასეთი მსგავსების მიზეზი შესაძლოა, შორეული ნათესაური კავშირიც იყოს. თუ გავიხსენებთ ნიკო მარის თეორიას იაფეტური ხალხების გადაადგილების ისტორიის შესახებ, შორეულ წარსულში ასეთი კავშირებიც უნდა ვივარაუდოთ. ჩვენი აზრით, ზოგიერთი კომპონენტის ტიპოლოგიური მსგავსების მიზეზად შორეული ნათესაური კავშირის მიჩნევა არ იქნებოდა გამართლებული, რადგან ამ შემთხვევაში სწორედ სანესო-სარიტუალო, დატირებების, შრომის და სხვა პირველადი ჟანრების მუსიკალური ენის გრამატიკულ კატეგორიებს შორის უნდა ჩანდეს გარკვეული მსგავსება. აქ კი პირუკუ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე.

მაგრამ ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ზოგიერთი კომპონენტის ტიპოლოგიური მსგავსების მიზეზია ის კულტურული კონტაქტები, რომლებიც ამჟამინდელ აფხაზებს (აფსუებს) ქართველურ ტომებთან (განსაკუთრებით მეგრულ-სვანებთან) ჰქონდათ. სწორედ კონტაქტების შედეგია, რომ ზოგიერთი ორხმიანი აფხაზური სიმღერა ქართულისათვის დამახასიათებელი ხმათა დაშენების პრინციპით გასამხმიანდა. ახალი ხმის დაშენებამ გარკვეული კორექტივები შეიტანა ხმათა ურთიერთდამოკიდებულებაში

და მთლიანად სიმღერამ ახალი ელფერი მიიღო. აფხაზური სიმღერების გასამხმარიანების ტენდენცია განსაკუთრებული ინტენსიურობით გასაბჭოების პერიოდიდან მიმდინარეობს. ძველ ჩანანერებთან შედარებით (ვთქვათ, ი. ქორთუასა და ვ. ახობაძის მიერ გამოცემულ კრებულებში) ახალ ჩანანერებში (ი. შამბას, ვ. აშუბას სანოტო კრებულებში) მელოდიური ხაზები გაცილებით გართულებულია.

ზოგიერთ თანამედროვე აფხაზურ სიმღერას ქართული ინტონაციის გავლენაც ეტყობა. თავის მხრივ, აფხაზურმა ინტონაციამ, აფხაზური წარმოშობის გლოსოლალიებმა მეგრულ სასიმღერო ფოლკლორშიც იჩინა თავი (ვარაჲდა, ოსაერაჲდა და სხვ.). გარდა ბუნებრივად მიმდინარე პროცესებისა, ამ გარემოებას ზოგიერთი ლოტბარის საქმიანობაც უწყობდა ხელს. მაგალითად, ძუკუ ლოლუამ, რომელიც გარკვეულ პერიოდში აფხაზეთში მოღვაწეობდა, შემდგომ დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდების რეპერტუარში ზოგიერთი აფხაზური სიმღერაც გააჟღერა. სწორედ ძუკუ ლოლუას მიენერება ისეთი პოპულარული მეგრული სიმღერის შექმნა, როგორიცაა *მა დო ჩქიმი არაბა*, რომლის მისამღერში („ჰოჲ, რაჲდა, ვარაჲდა, რაჲდა“) აფხაზური წარმოშობის გლოსოლალიებთან ერთად აფხაზური ინტონაციაც გაისმის. მართალია, ასეთი სიმღერები მეგრულში ძალზე ცოტაა, მაგრამ მათი წარმოშობა უდავოდ კულტურული კონტაქტების შედეგია.

ქართულ ეთნიკურ ერთეულთა (ტომთა) მუსიკალური ენის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ კონტრასტულობის შემთხვევაშიც კი (მაგალითად, მეგრული და კახური მუსიკალური ენები) მათი სტრუქტურის ძირითადი ღერძი ერთია და საერთო ფუძიდანაა ამოზრდილი. ამასთან, თუკი რომელიმე ეთნიკური ტომის მუსიკალური ენა კონტრასტულია სხვა ეთნიკური ერთეულის მუსიკალურ ენასთან, იგი აუცილებლად ერთგვაროვანი, ან თითქმის ერთგვაროვანი და მსგავსი უნდა იყოს თავისი მეზობლისა, ანუ ტერიტორიულად გვერდით მცხოვრები რომელიმე ეთნიკური ჯგუფისა (ვთქვათ, მეგრელები და გურულები, მეგრელები და სვანები, მეგრელები და იმერლები). მათი ერთი ფუძიდან წარმომავლობა და ნათესაური კავშირების მტკიცება ადვილად შეიძლება. აფხაზური მუსიკალური ენა უდავოდ ამოვარდნილია ამ კონტექსტიდან. ამიტომ მიგვაჩნია, რომ მისი მუსიკალური ენა ქართველურ მუსიკალურ ენათა ჯგუფს არ მიეკუთვნება.

ყურადღებას იმსახურებს კიდევ ერთი გარემოება. ყველა ქართველური ტომის საგალობელი, წარმართულ კულტთან თუ ქრისტიანულ ეკლესიასთან დაკავშირებული, გამოკვეთილი და მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი თავისებურების შემცველია. წარმართული ქართული და აფხაზური საკულტო-სარიტუალო საგალობლების ურთიერთშედარების დროს იოლად ჩანს მათი მუსიკალური ენის განმასხვავებელი თავისებურებები, რაც იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ამჟამინდელი აფხაზები (აფსუები) მართლაც არ სახლობდნენ დღევანდელ ტერიტორიაზე და სხვა კულტურული წიაღიდან არიან წამოსულები. ამ მოსაზრებას სხვა გარე-

მოეხმოდნენ ამტკიცებს: ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების აფხაზები ქრისტიანები იყვნენ (ამის უტყუარი საბუთია მრავალი ქრისტიანული ეკლესია, რომელიც აფხაზეთის ტერიტორიაზეა). ცხადია, ღვთისმსახურებისას ქრისტიანული საგალობლები უნდა შესრულებულიყო. ქართულმა საეკლესიო გალობამ, რომელმაც წარმართულ სიმღერაზე დაყრდნობით თავისი საკუთარი სტილური და ენობრივი თავისებურებები შეიმუშავა, თავისი კვალი დაამჩნია მრავალ საერო სიმღერას (გაეხსენოთ ქორაღური ტიპის საერო სიმღერები). ასეთი კვალი ამჟამინდელ აფხაზურ სიმღერებში საერთოდ არ შეინიშნება. არადა, ყოვლად შეუძლებელია ქართული წარმართული და ქრისტიანული გალობა სრულიად გამქრალიყო, რადგან საზოგადოდ, ხალხის მუსიკალური მეხსიერება, ერთი მხრივ, წმინდად ინახავს [ძველს] ანდა უკვე არსებული საფუძველზე ახალს ქმნის და ავითარებს. ეს გარემოება კიდევ უფრო გვიმტკიცებს აზრს, რომ თანამედროვე აფხაზები (აფსუები) სხვა ტერიტორიიდან მიგრირებული ხალხია.

ცხადია, ჩვენი მსჯელობა გაცილებით უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა, მუსიკალური ენის ანალიზი რომ ყოფილიყო წარმოდგენილი დეტალურად, უფრო სიღრმისეულად და სათანადო მაგალითების ილუსტრაციით, მაგრამ კიდევ ერთხელ გვინდა გავიმეოროთ, რომ ამჟამად ეს პრობლემა ჩვენი კვლევის საგანს არ წარმოადგენს და არც მისი სრულყოფილი განხილვის პრეტენზიას ვაცხადებთ. ჩვენ მხოლოდ გვსურდა გვეჩვენებინა, რომ მუსიკალური ენის მეცნიერული კვლევის შედეგებმა შეიძლება მნიშვნელოვნად შეუწყოს ხელი ისეთი ურთულესი საკითხების გადაჭრას, როგორებიცაა ეთნოგენეზის, მიგრაციის, ისტორიული საცხოვრისის და სხვა პრობლემები.

თითქმის იგივეს თქმა შეიძლება ოსური მუსიკალური ენის შესახებაც. ამიტომ ოსებსაც ვერ მივიჩნევთ საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებ აბორიგენებად. ქსნისა და ლიახვის ხეობაში მათი კომპაქტური განსახლება კიდევ უფრო გვიანდელ პერიოდს მიეკუთვნება, ვიდრე ისტორიული აფხაზეთის ტერიტორიაზე – აფსუებისა.

სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, რომ „დაინტერესებულ“ და „უჩინარ“ პირთა წაქეზებით სეპარატისტული ტენდენციები ზოგჯერ სამეგრელოს, სვანეთისა და აჭარის მოსახლეობაშიც იჩენს თავს. ეს არის ერთგვარი მცდელობა იმისა, რომ ადგილობრივ მოსახლეობაში გააღვივონ აზრი მათი არაქართული წარმოშობის შესახებ. ძირითად არგუმენტად მეგრული და სვანური ენა, ხოლო აჭარაში განსხვავებული სარწმუნოება გამოიყენება. ცხადია, რომ ასეთი არგუმენტების მოშველიებით სრულიად იგნორირებულია ენათმეცნიერებისა და ისტორიკოსების საკმაოდ ზუსტი და უტყუარი ფაქტობრივი მასალა, რომელიც დიდი ხანია მეცნიერებაში სადავო არაა.

ლინგვისტიკაში ენათა ნათესაობის დასამტკიცებლად სხვადასხვა ხერხი არსებობს. ერთ-ერთი დაკავშირებულია ლექსიკის სემანტიკურ კვლევასა და რეკონსტრუქციასთან. ქართულმა ენათმეცნიერებამ დაადგინა ფლორის, ფაუნის, გეოგრაფიული გარემოსა და სხვათა აღმნიშვნე-

ლი ისეთი ლექსიკური ფონდი, რომელიც ფუძე-ენიდან უნდა მომდინარეობდეს და სხვადასხვა ფორმით სვანურ, მეგრულ-ჭანურ და ქართულ ენებშია შემონახული. მეგრულ-ჭანურიცა და სვანურიც ქართულ ენათა ჯგუფს განეკუთვნება. ლინგვისტურ-პალეონტოლოგიური ძიებები უტყუარ საბუთს იძლევა ამ ენათა ერთი ძირიდან წარმომავლობის შესახებ.

საინტერესოა, ენათმეცნიერული თუ ისტორიული ცნობებისა და საბუთიანობის არქონის შემთხვევაში გვექნებოდა თუ არა მეგრულ-ჭანურის, სვანურისა და ქართულის უმჭიდროესი ნათესაური კავშირის მტკიცების საშუალება? ფიქრობთ, რომ ეს მუსიკალური ენის მეცნიერული შესწავლის საფუძველზე მაინც მოხერხდებოდა. საქართველოს ტერიტორიაზე განფენილი ეთნიკური ჯგუფების მუსიკალური ენის შესწავლის თანამედროვე დონეზეც კი მუსიკალურ მეცნიერებას ლინგვისტებზე და ისტორიკოსებზე არანაკლებ მნიშვნელოვანი არგუმენტები გააჩნია ამ ეთნიკური ერთეულების ერთი ძირიდან წარმომავლობისა და მათი უმტკიცესი ნათესაური კავშირების შესახებ.

მუსიკალური ენის, როგორც უმნიშვნელოვანესი არგუმენტის უტყუარობა აჭარის მაგალითითაც მტკიცდება. აჭარაში, განსაკუთრებით კი მის ზოგიერთ რეგიონში თურქთა სამსაუკუნოვანმა ბატონობამ ძირფესვიანად შეცვალა ადამიანთა სარწმუნოებრივი წარმოდგენები. აჭარელთა დიდმა ნაწილმა შეიცვალა რჯული, საურთიერთო ენად თურქულმა იწყო დამკვიდრება, ხოლო ყოფაში შემორჩენილი ქართული სწრაფად „მდიდრდებოდა“ თურქული ლექსიკით. რაც შეეხება მუსიკას, აქ ასეთი „გამდიდრების“ კვალს ვერ ვხვდებით. როგორც მოპოვებული ცნობებიდან ჩანს, თუნდაც თურქულად მოლაპარაკე და რჯულშეცვლილი გლეხი ყანაში ისევ ნადურს მღეროდა (შესატყვისი ქართული ტექსტით). ამგვარად სრულდებოდა ყოფის სხვა მომენტებთან დაკავშირებული სიმღერებიც. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ თურქულმა მუსიკალურმა ენამ ვერავითარი გავლენა ვერ მოახდინა ჩვენს ენაზე. როგორც ჩანს, ორი განსხვავებული კულტურის დაპირისპირებისას ის კულტურა მძლავრობს, რომელიც განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე იმყოფება და ტრადიციების სიმტკიცით ხასიათდება.

ლინგვისტური, ისტორიული, ანთროპოლოგიური, არქეოლოგიური, მუსიკალური და სხვა სამეცნიერო დისციპლინების მონაცემთა შეჯერება კი საერთოდ არარაობად აქცევს „უჩინარ“ და „დაინტერესებულ“ პირთა თუ ორგანიზაციათა მცდელობას, გააღვივონ სეპარატისტული ტენდენციები.

ყოველივე ზემოთქმულით ნათელი ხდება, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი და საინტერესო შეიძლება იყოს მუსიკალურ-ენობრივი თავისებურებების კვლევა, მუსიკალურ-ინტონაციური ანალიზის შედეგები. მუსიკალურ-დიალექტურ ძიებებს, მათი საერთო თუ განმასხვავებელი ნიშან-თვისებების კვლევას ეთნოგენეზის პრობლემებთან მიეყავართ. ამასთან, იბადება ქართული მუსიკალური აზროვნების სათავეების გარკვევის აუცილებლობაც.

როგორი იყო ქართული მუსიკალური ფუძე-ენა? როდის ჩაისახა იგი? როდის დაიწყო მისი დანაწევრება? როდის დაიწყო დღეს ჩვენთვის ცნობილმა დიალექტებმა აღმოცენება? როდის დაიწყო ფუძე-ენის დიფერენციაციის პროცესები? და კიდევ მრავალი სხვა კითხვა, რომელიც აუცილებლად წამოიჭრება მუსიკალური დიალექტოლოგიით დაინტერესებული მკვლევარის წინაშე. ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა ძალიან ძნელია, რადგან არ არსებობს რაიმე ფაქტობრივი, ხელმოსაჭიდი მასალა. აქ ისეთ შორეულ წარსულზეა საუბარი, რომ მხოლოდ მუსიკალური მონაცემებითა და ანალიზით მათი შეცნობა შეუძლებელია. მხოლოდ სხვა მეცნიერულ დისციპლინებთან (არქეოლოგია, ანთროპოლოგია, ისტორია, ენათმეცნიერება და სხვ.) უმჭიდროეს კავშირში და მათზე დაყრდნობით შეიძლება გარკვეული არგუმენტაციის ჩამოყალიბება. ამასთან, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მუსიკალური მეცნიერების მიღწევები აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ ზემოთ ჩამოთვლილმა სამეცნიერო დისციპლინებმა, რადგან მუსიკალურ ენას ბევრი ისეთი ნიშან-თვისება ახასიათებს, რომელსაც შორეული წარსულის კვლევაში უდიდესი დახმარების განევა შეუძლია. ასეთ ნიშან-თვისებად შეიძლება მისი სინამდდე და სტაბილურობა მივიჩნიოთ.

ისე, როგორც ყველაფერი ფოლკლორში, მუსიკალური ენაც განიცდიდა ცვლილებებს. არ არსებობს მუსიკალური ენა ცვლილებების გარეშე. მაგრამ ერთია, როდესაც ცვლილებები სხვა ენის გავლენით ხდება და მეორე, როდესაც ცვლილებები თვით ენაში არსებული პოტენციური შესაძლებლობების განვითარების შედეგად მიმდინარეობს. ქართული მუსიკალური ენისათვის სწორედ ეს უკანასკნელია დამახასიათებელი. ენის განვითარების დინამიკა დიდად არის დამოკიდებული სოციალურ, ეკონომიკურ, პოლიტიკურ, კულტურულ და სხვა ფაქტორთა მდგომარეობაზე. თვით ერთი ეთნიკური სივრცის ფარგლებშიც კი ამ ფაქტორების ზემოქმედება ყველა რეგიონში სხვადასხვა მიზეზთა გამო ერთნაირი არ არის. ეს კი მუსიკალური ენის განვითარებაში სხვადასხვაგვარი იმპულსის, ტემპის, დინამიკისა და თვისებების წარმოშობის საწინდარია, რაც საბოლოო ჯამში ცვლილებების სხვადასხვა ხარისხს და დანაწევრების ტენდენციებს გამოკვეთს. ასე იქმნება მუსიკალური ენის განშტოებები, რომლებიც საბოლოოდ დიალექტებად ყალიბდება. მუსიკალური დიალექტოლოგიის ერთ-ერთი ამოცანა სწორედ აღნიშნული პროცესების აღდგენა-გამომზეურებაში მდგომარეობს. დიალექტოლოგიურმა კვლევამ უნდა დაადგინოს, თუ რამდენად დასცილდა ეს განშტოებები ფუძე-ენას, რა ლოკალური ნიშან-თვისებები შეიძინეს დიფერენციაციის პროცესში, რა კანონზომიერებებით ხასიათდება მუსიკალური ენის ძირითადი მახასიათებლები და ა.შ.

მუსიკალურ დიალექტთა კვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძველზე სხვა ამოცანების გადწყვეტაც შეიძლება; კერძოდ, ხელი უნდა შეუწყოს არა მარტო ერთი მუსიკალური კულტურის შიგნით, არამედ სხვადასხვა მუსიკალურ კულტურათა მსგავსება-განსხვავების მიზეზთა დადგენასა და მათი ნათესაობის ან შემთხვევითი თანხვედრის საკითხთა გადაჭრაში.

სხვადასხვა ეროვნული მუსიკალური ენის ურთიერთშედარებისას ხშირად ტიპოლოგიური მსგავსებები იჩენს თავს. როგორც გამოკვლევებმა დაგვარწმუნა, მხოლოდ ჩვენი ნაშრომის დასაწყისში წარმოდგენილ მეთოდთა გამოყენების საფუძველზე შეიძლება ამ მუსიკალურ ენათა შეპირისპირება და გარკვეული დასკვნების გამოტანა. დაკვირვებისა და ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა ტიპოლოგიური მსგავსების სამი ძირითადი მომენტი:

1. ტიპოლოგიური მსგავსების საფუძველი შეიძლება იყოს ერებს შორის ნათესაური (თუნდაც შორეული) კავშირი;

2. ტიპოლოგიური მსგავსება შეიძლება იყოს ხანგრძლივი კულტურული ურთიერთობის შედეგი;

3. ტიპოლოგიური მსგავსება, რომელიც იზომორფულ პრინციპს ემყარება, ანუ როცა მსგავსი მოვლენები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად ნარმოქმნილი. როგორც ვხედავთ, მუსიკალური ენის ანალიზის მეშვეობით შესაძლებელი ხდება სხვადასხვა ერთა ერთი ან პირიქით – სხვადასხვა ძირიდან წარმომავლობის პრობლემების კვლევა.

მუსიკალურ-ენობრივი თვალსაზრისით დიფერენცირებულმა მრავალსახეობამ არნახული მრავალფეროვნება შექმნა, გაამდიდრა და ორიგინალური გახადა ქართული მუსიკალური კულტურა. მიუხედავად იმისა, რომ საოცრად მაღალგანვითარებული, დახვეწილი, ლამაზი და გამომსახველია ჩაკრულოს, ანუ კახური მუსიკალური დიალექტის ენა, საქართველოს ყველა კუთხეში რომ მხოლოდ მისთვის, ანუ კახური მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები გავრცელებულიყო, ჩვენი ეროვნული საგანძური მნიშვნელოვნად გაღარიბდებოდა. ქართული მუსიკალური ფუძე-ენის ჯერ დიდ, ხოლო შემდგომ მცირე ერთეულებად, ანუ დიალექტებად დანაწევრებამ, რასაც ათასწლეულები დასჭირდა, მუსიკალურ-ენობრივი თვალსაზრისით მრავალსახოვნებას, ახალ-ახალი ნიშან-თვისებების წარმოქმნას შეუწყო ხელი, რამაც, ერთი მხრივ, დააშორა ეს დიალექტები ერთმანეთს, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საოცრად გაამდიდრა ეროვნული მუსიკალური კულტურა.

AT THE ORIGINS OF GEORGIAN MUSICAL THINKING (ON THE METHODOLOGICAL PREREQUISITES FOR THE STUDY OF MUSICAL DIALECTOLOGY)¹

One of the unique and characteristic features of Georgian folk music is its diversity of regional dialectal expression. Such dialectical expression also occurs in the musical art of other nations, but in most cases it is not so obvious what distinguishes the differentiating features.

In Georgia, a country covering just a small territory, at least twenty musical dialects can be observed. The differences between these various regional-dialectical modes of expression are so striking and their musical language so contrasting that the unsophisticated listener may perceive them as musical examples representing entirely different peoples.

Due to diverse circumstances propagated through historical, geographical, political, economic, and social conditions, each Georgian musical dialect demonstrates its own original features. Each one has its own distinct melodic world, stylistic characteristics, specific aspects of texture, and unique performance practice. There is no doubt that each regional-musical dialect enriched the common Georgian musical language and the treasury of national culture through the creation of multifarious and diversified local features.

Because the emergence of distinct musical dialects is conditioned by unique local historical processes, research in this area must pay close attention to problems of ethnogeny. An ethnic group, in this case, is a unified group of people speaking a common language and living in close proximity to one another on a defined territory. Apart from the common language and territory, they also have common historical, psychological, religious traditions, and daily habits. The highest manifestation of ethnicity is a nation, expressed in its simplest form as the union of tribal communities. In the Georgian context, there are about twenty tribal units; these form the basis of the observed musical-dialectal differences. Therefore, without studying the historical links and differences between these ethnic groups and tribal unions, it will be impossible to understand their dialectical differences.

In order to understand the common features of the Georgian musical language

¹ The work includes the articles from 1989, 1992 and 1995. The 1989 and 1992 articles are annual scientific researches and are preserved at the archive of Georgian folk music Laboratory (hereafter: AGFML) of Tbilisi State Conservatoire, and the 1995 one – in the family archive; is published for the first time.

and its dialectal branches, and also the evolutionary processes that precipitated these processes over many centuries, it is necessary to consider the original formation of the Georgian nation and the historical conglomeration of its component ethnic units. Otherwise it will be impossible to thoroughly analyze the fundamental issues. For instance, to explain why the Khevsurian and Pshavian musical languages are alike, why they manifest close links with the Kartl-Kakhetian musical thinking, and why they differ from either the Svanetian or Gurian musical languages, it is imperative to study the formative processes of the social, political, geographical, economic, cultural, and other important factors of both the Pshav-Khevsurians and other groups.

Interest in Georgian musical-dialectal research has been ongoing in folklore studies since its founding. The first observations were mainly limited to the general characterization of separate specimens of the songs from each ethnographic province. After professional musicians appeared on the stage (in the 1880s), the horizon of study began to expand gradually. Their objects of interest already focused on either distinct regions, or in some cases the whole ethnographic landscape. The work of Dimitri Araqishvili and Zakaria Paliashvili is especially noteworthy. Beginning at the turn of the 19th-20th century, they collected audio research materials in different ethnographic provinces which, in spite of some faults, is of high quality and remains reliable for research purposes today. In most cases the material they recorded is accompanied by suitable descriptions and commentaries. In these, emphasis is made on the dialectal musical style, song genre, and characteristic musical features. Thus, the principle of categorizing song material by dialectal-regional affiliation became a theme that subsequently is visible through the works of Georgian folklorists through the following years.

The scholars Grigol Chkhikvadze and Shalva Aslanishvili made a special contribution to the further development of Georgian musical dialectology. Their taxonomical works established the basis of study for the musical language of each dialect: mode, chords, melody, interrelation between separate voice parts, and other issues such as the study of the problems of mutual influence. The scholars Vladimir Akhobadze, Otar Chijavadze, Mindia Jordania, Kakhi Rosebashvili, Edisher Garaqanidze and others also produced interesting works dedicated to the problems of Georgian musical dialectology. In recent years, the introduction of new methods of intonational analysis provides the possibility to consider musical dialectal problems in a new light, and to expand the subject of research and to thoroughly study its deeper layers.

The problem of dialectology in Georgian musical folkloristic studies is so complicated and significant that the thorough comprehension of its essence and its fundamental study is almost impossible without working out infallible methodology. Today we cannot be satisfied with ascertaining only the superficial facts, even with their collation and generalization. For example, when comparing the dialects, quite often the following facts are emphasized: in the Gurian musical dialect

the interrelation of voices is polyphonic while in Kakhetian it is homophonic or homophonic-polyphonic; the bass part of Gurian songs is movable while in Kakhetian songs it is a drone; the melodic movement of the voices in Gurian songs is flexible and laconic while in Kakhetian songs the movement is melodic and constructed on long breathing; in the Gurian performance of songs the sound formation is strongly pronounced while in Kakhetian songs it is relatively soft. All of these features are true, but for the comprehension of the essence of the basic features of each musical dialect, it is not sufficient to simply list a number of such observations.

I am inclined to think that research into each Georgian musical dialect, first of all, must be based on melodic analysis over other methods. It is only by means of melodic analysis that "the musical accents" or musical-linguistic characteristics of this or that musical dialect can be comprehended. The local specificities and features of each regional dialect that have evolved over the centuries are first of all expressed in the melodic sphere. Melodic formulas divided into phrases and sentences evolved such original forms of melodic expression that, to a great extent, they condition the linguistic and stylistic characteristics of a whole region or ethnic group. The study of the specific linguistic and stylistic features of each Georgian musical dialect needs approaching from different angles and sometimes even a simultaneous use of several methods. As I have said above, the method of melodic analysis should be preferred above other methodologies. Next, discussion from a historical development perspective will also be important, considering that the formation and development of the stable melodic complexes of each musical dialect covers hundreds of years, even millennia.

Studying music from a historical perspective is important in Georgian musical folkloristic studies. This is no wonder because, in general, any humanities subject is interesting not only in itself but in relation with space and time. All this does not necessarily mean that the subject cannot be studied abstractly. Quite often the subject is studied by means of the principles and methods of structuralism. When ascertaining the structure and the basic parameters of the subject, some scholars think that they exist only in the present while the past is ignored completely or is given little attention. I do not exclude such a research method, but in musical folkloristic studies, the principle of the approach to reality, at least to some extent, must take into account the transformation through time, and the historical evolution from its origin. In folkloristic studies such an approach is even more necessary because in folklore, as in any live organism, new features emerge in the course of time and their understanding is impossible without determining the causes. Both may contain "frozen" relic layers that cannot be understood without study from a historical perspective.

The field of folklore studies includes the study of present-day processes, but some attention should still focus on the past. Georgian musical folklore, in which the extremely rich spiritual world of the Georgian people with their boundless fantasy, life ideals, and religious images are pronounced with astounding vigor, is the

very treasury in which the past is preserved most safely. From this view point it includes the most precious material for research. The present is also interesting from a historical viewpoint since it is the result of past traditions, and because quite soon it will itself turn into the past for the future.

Historical-political factors are considered to be one of the reasons for the emergence of dialects. In itself this suggestion is correct, but the study of the regularities of the Georgian musical language proved that the processes of division into dialects began in the remote past. The units that took shape on the first stage of such a division should not even be called dialects. But without these processes there would never have been such a diversity of dialects observable today. The analysis of musical languages assures us that originally, the Proto-Georgian musical dialects were divided into large units which in the beginning may have taken shape in the root-language and then subsequently divided into two or three units within each branch. Comparatively large musical units probably emerged, which were later divided and turned into modern musical dialects. All these processes took place across a large chronological period, and it is evident that they cannot be placed within the framework of a single historical formation. In order to prove the contention that the division of the root-language of Proto-Georgian took place in the remote past and that the basic musical changes also took place before the emergence of feudalism, it is necessary to consult the findings of archaeological, anthropological, historical and linguistic research.

Since the present work is targeted at determining the original processes of the division of the root language and defining the historical stages of their chronology, from the outset it should be noted that some of these ideas remain hypothetical. It should be evident that from the current time, at the present stage of research, it is almost impossible to thoroughly understand the problem of historical context. There is no factual material in historiography, thus some issues are unsolved and vague. It may be too early to even attempt such a task, but if by means of observation a definite idea could be developed, in my opinion, it should be proposed. It is my hope that through presenting a hypothetical thesis, my contentions will stir up other scholars and generate interest in this problem with the goal of further establishing the truth.

To establish the chronology of the splintering of the root-language, it is necessary to answer a lot of questions. These include some that may have been answered long ago such as: Who are Georgians, and from what time have they been inhabitants of the territory presently called Georgia? Who are Karts, Kakhetians, Megrelians, Svans, Pshavians, Gurians and so on; are they representatives of separate ethnic groups? How are they related to one another (or: which of them manifests greater closeness with others), and from what time have they been living in this or that geographical region of Georgia? When and under what conditions did the migration processes take place? What kind of social, political, economic, cultural and other changes took place in Georgia in general, and in the specific geographical regions,

which provided the conditions necessary for the emergence of musical-linguistic dialects? What were the influences of cultural contact with the outer world? These and many other questions crop up when studying different dialects of the Georgian musical language. It is almost impossible to answer all of these questions, but in pursuit of better understanding, some conclusions may be drawn on the basis of logical reasoning.

Many of these questions were answered years ago. Many conclusions provided by historians, archaeologists, anthropologists, geographers, linguists, and scholars working in various spheres of science address these very questions. Therefore, why is it necessary to answer the same questions when studying the historical processes of the evolution of the Georgian musical language? It is because the musical language is very specific, and when determining the historical road of its regularities we may find new explanations to many questions and throw light on many vague issues in the other disciplines.

There is no doubt that when answering these questions researchers in music should rely on facts confirmed by Georgian historiography, though it is important to critically interpret these data sources in light of our own musical sources. Musical language is comprehensive; it is likewise much more conservative and "clean" than spoken language, as it has undergone less changes. Some evidence of this can be found in the number of foreign words which have penetrated the Georgian language due to a variety of historical tribulations. The Georgian spoken language abounds in barbarisms, a process of infiltration which continues to this day. By comparison, the vocabulary of the Georgian musical language proved to be much more protected.

In one genre, foreign "words" (i.e. foreign melodic formulas) penetrated into Georgian music. This was the genre of "city songs" (urban folklore), and the phenomenon can be explained by the diversity of the city population. Meanwhile, rural folklore is entirely free of such influences and foreign admixtures. Rural folklore is the source of the Georgian musical language and its word-melody stock. Here it should also be mentioned that the Georgian musical folklore has preserved numerous archaic musical layers which will be very helpful not only in comprehending the processes of the differentiation within the root language, but also in determining the evolution of Georgian musical thinking. Therefore I think that the results of musicological research will to some extent confirm theories proposed in other areas of Georgian scholarship.

According to researchers, people started to settle in Transcaucasia in the Acheulian epoch (traces of the Acheulian-era monuments are preserved in various places such as Sokhumi, in the Rioni-Qvirila gorges, and in Inner Kartli).² Archaeological excavations show that intensive settlements in Georgia began in the

² *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History). 1970. Vol. I, Ed, Melikishvili, Giorgi. Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo*. Pp.: 85-91.

so-called the Mousterian epoch.³ But recent archaeological excavations in Dmanisi caused world-wide excitement with the discovery of the lower jaw of an ancient man dating to at least 1,5 million years old.⁴ During the Mousterian epoch fire could already be obtained mechanically and primitive men began collective hunting.⁵

How can we imagine the musical thinking of these early epochs? Musicologists presume that the process of perceiving and comprehending musical sounds with definite pitches was already present. The emergence of the simplest combinations of musical sounds must be connected with this period; these combinations in the "creative" practice of that time may have been used as signals and possibly magical influences.

In the upper Paleolithic⁶ period, people lived chiefly in the lowland regions or in the foothills of mountains in Georgia. Economic development likely facilitated the uniting of separate tribes. It is common knowledge that small tribal groups of Kartvelian origin were also present in the southern region of the Minor Caucasus. The foundation for the Mesolithic culture⁷ originated in the upper Paleolithic period. The invention of bows and arrows assisted the process of hunting, which in turn improved human living conditions.

The melodic world of the Georgian root language must have taken shape approximately in this period. This melodic world may be understood as having magical function, and may be described as having small melodic complexes of two, three, and four-sounds of descending-downward sliding motions.

According to historians and archaeologists, the process of the disintegration of cultural-ethnic unions began in the same period and separate ethnic groups, which subsequently became the ancestors of the peoples living in the Caucasus, was taking shape during this time. In my opinion the tribes residing in the Caucasus in this period must have had similar attitudes to the musical-sound world and there may have been no radical differences, but in some ways the presence of variations in attitude created conditions for their evolution in different directions. These differences can be observed in for instance, the evolutionary process of melodic development, the use of a frequent interval jump, the prioritization of a particular direction of motion, or using some combination of the above.

In the Neolithic epoch (eighth-third millennia BC), a gradual transition began from living habits based in foraging and hunting to ones of cattle breeding and

³ Ibid, pp.: 91-95.

⁴ Gabunia, Leo, Vekua, Abesalom and Justus, Antia. 1992. *Dmanisis gvanvilaprunkuli namarkhi adamianis kveda qbis shesakheb* (On the Fossil of Dmanisi Human Lower Jaw). Proceedings of the Georgian Academy of Sciences, biology series, #6, vol. 18, pp. 418-427.

⁵ *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), pp. 91-95.

⁶ Ibid, p. 98

⁷ Ibid, pp.: 108-118.

agriculture.⁸ New technologies evolved such as processing stone tools, earthenware construction, spinning, and knitting.⁹ In my opinion, in this period the vocabulary of the musical root-language must have become wealthier, with definite types of melodies crystallizing into more specific forms (I discuss this idea further on).

The development of agriculture and cattle breeding changed the living conditions dramatically and facilitated the formation of ethnic unions on a larger scale. Understandably, alongside with these unions and homogeneous forms of economic activities, forms of cultural unity were also taking shape. The emergence of such large ethno-cultural unions resulted in a more dramatic differentiation of the tribes living in the Caucasus. The location of the basic nucleus of these unions was situated on the territories to the south of the Minor Caucasus. The emergence of the large-scale ethno-cultural unions was based on family relationships. Thus, these social-political groups shared a homogeneous social and economic life, which shaped their common linguistic and psychological attitudes.

Studying the music of people from this archaic historical layer makes scholars think that the intensive processes of lingual differentiation (both musical and verbal) must have begun not later than the fourth millennium, as its unique characteristic features are already present by the third millennium BC.¹⁰ This is particularly evident in specific musical genres such as those associated with agricultural activities.

What arguments are there to corroborate this thesis? First, archaeological and anthropological research suggests that strong migration processes were underway in Georgia at the junction of the fourth and third millennia.¹¹ In this period the whole territory of Georgia was intensively settled, prompting radical population growth. It should also be mentioned that in eastern Georgia the most ancient agriculture cultures were superseded by the new Mtkvari (Kura)-Araxes culture in the third millennium BC.¹² This new culture expanded throughout the territory of eastern Georgia, but curiously did not spread into western Georgia.¹³ All of this provides grounds to infer that the first large ethnic unions that emerged at the turn of the Neolithic and Eneolithic periods and whose nucleus resided to the south of the

⁸ Ibid, p. 121.

⁹ Ibid, p. 26.

¹⁰ Abdushelishvili, Malkhaz, Muskhelishvili, David and Surguladze, Irakli. 1986. *Kartvelebi* (The Georgians). In: Abashidze, Irakli (ed.-in-chief). *Georgian Soviet Enciklopedia*. Vol. 10, Tbilisi: Georgian Soviet Enciklopedia (in Georgian). Pp.: 458-461; Melikishvili, Giorgi. 1965. *Sakartvelos, kavkasiisa da makhlobeli aghmosavletis udzvelesi mosakhleobis sakitkhistvis* (On the Ancient Population of Georgia, Caucasus and Near East). Tbilisi: *Metsniereba*. P. 71.

¹¹ Gamkrelidze, Tamaz and Ivanov, Vjacheslav. 1984. *Indoevropskiy yazyk I Indoevropeytsy* (Indo-European and the Indo-Europeans). Vol. II. Tbilisi: Publishing House of the Tbilisi State University. Pp.: 880-881.

¹² *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), pp.: 151-171.

¹³ Ibid, p. 172; Melikishvili, 1965, pp.: 109-110.

Minor Caucasus mountains (with a common spoken and musical root-language, which already showed the rudiments of differentiating features), began to move in the north-eastern and north-western directions as a result of migration. As early as the third millennium BC these local cultures were already well established.¹⁴ In the Mtkvari (Kura)-Araxes culture, scholars find a strong current of the culture of Indo-European tribal unions; this observation further supports the idea that differentiation between the western and eastern Georgian tribal unions began at this early period. It may be conjectured that differentiating features, which had existed in the root-language earlier, began to develop even more intensively. Different melodic types (in East and West Georgia) must be associated with these processes.

The role of the root-language in the formation of musical evolution calls for separate examination. Thanks to the root-language, there exists the notion of a common Georgian musical language. The basic stylistic categories of the root-language were so strongly established that the various performance traditions were so powerful and deeply rooted in the mentality of the Kartvelian tribes that they provided the foundation for all subsequent musical compositions.

The category of the superstructure of language cannot be underestimated: musical thinking was evolving, the modal basis of music continued to grow more complicated, and the melodies continued to improve. The stylistic features of the root-language never lost their life-giving force; they too were developing, changed their clothing, color, even while their essence remained the same. This is why such regional dialects as Gurian, Kartl-Kakhetian, Svanetian, and Tushetian can be discussed on the basis of the common Georgian musical language even while existing so distinctly and far-removed when considered from a musical-linguistic viewpoint. It is the stabilizing essence of the root-language that accounts for their unity.

It seems to be a paradox, but is instead a fact, that on the one hand, the musical language of such songs as *Chakrulo*, *Odoia*, *Khasanbegura*, *Lileo*, and any other Georgian song can be considered to be a specimen of the common Georgian musical language, while on the other hand there is a great difference between them. The foundations of these songs exhibit common features which may be considered the basic components of the shared Georgian musical thinking system. It is because of this paradox that Georgian specialists in folklore discuss such contrasting and opposing musical languages, which may be perceived as musical languages of different provenance but only when viewed on the dialectical level.

In answer to some of the questions about evolutionary dating, scholars came to the conclusion that strange musical metamorphoses must have taken place in the life of eastern Georgian tribes in the latter half of the third millennium. This may have had to do with migration. Settlements appeared close to mountain foothills and mountainous regions,¹⁵ which is considered to be a result of the development

¹⁴ *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), p. 114.

¹⁵ *Ibid.*, p. 201.

of metallurgy and metal processing.¹⁶ Metallurgy was one reason, but it may be also true that migration into the mountains was driven by defensive strategies, the result of aggressive (even kindred) tribes advancing on foothill territories. Today's eastern Georgian mountain groups, the Khevsurians, Pshavians, Tushetians, Mtiuli-Gudamaqrians and Mokhevians, must be considered to be their descendants.

When moving up to the mountains, they evidently took their musical-cultural creations with them, which were characteristic of the eastern Georgian lowlands. As it has been said, the highlands present the best conditions for preserving archaic forms of life and culture. Researchers in many branches of science suggest that it was the eastern Georgian highlanders that preserved the social and cultural achievements that were characteristic of the lowland regions of that period. The archaic forms of the spoken language and musical thinking, the oldest ideological and religious images have been conserved in these mountains. If this hypothesis is true (there are more arguments to support it than otherwise), the study of the musical language of the highlanders will render us considerable assistance in comprehending the initial forms of those large tribal unions that settled on the territory of eastern Georgia in earlier epochs. The language of all the musical dialects, present in the region of eastern Georgia, stemmed from one root. This contention can be easily proved by the analysis of the melodic and cadential structures of this music, as well as the textural aspects of its polyphony and the various means and methods of its expression. Studying the musical language of highlanders, in general, will help us with understanding the sequential stages of development in Georgian musical thinking.

As for the western Georgian region, here, from a musical perspective, two layers may be singled out. Though both layers stem from one and the same root, their development was conditioned by different stages in which variations occurred. The musical culture of western Georgia, present today, can be divided into three stylistic units. The first one is based on a closed type of melody, and comprises a finite number of musical structures. In this style the multi-part texture is characterized by rhythmic synchronization, and in most cases by the parallelism of the compactly placed voices. A vivid example of this style is Svanetian music, but it also occurs in many regions of western Georgia with more or less clarity. The auditory perception and analysis of this type emphasizes the vertical chord structures of the music, especially when listening to the synchronous motion of the voices and rhythmic identity of the recitative of all the voices. The whole song is perceived as a progression of chords across (horizontal) linear space, thus we define it as vertical.

The second stylistic category can be characterized as having a flexible melodic type, where the interrelating voices achieve almost complete independence. More than that - they contrast with each other, and therefore form perfect polyphonic textures.

¹⁶ *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), p. 201.

The third stylistic unit, which also has a flexible melodic type, is characterized by the fusion of the stylistic features of the first two categories. I shall again revert to discussing the melodic types.

It is very interesting that the stylistic features of the Svanetian musical language become manifest in other stylistic units that have become themselves differentiated. Even the most highly developed specimens of (West Georgian) polyphonic style can be considered to be a result of the development of the motions of the so-called consonances or chord complexes. In the polyphonic style the vertical chords are a kind of musical skeleton and the spaces between them are filled with free melodic movements. Such an interpretation of the origin of the Georgian polyphonic style has its arguments and logic. Some researchers may not only construe but also try to prove that the stylistic characteristics of the Svanetian musical language are original and gave birth to polyphony. But in order to confirm this hypothesis, scholars have to turn towards data provided by other branches of scholarly study. For example, linguists maintain that the fragmentation of the Georgian root-language began in the second millennium BC:¹⁷ at first, the languages of the Svanetian and other Kartvelian tribes split, and later, in the first millennium, the languages of the Megrelian-Chans split again from the Kartvelian. Therefore, the Svanetian language was the first to separate from the root-language, according to linguists¹⁸. In addition, if we remember that the lowland regions of western Georgia were settled first by the Svanetian tribes and later by the Megrelian-Chan tribes,¹⁹ the idea that Svanetian musical culture is older is given further supporting argumentation.

The presence of the Svanetian-stylistic unit among other stylistic units may be explained by the following conjecture: one of the branches of the most ancient large tribal union was moving in the north-western direction and accordingly they settled on the territory of western Georgia. This tribal union comprised the ethnic groups of the Megrelian-Chan. By the third millennium a unique cultural group differing from the Mtkvari (Kura)-Araxes culture had taken shape on this territory.²⁰ In this cultural-ethnic group the stylistic features of the musical language of the Svanetian and Megrelian-Chan tribes must have become homogeneous.

It may be presumed that in the second millennium BC the Megrelian-Chan tribes greatly oppressed the tribes of the Svanetian origin and made them move farther up into the mountains to the North, to the slopes of the Caucasian mountain range.²¹ The reason for the Svans' moving into the mountains may have been the

¹⁷ *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), pp.: 335-343.

¹⁸ Abdushelishvili, Muskhelishvili, Surguladze...pp.: 458-461; *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), p. 341.

¹⁹ *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), p. 341; Melikishvili, 1965, pp.: 63-68; Gamkrelidze, Ivanov, p. 881.

²⁰ Melikishvili, 1965, pp.: 63-68.

²¹ *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), pp.: 340-341.

same that had occurred in the eastern Georgian regions. Whatever the reason for the Svans' retreat into the mountains, it is a fact that the population living in the mountains became isolated. Due to this reason the new environment must have facilitated the preservation of ancient musical stylistic features, which had been common to the Megrelian-Chans earlier. Megrelian-Chans continued developing actively and enriched their musical culture with new expressive means (while the Svans did not, due to their isolation).

The ways, methods, and means of academically studying the Georgian musical dialects are diverse and versatile. I strongly believe that our methods must maintain close contacts with other branches of scholarly inquiry. It is impossible to solve the problems of musical dialectology without a complex and multi-disciplinary study. Researchers in Georgian musical dialects, first of all, must thoroughly study the achievements in the field of Georgian linguistics, since the study of the dialects of the Georgian spoken language remains one of the basic subjects of that field of research. Such inquiries have been ongoing for a long time and scholars have accumulated rich material and gained significant experience. On the basis of the works of Niko Marr, Akaki Shanidze, Arnold Chikobava, Shota Dzidziguri, Ivane Gigineishvili, Besarion Jorbenadze and many others, the methodological principles of the dialectological research have been well established; our familiarity with these methods and principles will prove to be of great assistance to musicologists researching Georgian musical dialects.

In Georgian folkloristic studies the following expressions often occur: "Georgian speech" or "the Georgian musical language." In recent years, the term "the language" has been questioned for its correctness. Some scholars think that music and language should not be conflated: that the highly specific character of music and abstract thinking is quite specific, and that the means and methods of "imagery" cannot be reconciled by the use of the categories corresponding to the taxonomy of linguistics. Others see a lot of common features between music and spoken language. Therefore, I think it quite correct to introduce similar terms into musicology. At present this problem is not the goal of my studies so I am not going to dwell on it. I shall only note that I am inclined to favor the second opinion.

What is meant by the notion of a "Georgian musical language?" It means the unifying principles of all the musical dialects. First of all such an expression is very convenient when comparing the Georgian musical culture with the musical culture of other peoples. For instance when we say that the Georgian musical language differs from the Russian, Armenian, or Azerbaijani musical languages, we mean that the distinctive features and basic parameters of Georgian folk music differ from those of Russians, Armenians, Azerbaijanis, and so on. In such cases the expression "the Georgian musical language" is both convenient and correct, and can refer to broadly common characteristics such as mode-intonation formulas, harmony, melody, and other distinctive features.

Most researchers consider vocal music to be the original aspect of musical

culture. Both in vocal music and speaking the sound formation is connected with the vocal apparatus. The difference between sounds that are 'musical' and those that are 'speech' is that the speech sounds do not have an exact tonic pitch. This feature is sufficient to suggest that music and speech have definite characteristic traits. We can resort to other arguments to prove the presence of common characteristic features, but I should like to draw your attention to another problem.

Given my support for the introduction of the academic notions of "language" and "speech" (musical language, musical speech) into musicology, I should point out that music, as a language, has its own grammatical forms. Is it possible, then, to draw any parallels between the grammatical regularities of musical and spoken languages? First, it should be said that Georgian musical speech and Georgian musical language (if we can differentiate them) signify an extremely rich melodic world which is based on a unique modal system, and which has passed through a multi-century transmission process unique to Georgian ethnic groups.

Grammar is the study of structural systems and laws in language. There are three component parts of grammar: phonetics, morphology, and syntax. These three are all present in musical language, though, of course, in a very unique and specific form. We are examining the formation of sound in music and speech. Therefore phonetics, as a discipline concerned with the production of sound, should also be accorded its own place in musical studies. Musical phonemes are sounds, each with a distinct tone pitch.

The foundations for the study of musical phonemes has been already been established within past civilizations. The research carried out by Pythagoras on the monochord in the antique period illuminated the acoustic basis for sounds and intervals. Sound studies also gained a prominent place in the pedagogy of the medieval era as well, as expressed through musical treatises. After the emergence of the theories about mode, the place and role of each sound in the whole sound system were determined. In musical studies, significant attention is given to the pitch of a sound, as well as to its strength, the length of its resonating, and to its timbre. From the phonetic point of view many parallels can be drawn between musical and spoken languages.

Through aural analysis it is noticeable that both the sound formation and nuances of timbre are different. Along with these differences, other specific local aspects of individual dialects become apparent such as the morose, slightly muffled or subdued sounds characteristic of Svanetian singing. Megrelian singing, on the other hand, is soft, velvety, and slightly sentimental. The Gurian sound is emphatically sharp, and in some cases even slightly rough, with an open timbre. The Kakhetian sound is broad and rich, a naturally vibrating sound abundant in overtones. The Imeretian sound is agile, the technique reminiscent of the pizzicato. All this gives as grounds to believe that in the process of the formation of the local specificities of these individual musical dialects, the formation of the sound and the timbral flavors play a significant role. Even without listening for any other characteristic

parameters, the timbral features of a Georgian song identify it as being performed by Svans or Gurians, Khevsurians or Megrelians, Kakhetians or Imeretians.

Musical phonemes are another important aspect of the musical grammar, which over the course of time, take shape as the stable melodic complexes which greatly conditioned the language and stylistic characteristics of not only the distinct musical dialects, but of the national culture as a whole. Such phonetic features must also be taken into consideration during the dialectal research.

Studying morphological issues is much more difficult. A musical word does not have a direct or common accepted meaning like a spoken word. It is not as simple to define its boundaries and limits. In spite of this, it is still possible to discuss its essence. Boris Asafyev, a well-known composer, musicologist, and theoretician (and later Zinaida Evald as well), noted that a song becomes a socially important phenomenon through its melody. Such musical intonation is a sonority of sounds which are imprinted on our memories in the form of a system of inter-related sounds. Zinaida Evald aptly concludes that since music is an expression of a defined and specific sound form, the simplest elements are represented not as abstract categories such as rhythm, meter, tectonic scheme, or the notion of the mode as a sound arrangement, but as melodic systems that are comprehended in a defined manner in a given social environment. Therefore the melodic systems of common semantics must be taken as a subject of study for each social group ethnic unit under study.²²

In my opinion one of the most significant ways that a song is preserved is the stability of the social function of the song. If through the course of centuries of time, society's way of life, religious interrelations, and magic meanings remain stable, then the ideological-semantic meaning of the song will also stay the same, unchanged by time. What is significant is that in each musical dialect, the musical structure of a song is clothed in certain characteristics which may change between different dialectics. Such structures may present as words which are found in such genres as dirges, lullabies, songs associated with infectious diseases (*Batonebi, Iavnana, Sabodisho, IaPatnepi*), devotional songs (*Igragi, Lile, Kviria, Lazare, Gonja, Dideba* and others), labor songs (*Naduri, Odoia, Ocheshkhvei, Urmuli, Orovela*), and other genres as well. Of note here is the research activities of Shalva Aslanishvili on *Iavnana*-type lullaby melodies, together with labor, devotional songs, and other genre songs. Research into the "musical-paleontological" character of songs is also present in the works of musicologists such as M. Jordania and V. Gogotishvili.

The nucleus of intonational sounds (i.e. "the oldest musical words"), are preserved in the form of certain layers of a song and have been associated with incantations and other magical practices. Almost all scholars attribute the origin of such intonational formulas to the stage of the evolution of musical thinking when musi-

²² Evald, Zinaida. 1934. *Sotsialnoe pereosmyslenie zhivnykh pesen belorusskogo Polesya* (Social Interpretation of Reapers' Songs of the Byelorussian Polesie). The journal *Sovetskaya Etnographia* No 5, p. 19 (in Russian).

cal art had a primarily utilitarian use and its main function was practicing magic. Such intonational formulas must have emerged in the primitive period. Eugene Gippius, a famous folklorist noted, "A melody is a certain formula that remains within certain limits (a quite analogous formula of a charm). This formula of a melody is a clear-cut musical image".²³

Such stable but vivid melodic formulas are most clearly manifested in the song layers represented by pagan worship or having a magic function. Over time, these formulas also underwent changes, thus they prove difficult to trace. Despite this, an attentive researcher is sure to discover the evolutionary process that contributed to the formation of these melodic formulas. The problems of musical morphology are very complicated and maintain many secrets. The task of deciphering and comprehending them will remain at the centre of the discipline of Georgian folklore for a long time, which is sure to stimulate future researchers.

As for the problems with musical syntax (in comparison to the morphological issues), they are much more easily comprehended and solved. In general, in Georgian singing the musical idea is expressed by means of single perfect sentences. In such sentences, the developmental phases are distinct: beginning, culmination, and cadence. It is very characteristic for the musical idea to be varied, but this does change the sentence but along ornaments it with new expressive nuances. The principle of constructing the musical sentence varies from dialect to dialect: Khevsurian differs from Svanetian, Gurian from Kakhetian, Tushian from Megrelian, and so on. In a number of cases, homogeneous forms have occurred, as in for instance, in neighboring regions like Kartlian and Kakhetian, Khevsurian and Pshavian, and Imeretian and Gurian.

I think that even such a brief and somewhat perfunctory discussion shows that the introduction of the notions of "musical language" and "musical speech" have a firm foundation in musical studies. In recent years the study of the specific musical language of Georgian musical dialects has provided a new basis for understanding the common features of the Georgian musical root-language. I am already convinced that the Georgian musical root-language became the basis for all of the dialects. Even through its long evolution, such basic parameters emerged that are broader than all of the local level differences and transformations. I consider the basic components of the Georgian musical-thinking system to consist of these three basic parameters: the mode-intonation structure, the melodic regularities, and the polyphonic type.

Before I give a brief characterization of each of these three basic parameters, I would like to draw attention to a very significant issue. The term "mode" corresponds to a dialect in linguistics, but from here, I use this term in its musical sense where it denotes the logical interrelation of various sounds defined in a functional space.

²³ Evald, p. 21.

The Paleolithic period is the longest epoch in the history of mankind.²⁴ During this period, important changes took place in human mentality and consciousness. It is evident that at a certain stage of their development, primitive people were able to single out a musical sound from among the general sounds present in nature. It was here that certain interrelations were established between the sounds, i.e. the simplest modal relationships were taking shape as a musical consciousness. Thus, perception is represented in the modes.

The initiation of sound has a magic character and function, while also being a component part of labor activities. On the first stage it is not defined yet and is not an independent unit. The central tone of the sound arrangement becomes apparent through the course of the song and its function is accentuated at the ending. Musical compositions, tunes, and melodic formulas can be imagined as a motion returning to tonic. The comprehension of the tonic made the logic of the interrelation of sounds stronger. As the musical return towards tonic became more frequent, it acquired a circulating feature, giving us the ostinato character of magic tunes. The frequent repetition of melodic formulas in music genres having magic character also gives them a hypnotic character.

In the first musical utterings, the tunes expressed a group psychology, this led to melodies similar to speech intonations of an incantation character, while rhythmically songs centered around group activities like round dances, rocking rhythms, and movements which must have been characteristic of lullabies.

These characteristics are present, as it has already been said, in the foundations of the Georgian musical root-language. The evolution of this musical language seems to have crystallized at such a deep level that the later processes of its dialectical differentiation were incapable of eradicating these deeper layers and rather maintained them.

The foundation of the root-language musical vocabulary must have emerged during the Matriarchate period; the original tunes of the cult chants dedicated to the deity of fertility must be associated with this period. Indeed, these tunes may be a more complicated, developed variant of the intonational formulas of magical meaning that had appeared in the earlier epoch. I mean here not only the small compositions, but also all of the melodies of the dirges and other genres of songs that have remote historical roots.

I am inclined to think that the basic principles of the mode organization must have taken hold in the Georgian musical root-language, these principles being common to all the Georgian musical dialects. Here I mean the diatonic basis of the mode, the interval correlation of the basic tones (tonic – antithesis)²⁵, the inter-mode function and acoustic links of the intoning tones. In this connection, the

²⁴ *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), p. 84.

²⁵ Kushnariov, Christophor. 1958. *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* (Armenian Monodic Music: History and Theory). Leningrad: Gosmuzizdat (in Russian). Pp.: 364, 418.

role of the fourth and fifth intervals in the internal regulation and stabilization of the dynamic processes of the mode became especially important.

The tunes of folk music also stemmed from the modes. It is the melody where the essence of folk music is, since through it the ideological-semantic and emotional worlds are expressed. In spite of the fact that in Georgian folk music harmonic and polyphonic thinking attained an unprecedented height, still it was the melodic regularities that functioned as its directing force and impulse. Therefore their thorough study is especially important.

The research carried out in recent years has revealed that the multifarious tunes of Georgian folk music are built round two basic constructive axes on two main principles. Accordingly, we can discuss two types of melodies as two forms of generalized Georgian sung melodies.

The constructive axis of the first-type melody is situated in such a way that the melody movement mainly takes place at a distance from the tonic centre in the highest registers. If we do not take into consideration the ending structure (cadence) of the musical idea, the tonic and its adjacent tones do not participate in the development of such melody types. The melody does not have any contact with the imaginary tonic. Therefore, such melody types are called *non-contacting*. The area of this melody type distribution is in eastern Georgian.

The constructive axis of the other type of melody is situated in such a manner that the tonic and its adjacent second tone take an active part in the formation of the melodic structure. The basic principle of such melody types is the frequent approach and contact with the imaginary tonic. This melody type is widespread in western Georgian regions. Therefore, this type of melody is called *contacting*, i.e. a western Georgian melody type.²⁶

The discovery of these two basic principles in the study of Georgian folk melodies facilitated the answering of some of our most significant problems, in particular how to determine the reasons of the emergence of different types of polyphony and comprehending the initial processes of the root-language differentiation. In Georgian musical dialectology both questions are of special importance, therefore I am going to summarize this problem.

One of the most significant aspects of Georgian folk musical thinking concerns polyphony. It has been proven that multi-voice singing in Georgia is characterized by phase processes and has evolved for many centuries. The essence of folk polyphony is its diversity and high level of development, which is undeniable proof of the nation's talent, great improvisation, fantasy, and creative potential. Research confirmed that it was the above-mentioned types of the melody that played a decisive role in the emergence of the diversified forms of Georgian polyphony.

²⁶ These terms were first used in Tamar Chokhnelidze's graduation essay *Kartuli khalkhuri simgherebis poliponiis zogierti dziritali taviseburebis shesakheb* (On some Basic Specificities of the Polyphony of Georgian Folk Songs). 1987. Tbilisi: The manuscript is kept in the AGFML at Tbilisi State Conservatoire.

Polyphony also must have been born within the root-language. At the worst, the potential possibilities of polyphony must have already manifested themselves in abundance on the root-language level. Polyphony is one of the basic parameters of every musically differentiated dialect. Therefore it is the most significant and basic component of the common Georgian musical-thinking process.

On the very first stage of the emergence of polyphony in Georgia the newly created voice did not serve to 'thicken' the melody, as was the case in western Europe, but instead had a function that opposed and differed from the melody. The central tone of the mode was the melodic reference point for the new part (bass).

As it has already been said the distribution and development of the east-Georgian non-contacting melodies took place at a distance from the central modal tone, occurring in high registers which excludes any influence on the newly-created bass part. Because of the distances between the parts, their interrelation goes on peacefully, without any conflicts. All this promoted the immobility of the newly-created part and its evolution into a drone. The result was a type of homophonic multi-part singing where the composition method of one drone voice part (bourdon) became a leading factor. Therefore it is also called drone polyphony.

In the melodic movement of the west-Georgian contacting melodies, the most widely used pitches are the central tone and the second tone. A certain conflict emerges between the melody and the new voice part, which is based on the central tone. Frequent contacts and clashes evoke certain feelings of friction. Like atoms which have similar charges, the melody and bass tones repel each other at the points of contact. All this led to putting the new part (bass part) into motion. As a consequence two types of the movable drone polyphony were formed. Due to various reasons, one turned into the motion of chordal complexes, and in the other case, it became completely independent. Opposition to the melody facilitated the emergence of polyphonic textures. Here I should like to note that in the available special literature, I have never observed such diversity in the musical culture of any other known nations as in Georgia.

From the very beginning, scholars of Georgian musical dialectology paid great attention to the polyphony factor, since the emergence of the types differing from one another made the processes of the language differentiation more distinct. The more diversified the polyphonic type, the greater the difference between the dialects, and vice versa. By studying the means of the presence or absence of the polyphonic thinking with their typological similarities or differences, it is even possible to solve the problems of ethnogenesis as well as the different historical interrelations and the provenance from one and the same roots. Unfortunately when examining the above problems, not a single branch of science takes into consideration the characteristic features of the musical thinking of diverse nations or the musical-linguistic regularities.

In my opinion, musical data should be given even greater priority, for through it many secrets may be explained. As an example we can refer to such a phenome-

non as polyphony.

Polyphony is a specific feature of musical art and in many cases it is characterized by strongly pronounced national traits. Therefore the similarity and difference between its types not only promoted the processes of uniting and differentiation within a single national culture, but also defined the degree of similarity, kinship, and differences in the interrelation among various nations as well. Both the mode and melodic regularities can be of great assistance in comprehending the differentiating processes emerging within one culture and also in determining the problems of the historical interrelations of different nations and their provenance from one or different roots. Questions associated with polyphony are very interesting and can be answered by studying the presence or absence of polyphony, typological similarities or differences, and in considering problems connected with ethnogenesis. Such study facilitates drawing more precise conclusions.

Even if we did not have other historical sources and historiographic researches about the ethnogenesis of Georgians and Armenians, it would be easy to determine their heterogeneous origin only on the basis of the analysis of the musical-linguistic data. In this context, the story comes to mind about Leonti Mroveli's legend about the origin of Targamos' sons Haos and Kartlos coming from the same root. The tribes or nations related to one another are sure to manifest similarity of the musical language root components. But when considering just this one factor, that Georgians' musical-thinking system is polyphonic while Armenians is monodic, we can entirely exclude this argument about the common origins of these peoples. Therefore Leonti Mroveli's legend can be used only as a poetic, figurative narration, since it has no academic value.

In my earlier research, when discussing the musical language of the most ancient cult rituals, I came to the conclusion that the Georgian Kartl-Kakhetian song dedicated to the deity of agriculture *Orovel*, and the Armenian *Orvel* have similar traits, though there are numerous different components among them. The similarity between the archaic layers of the Georgian and Armenian *Orovela* songs provide grounds to suggest that Kartl-Kakhetian and Armenian *Orovela* songs must have been created in the epoch when these ethnic unions were within the common cultural area.

The Mtkvari (Kura)-Araxes culture must be considered to be such a culture. As it is usually known the Mtkvari (Kura)-Araxes culture spread all over the eastern Caucasus, embraced eastern Anatolia and north-western Iran. The influence of this culture even reached Syria and Palestine.²⁷ Therefore ancient Armenia is within this cultural area as well. After the disintegration of the Mtkvari (Kura)-Araxes cultural union, it is evident that these songs developed in different directions. The analysis of the *Orovela* songs and their comparison with the songs associated with the west

²⁷ *Sakartvelos istoriis narkvevebi* (Essays on Georgian History), p. 176; Melikishvili, 1965, pp.:106-107.

Georgian agricultural cycle, provided grounds to conclude that they stemmed from the basis of different-type melodies.

Basing on the same musical-linguistic data it can be suggested that, in the remote past if the peoples of Vainakh and Apkhazian-Adighean provenance did not have any definite ties or relationship, at least they must have had very close links with the tribes of Kartvelian origin. Given only the example of polyphony as a topic of inquiry, here it becomes clear that when discussing the problems of ethnogenesis and the reasons for typological similarity based on the ties of relationship or cultural connections, the achievements of musicology must be acknowledged in Georgian historiography.

In recent years many scholarly works have been published about the ethnic origin of Apkhazians and their original habitat. Research has begun on issues relating to the Ossetians living in the Ksani Gorge and Samachablo, Armenians residing in southern Georgia, Turks, Russian Dukhobors, Greeks, and others. Some Union organizations of the press and academic publications even shed doubt on the Kartvelian origin of Svans and Megrelians. Such unfounded and hostile statements seem to proliferate about the imperialistic policy allegedly perpetuated by the "Kartlization" of "smaller" nations like the Apkhazians, Ossetians, Megrelians, Svans, and Turkish Meskhians.

Georgian historians and experts in various branches of academia answered these hypotheses with well-founded academic argumentation. I think that the science of music can contribute greatly to solving these issues, as the analysis of the musical language in most cases provides grounds to come to reasonable conclusions. Now I am not going to discuss the above problems in detail, since it is the subject of special research and should be studied from many angles. I will limit myself only to the conclusions that have been reached through the study of the musical language of the ethnic groups residing on the territory of Georgia. First of all I will touch upon the problem of Abkhazia.

In the study of history there are two opposing contentions: 1) Apkhazians have been living in western Georgia since time immemorial, and 2) today's Apkhazians (Apsuas) came to the territory of old Abkhazia in the seventeenth-eighteenth centuries. In addition, the question of which ethnonym is appropriate is very sensitive: *Apkhazian* and *Apsua*.

The analysis of the musical language shows that the Apkhazian musical-structural and compositional principles differ greatly from each other. This concerns both the musical-vocabulary stock and the stylistics of the musical sentence building, especially in cadential structures. I give special emphasis to the latter, since the national features of the musical-vocabulary are most distinct in the cadential forms, and separately cadences represent the firmest and steadiest forms of musical vocabulary. The difference is especially noticeable in different components of the musical thinking of today's Apkhazian and other Kartvelian tribes of western Georgia. First of all I should like to pay attention to the ideological-thematic foundations

of the songs, their genre differentiation, the association of the songs with the life conditions and economic activities of people. All this gives us grounds to infer that there is difference between the musical thinking of today's Apkhazians and that of the other ethnic groups in western Georgia.

In the Apkhazian musical folklore two layers may be singled out. On the one hand there is the layer whose ancient origin is doubtless, for instance the groups of the songs included in the genres of devotional-ritual, work songs, and dirges. It is precisely in the grammatical forms of these songs that the musical language differs from that of the Georgians.

On the other hand, in a number of cases the facts of typological resemblance of some musical language component come to the fore (e.g. similarity of some lexical units of the polyphonic type). As it has already been said such a similarity may be even the ties of distant relationship. If we recall N. Marr's theory about the history of the Japhetic people's moving to different lands, we can conjecture that such relationships may have been present in the remote past.

I am inclined to think that it would not be correct to consider the distant relationship ties as the reason for the typological similarity of some musical components, as in such a case it is the devotional-ritual, work songs, dirges and the grammatical categories of the musical language of the initial genres that reveal definite resemblance.

But I think that the reason of the resemblance of some components is those cultural contacts that today's Apkhazians (Apsuas) maintained with the Kartvelian tribes (especially with Megrelians and Svans). It is the result of such contacts that some two-part Apkhazian songs carry on the principle of voice additions which are characteristic of Georgian songs. Building on an additional part introduced certain corrections into the interdependency of the parts and the whole song acquired fresh nuances. The tendency of making Apkhazian songs three-part became especially intensive during the Soviet period. In comparison with old recordings (e.g. in the collection of song transcriptions by I. Kortua and V. Akhobadze) in the new recordings (I. Shamba's and V. Ashuba's song transcriptions) the melodic lines are much more complicated.

In some Apkhazian songs the influence of the Georgian intonation can be noticed. But in the other direction, Apkhazian intonation and glossolalia appeared in Megrelian singing (Varaida, Osavraida, etc.).

Apart from the naturally proceeding processes, this fusion was also promoted by the activities of some conductors. Dzuku Lolua, for instance, after being active in Abkhazia for a certain period, introduced some Apkhazian songs into the repertoire of the ethnographic choruses of Western Georgia. It was Dzuku Lolua who composed such popular Megrelian songs as *Ma do chkimi Araba* (Me and My Bullock-Cart), in whose refrain ("How, raida, varaida, raida") we hear Abkhaz style glossolalia and intonation. Though such instances are few, undoubtedly their emergence occurred as a consequence of such cultural contacts.

The study of the musical language of Georgian ethnic groups has convincingly shown that even in contrasting cases (e.g. Megrelian and Kakhetian musical languages), they have one basic structural axis and it stems from a common root. If the musical language of one ethnic tribe contrasts with the musical language of another, it stands to reason that it would be similar or at least resemble the music of its neighbors living in close proximity (e.g. Megrelians and Gurians, Megrelians and Svans, Megrelians and Imeretians). It is easy to prove their provenance and kinship. But in this case, there can be no doubt that the Apkhazian musical language does not belong to this group. Therefore I think that its musical language is not among those of the Kartvelian musical languages.

Particular mention should be made of another issue. The chants of all the Georgian tribes be they associated with the pagan cult or the Christian church stand out sharply and possess specific features characteristic only to themselves. When comparing pagan Georgian and Apkhazian devotional-ritual chants, the distinctive characteristic traits of their musical language are quite distinctive, which may help explain why today's Apkhazians (Apsuas) never lived on the present-day territory and originated from a different cultural environment. This is corroborated by other circumstances as well. It is known that in the Middle Ages Apkhazians were Christians (this is evidenced by the presence of numerous Christian churches on the Apkhazian territory). There is no doubt that in the Christian churches, chants must have been performed. Georgian-style Christian chant, which based on pagan singing worked out its own stylistic and linguistic features, influenced many secular songs (such as secular songs of a choral type). But Apkhazian songs of today do not bear such traces. The Georgian pagan and Christian chants cannot have disappeared without any trace, because in general, people's musical memory keeps the old repertory unblemished, on the one hand, or creates a new style on the basis of the old. This observation further supports the idea that today's Apkhazians (Apsuas) migrated to Georgia from some other territory.

Our reasoning would be more convincing if the analysis of the musical language were more detailed, in-depth, and provided with suitable illustrations, but I should like to say again that at present this problem is not the subject of my research, neither am I claiming that I have discussed it thoroughly. I only wanted to show that the results of the research in the musical language can greatly facilitate solving such most complicated problems as ethnogenesis, migration, historical habitat, and others.

Almost the same may be said about the Ossetian musical language. Therefore we cannot consider the Ossetians as natives to the territory of Georgia. Their compact settling in the Ksani and Liakhvi gorges began in a later period than the coming of Apsuas to the territory of historical Abkhazia.

Unfortunately, it is a fact that due to the encouragement on the part of some "interested" and "invisible" people, separatist tendencies come to the fore from time to time among the Megrelians, Svans and Acharians. There is a clear attempt to fos-

ter the idea of a non-kartvelian origin among these local populations. Some arguments are founded on the basis of different languages in the case of the Megrelians and Svans, while in Achara such arguments are based on the difference of religion. It is evident that by resorting to such arguments they completely ignore the quite precise and reliable material provided by linguists and historians, which in academic circles is not even contested anymore.

There are various methods in linguistics to prove the kinship among languages. One of them is connected with semantic research and reconstruction. Georgian linguistics defined such a vocabulary denoting the flora, fauna, zoological world, and geographical environment which may have stemmed from the root-language and are preserved in the Svanetian, Megrelian-Chan and Georgian languages in different forms. Both the Megrelian-Chan and Svanetian languages belong to the Kartvelian language group. The linguistic-paleontological research yields unquestionable evidence that these languages originated from the same root.

It is a challenging task to ponder if, in the absence of linguistic and historical data, there would be any ground to confirm a close kinship between the Megrelian-Chan, Svanetian, and Georgian languages. In my opinion it would still be possible on the basis of research on musical languages. Even on the modern level of the study of the musical language of the ethnic groups living on the territory of Georgia, the science of music provides no less significant evidence than linguists and historians about the provenance of these ethnic group originating from the same root.

The validity of this kind of evidence is reinforced with an example from the Achara region. In Achara, especially in some of its regions, three centuries of rule by the Turks changed the people's religious orientation radically. Most Acharians changed their faith, and the Turkish language was gaining ground as the language of communication; the Georgian language that had survived in everyday life was being "enriched" quickly with Turkish vocabulary. But their music showed no trace of any such "enrichment." As the obtained data reveals, even peasants whose forbears had adopted Islam and who spoke fluent Turkish still sang *Naduri* (The Helpers' Song) with the corresponding Georgian words when working in the field. Other songs associated with everyday life were performed in the same manner. It can be said with certainty that the Turkish musical language failed to exercise any influence on our common musical language.

Here it seems that when two cultures oppose each other, the one with a higher stage of development and with deeper traditions ends up dominating the other.

The collation of the linguistic, historical, anthropological, archaeological, and musical data, as well as other branches of scholarship, will make null and void the attempts of "the invisible" and "interested" persons or organizations at kindling separatist tendencies.

All the above convincingly shows how important and interesting it can be to research musical-linguistic features, and musical-melodic analysis. When conducting musical-dialectal studies, the issues of ethnogenesis naturally arise in connec-

tion to their common or distinctive traits. Likewise, the necessity to determine the sources of the Georgian musical thinking emerges. What was the Georgian musical root-language like? When did it originate? When did the processes of its differentiation begin? Such questions, and others, inevitably confront researchers interested in musical dialectology. These questions are very difficult to answer, since no factual, concrete material is available. Here we speak about such a remote past that it is impossible to comprehend it only by means of musical data and analysis. Only in the closest relationship with other branches of learning (archaeology, anthropology, history, linguistics and others) is it possible to draw any type of conclusion. Here it should also be noted that the branches of scholarship mentioned above must also take into consideration the achievements made by the science of music, as the musical language has many such features which can render great assistance in studying the remote past. The purity and stability of these features may be considered as such.

Like everything else in folklore, the musical language also changed. There is no musical language without changes. But it is one thing when the changes occur under the influence of other languages and quite another when the changes take place as a result of the development of the potential possibilities present within the language itself. It is the latter that is characteristic of the Georgian musical language. The dynamics of the evolution of the language greatly depended on the condition of the social, economic, political, and cultural spheres. Due to various reasons, even within the borders of one ethnic space the influence of the above factors is not similar in every region. And this is the guarantee of the emergence of different ideas, tempo, dynamics and other specific features in the musical language evolution, which in the end brings out different degrees of change, and tendencies towards differentiation. This is how the branches of the musical language are formed, and which subsequently turn into dialects. It is the reconstruction of the above processes that is one of the tasks facing dialectology. Dialectological research must determine how far these branches distanced themselves from the root-language, what local traits they acquired in the process of differentiation, what regularities are characteristic of the basic parameters of the musical language, and so on.

Other problems may also be solved using the methodological basis of studying the musical dialects; not only within one musical culture, but also in defining the reasons of the similarity and differences between different musical cultures and solving the problems of their ties of relationship and accidental coincidence.

When comparing different national musical languages, quite often typological similarities are found. On the strength of the research and based on the methods presented at the beginning of the paper, it is certain that it will be possible to collate these musical languages and come to definite conclusions.

As a consequence of the observation and analysis, three basic issues of typological resemblance appear:

1. The basis of the typological resemblance may be the ties of relationship

(even distant) between the nations.

2. The typological resemblance may be the result of long cultural relations.

3. The typological resemblance based on the isomorphic principle, i.e. when similar phenomena occur independent of one another. As we see through the analysis of the musical language it is possible to research problems concerning the provenance of different nations from the same root, or in contrast, of their provenance from different roots.

From the musical-linguistic viewpoint, the differentiated variety gave rise to an unprecedented diversity of musical culture, enriching the Georgian musical culture and lending it originality. In spite of the fact that the musical language of *Chakrulo* (i.e. the language of the Kakhetian musical dialect) is very highly developed, elegant, beautiful and expressive, if the features characteristic of only that one song or of the Kakhetian musical language had been disseminated in every province of Georgia our national treasure would have suffered great losses. The division of the Georgian root-language (into first large and then into smaller units or dialects) promoted the emergence of the diversity of the musical language. New features developed over millennia from the musical-linguistic viewpoint, helped on the one hand to diversify these dialects away from one another and, on the other, made the national musical language surprisingly rich, as it has been said above.

დიატონური კილოთა საკითხისათვის ქართულ ხალხურ მუსიკაში¹

თანამედროვე მუსიკისმცოდნეობამ განსაკუთრებული ყურადღება გამახვილა კილოს პრობლემებზე. საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რაოდენ მრავალფეროვნად არის წარმოდგენილი კილო და კილოებრივი სისტემები თანამედროვე პროფესიულ მუსიკაში. მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ პროფესიული ხელოვნების ცხოვრებისეული წყარო ფოლკლორიდან იღებს სათავეს და დღესაც უდიდეს შინაგან კავშირს ამჟღავნებს მასთან. სხვადასხვა ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული პროფესიული ხელოვნება ურთიერთგამდირების პროცესშია. ცხადია, ასეთ ვითარებაში მთელი სიდიდით დგება ხალხური მუსიკის, კერძოდ კი – კილოსა და კილოებრივი სისტემების შესწავლის საკითხი.

ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, როდესაც უხვად არსებობს შეუსწავლელი მასალა და გადაუჭრელი მთელი რიგი საკითხებისა, ადვილი შესაძლებელია და შეიძლება გარდაუვალიც აზრთა სხვადასხვაობა.

ასეთ ვითარებაში შესაძლოა, მიზანშეწონილიც კი იყოს სამეცნიერო შეხედულებების (თუნდაც პიპოთეზის სახით წარმოდგენილი) თამამი გამოცემა-გამომზეურება, რომლებიც გარკვეულ ძვრებს გამოიწვევს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში.

საზოგადოდ ცნობილია, რომ კილო და კილოებრივი სისტემები, როგორც გამომსახველობით საშუალებათა, სტილისა და ფორმისშემქმნელი მნიშვნელოვანი ფაქტორები, მუსიკალური ენისა და აზროვნების აუცილებელ საფუძველს წარმოადგენს. მუსიკის სხვა ელემენტებთან ერთად, ისინი მნიშვნელოვნად განაპირობებენ ხალხური მუსიკის ნაციონალურ თავისებურებებს. მიუხედავად იმისა, რომ ქართველ მუსიკისმცოდნეთა მიერ დღემდე ჩატარებულია ფართო სამეცნიერო კვლევა, კილოს საკითხი და კილოებრივი სისტემების არსი ბოლომდე შესწავლილი არ არის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მუსიკის თეორიის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე კილოს პრობლემები მეტად აქტუალურია. ამიტომ გვინდა, გამოვთქვათ ზოგიერთი მოსაზრება ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებულ კილოსა და კილოებრივი სისტემების შესახებ.

ქართული ხალხური მუსიკის კილოები დიატონურია, მაგრამ ისე

¹ ნაშრომი გამოქვეყნებულია თსკ შრომების კრებულში (1973). შავერზაშვილი ალექსანდრე, თუმანიშვილი ქეთევან და სხვები (რედკოლეგია). თბილისი. გვ.: 127–143.

მრავალსახოვნადაა წარმოდგენილი, ზოგჯერ ისეთ საინტერესო ბგერათრიგებს შეიცავენ და გამომსახველობითი საშუალებები აქვთ, რომ ხშირად მათი არსის შეცნობა ტრადიციული თეორიული პოზიციებიდან შეუძლებელია. შედარებით ადვილია ერთხმიანი ქართული ხალხური სიმღერის, მონოდიური მელოდიის კილოებრივი საფუძვლების დადგენა, თუმცა ამგვარი მელოდიის დროსაც შესაძლოა, საქმე გვქონდეს ისეთ კერძო მოვლენებთან, რომლებიც ახლებურ მიდგომასა და ახსნას ითხოვს. ერთხმიანი სიმღერების მაგალითზე შესაძლებელია კილოს ისტორიული განვითარების გზის დადგენა. ასეთი სიმღერების დიატონურ კილოთა ერთერთი თავისებურება კილოს საფუძველთა ინტონაციური სფეროების გამოვლენასთან არის დაკავშირებული. უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება კილოს ფუნქციური სფეროების (პირველ რიგში ტონიკურის) ინტონაციურ გამოვლინებებს, მათ ურთიერთკავშირსა და შეუღლებებს. ყოველივე ზემოთქმული ზოგადი მელოდიური კანონზომიერებებიდან მომდინარეობს და მრავალხმიან ქართულ ხალხურ სიმღერებსაც ეხება.

მრავალხმიანობის ჩასახვამ და განვითარებამ ბევრი ახალი თვისებით გაამდიდრა კილო და მას გამომსახველობის ახალი საშუალებები შესძინა. ქართული მრავალხმიანი სიმღერის კილოებრივ საფუძველად ბევრად უფრო რთული სისტემა გვევლინება, ვინაიდან ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა მარტო ცალკეული საფეხურების ინტონაციურ გამოვლენასთან, არამედ აკორდული ვერტიკალების ინტონაციურ შეუღლებებთან, მელოდიური პლასტიკის ურთიერთკავშირთან. ასეთ კილოებრივ სისტემებს ი. ტიულინი *კილოფუნქციურს* ან *კილოპარმონიულს* უწოდებს². ქართულ ხალხურ მუსიკაში კილოპარმონიული სისტემები მეტად მრავალფეროვნად არის წარმოდგენილი, ვინაიდან თვით მრავალხმიანობა გვევლინება სხვადასხვა სახით (ბურდონული, პოლიფონიური, აკორდული კომპლექსების პარალელური მოძრაობა, ანუ კომპლექსური მრავალხმიანობა და სხვ.). ამიტომ, ცხადია, არ შეიძლება ყველა კილოპარმონიული სისტემისათვის ერთიანი საზომის მიყენება, რადგან მრავალხმიანობის სხვადასხვა ფორმაში (აქედან, ცხადია, სხვადასხვა ქართულ მუსიკალურ დიალექტში) ეს სისტემები ნაირსახოვანი კილოებრივი ორგანიზაციით არის წარმოდგენილი.

კილოს პრობლემას ძალიან ბევრი საბჭოთა მკვლევარი ეხება, თითქმის ყველა მათგანი ცდილობს დასვას და გადაჭრას საკითხი, თუ რა არის კილო. აზრთა სხვადასხვაობა იმდენად დიდია, რომ ამ ცნების ერთიანი ფორმულირება საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში ჯერ არ არსებობს.

სამართლიანად წერს ლევ მაზელი, რომ აღწერო კილო – ეს ნიშნავს, მიუთითო არა მარტო მის ბგერათრიგზე, არამედ ბგერების კანონზომიერ ურთიერთკავშირზე³.

ყველა მკვლევარის მიერ კილოს შესახებ გამოთქმული დებულების

² Тюлин Юрий (1966). *Учение о гармонии*. Изд. третье. Москва: Музыка. С. 81.

³ Мазель Лев (1952). *О мелодии*. Москва: Государственное музыкальное издательство. С. 39.

განხილვა დაგვაშორებს ძირითად საკითხს. ჩვენ მხოლოდ ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ კილოს დადგენისას მხოლოდ მის ბგერათრიგზე დაყრდნობა ხშირ შემთხვევაში უცილობლად იწვევს შეცდომებს. ასეთი ანალიტიკური მეთოდის დროს კილოს არსი შეუცნობადია, რადგან ნიველირება ხდება მისი ისეთი წამყვანი ელემენტებისა, როგორებიცაა საყრდენი ბგერები და მთელი ბგერითი სისტემის ურთიერთკავშირი. იური ტიულინი წერს, რომ ბგერათრიგი (მხედველობაში აქვს კილოს ბგერათრიგი) – ესეც სისტემაა, მაგრამ არა კილოებრივი, არამედ წმინდა ბგერითი და არ შეიძლება მას მუსიკალური ვუნოდოთ, რადგან მასში არ არის გათვალისწინებული ბგერების შესაბამისი ურთიერთკავშირი⁴.

ჩვენი აზრით, ბგერათრიგი მხოლოდ სქემატური წარმოსახვაა კილოსი. აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ქართული ხალხური სიმღერის არქაულ ფორმებში, მაშინ, როცა ჯერ კიდევ მკვეთრად არ არის დიფერენცირებული ბგერათრიგი, ბგერების ურთიერთკავშირი და საყრდენი სფეროები (გარდა ტონიკისა, რომელზეც ბოლოვდება მუსიკალური ნაგებობის მელოდიური ხაზი), კილო თვით ამ მელოდიას წარმოადგენს. ქვემოთ მოყვანილი მაგალითიდანაც ჩანს, რომ ამ შემთხვევაში ბგერათრიგი კილოს წამყვანი ელემენტია (მაგ. 1).

შალვა ასლანიშვილი ასეთ კილოებს *კილო-ჰანგს* უწოდებს. ვფიქრობთ ეს ტერმინი კარგად ასახავს ამ ტიპის სიმღერების კილოს ბუნებასაც⁵.

მკვლევართა უმეტესობა უდიდეს ყურადღებას უთმობს კილოს შინაგან ინტონაციურ ბუნებას, როგორც მუსიკალური ინტონირების საფუძველს. მუსიკალურ-თეორიული აზრის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე წარმოუდგენელია კილოს ინტონაციური ბუნების გაუთვალისწინებლობა. ჩვენი აზრით, ისტორიული განვითარების პროცესში სწორედ ინტონაცია აყალიბებს და აკრისტალებს კილოს. სულ სხვა საკითხია, თუ როგორ ხდება ბგერითი შეფარდებების რეალიზაცია მხატვრულ მუსიკალურ პრაქტიკაში. ხშირად სწორედ ამ ბგერითი სიმაღლეების შეფარდებები, კილოს საფეხურთა სხვადასხვაგვარი ინტონირება მნიშვნელოვნად განაპირობებს ამა თუ იმ ერის ხალხური მუსიკის ნაციონალურ თავისებურებებს. საზოგადოების მუსიკალურ ცნობიერებაში გამტკიცებული, ნორმატიული, კრისტალიზებული კილოებიც კი ახალ სიცოცხლეს იძენს ყოველ სიმღერაში, რადგან ეს კილოები ახალი ინტონაციური სამოსით იმოსება. ამიტომ, ჩვენი აზრით, კილო არ უნდა წარმოვიდგინოთ, როგორც გაყინული სქემა ბგერათრიგისა და სხვადასხვა სიმაღლის ბგერების ურთიერთკავშირისა. კილო განვითარებადი ისტორიული პროცესია. ისტორიული განვითარების პროცესში კი იგი ახალ-ახალ ნიშანდობლივ თავისებებს იძენს. კილო ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ და აკუსტიკურ კანონზომიერებებს

⁴ Тюлин Юрий (1971). *Натуральные и альтерационные лады*. Москва: Музыка. С. 9.

⁵ ასლანიშვილი შალვა (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტ. I. თბილისი: ხელოვნება. გვ. 173.

ემყარება. სხვა პირველად ელემენტებთან ერთად ყოველივე ზემოთქმული და კიდევ მრავალი სხვა საკითხი კილოს ცნებას მეტად ფართოს ხდის. ამიტომაც არის, რომ დღემდე ვერ მოხერხდა კილოს ცნების ერთიანი ფორმულირების ჩამოყალიბება.

ჩვენი მიზანია ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებული კილოების ზოგადი კლასიფიკაცია (ეს სხვადასხვაგვარად შეიძლება მოხდეს, გააჩნია, კილოს რომელ ელემენტზე გაამახვილებს ყურადღებას მკვლევარი). ეს ჩვენი პირველი ცდაა ამ მიმართებით და შესაძლოა, არ იყოს შეცდომებისაგან დაზღვეული⁶.

ძნელაა ასეთი მცირე მოცულობის სტატიაში მთელი სიცხადით გაა-შუქო ყველა ის საკითხი, რომელიც კილოთა კლასიფიკაციასთან (მათი დიატონური საფუძვლების მიხედვით) იქნება დაკავშირებული. ამიტომ მთელ რიგ საკითხებს, შესაძლოა, სქემატურობის ელფერი დაკრავდეს.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ქართული ხალხური სიმღერების კილოთა ბგერათრიგები დიატონურია. საფეხურების შემადგენლობის მიხედვით ბგერათრიგი შეიძლება დაიყოს არასრულ და სრულ დიატონურ ბგერათრიგებად.

არასრულად ჩაითვლება ისეთი დიატონური ბგერათრიგები, რომელთა საფეხურების რაოდენობაც არ აღემატება ექვსს (ოქტავის ფარგლებში), ხოლო სრული დიატონური ბგერათრიგი შეიცავს შვიდ საფეხურს.

ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში არსებული არასრული ბგერათრიგები ძირითადად პრიმიტიული, არქაული წყობის სიმღერებში გვხვდება. ასეთი სიმღერების მელოდიათა უმეტესობა გარკვეულ ინტერვალურ ჩარჩოშია მოქცეული. ისინი ძირითადად ტრიქორდულ, ტეტრაქორდულ, პენტაქორდულ და ჰექსაქორდულ კილო-ჰანგად წარმოგვიდგება. ვფიქრობთ, რომ ყოველივე ზემოთქმულის ნათელ სურათს წარმოადგენს აქ მოყვანილი მაგალითები №№2-5.

როგორც ზემოთ მოყვანილ ნიმუშებში, ისე ყველა მათ მსგავს სიმღერებში ბგერათრიგები, საყრდენი ნერტილები, ბგერითი სიმაღლეების შეფარდებები და ინტონაციური სფეროები წარმოდგენილია გარკვეული კილოებრივი ორგანიზაციით.

ასეთი კილოები ჩვენ მიერ კლასიფიცირებულია, როგორც არასრული კილოები⁷. არსებული კილოების კატეგორიას მივაკუთვნებთ აგრეთვე ისეთ კილოს, რომლის ბგერათრიგიც არა დიატონურ, არამედ ძირითადად ანჰემიტონურ შეუღლებებზეა აგებული (მაგ. 6, 7). არასრული კილოების ღრმად შესწავლა მნიშვნელოვან დახმარებას გაუწევს მკვლევარს კილოს

6 კილოების კლასიფიკაცია ქართულ ხალხურ მუსიკაში ჯერ არ მომხდარა (ყოველ შემთხვევაში სამეცნიერო ნაშრომი ამ საკითხზე ჯერ არ გამოქვეყნებულა). ამიტომ მადლობელი ვიქნებით ყველა შენიშვნისათვის, რომელსაც ყურადღებით შევისწავლით.

7 არასრული კილოები შეიძლება იყოს ორსაფეხურიანი (დიატონიკა), ხუთსაფეხურიანი (პენტატონიკა), ექვსსაფეხურიანი (ჰექსატონიკა). ქართულ ხალხურ სიმღერებში გვხვდება თითქმის ყველა სახის არასრულ კილოს.

ჩამოყალიბებისა და განვითარების ისტორიული გზის დადგენაში. ჩვენ არ გვაქვს საშუალება, შევჩერდეთ ზემოთ აღნიშნულ საკითხზე, რადგან მთელი ყურადღება გადატანილი გვაქვს შვიდსაფეხურიან დიატონურ ბგერათრიგზე – ჰექსატონიკაზე.

კილოს, რომელიც შეიცავს შვიდსაფეხურიან ბგერათრიგს, შეიძლება სრული კილო ეწოდოს. სრული კილოდან, პირველ რიგში, უნდა გამოვყოთ ისეთი კილოები, რომლებმაც მტკიცედ დაიმკვიდრეს ადგილი ქართულ ხალხურ მუსიკალურ აზროვნებაში, განვლეს განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა და დღეს ისინი კრისტალიზებული სახით გვხვდება ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში. ასეთი კილოებია: ეოლიური, მიქსოლიდიური, დორიული და ფრიგიული⁶.

ჩვენ მიერ წარმოდგენილი კილოები (იონიური, დორიული, ფრიგიული, ლიდიური, მიქსოლიდიური, ეოლიური და ლოკრიული) თეორიული მეცნიერების მიერ კლასიფიცირებულია, როგორც *ნმინდა დიატონური კილოები*. ამ კილოთა ბგერათრიგები გვაძლევს ნმინდა დიატონიზმის ძირითად, ნატურალურ სახეს. მათ თეთრკლავიშიან კილოებსაც უწოდებენ. ამ კილოების მეზობელ საფეხურთა დიატონური ურთიერთკავშირი გვაძლევს ხუთ დიდ და ორ პატარა სეკუნდას (ოქტავის ფარგლებში).

ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა ნატურალური, ანუ თეთრკლავიშიანი კილოს ბგერათრიგები არნოლდ სოხოროს მიერ გაერთიანებულია პირველ ჰექსატონიკაში⁷. მკვლევარი გამოყოფს, აგრეთვე, მეორე და მესამე ჰექსატონიკას. შვიდსაფეხურიანი ბგერათრიგის, ჰექსატონიკის, ასეთი დაყოფა იმით არის გამონეწეული, რომ თეორიულად შეიძლება არსებობდეს ისეთი ბგერათრიგი, რომელიც მთლიანად ნმინდა დიატონიზმის პრინციპზე იქნება აგებული (ანუ შეიცავდეს ხუთ დიდ და ორ პატარა სეკუნდას და დიდი სეკუნდა არსად დაიყოფა ორ პატარა სეკუნდად) და ამავე დროს განსხვავდება ძირითადი, თეთრკლავიშიანი კილოების ბგერათრიგებისაგან. ასეთი კილოების არსებობა დადგენილია სხვადასხვა ხალხთა ნაციონალურ მუსიკაში.

ფიქრობთ, რომ მსგავსი მოვლენები გვხვდება, აგრეთვე, ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში. თუ ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებულ კილოთა შვიდსაფეხურიანი ბგერათრიგები ემთხვევა შუა საუკუნეების კილოთა ბგერათრიგებს, მაშინ ჩვენ ვიყენებთ ამ კილოთა ტრა-

⁶ დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში იონიური კილოც გვხვდება. უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, ლოკრიულ და ლიდიურ კილოთა ელემენტების არსებობა ქართულ ხალხურ მუსიკაში. გარკვეულ ინტერესს იწვევს პიპოკილოების საკითხი, რომლის შესახებაც გამოთქმული გვაქვს მოსაზრება 1972 წლის წლიურ სამეცნიერო ნაშრომში *ქართული ხალხური სიმღერის კილო-პარმონიული კანონზომიერებების ზოგიერთი საკითხი*, რომელიც ინახება თსუ ქსმლ არქივში.

⁷ Сохор Арнольд (1965). *О природе и выразительных возможностях диатоники*. В сб.: *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 4. Раaben Лев (отв. ред.). Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство. С.: 160-198.

დიციულ დასახელებებს. მაგრამ როგორ განვსაზღვროთ კილო, თუ ასეთი დამთხვევები არ გვხვდება?

არ შევუდგებით ყველა იმ კილოს ანალიზს, რომელიც თავისი ბგერითი შედგენილობით განსხვავდება აქამდე ცნობილი კილოებისაგან და არ გააჩნია საკუთარი სახელი, მაგრამ თვალსაჩინოებისათვის რამდენიმეს წარმოგიდგენთ.

განვიხილოთ შალვა მშველიძის მიერ ჩანერილი სიმღერა ფშაური (მაგ. 8).

უპირველესად, გვინდა, აღვნიშნოთ ის გარემოება, რომ ფშაური სიმღერების კილოს საფუძვლად უმეტეს შემთხვევაში ფრიგიული კილო გვხვდება. ამ სიმღერების საკადანსო ფორმებში ჭარბობს ფრიგიული საქცევები, ფრიგიული კილოსათვის დამახასიათებელი ინტონაციები.

მსგავს მოვლენასთან გვაქვს საქმე ზემოთ აღნიშნულ სიმღერაშიც. ადვილად შევამჩნიეთ, რომ კილოს ბგერათრიგში დო დიეზის არსებობამ მნიშვნელოვნად განაპირობა ახალი ინტონაციური სამყაროს გაჩენა. კილოს VI და II საფეხურების ინტონაციური ხაზგასმა, ახალი ინტონაციური სფეროები, ფრიგიული საკადანსო საქცევები ის ორიგინალური და მეტად კოლორიტული გამომსახველობითი საშუალებაა, რომელმაც საყოველთაო აღიარება მოუტანა ამ კილოს (მაგ. 9).

მკვლევართა უმეტესობა მას აღნიშნავს, როგორც ფრიგიულ კილოს ამალღებული სექსტით. კილოს რომელიმე საფეხურის ამალღება ან დადაბლება უცილობლად დაკავშირებულია ალტერაციასთან. ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაში არავითარ ალტერაციასთან არა გვაქვს საქმე. დო დიეზი ისეთივე სრულუფლებიანი საფეხურია კილოსი, როგორც სხვა დანარჩენი საფეხურები. დიდი სექსტა ისეთივე ძირეული, საფუძვლიანი ინტერვალია, როგორც სხვა ინტერვალები. თუ დავუკვირდებით კილოს ბგერათრიგს, ადვილად მივხვდებით, რომ წმინდა დიატონიზმის პრინციპზეა აგებული, მაგრამ განსხვავდება ფრიგიულისაგან. სოხოლის თეორიული მოსაზრებიდან გამომდინარე, ამ კილოს შეიძლება ფრიგიულ-დორიული ვუნოდოთ (ტეტრაქორდული შემადგენლობის მიხედვით). აღნიშნული განსხვავების გამო მსგავს კილოებს სოხორი მეორე ჰექტატონიკაში აერთიანებს.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში ამ კილოს ფშაურსაც უწოდებენ. ჩვენი აზრით, ასეთი განმარტება გაუგებარი დარჩება არაქართველი სპეციალისტებისათვის. გარდა ამისა, არსებობს იმის წინაპირობა, რომ სოხორისეული განმარტებები და ტერმინოლოგია მთელ საბჭოთა მუსიკოლოგიაში მოიკიდებს ფეხს.

ფრიგიულ-დორიულ კილოს ვხვდებით შ. მშველიძის მიერ ჩანერილ მეითის სიმღერაში (მაგ. 10).

ამ მეტად ორიგინალური ფორმის მქონე სიმღერის პირველ მუხლში კილოს ცვალებადობასთან გვაქვს საქმე. II და III ტაქტებში მი დიეზისა და ლა ბეკარის გამოჩენა იწვევს ფრიგიულის ცვალებადობას ფრიგიულ-დორიულ კილოში. ამ კილოს ვხვდებით, აგრეთვე, სიმღერაში ბინდის

ფერია სოფელი (მაგ. 11).

განვიხილოთ დიმიტრი არაყიშვილის მიერ ჩანერილი ნანა (მაგ. 12). მისი მელოდია რამდენიმე ფრაზისაგან შედგება. ტეხილი ხაზი მი ტონიკაზე მთავრდება. პირველ ფრაზაში დო ბეკარს მეტად თავისებური ელფერი შემოაქვს სიმღერაში. ის პირველი ფრაზის ზედა ინტონაციურ საყრდენს წარმოადგენს და მეტრულად ხაზგასმულია. დო ბეკარის და სოლ დიეზის შეუღლება დაღმავალი ტეტრაქორდული მოძრაობით ყველაზე უფრო ნაღვლიანი, მკენესარე ინტონაციაა, რაც მნიშვნელოვნად განაპირობებს მთელი მელოდის ლირიკულ ხასიათს (მიუხედავად იმისა, რომ კილოში გვაქვს „მაჟორული“ ტერცია ტონიკიდან, რიგ შემთხვევაში – ხაზგასმულიც კი). ამ სიმღერაში არსებული კილოს ბგერათრიგი შემდეგ სურათს გვაძლევს¹⁰ (მაგ. 13).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სოხორს თავისი ტერმინები კილოს ტეტრაქორდული შემადგენლობიდან გამოჰყავს და ასეთ კილოს იონიურ-ეოლიურ კილოს უწოდებს. შესაძლოა, ამ კილოს მიქსოლიდიურ-ეოლიური ეუნოდით (მიქსოლიდიური კილო ერთ-ერთი „გაბატონებული“ კილოა ქართულ ხალხურ მუსიკაში), ვინაიდან იონიური და მიქსოლიდიური კილოების პირველი ტეტრაქორდები აბსოლუტურად ემთხვევა ერთმანეთს.

როგორც ვხედავთ, ამ კილოს ბგერათრიგიც წმინდა დიატონიზმის პრინციპზეა აგებული. დო ბეკარის არსებობა არ წარმოადგენს ალტერაციის შედეგს. ამიტომ არ შეიძლება მისი აღნიშვნა, როგორც მიქსოლიდიურისა და დაბლებული სექსტიტ. ამ კილოში წმინდა დო ისეთივე ძირეული საფეხურია კილოსი, როგორც სხვა საფეხურები.

მიქსოლიდიურ-ეოლიურ კილოს ვხვდებით, აგრეთვე, ხეცსურულ მთიბლურში (მაგ. 14).

მართალია, იგი ინტონაციურად ჩამოუყალიბებელია (განსაკუთრებით პირველი ორი ტაქტი) და ხმის დაცურების შედეგად შესაძლებელია, ზუსტიც არ იყოს ბგერითი სიმაღლეების ფიქსაცია, მაგრამ პირველი მუხლის ბოლო ორ ტაქტში მაინც ჩანს მიქსოლიდიურ-ეოლიური კილოს ნიშნები.

შესაძლოა, მიქსოლიდიურ-ეოლიური კილო შორეული გამომდახილიც კი იყოს ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებული ერთ-ერთი მოდულაციური ხერხისა (მიქსოლიდიურ კილოში VI საფეხურის დადაბლება, როგორც ერთი ტონით ქვევით მოდულაციის საშუალება). მით უმეტეს, რომ შეიძლება შევხვდეთ სიმღერაში ისეთ მომენტს, როცა მიქსოლიდიურ კილოში დაბლება VI საფეხური, მაგრამ არ ხდება მოდულაცია და სიმღერა იგივე კილოში რჩება. ასეთ შემთხვევაში შესაძლოა, მიქსოლიდიურ-ეოლიური კილოს ნიშნებმა იჩინოს თავი (მაგ. 15).

¹⁰ სრულიად ზედმეტად მიგვაჩნია გასაღებში დო და რე დიეზის არსებობა. ოთხი დიეზი იმის მანიშნებელია, რომ დ. არაყიშვილი ამ შემთხვევაში გულისხმობდა მი მაჟორს. დიდი ხანია დამტკიცებულია, რომ ხალხურ კილოებს თითქმის არაფერი აქვს საერთო მაჟორ-მინორულ სისტემასთან. მეორე პექტატონიკის კილოები ძირეულად ცვლის გასაღებში ნიშნების გატანის ტრადიციულ შეხედულებებს.

მიქსოლიდიურ-ეოლიური კილოს ნიშნებს ატარებს *მო, ლხინი ვნახოთ* (მაგ. 16) და *დიდება* (მაგ. 17)¹¹.

მართალია, ეს უკანასკნელი მაგალითი, ისევე როგორც დ. არაყიშვილის ჩანერილი ნანა (იხ. მაგ. 12), არასრული კილოს ნიმუშს წარმოადგენს, მაგრამ ქართულ ხალხურ სიმღერებში არასრულ კილოთა ბგერათრიგებიც დიატონიზმის პრინციპს ემყარება და ადვილი შესაძლებელია, აქაც ისეთივე მოვლენებთან გვეკონდეს საქმე, როგორსაც სრულ კილოებში ვხვდებით. თუ დავეუკვრიდებით მეორე ჰეპტატონიკის ბგერათრიგებს, ადვილად შევამჩნივთ, რომ აქ ყოველი ახალი ნიშანი ტრადიციული კვარტა-კვიტური წრისათვის დამახასიათებელი წინა ნიშნის გამოტოვების შემდეგ ჩნდება. ასე, მაგალითად: *ფშაურის* ბგერათრიგში არა გვაქვს ფა დიეზი და ისე არსებობს დო დიეზი; *დიდების* კილოს ბგერათრიგში გვაქვს მარტო მი ბემოლი, ე. ი. სი ბემოლი გამოტოვებულია.

ტიულინი მეორე ჰეპტატონიკის მსგავს კილოებს განიხილავს, როგორც ალტერირებულ-დიატონურ კილოებს და იქვე აღნიშნავს, რომ ასეთი ალტერაცია მეტად თავისებურ, სპეციფიკურ ხასიათს ატარებს. ის წარმოიქმნება დიატონური საფეხურის ქრომატიული სახეცვლით და, რაც მთავარია, ძირითად საფეხურს მთლიანად ანაცვლებს მისი ალტერირებული ვარიანტით. სწორედ ასეთი მთლიანი შეცვლა საფეხურისა განასხვავებს მოცემულ ალტერაციას ქრომატიზმისაგან¹². ალექსანდრე დოლჟანსკი კი მეორე ჰეპტატონიკის მსგავს ბგერათრიგებს *შეცვლილ სეკუნდურ ბგერათრიგებს* უწოდებს¹³.

ვფიქრობთ, ზემოთ აღნიშნულ კილოებში საფეხურების არავითარ შეცვლასთან და ალტერაციასთან არ გვაქვს საქმე. ამიტომ მივაკუთვნებთ მას მეორე ჰეპტატონიკას, რაც იმას გულისხმობს, რომ მოცემულ ბგერათრიგში ყოველი საფეხური ძირეულია და ამ ბგერათრიგის ნატურალურ სახეს წარმოადგენს.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში ვხვდებით ისეთ კილოებსაც, რომელთა დიატონური ბგერათრიგებიც გადიდებული სეკუნდის ინტერვალს შეიცავს. ასეთი კილოები გარკვეულ ინტერესს იწვევს; ხშირად კამათობენ, გადიდებული სეკუნდის ინტონაცია ადგილობრივ ნიადაგზე არის წარმომობილი თუ შემოტანილი, აღმოსავლური მუსიკის გავლენით შექმნილი ელემენტია? ჩვენ არა გვაქვს საშუალება, რომ ღრმად გავაანალიზოთ ეს საკითხი და ფართოდ წარმოგიდგინოთ ჩვენი დაკვირვებები, მაგრამ ხაზგასმით შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ეს ინტერვალის ადგილობრივი,

¹¹ ამავე კილოს ნიშნებს ატარებს *მაყრული* (ბოლო ტ.) და *ზამთარი* (VI ტ.) იხ.: ჩხიკაძე გრიგოლ (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა*. I ტ. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. გვ.: 95 და 314.

¹² Тюлин, 1966, с. 109-112.

¹³ Должанский Александр (1972). *Некоторые вопросы теории лада*. В сб.: *Проблемы лада*. Южак Кира (сост.). Москва: Музыка. С. 20.

ქართული წარმოშობისაა და ამაში ეჭვის შეტანაც კი შეუძლებელია¹⁴.

ქართულ ხალხურ სიმღერაში გადიდებული სეკუნდა ხშირად კილოს II და III საფეხურებს შორის წარმოიქმნება. მას ყოველთვის დაღმავალი მიმართულება აქვს და, რაც მთავარია, ამ ინტერვალში ყოველთვის ხდება ფუძის, ე. ი. კილოს II საფეხურის ხაზგასმა. ხშირად II საფეხური მთელი დაღმავალი ინტონაციის საყრდენს წარმოადგენს. ამასთან გვინდა აღვნიშნოთ, რომ გადიდებული სეკუნდის ქვედა ბგერა ორხმიან ქართულ სიმღერებში ყოველთვის კილოს შემავალ ტონთან ერთად ჟღერს. ამის შედეგად წარმოშობილი ტერცია, რომელიც მეტრულ-რიტმულად ხაზგასმულია, ტონიკაში წყდება. თამამად შეიძლება აღინიშნოს, რომ ყოველგვ ზემოთქმული და ის ინტონაციური სფერო, რომელიც თან ახლავს ასეთ კილოს, ქართული მუსიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ელემენტია.

განიხილოთ ფშაური სიმღერა *ქალო* (მაგ. 18). იგი სტროფული ფორმით ვითარდება. I სტროფი ფა მიქსოლიდიურ კილოშია, ხოლო II სტროფის ბგერათრიგში ჩნდება გადიდებული სეკუნდა.

გადიდებულსეკუნდიანი კილოები ცალკე შესწავლის საგანია. საკითხი ყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევდა მუსიკალურ მეცნიერებაში. ისეთ დიატონიკას, სადაც გვაქვს გადიდებული სეკუნდა, ა. სოხორი ჰიპერდიატონიკას (გადიდებული დიატონიკა) უწოდებს, ხოლო ა. გორკოვენკო – ჰენამისოტონიკას¹⁵ (ტონნახევრიანი დიატონიკა). ვფიქრობთ, მეორე ტერმინი უფრო მისაღებია, ვინაიდან იგი ხაზს უსვამს ბგერათრიგში გადიდებული სეკუნდის არსებობას.

ტიულინი ასეთ კილოებს განიხილავს, როგორც ალტერაციის შედეგს და მათ ალტერირებულ დიატონიკაში აერთიანებს. სამართლიანად აღნიშნავს ა. სოხორი, რომ ჰარმონიულ მაჟორსა და მინორში გადიდებული სეკუნდა მართლაც ალტერაციის შედეგს წარმოადგენს, მაგრამ ასეთივე განმარტება აბსოლუტურად მიუღებელი იქნება აღმოსავლური მუსიკისათვის, სადაც გადიდებული სეკუნდა ისეთივე ნორმატიული ინტერვალია, როგორც სხვა დანარჩენი¹⁶.

სიმღერა *ქალოს* II სტროფში გვაქვს ჰენამისოტონური კილო. ამ კილოში II საფეხური დადაბლებული კი არ არის, არამედ ისეთივე ძირეული, ფუძისეულია, როგორც სხვა საფეხურები. გადიდებული სეკუნდა ისეთივე

¹⁴ გადიდებულსეკუნდიან კილოებს და, აგრეთვე, მათი წარმოშობის საკითხებს ფართოდ განიხილავს მუსიკისმცოდნე ვ. გოგოტიშვილი შრომაში *Пищавские народные истоки симфонических произведений Ш. Мшвेलидзе* (1967-68), რომელშიც ავტორი მიუთითებს გადიდებული სეკუნდის ადგილობრივ წარმოშობაზე. ნაშრომი ინახება თსუ ქსმშლ არქივში.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ვხვდებით ისეთ სიმღერებსაც, რომლებიც შექმნილია აღმოსავლური მუსიკის გავლენით.

¹⁵ Горковенко Александр (1972). *Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях*. В сб. *Проблемы лада*. Южак Кира (сост.). Москва: Музыка. С.: 151-180.

¹⁶ Сохор, с. 170.

მკვიდრი ინტერვალია კილოსი, როგორც სხვა, დიდი და პატარა, სეკუნდები. ისევე, როგორც დიატონური, ჰენამისოტონური ბგერათრიგები აბსოლუტურად დამოუკიდებელი წარმოშობისაა; ისინი არ წარმოადგენს დიატონური ბგერათრიგის ალტერირებული სახეცვლის შედეგს.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში ასეთი კილოების საკითხი ძალიან ფართოდ შეიძლება გაშუქდეს, რადგან მრავალხმიანი წყობა მეტად ორიგინალურს ხდის კილოს და ახალი გამომსახველი ხერხებით ამდიდრებს მას. მიუხედავად იმისა, რომ სიმღერა ქალოს II სტროფში გვაქვს დიდი ტერციის ინტერვალი ტონიკიდან (ფა-ლა), კილო არ ტოვებს მაჟორულ შთაბეჭდილებას; პირიქით, ასეთ კილოებში მელოდია ნაღვლიანია, მაგრამ ოდნავ ექსპრესიულ იერს ატარებს.

ჰენამისოტონურ კილოებს ვხვდებით სხვა ქართულ მუსიკალურ დიალექტებშიც¹⁷. მეორე ჰეპტატონიკისა (კერძოდ ფრიგიულ-დორიული კილო) და ჰენამისოტონურმა კილოებმა მტკიცედ დაიმკვიდრეს ადგილი, აგრეთვე, ქართულ პროფესიულ მუსიკალურ შემოქმედებაში (შალვა მშველიძე, ოთარ თაქთაქიშვილი, რევაზ ლალიძე და სხვ.). ეს გარემოება შემთხვევითი არ არის, რადგან კომპოზიტორები ახალი გამომსახველი ხერხებისა და საშუალებების ძიების დროს ხშირად იყენებენ ნატურალური, წმინდა დიატონიკისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულ ბგერათრიგებს.

ჰენამისოტონურ კილოსთან დაკავშირებულ საკითხებს აღარ გავაშუქებთ, ვინაიდან განსახილველი დაგვრჩა ისეთი დიატონური ბგერათრიგები, რომლებიც ოქტავის ფარგლებს სცილდება. ასეთ დროს ხშირად საქმე გვაქვს ნიშანდობლივად ახალ მოვლენასთან: დარღვეულია ტონების წმინდა ოქტავით გაორმაგების პრინციპი. ბგერათრიგის დეციმურ ბგერასა და მის ერთსახელიან ტერციულ ბგერას შორის შემცირებული ოქტავა წარმოიქმნება. ასეთ ბგერათრიგს ჩვენ გაფართოებულს ვუწოდებთ. გაფართოებულ ბგერათრიგს შეიცავს სიმღერა *შავლეგოს კილო*¹⁸ (მაგ. 19). ფართო დიაპაზონის სიმღერებში დაბალ დეციმურ ბგერას დორიული კილოსათვის დამახასიათებელი ელფერი შემოაქვს. მაგრამ მუსიკალური ქარგის გაშლა-განვითარება ძირითადად მიქსოლიდიურ კილოში ხდება (ასეა გაფართოებული ბგერათრიგის მქონე თითქმის ყველა სიმღერაში), ამიტომ გაფართოებული კილო შესაძლოა, წარმოვიდგინოთ, როგორც მიქსოლიდიური კილო დორიული ტრიქორდის ან ტეტრაქორდის ზედნაშენით.

შავლეგოს მელოდია ზემოთ მოყვანილ ბგერათრიგში ვითარდება, ამიტომ აღნიშნული ბგერათრიგი ერთიან ბგერით სისტემად წარმოგვიდგება. მსგავს ბგერათრიგს შეიცავს სიმღერა *შაშვი-კაკაბის კილო*¹⁹ (მაგ.

¹⁷ ჩხიკვაძე: *ქადინი თუშ ბიჭებისა*, გვ. 172; *შეთქმულება ქსნისხვევლებისა*, გვ. 178; *ჰერი ეგა* გვ. 97; ასლანიშვილი შალვა (1956). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტ. II. თბილისი: ხელოვნება: შამილის დაჭერის სიმღერა, გვ. 178. და სხვ.

¹⁸ ჩხიკვაძე, *შავლეგო*, გვ. 393.

¹⁹ ჩხიკვაძე, *შაშვი-კაკაბი*, გვ. 319. გაფართოებული კილოები გვხვდება შემდეგ სიმ-

20).

კილოს ბგერათრიგში გვაქვს დაბალი (და არა დადაბლებული) დეციმური საფეხური. შესაძლოა, გაფართოებულ კილოებში ინტერვალური განმეორებითობის ერთეული იყოს არა წმინდა ოქტავა, არამედ წმინდა კვარტა (ფა-სი ბემოლ, სი ბემოლ-მი ბემოლ, მი ბემოლ-ლა ბემოლ). გაფართოებულ კილოებს ვხვდებით არა მარტო ქართულ, არამედ სხვადასხვა ერების ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაშიც.

დასასრულ, კიდევ ერთხელ გვინდა აღვნიშნოთ, რომ კილოთა კლასიფიკაციისას გავითვალისწინეთ მათი ბგერათრიგების დიატონური საფუძვლები.

კლასიფიკაციის სქემაში კილოები შემდეგი რიგით წარმოგვიდგება:

I. არასრული კილოები:

ა. არასრული კილო – წმინდა ნატურალური დიატონური ბგერათრიგით (ყველაზე უფრო გავრცელებული სახეობა).

ბ. არასრული კილო – ანჰემიტონური ბგერათრიგით.

გ. არასრული კილო – მეორე ჰეპტატონიკის ელემენტებით.

II. სრული კილოები²⁰:

ა. სრული კილო – წმინდა ნატურალური ბგერათრიგით, ანუ პირველი ჰეპტატონიკა (ყველაზე უფრო გავრცელებული სახეობა).

ბ. სრული კილო – ანუ მეორე ჰეპტატონიკა.

III. პენამისოტონური კილოები

IV. გაფართოებული კილოები

ჩვენ მიერ ზემოთ განხილული კილოები მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი, ორიგინალური გამომსახველობითი საშუალებების გამო გარკვეულ ადგილს იკავებს ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში.

ლერებში: გრძელი კახური, გვ. 293, ჩონგურო, გვ. 300 (იქვე), მაყრული (ჩხიკვაძე გრიგოლ. 1971. ქართული ხალხური მუსიკის სალექციო კურსის საილუსტრაციო მასალა. გვ. 18. ხელნაწერის სახით ინახება თსკ ქმშლ არქივში) და სხვ. ყველა დიდი დიპაზონის სიმღერაში შეიძლება, წარმოიშვას მსგავსი მოვლენები.

²⁰ სრული კილოების რიგს განეკუთვნება, აგრეთვე, ჰიპოკილოები. ჩვენ არ გვაქვს საშუალება, რომ აღნიშნული კილოების საკითხი მოცემულ ნაშრომში სრული სიცხადით წარმოვადგინოთ.

ON THE QUESTION OF DIATONIC MODES IN GEORGIAN FOLK MUSIC¹

Modern musicology has focused particular attention on the modes. Knowledge of how the mode and mode systems are represented in modern professional music is widespread, but it is also well-known that the core inspiration of professional art is folklore; even today, one can note a great internal connection between the two. A process of mutual enrichment is often visible where professional art is created in a diversified national environment. The various aspects of folk music, in particular its modes and mode systems, take a prominent place in such a context.

In the as yet under-developed field of Georgian musical folkloristic studies, there is still a lot of material not yet studied, and likewise a number of questions still unsolved. A difference of opinion among scholars is therefore not only quite possible, but inescapable. A bold expression of scientific views (even as hypotheses) may well be beneficial, insofar as it would further define the field of Georgian musical folkloristic studies.

It is common knowledge that the modes and mode systems are the indispensable foundation of musical language and thinking. The modes and mode systems play a significant role in folk music art, constituting important factors of the means of expression, the style and the form. Together with other elements of music, they significantly shape the specific features and determine the national characteristics of folk music. Despite the fact that Georgian musicologists have carried out significant scientific research, the mode systems have not yet been sufficiently studied.

The mode systems – in all their complexity – are, however, of great value to the scholarship of Georgian music, and as such, should be examined urgently. In this paper, I would therefore like to present some points of discussion about the mode and mode systems found in Georgian folk songs.

The modes of Georgian folk music are diatonic. They are so diverse, including such interesting tonal compositions and possessing such means of expression that it is sometimes impossible to understand their essence from a theoretical point of view. It is comparatively easy to determine the mode bases and the monodic melodies of the monophonic Georgian song, though even here, one might well encounter phenomena that demand a new approach and explanation. The historical route

¹ The article is published in the collection of works of Tbilisi State Conservatoire, 1973. Shaverzhvili, Alexandre, Tumanishvili, Ketevan, et al. (Editorial board). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian). Pp.: 127-143.

of the mode evolution could in fact be defined entirely through examples of the monophonic Georgian folk songs.

One of the characteristic features of the diatonic modes of monophonic Georgian folk songs is the manifestation of the intonational environment of the modes. The intonation of the functional spheres of the mode (first of all the tonic), their interrelation and fusions all possess rich potential for study. This also concerns Georgian polyphonic folk songs and generally ensues from the melodic regularities.

The inception and evolution of polyphony enriched the modes with many new properties, lending them new means of expression. A much more complicated system serves as the modal foundation of the Georgian polyphonic song, because in this case, we are dealing with not only the intonation of separate intervalic steps, but with the intonational fusions of the chordal verticals and the interrelation of the melodic layers. I. Tyulin calls such mode systems *mode-functional* and *mode-harmonic*.² In Georgian folk music, mode-harmonic systems are very diverse, because in folk music it is the polyphony that is presented in different aspects (bourdon, polyphonic, complex polyphony ie. parallel motion of the chordal complexes, and so on). Considering the myriad forms as well as the various Georgian dialects in which these systems manifest within the diversified mode organization, not all the mode-harmonic systems can be viewed in the same manner.

Many Soviet scholars examined the modes: almost all the researchers tried to define what the mode is. The opinions vary so greatly that a uniform formulation was never reached in Soviet musicology. L. Mazel correctly notes that describing the mode entails not only an identification of its scale, but a description of the interrelated patterns of the pitches, as well.³ Examining the worth of each idea expressed by scholars regarding the modes leads us away from the basic issue at hand. It must be emphasized that defining the mode based only on its tonal composition will in most cases invariably cause errors. That type of analytical method renders the essence of the mode incomprehensible, insofar as it debases primary elements such as the basic tones and the interrelation of the entire tone system. I. Tyulin writes that the tonal composition (meaning that of the mode) is also a separate system from that of the mode; it consists purely of tone and cannot be called musical, since the corresponding interrelation of tones in it is not taken into consideration.⁴

I would argue that the scale is a schematic expression of the mode, and that in the archaic forms of the Georgian folk song, at moments when the scale is not clearly defined and the interrelation of the tones and the basic scales are undefined (except the tonic, which ends the melodic line of the musical structure), the mode

² Tyulin, Yuriy (1966). *Uchenie o garmonii* (Studies on Harmony). 3rd edition. Moscow: Muzyka (in Russian). P. 81.

³ Mazel, Lev (1952). *O melodii* (On Melody). Moscow: Muzgiz (in Russian). P. 96.

⁴ Tyulin, Yuriy (1971). *Naturalnye i alteratsionnye ladi* (Natural and Alternate Modes). Moscow: Muzyka (in Russian). P. 9.

represents this melody. The example given below demonstrates how the tonal composition can be the leading element of the mode (ex. 1).

Sh. Aslanishvili calls such modes *mode-tunes*, a term that aptly describes the nature of the mode of this type of song as well.⁵ Most of the researchers pay great attention to the inner intonational nature of the mode as the basis of the music. It would be unthinkable to ignore the intonational nature of the mode at this point in the evolution of music theory. My hypothesis is that it is the intonation that forms and crystallizes the mode in the process of its historical development. How the tone correlations are realized in practice is another question. Quite often, it is the correlations of these pitches, with its different kinds of intoning of the mode steps, which most strongly shape the specific features of the folk music of any given nation. Even the normative, crystallized modes that are firmly established in people's musical cognition acquire a new life in each song, for these modes are clad in new intonational garments.

Therefore, I would argue that the mode should not be treated as a frozen scheme of the interrelation between the tonal composition and the different pitches. The mode is a developing historical process, throughout which it is continuously acquiring new features. The mode is founded on man's psycho-physiological and acoustic regularities. The sheer complexity of the modes is the reason for no common formulation of the notion of the mode having ever been put forth to this day.

My paper aims to offer a common classification of the modes found in Georgian folk songs. Modes can be classified in different ways depending on which element of the mode the scholar concentrates his/her attention on. This is a first attempt at this classification, and thus will not be free from error.⁶ The brevity of this paper makes it difficult to thoroughly explain all the issues that can be associated with the mode classification (according to their diatonic basis), which will result in a number of problems seeming schematic.

As noted above, the tonal compositions of the modes of Georgian folk songs are diatonic. According to the content of the degrees, the scales may be divided into complete and incomplete diatonic compositions. Those whose number of steps does not exceed six (within an octave) can be considered incomplete, as a complete diatonic composition has seven degrees.

In Georgian folk music, the incomplete tonal compositions mainly occur in the primitive songs with an archaic structure. Most of the tunes of those songs are based upon a definite interval framework, and can be categorized as trichord, tetrachord, pentachord and hexachord mode-tunes. The examples given below illustrate

⁵ Aslanishvili, Shalva (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs). Vol. 1. Tbilisi: *Khelovneba* (in Georgian). P. 173.

⁶ The classification of the modes in Georgian folk music was not yet made (at least no scholarly work has been published thus far). I will therefore be very grateful for all the remarks and will study them very carefully.

this (ex. 2-5).

The tonal composition, basic tones, correlations of pitches, and the intonational environment in these examples and in all other similar songs are arranged in a specific mode, which I consider 'incomplete modes'.⁷ I also ascribe to this mode category those modes whose tonal composition is based not on a diatonic scale but chiefly on united anhemitonic scales (ex. 6-7). A thorough study of these 'incomplete modes' will greatly help researchers in defining the historical development of determining the formation and evolution of the mode system. This paper, however, will be concentrated on the seven-step diatonic composition: the so-called 'heptatonics'.

The mode that includes a seven-step tone composition may be called a 'complete mode'. These are firmly established in Georgian folk musical thinking, as they have passed through many centuries of evolution and can still be clearly heard today in Georgian folk music. Such complete modes include Eolian, Mixolydian, Dorian, and Phrygian.⁸

The modes I have presented in the examples (Ionic, Dorian, Phrygian, Eolian and Lokrian) are classified by theorists as purely diatonic modes as the tonal compositions of these modes give the basic, natural aspect of pure diatonics. They are also called the 'white key modes'. They consist of five major and two minor second intervals (within an octave).

A. Sokhor groups all the scales of the natural or white-key modes discussed above in the first heptatonics.⁹ He also singles out the second and the third heptatonics. The cause of the division of the seven-step tonal composition – heptatonics – is that there is some theoretical possibility of the existence of a tonal composition constructed completely on the pure diatonic principle (consisting of five major and two minor seconds), which is different from the basic, white-key tonal composition.

It seems that a similar phenomenon occurs in Georgian folk singing. If the seven-step tonal compositions found in Georgian folk songs coincide with the medieval mode tonal compositions, we can use the traditional names of these modes. But how can we define the mode if such coincidences are absent?

I am not going to analyze all the modes that differ from the modes we have looked at so far and do not yet have any names of their own, but for the purpose of

⁷ The incomplete modes can theoretically be two-step (diatonic), five-step (pentatonic), or six-step (hexatonic). Almost all these kinds of incomplete modes occur in Georgian folk songs.

⁸ In west Georgian songs the Ionian mode also occurs. It should be noted that in Georgian folk music there are also elements of Lokrian and Lydian modes. The question of hypomodes is of definite interest, and I wrote about them in 1972 in my annual scientific work: *Kartuli khalkhuri simgheris kila-harmoniuli kanonzomierebebis zogierti sakitkhi* (Some Issues of the Mode-Harmonic Regularities of the Georgian Folk Song). This manuscript is kept in the AGFML at Tbilisi State Conservatoire.

⁹ Sokhor, Arnold (1965). *O prirode i vyrazitelnykh vozmozhnostyakh diatoniki* (On the Nature and Expressive Possibilities of Diatonics). Ed. 4. Moscow-Leningrad: State Musical Publishing House (in Russian). Pp.169-198.

clarification, I will provide some examples.

Let us look at the song *Pshauri* recorded by Sh. Mshvelidze (ex. 8).

First of all, one should note that in most cases, Phrygian tunes, intonations, and the general characteristic of the Phrygian mode are prevalent in the cadential forms of songs from the Pshavi region. In this example, one can note that the presence of the c-sharp in the mode's tonal composition significantly conditions the emergence of the new realm of intonation, created by an intonational emphasis on the sixth and second degrees. New modal soundscapes and cadential models are original and vivid expressive possibilities that bring prominence to the Phrygian mode (ex. 9).

Most scholars consider this mode to be Phrygian, which is then augmented by a sixth. Augmenting or diminishing any mode step is inevitably associated with alteration, however, but I would argue that in this case there is no alteration. C-sharp is equal to all the other mode steps. The major sixth is as basic and significant an interval as the other ones. If we look at the mode's tonal composition, it is easy to see that it is built on the pure diatonic system, yet differs from the Phrygian mode.

Proceeding from A. Sokhor's theoretical contribution, this mode may be called Phrygian-Dorian mode (according to the tetrachordal composition). Due to the aforementioned difference, Sokhor groups similar modes in the second heptatonics. In Georgian musical folkloristic studies, this mode is also called "the Pshavian" mode. In my opinion, musical experts who are not Georgian will find it difficult to understand such an explanation. Apart from that, there are also some prerequisites before such explanations and terminology will become firmly established in all Soviet musicology.

The Phrygian-Dorian mode is attested in *Meitis Simghera* recorded by Shalva Mshvelidze (ex. 10). In the first stanza of this song, we deal with the changeability of the mode. In the second and third bars the emergence of the E sharp and A natural causes the change of the Phrygian into the Phrygian-Dorian mode. This mode is also present in the song *Bindisperia Sopeli*, which was recorded by G. Chkhikvadze (ex. 11).

Let us now look at the song, *Nana*, as recorded by D. Araqishvili (ex. 12). The tune of this song consists of several phrases. The broken melodic line ends on the E tonic. In the first phrase, C natural introduces an original nuance into the tune of the song. It is the upper intonational base tone of the first phrase and is emphasized metrically. The fusion of C natural and G sharp with the descending tetrachordal motion evokes a very somber, lamenting intonation which significantly shapes the lyrical character of the melody (in spite of the fact that in the mode there is the "major" third from the tonic which is also emphasized in a number of cases). The mode's tonal composition found in this song looks as follows (ex. 13).¹⁰

¹⁰ I think that the presence of the C and D sharp in the clef is absolutely superfluous. The four sharps indicate that in this case D. Araqishvili meant E major, despite the fact that folk modes have nothing in common with the major-minor system. The modes of the second heptatonics fundamentally change the traditional views about taking the signs out in the clef.

Sokhor creates his terms from the tetrachordal structure of the mode and calls this the Ionic-Aeolic mode (Mixolydian mode is one of the "dominating" modes in Georgian folk music), as the first tetrachords of the Ionian and Mixolydian modes coincide with each other. The tonal composition of this mode is also built on the pure diatonic principle, therefore it cannot be denoted by a diminished sixth as in the Mixolydian mode.

Mixolydian-Aeolic mode occurs in the Khevsuretian song *Mtibluri* (ex. 14). Though this song has not taken shape intonationally (especially the first two bars), thus the perception of the pitches may not be exact as a result of the voice sliding down; but the Mixolydian-Aeolic mode can still be noticed in the last two bars of the first stanza.

The Mixolydian-Aeolic mode may even be a distant echo of one of the modulatory methods found in Georgian folk songs (the lowering of the sixth step as a means of modulating a tone lower). This may be illustrated by such an instance in the song where the sixth step is lowered in the Mixolydian mode, but no modulation occurs and the song remains in the same mode. This can be strongly indicative of the Mixolydian-Aeolic mode (ex. 15).

The song, *Mo, Lkhini Vnakhot* (ex. 16), bears signs of the Mixolydian-Aeolic mode, as does the song, *Dideba* (ex. 17).¹¹ Though it is true that the last example, like *Nana* recorded by D. Araqishvili (see ex. 12), is an example of an incomplete mode, in Georgian folk songs the tonal composition of incomplete modes are also based on the diatonic principle; it is therefore possible to hear features that are also present in complete modes. If we look carefully at the heptatonic tonal compositions, it is easy to notice that here a new sign appears after missing the previous sign characteristic of the traditional fourth-fifth circle. For instance: in the tonal composition of the song *Pshauri*, there is C sharp present without the F sharp; in the mode's tonal composition in the song *Dideba*, there is only E flat, i.e. the B flat is missing.

I. Tyulin regards the modes similar to the second heptatonics as the altered-diatonic modes; he thereby notes that the alteration has a very specific original character. It appears as a result of the chromatic transformation of the diatonic step, and most importantly, there is a complete change of the basic tone by its altered variant. This change of the step makes the given alteration different from chromaticism.¹² A. Dolzhanski calls the tonal compositions similar to the second heptatonics the 'altered second tonal compositions'.¹³ I would hold that in the abovementioned modes

¹¹ The song *Maqruli* (Bestmen's song) bears the signs of the same mode (the last bar) and *Zamtari* (Winter) (bar six). In: Chkhikvadze, Grigol (1960). *Kartuli khalkhuri simghera* (The Georgian Folk Song). Vol. I. Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Georgian and Russian). Pp.: 95, 314.

¹² Tyulin, 1966, pp.: 109-112.

¹³ Dolzhanski, Alexander (1972). *Nekotorye voprosy teorii lada* (Some Questions Regarding the Mode Theory). In the collection, *Mode Problems*. Yuzhak, Kira (compiler). Moscow: *Muzyka* (in Russian). P. 20.

the steps are not changed and there is no alteration, which is why I ascribe them to the second heptatonics. This would mean that in the given tonal composition all the tones are basic.

In Georgian folk songs we also come across fascinating modes, whose diatonic composition include the augmented second interval. Discussions are ongoing as regards the augmented interval, whether the intonation of the augmented second is of local origin or whether it has been introduced and is an added element formed under the influence of Oriental music. The scope of this paper does not allow an in-depth analysis of this question, but I can testify that the augmented second is without a doubt of Georgian origin.¹⁴

In the Georgian folk song, the augmented second is often formed between the second and third steps of the mode. It is always descending, and, most importantly, the root, i.e. the second step of the mode, is always emphasized. The second step often sets the tone of the whole descending intonation. Here I should like to note that the lower pitch of the augmented second is always heard together with the entrance tone of the mode in Georgian two-part songs. The third that emerges as a result is emphasized metric-rhythmically, and ends in the tonic. The specific tonal mood of this mode is one of the characteristic elements of Georgian music.

Let us look at the Pshavian song *Kalo* (ex. 18). The song is developed in a stanza form. The first stanza *F* is in the Mixolydian mode, but the augmented second appears in the tonal composition of the second stanza.

The augmented second modes must be studied separately, as they have always aroused great interest in musicology. The diatonic scale with an augmented second is called hyperdiatonic (augmented diatonic) by A. Sokhor, while A. Gorkovenko gives it the name *henamisotonic*¹⁵ (a tone and a half diatonic). I think that the second term is more accurate, because it underlines the presence of the augmented second in the tonal composition.

I. Tyulin considers such modes to be a result of alteration and therefore groups them together with the altered diatonics. A. Sokhor correctly notes that the augmented second in the harmonic major and minor is in fact a result of alteration, but such an explanation would be quite unacceptable in music of Asia, where the augmented second is the normative interval like all the rest.¹⁶

The *henamisotonic* mode appears in the second stanza of the song *Kalo*. The *henam-*

¹⁴ V. Gogotishvili, a musicologist, in his work *Pshavskie narodnye istoki simfonicheskikh proizvedeniy Shalvy Mshvelidze* (The Pshavian Sources of Sh. Mshvelidze's Symphonic Works), thoroughly discusses the issues of the augmented second modes and the question of their origin (The manuscript (1968) is kept in the AGFML at Tbilisi State Conservatoire; in Russian). In this work the author refers to the local origin of the augmented second.

¹⁵ Gorkovenko, Aleksandr (1972). *Ob odnoy sisteme ladov s uvelichennoy sekundoy v narodnykh pesnyakh* (On a System of the Modes with the Augmented Second in Folk Songs). In the collected works, *The Questions of the Mode*. Yozhak, Kira (comp.). Moscow: Muzika (in Russian). Pp. 157-180.

¹⁶ Sokhor. Op. cit., p. 170.

isotonic tonal compositions, like the diatonic ones, are independent in their origin. They are not the result of the altered transformation of the diatonic composition. In this mode, the second step is not diminished but is as fundamental as the other steps. The augmented second occupies as solid a place as the other major and minor seconds.

In Georgian folk songs the issue of such modes can be discussed extensively, since the polyphonic structure makes the mode very original, enriching it with new means of expression. In spite of the fact that in the second stanza of the song *Kalo* the major third from the tonic (F-A) is heard, the mode does not make a major impression. On the contrary, in such modes the melody is sad, though expressively so.

Henamisotonic modes also occur in Georgian musical dialects.¹⁷ The mode of the second heptatonic (Phrygian-Dorian mode in particular) and the *henamisotonic* mode were firmly established in the Georgian professional music as well (Shalva Mshvelidze, Otar Taktakishvili, Revaz Laghidze and others). This is not accidental; when looking for new expressive methods and means, the composers often use tonal compositions that differ considerably from the natural, pure diatonic mode.

Despite the brevity of this discussion of the *henamisotonic* mode, we would like to focus here on the diatonic compositions that exceed the bounds of the octave. This constitutes a new phenomenon: the principle of doubling the tones by a pure octave is disregarded, and instead, a reduced octave is formed between the tenth and third degree of the scale. I call such a tonal composition an augmented octave. The mode of the song *Shavlego* includes this augmented tonal composition (ex. 19).¹⁸

In songs with a wide range, the tenth degree of the scale [ed. implying minor scale degree] results in the characteristics of the Dorian mode. The musical pattern, however, spreads and evolves mainly in the Mixolydian mode (as in almost all the songs with the augmented tonal composition), therefore we can view the augmented mode as the Mixolydian mode with a trichord and tetrachord superstructure.

The *Shavlego* melody evolves in the tonal composition mentioned above, therefore that tonal composition can be considered a single tone system. The mode of the song *Shashvi-Kakabi* includes a similar tonal composition (ex. 20).¹⁹ In the

¹⁷ Chkhikvadze. Op. cit. *Kadini tush bichebisa* (The vainglory of Tushetian youth/young men), p. 172; *Shetkmuleba Ksnikhevelebisa* (Conspiracy of Ksani canyon dwellers), p. 178; *Heri ega* (Harvester's Song), p. 97; Aslanishvili Shalva (1956). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs). Vol. II. Tbilisi: *Khelovneba* (in Georgian): *Shamilis dacheris simghera* (Song of Shamil's arrest), p. 178, # 21 and others.

¹⁸ Chkhikvadze. Op. cit. *Shavlego*, p. 393.

¹⁹ Chkhikvadze. Op. cit. *Shashvi-Kakabi* (The Blackbird and the Partridge), p. 319. In this collection, augmented modes occur in the songs *Grdzeli Kakhuri* (Long Kakhetian table song), p. 293, *Chonguro* (O, my chonguri), p. 300 (Op. cit.); *Maqruli* (Chkhikvadze Grigol. 1971. *Kartuli khalkhuri musikis salektsio kursis sailustratsio masala* (Illustrative Material for the Lecture Course in Georgian Folk Songs), p. 18. The manuscript (in Georgian) is kept in the AGFML at Tbilisi State Conservatoire. Similar phenomena may occur in all wide-range songs.

tonal composition of the mode there is a low tonic and not lowered tenth semitone step. It is possible that in the augmented modes, the unity of the interval repetition is not a pure octave but a pure fourth (F-B flat, B flat, E flat-A flat). Augmented modes can be found not only in Georgian folk music but also in that of other nations.

In conclusion, I have classified the modes by taking into consideration the diatonic foundations of their tonal composition.

I. Incomplete modes:

- a) The incomplete mode – with a pure natural diatonic tonal composition (the most widespread variety).
- b) The incomplete mode – with an anhemitonic tonal composition.
- c) The incomplete mode – with the elements of the second heptatonics.

II. Complete modes:²⁰

- a) The complete mode – with the pure natural tonal composition, i.e. the heptatonics (the most widespread variety).
- b) The complete mode – i.e. the second heptatonics.

III. The *henamisotonic* modes

IV. Augmented modes

The modes I have discussed above are integral to Georgian folk music, lending it unique means of expression.

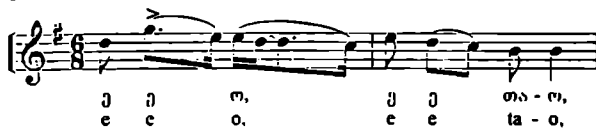
²⁰ Hypomodes also belong to the complete modes, but the scope of this paper does not allow a comprehensive discussion of them.

მაგალითები:

Examples:

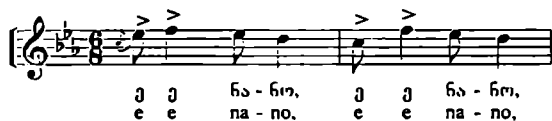
1. ნანა (ხევსურული). ჩხიკვაძე გრიგოლ (1960). ქართული ხალხური სიმღერა. ტომი I:8. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

Nana (Lullaby, Khevsuretian). Chkhikvadze, Grigol (1960). *Kartuli khalkhuri simghera* (The Georgian Folk Song). Vol. 1:8. Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Georgian and Russian).



2. ნანა (ხევსურული). იქვე:6.

Nana (Lullaby, Khevsuretian). Ibid.:6.



3. შათილ მოვიდის ლაშქარი (ხევსურული). იქვე:14.

Shatil movidis lashkari (Army is Coming to Shatili, Khevsuretian). Ibid.:14.



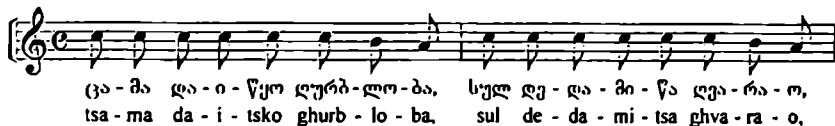
4. ზენაით იბარებებიან (ხევსურული). იქვე:15.

Zenait ibarebian (They are Reporting from the Mountains, Khevsuretian). Ibid.:15.



5. მეფე ერეკლეს ამბავი (მესხური). იქვე:431.

Mepe Erekle's ambavi (King Erekle's History, Meskhetian). Ibid.:431.



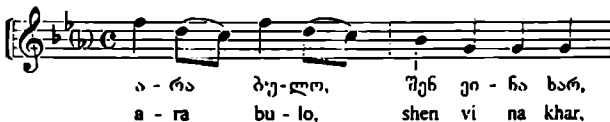
6. ხატიონების სიმღერა (ხევსურული). ასლანიშვილი შალვა (1956). ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. II:59, №1. თბილისი: ხელოვნება.

Khationebis simghera (Song of the Khatians, Khevsuretian). Aslanishvili, Shalva (1956). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs). II:59, №1. Tbilisi: *Khelovneba* (in Georgian).



7. გვარის სიმღერა (ხევსურული). იქვე: 59, № 4.

Gvaris simghera (Family Clan's Song, Khevsuretian). Ibid.: 59, №4.



8. ფშაური. ჩხიკვაძე:43.

Pshauri (Pshavian Song). Chkhikvadze:43.



9. ფშავური კილო. Pshavian mode.



10. მეითის სიმღერა (თუშური). იქვე:31.

Meiti simghera (Song of Meiti, Tushetian). Ibid.:31.

ცი-დან წა-მო-ვალრუბ-ლე-ბი, დაწ - ვე-ბა და-ბლა ბან-ზე-ო;
tsi-dan tsa-mo-va ghrub-le-bi. dats-ve-ba da-bla ban-ze-o;

ნე-ტა-ვი რა დრო იქ-ნე-ბა, წვი-მა რო წვიმ-დეს დარ-ზე-ო.
ne-ta-vi ra dro ik-ne-ba, tsvi-ma ro tsvim-des dar-ze-o.

11. ბინდის ფერია სოფელი (ქართლური). იქვე:153.

Bindis peria sopeli (Twilight is the Color of the World, Kartlian). Ibid.:153.

ა ა უფ
a up

12. ნანა (ქართლური). იქვე:122.

Nana (Lullaby, Kartlian). Ibid.:122.

ნა ნი-ნა, ნა ნა, ნა ნი
na ni-na, na na, na ni

ნა, ნა ნი ნა, შვი-ლო, ნა ნი-ნა,
na, na ni na, shvi-lo, na ni-na,

13. ბგერათრიგი. Scale.



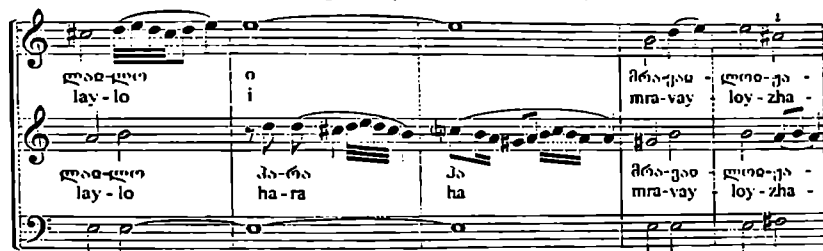
14. მთიბლური (ხევსურული). იქვე:5.

Mtibluri (Haymaking song, Khevsuretian). Ibid.:5.



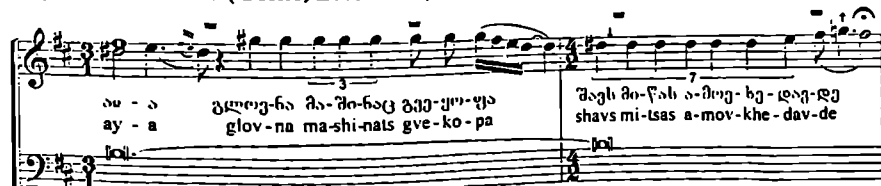
15. გრძელი მრავალჯამიერ (კახური). იქვე:290.

Grdzeli mravalzhamier (Long Many Years, Kakhetian). Ibid.:290.



16. მო, ლხინი ვნახოთ (კახური). იქვე:312.

Mo, lkhini vnakhot (Come, Let's Feast, Kakhetian). Ibid.:312.



17. დიდება (მოხეური). იქვე:67.

Dideba (Glory, Mokhevan). Ibid.:67.



18. ქალო (ფშაური). იქვე:45.

Kalo (O, Young Woman, Pshavian). Ibid.:45.

I მსოფელი (I Soloist)

ქა-ლო, ქარ - თულს და-გა-ბა-რებ შენ და დე - და ა
 ka - lo, kar - tuls da - ga - ba - reb shen da de da a

II მსოფელი (II Soloist)

ო შენ-თა ნა, ქა-ლო, ქარ-თულს და-გა-ბა-რებ
 o shen-ta na, ka - lo, kar - tuls da - ga - ba - reb

შენ და დე-და ო შენ-თა ნა.
 shen da de-da o shen-ta na.

19. შავლეგოს კილო. *Shavlego mode*.



20. შაშვი-კაკაბის კილო. *Shashvi-Kakabi mode*.



ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ¹

ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება მრავალსაუკუნოვან კულტურას წარმოადგენს. ქართველი ხალხის ყოფაში დღემდე შემორჩენილია ისეთი სიმღერები, რომლებიც სხვადასხვა ისტორიულ პლასტებს განეკუთვნება. ისინი თითქოს შორეული საუკუნეებიდან გვანვდიან ხმას, რაც, უდავოდ, დიდ სამეცნიერო ინტერესს იწვევს. ქართულ ხალხურ სიმღერაში სინთეზირებულია მუსიკალური აზროვნების ისტორიული განვითარების პროცესში წარმოქმნილი სხვადასხვა მუსიკალურ-სტილური დინება.

უძველესი ქართული ხალხური მუსიკალური ენის ძირეულ კომპონენტთა კვლევა ყოველთვის იყო ქართველ მუსიკისმცოდნეთა ყურადღების ცენტრში; გამოთქმულია ბევრი საყურადღებო მოსაზრება, მაგრამ ჯერ კიდევ არსებობს რიგი პრობლემებისა, რომელთა გადაჭრაც მნიშვნელოვნად დაგვეხმარება ხალხური მუსიკის განვითარების ისტორიული ეტაპების დადგენასა და მისი ბუნების შეცნობაში. ერთ-ერთ ასეთ პრობლემად კილოს გენეზისის, მისი ფორმირებისა და ევოლუციის ისტორიული გზის დადგენა მიგვაჩნია. ჩვენი ნაშრომიც ამ პრობლემის შესწავლასთან არის დაკავშირებული. გარდა აღნიშნულისა, ნაშრომის მიზანს ისიც წარმოადგენს, რომ მან პრაქტიკული დახმარება გაუწიოს სტუდენტობას ქართული ხალხური მუსიკის კილოური საფუძვლების შესწავლის საქმეში. ამიტომ კილოს ჩასახვისა და ფორმირების ისტორიული გზის შესწავლისას ხშირად გვიხდება თეორიულ და ტექნოლოგიურ პროცესებზე ყურადღების შეჩერება, რაც ხელს უწყობს აზრის ნათელყოფასა და კილოს ძირითადი მახასიათებლის – ინტონაციური საფუძვლების – შეცნობას.

ქართული ხალხური მუსიკის კილოური საფუძვლების კვლევა გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. სიმრავლე მუსიკალური დიალექტებისა, რომლებიც მუსიკალური ენის განსაკუთრებული ნიუანსებით ხასიათდება, მრავალხმიანობის მრავალფეროვანი ფორმები, ურთულესი ჰარმონიული და პოლიფონიური შეხამებები გარკვეულ წინააღობებს ქმნის კილოური აზროვნების ჩანასახოვანი ფორმების კვლევისას. იქნებ სწორედ ეს გარემოებაა იმის მიზეზი, რომ ჯერ კიდევ არ არის მთელი სიღრმით

¹ ნაშრომი გამოქვეყნებულია თსკ სამეცნიერო შრომების კრებულში *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდია და რიტმი* (1983). შავერზაშვილი ალექსანდრე (პ/მ რედ.). თბილისი. გვ.: 3-30.

შესწავლილი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მრავალი და მათ შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი – კილოს პრობლემა.

ქართული ხალხური მუსიკის კილოური საფუძვლების დასადგენად საჭიროა ფართო ექსკურსების ჩატარება, მუსიკის ისტორიის კარდინალური საკითხების გათვალისწინება, დაყრდნობა იმ ფსიქოლოგიურ და ფიზიოლოგიურ კანონზომიერებებზე, რომლებიც ზოგადსაქაცობრიოა და სხვ.

მოკლედ შევეხოთ ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში დამკვიდრებულ ტერმინს კილო. ამ ტერმინის ეტიმოლოგია და ისტორია ფართოდ აქვს გაშუქებული ივანე ჯავახიშვილს და ამიტომ ყურადღებას მხოლოდ ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე შევაჩერებთ.

მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ის გარემოება, რომ როგორც ზეპირ-სიტყვიერ, ისე ლიტერატურულ წყაროებში დამოწმებულ ტერმინ კილოს ქვეშ ქართველი ხალხი მუდამ გარკვეულ ინტონაციურ მიმოქცევებს გულისხმობს. დღესაც კი ხალხში შევხვდებით გამოთქმებს: „ჩაქრულოს კილო“, „კახური კილო“, „იმერული კილო“, „ჩაღლეშვილის კილო“, „ქარბელანთ კილო“ და სხვ., რაც მხოლოდ და მხოლოდ მათ ინტონაციურ თავისებურებებს გულისხმობს. ამ ტერმინის პირველი ლიტერატურული განმარტებაც, რომელსაც სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ვხვდებით, მის ინტონაციურ საფუძველზე მიგვითითებს: „კილოდ ითქმის გალობათა და ჳმონებათა მიმოქცევათა მუჭლი“². ინტონაციური ბუნება იგულისხმება, აგრეთვე, მეორე ტერმინის, *საქცევის* განმარტების ქვეშაც: „ქცევა არს მგალობელი და ჳმონი, რა სხვასა და სხვასა კილოთა აბრუნებდეს“³.

განიხილავს რა საგალობლებში ხმარებული ტერმინოლოგიის საკითხს, პავლე ინგოროყვას მოსაზრებაზე დაყრდნობით, ივანე ჯავახიშვილი ასკვნის, რომ „ჰანგით შემკული საგალობლის აღმნიშვნელი ტერმინი უნდა იყოს მოკაზმულნი, ხოლო თვით ჰანგს ეწოდება კილო“⁴.

აღსანიშნავია, რომ ძველ საქართველოში როგორც ხალხურ, ისე ჰიმნოგრაფიულ შემოქმედებაში ხმარებული ტერმინები – *ხმა*, *რვახმა* – მათ ინტონაციურ ბუნებაზე მიგვითითებს.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქართული მუსიკისმცოდნეობის მიერ ტერმინ კილოს გამოყენება გამართლებულია, რადგან იგი როგორც ძველად, ისე თანამედროვე გაგებითაც ინტონაციურ მიმოქცევებს, ანუ ინტონაციურ საფუძველს გულისხმობს.

მოცემული სტატია ნაწილია კილოს პრობლემისადმი მიძღვნილი მონოგრაფიული ხასიათის ნაშრომისა და მხოლოდ კილოს ჩასახვისა და ფორმირების ადრეული საფეხურების კვლევას ითვალისწინებს. აქედან

² ორბელიანი სულხან-საბა (1991). *ლექსიკონი ქართული*. I. თბილისი: მერანი. გვ. 373.

³ ორბელიანი სულხან-საბა (1993). *ლექსიკონი ქართული*. II. თბილისი: მერანი. გვ. 214.

⁴ ჯავახიშვილი ივანე (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. მე-2 გამოცემა. თბილისი: ზელოვნება. გვ. 230.

გამომდინარე, ალბათ საინტერესოა, თუ რამდენად შემორჩა კილოური აზროვნების უძველესი ფორმები ისეთ განვითარებულ მუსიკალურ კულტურას, როგორიც ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედებაა. არ შეიძლება, არ დავეთანხმოთ რუსული ხალხური მუსიკის მკვლევარის, ფეოდოსი რუბცოვის, მოსაზრებას⁵, რომ კილოური აზროვნების ადრე-ფოლკლორული ფორმები ნაკლებად შემორჩენილია, რადგან ხალხურმა მუსიკამ ისტორიული განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზა განვლო. მიუხედავად ამისა, თამამად შეიძლება აღინიშნოს, რომ ქართულმა ხალხურმა სასიმღერო შემოქმედებამ მუსიკალური აზროვნების უძველესი ნიმუშები შემოგვინახა. კერძოდ, ზოგიერთ ეთნიკურ ტომში სოციალური ფორმაციისა და ეკონომიკურ-კულტურული განვითარების დაბალმა საფეხურმა, კარჩაკეტილმა ყოფამ და სინამდვილის მხატვრულ ასახვასთან მეტად თავისებურმა დამოკიდებულებამ მუსიკალური აზროვნების უაღრესად პრიმიტიული ფორმების კონსერვაცია გამოიწვია. მეორეს მხრივ კი, კილოური აზროვნების ადრეფოლკლორულ ნიმუშებს ეხედებით უძველეს ქანრულ დანაშრეეებში. აღნიშნულმა გარემოებამ მნიშვნელოვნად განაპირობა ჩვენი დაინტერესება კილოს ჩანასახოვანი ფორმებით.

კილოური ორგანიზაციის ჩამოყალიბება მუსიკალური აზროვნების განვითარების მრავალსაუკუნოვან პროცესებთან არის დაკავშირებული. კილოური ორგანიზაციის მნიშვნელობის შესახებ ზუსტ და ლაკონიურ განსაზღვრებას გვაძლევს ლევ მაზელი: «Ладовая организация – неоходимая основа музыкального языка и мышления»⁶. ჩვენი მხრივ დავამატებდით, რომ ნაციონალური მუსიკალური ენის შესწავლა, მისი ინტონაციური სამყაროს შეცნობა წარმოუდგენელია კილოური ორგანიზაციის კანონზომიერებათა გაუთვალისწინებლად.

თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველგვარი კილოური ორგანიზაცია რთული წარმონაქმნია, რადგან, იგი ერთი მხრივ, გარკვეულ ლოგიკურ ურთიერთკავშირში მყოფი ბგერების საფუძველს წარმოადგენს, ხოლო მეორე მხრივ, აღნიშნულ ურთიერთკავშირში მყოფი ბგერების ინტონირების შედეგია. ეს გარემოება ყოველმხრივ ყურადღებას იმსახურებს კილოური საფუძველების კვლევის დროს.

მუსიკალურ მეცნიერებაში მტკიცედ დამკვიდრდა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ კილოს პირველადი წარმონაქმნები ვოკალურ მუსიკაში იღებს სათავეს. აღნიშნულის შესახებ იური ტიულინი წერს: «Основополагающее значение в происхождении и развитии ладов имеет именно вокальная музыка, так как она непосредственно зависит от психофизиологических законов звукоизвлечения»⁷.

⁵ Рубцов Феодосий (1964). Основы ладового строения русских народных песен. Ленинград: Музыка. С.: 66-69.

⁶ Мазель Лев (1952). О мелодии. Москва: Государственное музыкальное издательство. С. 22.

⁷ Тюлин Юрий (1966). Учение о гармонии. Изд. Третье. Москва: Музыка. С. 85.

იგივე აზრისაა მაზელი, რომელიც მუსიკალური ინტონირებისა და, საერთოდ, მელოდიის პირველწყაროდ ადამიანის ხმას მიიჩნევს: «Не только историческое происхождение, но и самое существо мелодии неразрывно связано с голосом, с представлением о пении, об интонировании, как о живом высказывании»⁸.

ადამიანის ხმა, როგორც ინტონირების საფუძველი, და მუსიკა – თემა, რომელსაც მრავალი სამეცნიერო გამოკვლევა მიეძღვნა. ეს ის თემაა, რომელიც, ფაქტურად, მუსიკის წარმოშობის საკითხებს ეხება და ყოველგვარი ძიება ამ მიმართულებით, უპირველეს ყოვლისა, მყარი ბგერითი სიმაღლეების წარმოქმნის პრობლემას უკავშირდება. ეს კანონზომიერი მოვლენაა, რადგან მუსიკალური ინტონაცია არ შეიძლება არსებობდეს მყარი ბგერითი სიმაღლეების გარეშე. იხილავდა რა მუსიკის წარმოშობის საკითხებს, რომან გრუბერი აღნიშნავდა: «Остается совершенно загадочным, например, процесс закрепления качественной определенности звуков»⁹.

არ შეუდგებით აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მეცნიერთა მიერ გამოთქმული სხვადასხვა მოსაზრების განხილვას, რადგან იგი ძლიერ დაგვაცილებდა კვლევის ძირითად სფეროს. მიუხედავად ამისა, მოკლედ მაინც გვინდა, აღვნიშნოთ ჩვენი დაკვირვების შედეგები, რადგან მიგვაჩნია, რომ იგი გარკვეულ დახმარებას გაგვინებს კილოს ჩანასახოვანი ფორმების დადგენაში.

მეცნიერთა უდიდესი ნაწილი, იხილავს რა მყარი ბგერითი სიმაღლეების წარმოქმნის გზებსა და საშუალებებს, მხოლოდ ერთს, თავის მიერ არჩეულ გზას მიიჩნევს სწორად და ერთადერთ შესაძლო ვარიანტად. წინააღმდეგ ამისა, აბსოლუტურად დასაშვებად მიგვაჩნია, რომ ადამიანის აზროვნების ისტორიული განვითარების განმავლობაში მუსიკის, ე.ი. უპირველეს ყოვლისა, მყარი ბგერითი სიმაღლეების წარმოშობის სხვადასხვა გზა და საშუალება არსებობდა. ისინი ერთმანეთს კი არ ეწინააღმდეგებოდნენ, ერთმანეთს კი არ უგულუბელყოფდნენ, არამედ ავსებდნენ და ერთმანეთის მონაპოვარს ახალ გარემოში განამტკიცებდნენ.

მაგალითისათვის მოვიყვანოთ ერთ შედარებას. სერგეი სკრებუკოვი, ავითარებს რა რიჰარდ ვალდშეკის ჰიპოთეზას, უარყოფს მუსიკის წარმომავლობას სამეტყველო ინტონაციებიდან და მის სათავეს ცეკვის კოლექტიურ შესრულებაში ხედავს, სადაც უმთავრეს მომენტად მოძრაობის მეტრულ-რიტმულ ჰარმონიას გამოყოფს. მეტრულ-რიტმული ჰარმონიის შემადგენელ ნაწილს კი სხვადასხვა სახის ბგერები (ტაშის ცემა, შედახილები, კაკუნი და სხვ.) წარმოადგენდა, რომელთა გარეშეც შეთანხმებული მოძრაობა ცეკვაში შეუძლებელი იქნებოდა. ესთეტიკური მოთხოვნა

⁸ Мазель, С. 14.

⁹ Грубер Роман (1941). *История музыкальной культуры*. Т. I, ч. I. Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство. С. 154.

ნილება მოქმედების მხატვრული ერთიანობისა კოლექტიურ ცეკვაში იყო სტიმული ბგერითი გამოვლინებების შეთანხმებულობისაც, ე.ი. სტიმული ხმათა ინტონაციური ჰარმონიისა, ინტონირებაში ბგერით სიმაღლეთა შეთანხმებულობისა, ფაქტიურად – უნისონისა. აქედან იღებს სათავეს მუსიკალური ინტონაცია, რომელსაც საფუძველში გააჩნია თუნდაც ერთი ბგერა მყარი სიმაღლით – მუსიკალური ტონი, სიმყარე, რომელიც, წარმოადგენს ელემენტარულ ორიენტირს კოლექტიური ინტონირებისათვის¹⁰.

მეორე მხრივ, მეცნიერებაში უალრესად ფეხმოკიდებულია თეორია მუსიკალური ინტონაციის სამეტყველო ინტონაციებიდან წარმომავლობის შესახებ. ჯერ კიდევ ჰერბერტ სპენსერის მიერ არცთუ ზუსტად არგუმენტირებულმა ჰიპოთეზამ მუსიკისა და სამეტყველო ინტონაციების ურთიერთობების შესახებ სათანადო განვითარება ჰპოვა ბ. ასაფიევის, ი. ტიულინის, ლ. მაზელისა და სხვათა შრომებში.

ჩვენი მხრივ გვინდა დავძინოთ, რომ მყარი ბგერითი სიმაღლეები მართლაც შესაძლოა, კოლექტიური ქმედების ყველა სფეროში (არა მარტო ცეკვაში) მხატვრული ერთიანობის ესთეტიკური მოთხოვნის, მეტრულ-რიტმული „ჰარმონიის“ საფუძველზე წარმოქმნილიყო¹¹, მაგრამ ამავე დროს არც მეორე გზა – მათი სამეტყველო ინტონაციებიდან წარმომავლობა მიგვაჩნია უსწოროდ. უფრო მეტიც, ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაზე დაკვირვებამ კიდევ უფრო გაგვიმტკიცა რწმენა მყარი ბგერითი სიმაღლეების სამეტყველო ინტონაციათა სფეროში ჩასახვის შესახებ.

მსოფლიოს თითქმის ყველა ერმა დღემდე შემოგვინახა მაგიური რწმენის გადმონაშთები. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დღესაც მრავლად შეხვდებით ისეთ გამოვლინებებს, რომლებიც მაგიური რწმენის გადმონაშთებს წარმოადგენს (მაგიური ხე, წყარო, ფრინველის ფიტული, საქონლის თავის ჩონჩხი, ნალი და სხვ.). უპირველესად, ყურადღება შელოცვებზე გვინდა გავამახვილოთ.

ჩვენ შორს ვდგავართ იმ აზრისაგან, რომ შელოცვებმა მრავალი საუკუნეების მანძილზე არაერთარი ტრანსფორმაცია არ განიცადა და პირვანდელი სახით მოაღწია ჩვენამდე. მაგრამ მიგვაჩნია, რომ დეკლამაციაზე, სამეტყველო ინტონაციებზე დროთა ვითარებას დიდი ზეგავლენა არ უნდა მოეხდინა. ცხადია, იცვლებოდა შელოცვების შინაარსი, დავინყებას ეძლეოდა ძველი და მდიდრდებოდა ახალი აზრით (მაგ., ასტრალური და ქრისტიანული რელიგიების გავლენით), მაგრამ სამეტყველო ინტონაციები ნაკლებ ცვლილებას განიცდიდა.

ფოლკლორულ ექსპედიციებში შელოცვების ჩანერის დროს ყურადღება მიიპყრო ერთმა გარემოებამ – ინფორმატორები შელოცვებს გან-

¹⁰ Скребков Сергей (1973). *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка. С.: 25-26.

¹¹ კვლევის ამ ეტაპზე ფაქტობრივი მასალის ნაკლებობის გამო, ჩვენს მოსაზრებებს არ გამოვამზეურობთ.

საკუთრებული ინტონაციით წარმოთქვამდნენ. ადვილი შესამჩნევია, რომ შელოცვებს თავისი განსაკუთრებული ინტონაციური სფეროები აქვს და ისინი საკმაოდ განსხვავდება ჩვეულებრივი სამეტყველო, ანუ „ყოფითი“ ინტონაციებისაგან. მაშასადამე, თვით მეტყველების დიფერენციაციის ფაქტი სახეზეა – გვაქვს ორი სახე სამეტყველო ინტონაციებისა: ჩვეულებრივი, ანუ „ყოფითი“ და რაღაც ახალი, მისგან განსხვავებული, რომელსაც განსაკუთრებული ნიშან-თვისებები გააჩნია. რა ნიშან-თვისებებია ეს? პირველ რიგში, ყურადღებას იმყრობს შელოცვების ინტონაციის მუდმივი „ტონალური დონე“, მოკლე ინტონაციური საქცევის მრავალჯერადი განმეორება და ამ საქცევის გარკვეულ ინტერვალურ ჩარჩოში მოქცევა. შელოცვით ინტონაციებს დაღმავალ-დაცურებითი მოძრაობა ახასიათებს (ზმორია ნახტომი მისი შემდგომი შეესებით). მათ შეიძლება პირობითად „მაგიური“ მეტყველების ინტონაციები ვუწოდოთ, რადგან მათთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები ზემოთ აღნიშნული სარწმუნოების ნიაღშია აღმოცენებული. ისინი წარმოქმნა ადამიანის მცდელობამ მეტყველების განსხვავებული ტიპის შექმნისათვის, რადგან მის წარმოდგენაში ასეთი მეტყველება მაგიური ძალის შემცველი იყო.

„მაგიური“ ინტონაციები ზემოთ აღნიშნული ნიშან-თვისებით ძლიერ უახლოვდება მუსიკალური ინტონაციების მახასიათებლებს. ისინი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც გარდამავალი საფეხური სამეტყველო და მუსიკალურ ინტონაციათა შორის. მარტო ამ მხრივაც იმსახურებდა შელოცვითი ინტონაციები ყურადღებას, მაგრამ ამასთან ერთად გვინდა, აღვნიშნოთ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება. ჩვენ მიერ ჩანერილ ზოგიერთ შელოცვაში სამეტყველო ინტონაციური ფორმულის საწყისი (რიგ შემთხვევაში ბოლო) ბგერა გარკვეული ტონური სიმალლით გამოირჩევა. მასზე მოდის რეჩიტაციის დიდი ნაწილი. აქ არ შეიძლება, არ მოვიგონოთ ბორის ასაფიევის ცნობილი გამოკვლევა სამეტყველო ინტონაციების შესახებ, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ ერთ ტონზე ინტონირება ფაქტიურად წარმოადგენს მუსიკალური ინტონაციის პირველ ფაზას, ოღონდ ჯერ კიდევ მთლიანად სიტყვით განპირობებულს¹². გარდა შელოცვებისა, მსგავს მოვლენას ვხვდებით სვანურ მითვლაშიც (მაგ. 1).

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება ვამტკიცოთ, რომ შელოცვები და მისი მსგავსი განსაკუთრებული დანიშნულების სამეტყველო ინტონაციები მყარი ბგერითი სიმალლეების წარმოქმნის ერთ-ერთი საფუძველი უნდა ყოფილიყო. ამასთან დაკავშირებით, ვფიქრობთ, ინტერესმოკლებული არ იქნება ჩვენი დაკვირვებების შედეგად მიღებული დასკვნების გამოზიგურება.

ალბათ ყველას მოუხმენია ის ინტონაციები, რომლებიც ბავშვის დაძინებასთან არის დაკავშირებული და ყველა ქალის „რეპერტუარს“ წარმოადგენს. ისინი, ფაქტიურად, შეძახილებს წარმოადგენს და მეტყველებას-

¹² Асафьев Борис (1965). *Речевая интонация*. Москва: Музыка. С. 18.

თან უდიდეს კავშირს ამჟღავნებს. ამიტომ ხშირად შეძახილების მსგავს ინტონაციურ სვლებში ძნელდება მყარი ბგერითი სიმალლეების გამოვლენა. დაკვირვებებმა ცხადყო: რაც უფრო ხშირად გამოვრდება ეს ინტონაციები, მით უფრო მეტი პოტენციური შესაძლებლობა არსებობს იმისა, რომ ნათლად შევიგრძნოთ ერთ-ერთი ტონის სიმყარე (მაგ. 2).

ჩვენი აზრით, მსგავსი ტიპის სამეტყველო ინტონაციებში მყარი ტონალური სიმალლის წარმოქმნას ხელი შეუწყო სამეტყველო მარცვლის ჟღერადობის გახანგრძლივებამ, ხოლო წარმოქმნილი ბგერის ტონური სიმალლის განმტკიცებას კი – მრავალჯერადმა გამეორებამ. საყარაუდოა, რომ ყოველი ახალი გამეორებისას „წარჩენი შთაბეჭდილების“ გამო მოხდებოდა მისი ინტონაციური დაზუსტება, მცდელობა ზუსტი გამეორებისა. უდავოა, რომ მრავალჯერადი გამეორების დროს ინტონირების პროცესი იხვეწება და მტკიცდება. მყარი ტონური სიმალლის გაჩენა თვისობრივად ახალი მოვლენაა მეტყველებით ინტონაციებში და არ შეიძლება მას თავისი დალი არ დაესვა ადამიანის შემეცნებაზე. ასეთ ვითარებაში ყველა მუსიკალური ინტონაციური მონაპოვარი ადამიანის სმენისათვის გათავისებულ და ნორმატიულ მოვლენად უნდა ქცეულიყო.

ეჭვგარეშეა, რომ მუსიკალური ინტონაციის წარმოქმნის დიდ ისტორიულ გზაზე გადამწყვეტი მნიშვნელობა სხვა – ახალი მყარი ბგერითი სიმალლეების ჩასახვეს ენიჭება. გარკვეულ ინტონაციურ თანაფარდობაში მყოფი თუნდაც ორი ბგერის შეუღლება საფუძვლს უყრის მუსიკალური ინტონაციის ცნებას. იგივე შეიძლება ითქვას კილოს საფუძვლების შესახებ.

მეორე მყარი ბგერითი სიმალლის წარმოქმნის ალბათ მრავალი გზა არსებობდა. ამ მხრივ, ქართველი მუსიკოსების მიერ ფოლკლორულ ექსპერიციებში მოპოვებული მასალა საშუალებას გვაძლევს, რამდენადმე მიახლოებით მაინც წარმოვიდგინოთ ახალი მყარი ბგერითი სიმალლეების ჩასახვის პროცესი. ჩვენ მიერ ქვემოთ მოყვანილი მაგალითები რაჭველი ბავშვების რეპერტუარიდან გვაქვს აღებული. აქვე გვინდა, აღვნიშნოთ, რომ ზოგიერთი ინფორმატორის ცნობით, მოცემული ტექსტები მხოლოდ ლაპარაკით, ე. ი. სამეტყველო ინტონაციებით სრულდებოდა. აღნიშნულ ნიმუშებზე დაკვირვება ადვილად გვარწმუნებს მათ ახლო ნათესაურ კავშირზე სამეტყველო ინტონაციებთან (მაგ. 3, 4).

გვინდა, ერთ გარემოებაზე შევაჩეროთ ყურადღება. საზოგადოდ, ბავშვთა მუსიკალური ფოლკლორის გამოყენება სხვადასხვა სამეცნიერო დებულების დასამტკიცებლად სპეციალისტთა აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს. ჩვენც მეტად ფრთხილად ვეკიდებით ამ საკითხს და სხვა, უფრო ნათელი მაგალითების უქონლობის გამო რამდენადმე მიახლოებული სურათის წარმოსადგენად მივმართავეთ მათ. ამასთან, არ შეიძლება იმ მოსაზრებების უგულებელყოფაც, რომელიც ბავშვთა ფოლკლორთან დაკავშირებით არსებობს. ცნობილი უნგრელი კომპოზიტორი და ფოლკლორისტი ზოლტან კოდაი აღნიშნავს: „Ребенок в своей песне, так же, как и во всем процессе своего развития, в какой-то мере повторяет историю

человечества"¹³.

იგივე პოზიციებზე დგას ედუარდ ალექსევიცი, როცა აღნიშნავს: „Особенно плодотворным должно стать изучение процессов формирования у детей ладового чувства. Думается, что в вопросах генезиса народных ладов мы сможем в скором времени в такой же степени опереться на детское мелодическое творчество и детское слуховое восприятие, в какой биологи основываются на материалах эмбриологии, изучая происхождение и эволюцию организмов“¹⁴.

აღნიშნულის გამო შესაძლებლად მიგვაჩნია ჩვენ მიერ მოყვანილ მაგალითებზე დაყრდნობა.

ორივე ნიმუში (მაგ. 3 და 4) მეორე მყარი ბგერითი სიმაღლის წარმოქმნის ნათელ მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს. ორ, ტონური სიმაღლით დიფერენცირებულ ბგერას შორის გარკვეული ურთიერთდამოკიდებულება მყარდება, რაც მათი ინტერვალური შეფარდებით, ურთიერთმიზიდულობითა და „შინაგანი ბრძოლით“ გამოიხატება. ეს „ბრძოლა“ გაგრძელდება, ვიდრე ერთ-ერთი მათგანი ცენტრალური ბგერის მნიშვნელობას არ შეიძენს, ხოლო შედეგი მათი ფუნქციური დიფერენციაცია იქნება.

ჩვენ მიერ მოყვანილი ნიმუშებითაც მტკიცდება, რომ ადამიანის აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურზე მეტყველებითი და მუსიკალური ინტონაციები განუყოფელ ერთეულებს წარმოადგენს. ამიტომ კილოს ჩანასახოვანი ფორმები ეყრდნობა ისეთ მუსიკალურ ინტონაციურ საფუძველს, რომელიც თვით ჩაისახა სამეტყველო ინტონაციათა სფეროში და მათთან უმჭიდროვეს კავშირში იმყოფება.

ი. ტიულინი პირველადი კილოების დახასიათებისას მიუთითებს, რომ კილოური საყრდენები წარმოქმნისთანავე ისეთ ინტერვალურ ურთიერთობაშია, რომელიც თვით სამეტყველო ინტონაციებისათვის არის დამახასიათებელი. მაგალითად, კილოს კვარტული და კვინტური საყრდენების გაჩენას იგი მეტყველებით ინტონაციებში მათ არსებობას მიაწერს.

გულუბრყვილო იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ისტორიული განვითარების პროცესში მყარი ბგერითი სიმაღლეები მხოლოდ რიგით, ერთიმეორის მიყოლებით ჩნდებოდა. რასაკვირველია, გამორიცხული არ არის რამდენიმე ბგერითი სიმაღლის ერთდროული წარმოქმნაც. უმთავრესი ის იყო, რომ ადამიანის აზროვნებაში მოხდა ძირეული გარდატეხა; მან შეიგრძნო ბგერის ტონალური სიმაღლე და განასხვავა იგი სხვა სიმაღლისაგან. ამ უდიდეს მონაპოვარს ის საუკუნეების მანძილზე ამტკიცებდა და „დაპყრობილ“ ბგერებს გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვას აძლევდა. ამიტომაც იყო, რომ ორ-სამბგერიანი სტაბილური წარმონაქმნი მათი სხვადასხვა კომბინაციით შეუღლების საშუალებად იქცა. სტაბილური ბგერათრიგი (თუნდაც ორ-სამბგერიანი) და მათი ლოგიკური ურთიერთკავშირი მუსიკალური ინტო-

¹³ Алексеев Эдуард (1976). *Проблемы формирования лада*. Москва: Музыка. С. 190.

¹⁴ იქვე, გვ. 190-191.

ნაციის კრისტალიზაციას უწყობდა ხელს, რაც, თავის მხრივ, კილოს ჩანასახოვანი ფორმების წარმოქმნას იწვევდა. მას შემდეგ, რაც ადამიანის ცხოვრებაში მოხდა „თვისობრივი ნახტომი“ როგორც ბგერათწარმოების, ისე მის ალქმასთან დაკავშირებით, მყარი ბგერითი სიმაღლეების ჩასახვა და მათი ინტონაციური „დაპყრობა“, რასაკვირველია, მეტი ინტენსივობით წარიმართებოდა.

უცილობელია, რომ მყარი ბგერითი სიმაღლეების, ანუ პირველადი ბგერათრიგის წარმოქმნის მრავალი გზა არსებობს. არ შეიძლება, არ დავეთანხმოთ ტიულინის მიერ ჩამოყალიბებულ სამ პრინციპს, რადგან იგი ერთი რომელიმე ერის ხალხური მუსიკის ნიშან-თვისებებზე კი არ არის დაფუძნებული, არამედ მუსიკალური აზროვნების ზოგადსაკაცობრიო კანონზომიერებებს ემყარება¹⁵. მეცნიერი არ გამოყოფს რომელიმე პრინციპს, როგორც პირველადს და არავითარ პრიორიტეტს არ ანიჭებს მას: „В народных песнях иногда можно усмотреть следы того или иного принципа ладообразования. Но прежде всего необходимо считаться со смешением и взаимным влиянием всех трёх путей“¹⁶.

იგივეს ფიქრობს რუსული მუსიკის მკვლევარი ფ. რუბცოვიც. მისი აზრით, ბგერათრიგების გაფართოების ყველა შესაძლო ვარიანტი დაახლოებით ერთსა და იმავე დროს უნდა წარმოქმნილიყო და პარალელურად უნდა განვითარებულიყო¹⁷.

მიუხედავად აღნიშნულისა, უნდა ითქვას, რომ არ შეიძლება მხოლოდ ამ სამი პრინციპით შემოფარგვლა, რადგან ბგერათრიგის ინტონაციური ათვისების სხვა ფორმებიც არსებობს.

შალვა ასლანიშვილი აღნიშნავდა, რომ „კილოს განვითარების ყველაზე ადრეული საფეხური ასახულია ხევსურეთის ერთხმიან სიმღერებში (გვარის სიმღერა, ნანა) და აგრეთვე იაგ-ნანას საგალობლის უძველეს ვარიანტებში“¹⁸. სწორედ ხევსურული და ფშავური ერთხმიანი სიმღერების მაგალითებზე დაყრდნობით გვინდა თვალი გავადევნოთ კილოს ინტონირებული ბგერათრიგების განსხვავებულ ტიპებს, კილოს საყრდენების ჩასახვისა და ბგერითი სისტემის პირველადი ორგანიზაციის ჩამოყალიბების ფორმებს.

ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში მელოდიის მიმართულების ყველაზე უფრო გავრცელებულ სახეობად დაღმავალი მოძრაობა უნდა ჩაითვალოს. იგი გვხვდება როგორც არქაულ, ისე განვითარებულ სასიმღერო ფორმებში. ამდენად, დაღმავალი მელოდიური მოძრაობის

¹⁵ ტიულინისეული სამი პრინციპია: 1. სეკუნდური გაფართოება, 2. ნახტომი და 3. ნახტომის სეკუნდური შევსება.

¹⁶ Тюлин, С.: 90-92.

¹⁷ Рубцов, С. 24.

¹⁸ ასლანიშვილი შალვა (1954). ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. I. თბილისი: ხელოვნება. გვ. 173.

კილონტონაციური საფუძვლებისა და მისი ჩანასახოვანი ფორმების დადგენა დიდ ინტერესს წარმოადგენს. რადგან დაღმავალი მელოდიური მოძრაობის უმარტივესი ტიპები მთის მუსიკალურ დიალექტებშია შემორჩენილი, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მთაში მცხოვრები ეთნიკური ტომები სულ უკანასკნელ პერიოდამდე ინარჩუნებდნენ სოციალური ფორმაციის, ეკონომიკური განვითარების, ენის, სარწმუნოებისა და ყოფითი საქმიანობის უძველეს ფორმებს¹⁹. ამიტომ არც არის გასაკვირი, რომ სწორედ მათ შემოგვინახეს მუსიკალური აზროვნების უძველესი ნიმუშები.

როგორ ხდებოდა ბგერათრიგების ინტონაციური „დაპყრობა“ დაღმავალი მელოდიური მოძრაობის ტიპში? რითი მტკიცდება მისი შორეული წარმომავლობა? და საერთოდ, რა ნიშან-თვისებები ახასიათებს?

როგორც სხვადასხვა კრებულში გამოქვეყნებულ სანოტო მაგალითებზე დაკვირვების, ისე საექსპედიციო მასალების ანალიზის შემდეგ ადვილად დავადგინეთ, რომ დაღმავალი მელოდიის ძირითადი მახასიათებელი დაცურებით, გლისანდირებულ მოძრაობასთან არის დაკავშირებული. არ შეიძლება, აქვე არ აღვნიშნოს, რომ ნოტებზე გადაღებულ ნიმუშებსა და მათ რეალურ ჟღერადობას შორის დიდი განსხვავებაა. რა არის ამისი მიზეზი?

ჩვენი აზრით, მთის სიმღერების, კერძოდ კი, ხევსურულის ფიქსირება სანოტო სისტემაზე აბსოლუტური სიზუსტით შეუძლებელია. ერთი და იგივე სიმღერაც კი სხვადასხვა გამშიფრავებთან განსხვავებულ შედეგებს გვაძლევს. ამისი უპირველესი მიზეზი კი ის არის, რომ დაღმავალ-დაცურებით მოძრაობაში ჯერ კიდევ ნათლად არ არის გამოკვეთილი ყველა ბგერითი სიმაღლე, გაურკვეველია ინტერვალური დამოკიდებულება საფეხურებს შორის, ე. ი. ბგერითი სისტემა არ არის დიფერენცირებული. ამიტომ გამშიფრავთა ერთი ნაწილი დაღმავალ-გლისანდირებულ მოძრაობაში მხოლოდ ისეთ ბგერებს გამოყოფს, რომლებიც გარკვეული მიზეზების გამო (მეტრულ-რიტმული გამოკვეთილობა, ტექსტთან ურთიერთკავშირი და სხვ.) ხაზგასმულია.

დაღმავალ-დაცურებითი მელოდიკის საწყისს „მწვერვალი-სათავე“ ანუ „მწვერვალი-წყარო“²⁰ წარმოადგენს. აქედან იწყება მოძრაობა და ინტონაციურად იგი ყველაზე უფრო გამოკვეთილია. არ არის ძნელი წარმოსადგენი, რომ ასეთ მოძრაობაში, მით უმეტეს, მისი მრავალჯერადი გამეორების დროს მწვერვალი-წყარო გადაიქცეოდა მყარი ტონური სიმაღლის მქონე უპირველეს ბგერად. ჩვენი დაკვირვებით, ისიც კი არ არის

¹⁹ ცნობილი ქართველი ეთნოგრაფები - ვერა ბარდაველიძე და გიორგი ჩიტაია აღნიშნავენ, რომ „საქართველოს მთაში გვაროვნული წყობილების გახანგრძლივებული პროცესი ყველაზე უკეთ დამახასიათებელი და ნიშანდობლივი სახით ხევსურეთში იყო შემორჩენილი...პრიმიტიული ეკონომიკა და მისგან გამომდინარე ხევსურეთის კარჩაკეტილობა მძლავრად ასაზრდოებს გვაროვნული წყობილების მთავარ ძარღვებს“ (ვ. ბარდაველიძე და გ. ჩიტაია (1939). *ქართული ხალხური ორნამენტი*. ტომი I: ხევსურული. თბილისი: სსრკ მეცნ. აკად. ფილიალის გამოცემა. გვ. 3).

²⁰ Мазель, с. 99.

ყოველთვის ზუსტად ფიქსირებული მომღერლის მიერ და გარკვეული „სმენითი ზონის“ ფარგლებში მერყეობს. არათუ უძველეს ნარსულში, არამედ დღესაც კი შემსრულებელს სიმღერის დროს ძირითადი ყურადღება ტექსტის შინაარსობრივ მხარეზე აქვს გადატანილი. მისთვის მთავარია „მწვერვალის“ აღება, რომელიც ძალების ერთგვარ დაჭიმვას მოითხოვს, ხოლო შემდგომ ხმის დაცურებით მოძრაობაში თითქმის მთლიანად იგნორირებული აქვს მუსიკალური ინტონაციის მხარე. ასეთ ვითარებაში ახალი ბგერითი სიმალის გაჩენა მნიშვნელოვნად განპირობებულია ლექსის მეტრ-რიტმითა და თვით მომღერლის მიერ სუნთქვის განაწილებით. ხევესურის შესრულებაში სუნთქვის აღება თითქმის ყოველთვის ახალი გლისანდირებული ტალღის მომასწავებელია. სუნთქვის ციკლი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს სასიმღერო ფორმას.

დაღმავალ-დაცურებით მოძრაობაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ახალი მელოდიური საყრდენის გაჩენას. უმეტეს შემთხვევაში იგი ტერციის ინტერვალით არის დაშორებული მწვერვალ-წყაროს. ახალი საყრდენი ერთგვარად ამუხრუჭებს მოძრაობას, ხოლო შემდგომ თვითონ ხდება გლისანდირებული მოძრაობის საწყისი. ჩვენი აზრით, უძველეს ხანაში აღნიშნული მოვლენა იმ სახის უნდა ყოფილიყო, როგორც ეს შ. ასლანიშვილის მიერ ჩანერილი მთიბლურის პირველ მუხლში გვაქვს (მაგ. 5).

ხევესურული სიმღერის მოსმენისას ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ შემსრულებელთა გარკვეულ რაოდენობას არა აქვს ქვედა საყრდენის – ტონიკის – შეგრძნება. ეს გარემოება კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ მუსიკალური ინტონირების მხარე შემსრულებელს ნაკლებად აღელვებს და დაღმავალი გლისანდირებული მოძრაობა დასასრულს იქ პოულობს, სადაც მთავრდება ლექსის სტრიქონი. მაშასადამე, დაღმავალი გლისანდირებული მელოდიკის პირველადი ორგანიზაცია სინტაქსურ კანონზომიერებებს ემყარება. იგივე ითქმის მეტრ-რიტმის შესახებაც: მელოდიის მეტრ-რიტმი სრულ მორჩილებაში ჰყავს ლექსის მეტრ-რიტმს.

ეტქვს არ იწვევს, რომ დაღმავალ-დაცურებითი მელოდიური მოძრაობა ზემოთ აღნიშნული ნიშან-თვისებების გამო (არადიფერენცირებული ბგერითი სისტემა, ქვედა საყრდენის – ტონიკის უქონლობა, სალექსო კანონზომიერებებთან მორჩილება და სხვ.) მუსიკალური აზროვნების უძველეს პლასტებს განეკუთვნება. აღსანიშნავია, რომ მელოდიური მოძრაობის ასეთი ტიპი არა მარტო ქართულ, არამედ თითქმის ყველა ერის მუსიკალური კულტურისათვის უაღრესად დამახასიათებელ მოვლენად ჩანს. მაზელი აღნიშნავს: „...в древности нисходящие мелодические линии безусловно преобладали над восходящими. Причина заключается, повидимому, в уже упомянутой элементарной физиологической предпосылке, обуславливающей меньшую степень напряжения при нисходящем вокальном интонировании, нежели при восходящем. Описанное нисходящее движение играет огромную роль в народной мелодике, в частности

русской²¹.

კილოს ჩამოყალიბების ევოლუციური გზა მოძრაობის დაღმავალ-გლისანდირებულ ტიპში მყარი ბგერითი სიმალლეებისა და კილოს საყრდენი ბგერების გამოვლენა-გამოკვეთით ხასიათდებოდა. ისევე როგორც ადრე განხილულ შემთხვევებშიც, დაცურებით მოძრაობაში მყარი ბგერითი სიმალლეების გაჩენასა და მათ სტაბილურობას მრავალჯერადი გამეორება უწყობდა ხელს. ხევესურულ სიმღერას ვარიანტულ-სტროფული განვითარება ახასიათებს. ყოველი სტროფის ჩამღერება თითქმის ერთსა და იმავე ინტონაციური სფეროების საფუძველზე ხდება. მაშასადამე, მრავალჯერადი გამეორების დროს მოხდებოდა უკვე „დაპყრობილი“ ბგერითი სიმალლის განმტკიცება და ახლის თანდათანობითი გამოვლენა, რაც საბოლოოდ სტაბილური ბგერათრიგების წარმოქმნას გამოიწვევდა. დაღმავალ-გლისანდირებული მელოდიური მოძრაობის ტიპში ახალი მელოდიური საყრდენების გამოკვეთის, ბგერათრიგის წარმოქმნისა და მათი დიფერენციაციის საკითხს ქვემოთ კიდევ დაეუბრუნდებით.

ახლა ზოგადად განვიხილოთ კილოური აზროვნების განვითარების შემდგომი ეტაპები. უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას გავამახვილებთ ბგერითი სისტემის ორგანიზაციაზე, საყრდენი ტონების გამოვლენასა და დიფერენციაციაზე, რადგან მიგვაჩნია, რომ სწორედ აღნიშნული მოვლენები წარმოადგენს იმ ქვაკუთხედს, რომელიც უდიდეს როლს ასრულებს კილოური აზროვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში.

გარკვეული აზრობრივი დატვირთვის მქონე პირველადი ბგერითი სიმალლეების ინტონირება მათ ლოგიკურ ურთიერთკავშირს აყალიბებს. ლოგიკური ურთიერთკავშირის საფუძველზე კი ბგერები გარკვეულ ორგანიზაციას წარმოქმნიან. ამ ბგერების დიფერენციაციის პირველად ფორმად მათი ტონური სიმალლის განსხვავება უნდა ჩაითვალოს. თუკი ბგერებს საფეხურებად ტონური სიმალლეების მიხედვით დავალაგებთ, მივიღებთ ბგერათრიგს, რომელსაც გარკვეულ ორგანიზაციაში მყოფი ბგერების აბსტრაქტირებული სახე ექნება. სწორად შენიშნავს ალექსეიევი, რომ „...для исследователя раннепесенной мелодики звукоряд должен быть всего лишь тенью лада, его внешним контуром“²².

ფ. რუბცოვი ბგერათრიგს კილოს „ლინეარულ პროექციას“²³ უწოდებს. ერთი და იგივე ბგერათრიგების რეალიზაცია ცოცხალ საშემსრულებლო პრაქტიკაში სხვადასხვანაირად ხდება. ცნობილია, რომ სხვადასხვა ერის ხალხურ მუსიკაში ჭარბად შეიძლება შევხვდეთ ერთსა და იმავე ბგერათრიგებს, მაგრამ მათი რეალიზაცია, ნაციონალურ მუსიკალურ-ენობრივი კანონზომიერებებიდან გამომდინარე, განსხვავებულად მიმდინარეობს. მაშასადამე, ბგერათრიგი განყენებულად თითქმის არაფრის

²¹ Мазель, с. 98-99.

²² Алексеев, с. 73.

²³ Рубцов, с. 24.

მთქმელია და მუსიკალური ინტონირებისაგან წარმოებულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

ბგერათრიგების სტრუქტურის შესწავლამ იმ დასკვნამდე მიგვიყვანა, რომ ადრეფოლკლორულ ხანაში ბგერების ურთიერთდამოკიდებულება ძირითადად სეკუნდური ინტერვალის საფუძველზე ხდება. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან სეკუნდა (უმთავრესად დიდი) მოძრაობაში თანაზომიერი ნაბიჯებისათვის ყველაზე უფრო მოსახერხებელი ინტერვალია. მისი ინტონირება არავითარი ძალების დაძაბვას არ იწვევს და ამიტომ მოძრაობაც აუღელვებლად და თანაზომიერად მიმდინარეობს.

ზემოთ თქმული არ ნიშნავს, რომ სხვა ინტერვალური შეფარდებები უფრო გვიან წარმოიშვა. იგივე დაღმავალ-დაცურებით მოძრაობაში ერთ-ერთი პირველი ინტერვალური შეფარდება, რომელმაც იჩინა თავი, შეიძლება ტერცია იყოს. ეს კარგად ჩანს მთიბლურის მოყვანილი ნიმუშითაც (მაგ. 5). ტერციასთან ერთად შეიძლება, წარმოქმნილიყო კვარტული ინტერვალიც, რადგან ისიც მუსიკალური ინტონირების ადრეულ საფეხურზე იჩენს თავს. ბგერების სეკუნდური შეუღლება ჩვენ მხოლოდ იმ პირობით გამოვყავით, რომ სხვადასხვა ინტერვალურ დამოკიდებულებაში მყოფი ბგერათრიგისათვისაც კი ის აუცილებელ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს.

ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების არქაულ პლასტებში ბგერათა შეუღლება ძირითადად დიატონურ საფუძველს ემყარება. გვაქვს ისეთი ნიმუშებიც, სადაც დაღმავალ-გლისანდირებულ მოძრაობაში ისეთი ტონები გამოიკვეთება, რომლებიც კილოს უნახევარტონო ბგერათრიგს წარმოქმნის.

უდავოა, რომ ანჰემიტონური ბგერათრიგების შემცველი კილოებიც მუსიკალური აზროვნების ადრეულ პერიოდში უნდა წარმოქმნილიყო. ჩვენ შორს ვდგავართ იმ აზრისაგან, რომ ანჰემიტონური ბგერათრიგების დიატონურთან შედარებით უპირველესი წარმომავლობა ვამტკიცოთ. როგორც სეკუნდური, ტერციული და კვარტული ინტერვალების, ისე ორივე სახის ბგერითი ორგანიზაციის წარმოქმნა ერთდროულად, ადრეფოლკლორულ ხანაში უნდა მომხდარიყო. შესაძლოა, რომ ბგერითი ორგანიზაციის ზემოთ აღნიშნული ორივე პრინციპი სიმღერის განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს, რაც, თავის მხრივ, მელოდიის მუსიკალური შინაარსის გამდიდრებას გამოიწვევდა. ჩვენი აზრით, დროთა ვითარებაში ანჰემიტონურ ბგერათრიგებში ტონნახევრიანი ინტერვალის შევსება მაინც ხდებოდა. ამის გამოა, რომ ანჰემიტონური ბგერათრიგები მცირე რაოდენობით შემორჩა სამემსრულებლო პრაქტიკას.

რადგან ჩვენთვის ცნობილია ბგერათრიგის ინტერვალური ურთიერთდამოკიდებულების პირველადი ფორმები, საჭიროდ მიგვაჩნია, დავადგინოთ თითოეული ბგერისა და ინტერვალის ადგილი და როლი კილოს ჩამოყალიბების პროცესში, ე. ი. გავარკვიოთ მათი ფუნქცია ინტონირების

პროცესში.

ადრე აღნიშნული გვექონდა, რომ ორბგერიან წარმონაქმნშიც კი, თუკი ეს ბგერები გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვას მიიღებენ, მათ შორის ლოგიკური ურთიერთდამოკიდებულება წარმოიქმნება. ეს ურთიერთდამოკიდებულება „შინაგანი ბრძოლით“ ხასიათდება და ეს „ბრძოლა“ გაგრძელდება, ვიდრე ერთ-ერთი მათგანი ცენტრალური ბგერის მნიშვნელობას არ შეიძენს. ერთ-ერთი მათგანი ცენტრალურ ბგერად რომ იქცეს და დაიქვემდებაროს მეორე, ამას მრავალმა გარემოებამ უნდა შეუწყოს ხელი. მათ შორის უპირველესი მნიშვნელობა მეტრულ-რიტმულ საწყისსა და ერთ-ერთი ბგერის მრავალჯერად გამეორებას უნდა მივაკუთვნოთ. თუკი რომელიმე მათგანი უფრო ხშირად ინტონირებს ან რიტმულად ხაზგასმულია, ანდა მეტრულად აქცენტირებულია, იგი გარკვეულ სიმყარეს იჩენს და მიზიდულობის ცენტრად იქცევა. შესაბამისად, მეორე დაქვემდებარებული, მერყევი ტონია და პირველის მიერ მიიზიდება. აქედან ირკვევა, თუ რა ფუნქციას ასრულებს ორბგერიან წარმონაქმნში თითოეული მათგანი.

განიხილავს რა მელიოდის კილოურ და კილოპარმონიულ მხარეს, ლ. მაზელი თავისი ნაშრომის *О мелодии* მესამე თავში აღნიშნავს, რომ მელიოდის მყარი და მერყევი ბგერითი სისტემა, როგორც ჩანს, ძირითადად სეკუნდურ კავშირს ეყრდნობა და, შორეული წარსულიდან მოყოლებული, ორი მეზობელი საფეხურიდან ერთი მყარ, მეორე კი, როგორც მისი „შემომღერება“, პირველის მიერ მიზიდული, მერყევი საფეხურია. აქედან გამომდინარე, იგი ადგენს, რომ კილოს სისტემის კრისტალიზაციის დროს ბგერები, რომლებიც ერთმანეთისაგან დაცილებულია საფეხურთა ლუნი რაოდენობით (მაგალითად, ერთი საფეხურის გამოტოვებით) და ის ბგერები, რომლებიც დაცილებულია საფეხურთა კენტი რაოდენობით, სხვადასხვა ფუნქციის მატარებელია. შესაბამისად, სეკუნდურ თანაფარდობაში მყოფ ბგერათრიგში მყარი და მერყევი ფუნქციის მქონე საფეხურთა მონაცვლეობა ხდება ტერციული რიგით²⁴.

ცნობილი მეცნიერის ეს უაღრესად საინტერესო მოსაზრება დიდ დახმარებას გვინევს ქართული ხალხური სიმღერის მრავალხმიან ფაქტურაში განფენილ კილოსა და აკორდული სტრუქტურების შესწავლაში.

კილოური საფუძვლების კვლევის დროს თავი იჩინა ერთმა მნიშვნელოვანმა გარემოებამ, რომელიც ერთგვარი კორექტივების შეტანას მოითხოვს მყარი და მერყევი ფუნქციების ტერციულ რიგად განაწილების თეორიაში. აღნიშნულ საკითხს შედარებით ფართოდ ქვემოთ ვეხებით. ახლა მხოლოდ იმისი თქმა გვინდა, რომ კვარტული საყრდენის მქონე კილოებში ტერციული ინდუქციის პრინციპი კვარტული ჩონჩხის გარეთ მოქმედებს. ნათელი წარმოდგენის შესაქმნელად მოვიყვანოთ სქემას (მაგ. 6).

²⁴ ტერციული ინდუქციის პრინციპს მაზელი ავითარებს ნაშრომში *Проблемы классической гармонии* (1972). Москва: Музыка. С.: 151-184.

ცხადია, რომ აქ კილოს კვარტული საყრდენის ტონები მყარია. იგი ვიწრო ინტერვალია და ორი ტერციის ჯამს ვერ დაიტევს. ამიტომ მყარ კვარტულ საყრდენებს შორის მოთავსებული ორი ბგერა მერყევია. ფუნქციათა გამეორების ტერციული რიგი ამ ინტერვალის ფუძის ქვემოთ და მწვერვალის ზემოთ მოქმედებს.

აქ აღარ გავაგრძელებთ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მსჯელობას, მაგრამ როგორც დავინახეთ, კილოს საყრდენ ტონებს შეუძლიათ უდიდესი როლი ითამაშონ მთელი ბგერითი სისტემის დიფერენციაციასა და კილოს ფორმირებაში.

კილოს ჩამოყალიბების ისტორიულ პროცესში მისი საყრდენი ტონების ინტონაციური გამოვლენა სხვადასხვა გზით ხდებოდა. ასეთ ვითარებაში ყოველთვის უნდა იქნას გათვალისწინებული კონკრეტული მელოდიური მოძრაობის ტიპი, მისი ჟანრული და დიალექტური თავისებურებებიც კი. მაგალითად, სხვადასხვა მიმართულების მქონე პირველად ინტონაციურ წარმონაქმნებში კილოს საყრდენების გამოკვეთა სხვადასხვანაირად მიმდინარეობდა. დაკვირვებებმა ცხადყო, რომ აღმავალი მელოდიური მოძრაობის ტიპში შესაძლოა, უპირველეს ყოვლისა, ტონიკურ საყრდენს ეჩინა თავი, მხოლოდ შემდგომ კი - მის ზედა, კვარტულ ან კვინტურ საყრდენებს. მაგრამ ჭარბად მოგვეპოვება ისეთი ნიმუშებიც, რომლებშიც კილოს ორივე საყრდენი (განსაკუთრებით - კვარტის) ერთდროულად იჩენს თავს. რაც შეეხება დაღმავალ-დაცურებითი მოძრაობის ისეთ ფორმას, რომლის დიაპაზონიც სცილდება კვარტისა და კვინტის ინტერვალს, აქ ყველაზე უფრო გვიან ტონიკური საყრდენი იჩენს თავს. მწვერვალისათვის შემდეგ, უპირველეს ყოვლისა, კილოს შუა საყრდენი იკვეთება, ხოლო განვითარების შემდგომ საფეხურზე კი - ტონიკა.

ჩვენ არ გავაგრძელებთ კილოს საყრდენების წარმოქმნის ყველა ეტაპის ცალ-ცალკე განხილვას. დავძენთ მხოლოდ, რომ კილოურ ორგანიზაციაში ინტონაციური ორიენტირება კვარტულ და კვინტურ ინტერვალზე ყველაზე უფრო ნიშანდობლივ თვისებად უნდა ჩაითვალოს. ამისი დამტკიცება ქართულ ხალხურ სიმღერებზე დაყრდნობით არცთუ ისე ძნელია. ინტონირებულ ბგერათრიგში ამ ინტერვალების კილოურ საყრდენებად გამოყოფა კანონზომიერ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ეს ინტერვალები ისეთ კილოურ ღერძს წარმოადგენს, რომელზეც მთელი მელოდიური ქარგის დაფუძნება ხდება.

კვარტისა და კვინტის ინტონირებას მეტყველებით ინტონაციებში ეყრება საფუძველი. როგორც ცნობილია, კვარტაც და კვინტაც აკუსტიკურად მყარ ინტერვალებს წარმოადგენს. ი. ტიულინის გამოკვლევით, ყოველგვარი უმნიშვნელო რაოდენობრივი ცვლილებაც კი აუცილებლად იწვევს ამ წმინდა ინტერვალების თვისობრივ ცვლილებებს. ამის გამო კვარტული და კვინტური ინტერვალები ინტონაციურ სტაბილურობას მოითხოვს. აღნიშნულის საფუძველზე ტიულინი ასკვნის: „Отсюда —

ინტონაციონალური ორიენტირება კვარტული და კვინტური ინტერვალებზე არა მარტო ქართული ხალხური სიმღერებისათვის, არამედ, საზოგადოდ, მუსიკალური აზროვნებისათვის ყოფილა დამახასიათებელი. ახლა ალბათ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანია გამოვარკვევით, თუ რა ინტონაციური სფეროები წარმოიქმნა კვარტული და კვინტური საყრდენების ჩასახვის ადრეულ საფეხურებზე და რა როლი ითამაშეს მათ როგორც მუსიკალური სახის, ისე ნაციონალური მუსიკალური ენის ჩამოყალიბების საქმეში.

რადგან ინტონაცია მუსიკალური აზრის მატარებელია, ცხადია, რომ მელოდიით გამოხატული მუსიკალური სახე ინტონაციურ სფეროთა შეკავშირებამ უნდა ჩამოაყალიბოს. მაგრამ მუსიკის განვითარების ადრეულ საფეხურზე შეიძლება არსებობდეს ისეთი ინტონაციური სფერო, რომლის მუსიკალურ-აზრობრივი დატვირთვა საცესებით საკმარისია ერთი მუსიკალურ-მხატვრული სახის შესაქმნელად. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი ინტონაციური სფეროები (ფორმულები) უაღრესად გამძლე ელემენტებად იქცევა და მნიშვნელოვნად განაპირობებს ნაციონალური მუსიკალური ენის თავისებურებებს.

მუსიკალური აზროვნების ყველა მონაპოვარი განვითარების პროცესში უკვალოდ არ იკარგება. ისინი პირველყოფილი ან ოდნავ ტრანსფორმირებული სახით, ახალ გარემოში განაგრძობენ ცხოვრებას და საინტერესო სინთეზს წარმოქმნიან. როგორც დავინახეთ, ჯერ კიდევ მელოცვების მაგიურ მეტყველებაში ჩასახული „ტონალური დონე“ და კვარტული ჩარჩო განვითარების შედარებით მაღალ საფეხურზე მუსიკალური ინტონაციის იმ ძირითად მახასიათებლად წარმოჩნდება, რომელსაც მომავალშიც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება კილოს საფუძვლების ჩამოყალიბებაში. აქვე არ შეიძლება, არ გავიხსენოთ სეკუნდურ დამოკიდებულებაში მყოფი ორი მყარი ბგერითი სიმაღლის „შინაგანი ბრძოლა“ პრიორიტეტისათვის. არც კვარტული ჩარჩო და არც ზემოხსენებული დიჟორდი უკვალოდ არ გამქრალა და ურთიერთშერწყმის ნიადაგზე, სინთეზირებული სახით სტაბილურად განაგრძობენ არსებობას ინტონაციურ სფეროებში (მაგ. 7).

ხევესურული ნანას უმარტივესი ინტონაცია მუსიკალური აზრის მატარებელია და გარკვეულ სახეს ქმნის. ასეთი ინტონაციით (კვარტული ნახტომი, მისი შემდგომი შევსებით) შეიქმნა გამომსახველობის ისეთი ხერხი, რომელიც ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაში სტილური კატეგორიის მნიშვნელობას იძენს. ამიტომ, რომ განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზეც იგი სხვადასხვა მუსიკალურ-სტილურ დინებებში იჩენს თავს.

²⁵ Тюлин, с. 44.

სეკუნდურ დამოკიდებულებაში მყოფი ორი მყარი ბგერითი სიმაღლის ბრძოლა არც ამ ინტონაციურ ფორმულაში შეიძლება ჩაითვალოს დამთავრებულად. პირველი მათგანი (დო) მეტრულად არის გამოკვეთილი და ინტონაციის საწყისს წარმოადგენს, ხოლო მეორე (რე) რიტმულად არის გამოკვეთილი და იმავე დროს ინტონაციურ მოძრაობას ამთავრებს. სწორედ ეს გარემოებაა იმისი მიზეზი, რომ ამ უმარტივესი სიმღერის ტონიკის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არსებობს.

ჩვენი ღრმა რწმენით, მელოდიის ყოველი კონკრეტული ბგერის კილოური ფუნქცია მრავალსახოვანია. იგი მოითხოვს ყოველი ბგერის არა მარტო სიმყარე-მერყეობის და მეტრულ-რიტმული საფუძვლების გათვალისწინებას, არამედ მისი ადგილის გარკვევასაც მთელ კომპოზიციაში, თუნდაც ისეთ მარტივში, როგორც ჩვენ მიერ მოყვანილი ნიმუშია. ამ სამი ფაქტორის (სიმყარე-მერყეობა, მეტრ-რიტმი და კომპოზიცია) ერთობლიობა შესაძნობს ხდის კონკრეტული ბგერის ფუნქციას.

ერთხმიანი ქართული ხალხური სიმღერების ანალიზის დროს ჩვენ განსაკუთრებულ ყურადღებას საწყისსა და ბოლო ტონებს ვანიჭებთ. ისინი, თუნდაც არასრულფასოვნად გამოკვეთილნი, ყოველთვის აღიბეჭდებიან მეხსიერებაში. აქვე გვინდა დავძინოთ, რომ როგორც წესი, ყველა ერთხმიანი ქართული ხალხური სიმღერის ტონიკას ბოლო, ყველაზე უფრო დაბალი ტონი წარმოადგენს. როგორც ჩანს, ესეც ერთ-ერთი თავისებურებაა ნაციონალური მუსიკალური ენისა. ჩვენ მიერ წარმოდგენილ ხევსურულ ნაწარმში მუსიკალური აზრი კილოს მეორე საფეხურზე მთავრდება. ცოცხალი ინტონირების დროს, როდესაც მოკლე ინტონაციური საქცევი მრავალჯერ მეორდება, ადვილად შეიმჩნევა და მეხსიერებაში აღიბეჭდება, უპირველეს ყოვლისა, მეტრულად ხაზგასმული ქვედა ტონი (დო) და შემდეგ კი - კვარტის მწვერვალი (ფა). მხოლოდ დასასრულს, თითქოსდა მოულოდნელად შეჩერება ხდება II საფეხურზე (რე). ამით ეს ტონი გარკვეულ გამოკვეთილობას იძენს, რასაც ძირითადად ინტონაციური საქცევის კომპოზიცია განაპირობებს. ქვეცნობიერად იქნა შემჩნეული, რომ შეჩერება მერყევ ტონზე მუსიკალური აზრის გამეორების, ე. ი. ინტონაციური ფორმულის შემობრუნების ერთ-ერთი საშუალებაა. ამასთან, იგი ახალ გამომსახველ ხერხად იქცა. აღსანიშნავია, რომ მერყევ ტონზე შეჩერება და ამის გამო ინტონაციური საქცევის შემობრუნება ფორმაშემქმნელი ელემენტია და ამ მხრივაც იმსახურებს ყურადღებას. ქართული ხალხური სიმღერის მაღალგანვითარებულ ნიმუშებში მელოდიის გაშლა-გაფართოება ხშირად აღნიშნული პრინციპით მიმდინარეობს. მემკვიდრეობის მსგავსი ფორმები უმარტივეს და განვითარებულ სიმღერებს შორის ჭარბად შეიძლება მოიძებნოს, რაც ქართული ნაციონალური მუსიკალური ენის დიალექტური განვითარების კანონზომიერებებზე მეტყველებს. სტილურ კატეგორიად ქცეულ, ჩვენ მიერ განხილულ ინტონაციურ საქცევს ყოველთვის ერთნაირი აზრობრივი დატვირთვა არა აქვს. გააჩნია, როგორც მუსიკალურ კონტექსტში ხდება მისი რეალიზაცია.

ჩვენი ყურადღება ამ ინტონაციამ, უპირველეს ყოვლისა, იმით მიიქცია, რომ იგი თითქმის ყველა ქართული მუსიკალური დიალექტისათვის არის დამახასიათებელი და ძირითადად მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი ინტონაციური ფორმულის სახით გვხვდება. ამიტომ ვუნოდებთ მას ზოგადქართული მუსიკალური ენის სტილურ კატეგორიას.

ქართული ხალხური მუსიკალური ენის ერთ-ერთ სტილურ თავისებურებას დაღმავალი პენტატორდული მოძრაობაც წარმოადგენს. იგი ხშირად კვინტური ჩარჩოს მქონე ინტონაციური ფორმულის სახით იჩენს თავს. დაღმავალი პენტატორდი, ისევე როგორც ადრე განხილული ტეტრაქორდი, სიმღერის სხვადასხვა ნაწილში გვხვდება, მაგრამ უფრო ხშირად – დამაბოლოებელ ნაგებობაში. ეს ეხება როგორც ერთხმიან, ისე მრავალხმიან სიმღერებსაც (მაგ. 8).

გარდა აღნიშნულისა, დაღმავალი პენტატორდული მოძრაობა სხვა მხრივაც იქცევს ჩვენს ყურადღებას. ქართული ხალხური სიმღერების ზოგიერთ ნიმუშში სიმყარის თვალსაზრისით მხოლოდ კვინტური ინტერვალის ფუძე და მწვერვალია გამოვლენილი. დანარჩენი ბგერები მერყევი ფუნქციით ხასიათდება. თუკი გავიხსენებთ ფუნქციათა მონაცვლეობის ტერციული რიგის პრინციპს, ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში სიმყარის შეძენის უნარი პოტენციურად ბგერათრიგის ტერციულ ტონს აქვს. როგორც დაკვირვებამ ცხადყო, განვითარების შედარებით მაღალ საფეხურზე სწორედ ტერციული ბგერა იძენს სიმყარის ფუნქციას (მაგ. 9). მაგრამ მარტო ამით არ არის საინტერესო ეს ტერციული ტონი. განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე ხშირად იგი ისეთი ინტონაციური სვლის საფუძვლად იქცევა, რომელიც სრულიად ახალ გამომსახველ საშუალებებს ქმნის და ქართული მუსიკალური ენის მკვიდრ სტილურ ნიშან-თვისებად ყალიბდება.

მელოდიის მიმართულება თავისთავად გამომსახველი საშუალებაა. დაღმავალი ინტონაციური სვლები ემოციის ერთგვარ განმუხტვას იწვევს, ხოლო ყოველი აღმასვლა თითქმის ყოველთვის აძლიერებს დინამიკას. ცხადია, რომ დაღმავალი მელოდიის ტიპში ასეთი აღმავალი ინტონაციის შემოჭრა სრულიად ახალ გამომსახველ ხერხად იქცა, რაც თავის დაღს ასევამს მელოდიით გამოხატულ მუსიკალურ სახეს. ჩვენ შემთხვევით არ მოვიყვანეთ ლაშარის სიმღერის სამი სტროფი. მესამე მუხლში დაღმავალი მელოდიისათვის სრულიად უცხო ინტონაციური მოძრაობა იჩენს თავს. იგი ფრაზის დასაწყისია და აღიქმება, როგორც მწვერვალი-სათავის ქედა ტერციული შემომღერება. უაღრესად საინტერესოა შალვა მშველიძის მიერ ჩაწერილი ხევსურული ნანა (მაგ. 10).

ამ მაგალითში დაღმავალი ინტონაციური სვლები იწყება კილოს II და IV საფეხურიდან. ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაში ინტონაციური აღმასვლა კილოს IV საფეხურიდან ტიპობრივ ფორმად არ ჩამოყალიბდა. ამას გარკვეული ობიექტური მიზეზები აქვს. რაც შეეხება დაღმავალ ინტონაციურ სვლას კილოს II საფეხურიდან, იგი ქართული ხალხური მუსიკის

სტილური ნიშან-თვისებაა. ხალხურ მუსიკაში კითხვა-პასუხის პრინციპზე აგებული ორი მუსიკალური წინადადების შეუღლებისას მეორე წინადადება (პასუხი) ძალიან ხშირად სწორედ კილოს II საფეხურიდან აღმასვლით იწყება. როგორც ვხედავთ, აღმავალი ინტონაციური მოძრაობა შეიძლება კილოს სხვადასხვა საფეხურზე დაიწყოს, მაგრამ მან განსაკუთრებული გამომსახველობა მაინც ტერციული ბგერიდან დაწყებისას შეიძინა.

მიგვაჩნია, რომ სწორედ სეკუნდური აღმასვლა წარმოადგენს ამ ინტონაციის ძირითად სახეს. ყურადსაღებია ის გარემოება, რომ კილოს მიხრილობას სწორედ ტერციული ტონი განსაზღვრავს, რაც თავისთავად ამ აღმავალი ინტონაციის „მაჟორული“ და „მინორული“ ვარიანტების წარმოქმნის მიზეზია. იმას, თუ რა ჟანრებში და სოციალურ გარემოში ხდება „მაჟორული“ და „მინორული“ ვარიანტების რელიზაცია, არ შევხებით, რადგან იგი ფართოდ აქვს განხილული მალვა ასლანიშვილს²⁶. ასეთი მოძრაობა სმენისათვის ნორმატიულ მოვლენად იქცა და სხვადასხვა ჟანრში ერთმანეთისაგან განსხვავებული მუსიკალურ-აზრობრივი დატვირთვა მიიღო.

თუ მოძრაობა „მინორული“ ტერციით იწყება, ასეთი ინტონაცია ვედრება-მუდარის ასოციაციებს იწვევს. ასლანიშვილი აღნიშნავს, რომ მსგავსი ინტონაციები წარმართული პანთეონის ღვთაებების სადიდებელი და სავედრებელი რიტუალური სიმღერების საფუძველს წარმოადგენს. რაც შეეხება ამ ინტონაციის „მაჟორულ“ ვარიანტს, იგი განსხვავებული აზრობრივი მნიშვნელობით სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო ჟანრში გამოიყენება.

როგორც დავინახეთ, განვითარების შედარებით მაღალ საფეხურზე ახალ გარემოში მოქცეული უმარტივესი ინტონაციური სვლა ქართული ხალხური სიმღერის სტილურ გამომსახველ საშუალებად იქცა და ნაციონალური მუსიკალური ენის ძირითად ლექსიკურ ფონდში შევიდა.

ახლა მოკლედ შევხებით კილოური საყრდენების როლს დაღმავალი მელოდიის იმ ტიპში, რომელიც კვარტული ან კვინტური დიაპაზონით არ არის შემოფარგლული. ჩვენ ადრე აღვნიშნეთ, რომ მელოდიური მოძრაობის ასეთ ფორმაში მწვერვალი-წყაროს შემდეგ, უპირველეს ყოვლისა, თავს იჩენს კილოს შუა საყრდენი²⁷.

დიდი დიაპაზონის მქონე დაღმავალ-გლისანდირებული მელოდიური მოძრაობის ტიპში შუა საყრდენის გაჩენა დიდი ფუძისეული მოვლენაა, რომელიც მნიშვნელოვან ძვრებს იწვევს კილოს ორგანიზაციაში. მას აქვს უნარი, მოახდინოს თავის გარშემო მყოფი ბგერების კონცენტრაცია, იყოს ქვედა საყრდენისაქენ დაღმავალი მოძრაობის იმპულსის მიმცემი

²⁶ ასლანიშვილი, გვ.: 90-163.

²⁷ ქართულ ხალხური მუსიკაში იპოვება ისეთი მაგალითები, რომლებიც თითქმის აბათილებს აღნიშნულ მოსაზრებას, რაც სავარაუდოს ხდის ორივე საყრდენის ერთდროულად გამოკვეთის ფაქტს. მიუხედავად ამისა, როგორც გამოქვეყნებული სიმღერების ანალიზი, ისე ცოცხალ შესრულებაზე დაკვირვება გვარწმუნებს ჩვენი მოსაზრების სისწორეში.

და რიგ შემთხვევაში – ახალი მელოდირი ტალღის სანყისი. კილოს შუა საყრდენი, რომელსაც ქრისტიანულ კულტურაში ანტიკონიკური უნდადებ²⁸, ფორმალურად ელემენტად წარმოგვიდგება. მისი ჩამოყალიბების შემდეგ ინტონაცია იხვეწება და კრისტალური ხდება.

როგორც დაკვირვებამ ცხადყო, კილოს შუა საყრდენის გამოკვეთას, მეტრულ-რიტმულ კანონზომიერებებთან ერთად, ამ ბგერის მრავალჯერადმა გამეორებამ შეუწყო ხელი.

რადგან კილოს შუა საყრდენს არ ძალუძს მოძრაობის დამუხრუჭება და თვითონ იძლევა ახალი დამავალი მოძრაობის იმპულსს, ცხადია, უნდა წარმოქმნილიყო ინტონირების ახალი ორიენტირი ქვედა საყრდენის სახით. ანალიზმა ცხადყო, რომ ასეთი ახალი ორიენტირი ყოველთვის გარკვეულ ინტერვალურ დამოკიდებულებაში იმყოფება შუა საყრდენთან. როგორც მოსალოდნელი იყო, შუა საყრდენი ძირითადად კვარტული და კვინტური ინტერვალებით არის დაცობილი ქვედა საყრდენს (მაგ. 11).

კილოს საყრდენის ასეთი ინტერვალური თანაფარდობა იმ სტილურ ნიშან-თვისებად იქცა, რომელიც ნათელი ზოლივით გასდევს მთელ ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას. თვით ურთულეს კილოურ სისტემებშიც კი, რომლებიც მრავალხმიანი ხალხური სიმღერების საფუძველს წარმოადგენს, კვარტული და კვინტური საყრდენები უმთავრეს როლს ასრულებს როგორც პოლიფონიურად მოძრავ მელოდირ პლასტებში, ისე ვერტიკალში მათი შეერთების ორგანიზაციასა და კოორდინირებაში. ქართულ ხალხურ მუსიკაში ვერ შევხვდებით კილოური სისტემის ვერცერთ ფორმას, რომ კვარტული და კვინტური საყრდენები მთელი ბგერითი სისტემის მარგანიზებული არ იყოს. აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი ხალხური სიმღერის საფუძველს ისეთი კილოური სისტემა წარმოადგენს, რომელშიც ერთდროულად იჩენს თავს საყრდენის ორივე სახე, რაც უდავოდ ინვევს გარკვეულ ძვრებს როგორც სისტემის ორგანიზაციაში, ისე აკორდული ვერტიკალების სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში. ჩვენი ღრმა რწმენით, აღნიშნულმა გარემოებამ არცთუ ისე უმნიშვნელო როლი ითამაშა ისეთი აკორდული სტრუქტურის წარმოქმნაში, როგორიც კვარტ-კვინტაკორდია. ასევე დიდია კილოური საყრდენის როლი მელოდირი მოძრაობისა და მუსიკალური აზრის დაბოლოებისას, რის შედეგადაც ტონიკური კვარტა და ტონიკური კვინტა წარმოიქმნება.

კილოს საყრდენების ვერტიკალში გადანაცვლება და მათ მიერ ტონიკური ფუნქციის ნიშან-თვისებების შეძენა ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების განვითარების შედეგებით მაღალ საფეხურზე მოხდა. რაც შეეხება ადრეფოლკლორულ კილოებს, მის ერთადერთ მყარ ბგერად, რომელსაც ძალუძს მუსიკალური აზრის დაბოლოება, ქვედა საყრდენი, ტონიკა უნდა ჩაითვალოს.

მეტრულად, რიტმულად ან მრავალჯერადი გამეორებით განმტკი-

²⁸ Кушнарєв Христофор (1958). *Вопросы истории и теории армянской монодической музыки*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство. С.: 364, 418.

ცებული ქვედა ტონი მთელი ბგერითი სისტემის ძირითად საყრდენად გვევლინება. მხოლოდ მისი გამოკვეთის შემდეგ სრულდება ბგერითი სისტემის დიფერენციაციის პროცესი. უფრო მეტიც, იგი იქცევა მიზიდულობის იმ ცენტრად, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავს ბგერითი სისტემა და ახალი აზრობრივი დატვირთვით მოსაეს ინტონაციურ სფეროებს, მხოლოდ მას ძალუძს, შეაჩეროს მოძრაობა და დაასრულოს მუსიკალური აზრი. იგი ბგერათრივის ერთადერთი აბსოლუტურად მყარი ბგერაა.

სწორია ტატიანა ბერშადსკაია, როცა ამტკიცებს, რომ მონოდიურ მუსიკაში არსებობს ერთადერთი მყარი ტონი – ტონიკა²⁹. ჩვენც ვიზიარებთ ამ შეხედულებას, მაგრამ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია, შემოვიტანოთ შედარებითი სიმყარის ცნებაც. ვერსად ვერ გავექცევით იმ ფაქტს, რომ კილოური ლერძის ზედა ტონი (შუა საყრდენი) სხვა ტონებთან შედარებით მაინც გამოირჩევა სიმყარით და დროის გარკვეულ მონაკვეთში მაინც ახერხებს თავის გარშემო ბგერების კონცენტრაციას. ეს ეხება მხოლოდ ერთხმიან ქართულ ხალხურ სიმღერებს. რაც შეეხება მრავალხმიან ხალხურ მუსიკას, აქ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კილოს საყრდენის ორივე ტონი შეიძლება იყოს ტონიკური ფუნქციის მატარებელი, მსგავსად მაჟორულ-მინორული სისტემის ტონიკური სამხმოვანებისა.

როგორც პრიმიტიულ, დაღმავალ-დაცურებითი მელოდიური მოძრაობის ტიპში, ასევე მაღალგანვითარებულ და დაკრისტალებულ კილოურ სისტემებში ტონიკა სისტემის ცენტრალურ ელემენტს³⁰ წარმოადგენს. იგი მიზიდულობის ცენტრია და ძირითადად განსაზღვრავს დანარჩენი ბგერების ფუნქციონალიზმს. დაღმავალი მელოდიური მოძრაობის ფორმაში, სადაც უკიდურესი ქვედა ბგერა ტონიკური ფუნქციის მატარებელია, მხოლოდ დაღმავალი მიზიდულობა არსებობს. რაც შეეხება მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერების კილოურ სისტემებს, აქ მიზიდულობის თვალსაზრისით ორი მიმართულებაა: ტონიკის ზევით მდებარე ბგერები დაღმავალი, ხოლო მის ქვემოთ არსებული ბგერები კი აღმავალი მიზიდულობის კანონებს ემსახურება (მაგ. 12).

ქართული ფოლკლორული აზროვნების ეს უაღრესად დამახასიათებელი ნიშან-თვისება თითოეული ბგერის ფუნქციონალიზმის დადგენისას არის გათვალისწინებული. დიდია მისი მნიშვნელობა როგორც მელოდიური მოძრაობების, ისე აკორდული წარმონაქმნების ფუნქციური ურთიერთკავშირის განსაზღვრისას.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ხალხური მუსიკის დიატონურ კილოურ სისტემებში ტონების ოქტავურ შეუღლებასთან გვაქვს საქმე, ამ ოქტავურ ტონებს ფუნქციური იდენტურობა არ ახასიათებს. თვით

²⁹ Бершадская Татьяна (1972). *К вопросу об устойчивости и неустойчивости в ладах русской народной песни*. В сб.: *Проблемы лада*. Южак, Кира (сост.). Москва: Музыка. С.: 183-184.

³⁰ Холопов Юрий (1988). *Гармония. Теоретический курс*. Москва: Музыка. С. 384.

ტონიკის ოქტავური გამეორებაც კი შეიძლება ბგერითი სისტემის ყველაზე უფრო მერყევ ტონს წარმოადგენდეს. სწორედ მიზიდულობის ზემოთ აღნიშნული კანონია ის უმთავრესი მიზეზი, რომელიც ტონების ოქტავური გაორმაგებისას მათ განსხვავებულ ფუნქციურ დატვირთულობას იწვევს. აქ უდიდეს როლს თამაშობს ტერციული ინდუქციის მაზელისეული პრინციპიც. რადგან ტონიკა სისტემის ცენტრალური ელემენტია და იგი მიზიდულობის ერთადერთ ცენტრს წარმოადგენს, მთელი სისტემა მონოტონიკურობის პრინციპით ყალიბდება. ამასთან ირკვევა, რომ კილოს საფეხურები მელოდიური და ჰარმონიული კანონზომიერებების ერთდროული ზემოქმედების გამო განსხვავებულ თვისებებს იძენს. კილოჰარმონიულ, ანუ კილოფუნქციურ მუსიკალურ სისტემებში ცალკეული საფეხური და, შესაბამისად, ამ საფეხურზე აგებული აკორდი ფუნქციური თვალსაზრისით ხშირად ცვალებადი ბუნებისაა, რაც მათი პოლიფუნქციურობისა და ბიფუნქციურობის თვალსაზრისით განხილვას მოითხოვს.

სტატიის მოცულობა კილოს ჩასახვისა და ფორმირების ყველა ასპექტის ფართოდ გაშუქების საშუალებას არ გვაძლევს. მიუხედავად ამისა, ჩვენ შევეცადეთ, უყურადღებოდ არ დაგვრჩენოდა ყველა ძირეული მომენტი, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა როგორც კილოს ფორმირების, ისე ნაციონალური მუსიკალური ენის ზოგიერთი თავისებურების ჩამოყალიბებაში. კილოს ჩასახვა ფუძისეული მოვლენაა ხალხურ მუსიკალურ აზროვნებაში. მისი ძირითადი შემადგენელი ელემენტების ფორმირება მუსიკალური აზროვნების განვითარების შედეგია და იგი ევოლუციურ პროცესად გვესახება.

ON THE MODAL FOUNDATIONS OF GEORGIAN FOLK SONG¹

Georgian folk musical art is a culture many centuries old. The everyday life of the Georgian people has preserved songs which belong to different historical strata. They seem to address us from the depths of the historical past, and undoubtedly will stir up great scholarly interest. In Georgian folk songs, various musical-stylistic trends are synthesized which have their origin in the historical development of musical thought.

The attention of Georgian musicologists has always been focused on the basic components of the most ancient Georgian folk musical language, and though many interesting suggestions have been voiced, there are still a number of unresolved problems, which, when solved, will help us to define the historical stages of the evolution of folk music and to understand its nature. One such problem, in my opinion, is understanding the genesis of musical mode and defining the path of its historical evolution. My work is dedicated to the study of this problem. In addition, the work aims to render practical assistance to students in studying these modal foundations. Therefore, when studying the history of the inception and formation of mode, it is often necessary to concentrate on the theoretical and technological processes which help to clarify the idea and the basic parameters of mode, namely, the foundations of the melodic models.

Researching the modal foundations of Georgian folk music presents certain difficulties. Because a great number of Georgian musical dialects are characterized by idiosyncratic nuances and multifarious forms of complicated harmony and polyphony, it is difficult to research rudimentary forms of modal thinking. This must be the reason why so many problems in Georgian musical folklore – in particular the problem of mode, one of the most significant among them – have not been thoroughly studied yet.

In order to precisely determine the modal foundations of Georgian folk music, it would be necessary to carry out wide academic forays taking into account primary issues of music history and factor in psychological and physiological regularities common to all humanity, among other concerns.

In order to be clear, I will make use of a term firmly established in Georgian

¹ This article was published in the collection *Mode, Melody, and Rhythm of Georgian Folk Music*. 1983. Ed. Aleksandre Shaverzashvili. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (In Georgian with Russian summary). Pp.: 3-30

musicology: mode (*kilo*). Ivane Javakhishvili gives an exhaustive etymology and history of *kilo*, and thus I will draw your attention only to aspects of the term relevant to my purpose.

Whether in oral and written sources, Georgians use the term *kilo*, I would argue, to mean a certain intonational bending of the voice to and fro. At the present time, people use phrases like "Chakrulo kilo", "Kakhetian kilo", "Imeretian kilo", "Chavleishvili's kilo", "Karbelaant (Karbelaashvili) kilo" to refer only to certain specific features of intonation. The first literary explanation of this term, given in Sulikhan-Saba Orbeliani's [18th century] dictionary, indicates its intonational basis: "mode (*kilo*) refers to a phrase that is the flow of singing and sounding".² The intonational nature is meant also in the explanation of the second term *saktsevi* (a short tune, intonational tune; movement, tune, or melody in choral performance): "*ktseva* is used when the chanter or singer twists or bends different modes".³

When discussing the terminology used in church chants (hymns), Ivane Javakhishvili concludes that the term *mokazmuloba* must denote the chant adorned with a tune, while the tune proper is called *kilo* (mode).⁴

It should be noted that in Georgian the terms *khma* – meaning "voice," – as well as *rvakhma* – the system of eight modes used in both folk music and hymnology – refers to their intonational nature.

Proceeding from these premises, one may conclude that the use of the term *kilo* (mode) in Georgian musicology is correct, since, both in the past and in modern conceptions, it connotes intonational movements, that is, an intonational foundation.

The present paper is part of a monograph dedicated to the problem of mode and is targeted only at researching the earlier stages of the inception and formation of mode. Summarizing all the above, it is an intriguing question to what extent the most ancient forms of modal thinking have survived in such a highly developed musical culture as Georgian folk musical art. We cannot but agree with the contention of F. Rubtsov, a researcher in Russian folk music, who asserts that not many early forms of modal thinking in folklore have survived to this day, because of the centuries-long historical evolution of folk music.⁵ In spite of this, it may be said that Georgian folk singing has retained the most ancient specimens of musical thinking. Specifically, in some ethnic groups a low level of social formation and economic/cultural development, along with an isolated life and an extremely distinct attitude

² Orbeliani, Sulikhan-Saba (1991). *Leksikoni kartuli* (Georgian Dictionary). I. Tbilisi: Merani (In Georgian). P. 373.

³ Orbeliani, Sulikhan-Saba (1993). *Leksikoni kartuli* (Georgian Dictionary). II. Tbilisi: Merani (In Georgian). P. 214.

⁴ Javakhishvili, Ivane (1990). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi* (The Basic Issues of the History of Georgian Music). 2nd ed. Tbilisi: Khelovneba (In Georgian). P. 230.

⁵ Rubtsov, Feodosiy. (1964). *Osnovy ladovogo stroeniya russkikh narodnykh pesen* (The Bases of Mode Structure of Russian Folk Songs). Leningrad: Muzyka (In Russian). Pp.: 66-69.

to the artistic expression of reality, resulted in the conservation of very primitive forms of musical thinking. On the other hand, we come across early folkloric specimens of modal thinking in the most ancient genre layers. These circumstances conditioned my interest in the rudimentary forms of mode.

The formation of modal organization is associated with very long processes in the evolution of musical thinking. L. Mazel provides very precise and terse definition of the importance of the mode organizing, saying, "The organization of modes is an indispensable foundation for musical language and thinking".⁶ For my part, I would add that the study of a nation's musical language – realizing its intonational world – is unimaginable without taking into consideration the regularities of modal organization.

From the very beginning it must be noted that every modal organization is a complex formation, since, on the one hand, it is the basis for the logical interrelation of sounds with one another and, on the other, it is the result of intoning the sounds which are thus interrelated. This situation deserves undivided attention when researching the foundations of mode. The contention that the initial formations of the mode originated from vocal music has been firmly established in musical scholarship. In the words of I. Tyulin, "A significant role in the origin and evolution of the modes is played by vocal music, as it directly depends on the psychophysiology laws of the formation of sounds".⁷

L. Mazel is of the same opinion, as he considers the human voice the primary source of musical intoning and of melody in general: "Not only the historical origin but the essence of melody is inseparably linked with the voice, the notion of singing, intoning as a living expression".⁸ The human voice, as the basis of intonation and music, is a topic of much scholarly research. It plays a part in studies of the origin of music and all such empirical research in that direction. First of all, it is associated with the problem of the origin of stable sound pitches, which is a regular phenomenon, since musical intonation cannot exist without stable pitches. Discussing the issues of the origin of music, R. Gruber notes, "The process of establishing the qualitative determination of sounds remains unexplained".⁹

I will not discuss the different suggestions by various scholars regarding this question, for it might deviate us from the basic sphere of this research. Even so, I will make a brief reference to the results of my studies, for I think that it will help me to define to some extent the rudimentary forms of mode.

The majority of scholars, when discussing how stable sound pitches were

⁶ Mazel, Lev (1952). *O melodii* (On Melody). Moscow: State Musical Publishers (In Russian). P. 22.

⁷ Tyulin, Yuri (1966). *Uchenie o garmonii* (Studies on Harmony). 3rd ed. Moscow: *Muzyka* (In Russian). P. 85.

⁸ Mazel, p. 14.

⁹ Gruber, Roman (1941). *Istoriya muzykalnoy kultury* (A History of Musical Culture). Vol. 1, pt. 1, Moscow and Leningrad: *Muzgiz* (In Russian). p. 154.

formed, think that the way they have chosen is the only possible and correct explanation. Contrary to this, I think it quite possible that throughout the historical evolution of man's thinking, there have been various ways and means for stable sound pitches to emerge. These different methods never confronted or ignored each other, but rather complemented their achievements and strengthened them in a new environment. I will give one comparison as an example.

Sergey Skrebkov, further developing Richard Valashek's hypothesis, denies the provenance of music from speech intonation and rather sees its source in the collective performance of dance, singling out the metric-rhythmical harmony as the most significant point. A component part of metric-rhythmical harmony was various sounds (clapping, exclamations, knocking, and such), without which it would have been impossible to move in agreement during the dance. The aesthetic demand of artistic unity in a collective dance also stimulated the agreement of sounds. That is, it stimulated an intonational harmony of voices and an accord – in truth, a unison – of the sound pitches. This is where musical intonation originates from. At its foundation, musical intonation has at least one sound with a stable pitch – a musical tone, stability – which acts, in fact, as an elementary reference point for collective intoning.¹⁰

On the other hand, the theory of the provenance of musical intonation from speech intonation is very popular. Herbert Spencer's not quite well-reasoned hypothesis about the interrelations between musical and speech intonations was further developed in the works of B. Asafyev, I. Tyulin, L. Mazel, and others.

For my part, I should like to add that stable sound pitches may have emerged in all spheres of collective activity (not only in dancing) on the basis of the aesthetic demand of artistic unity and metric-rhythmical "harmony".¹¹ And yet I do not think that the other way – the theory of their origin from speech intonations – is wrong. More than that, the study of Georgian folk musical art further strengthened my belief that stable sound pitches originated from the sphere of speech intonation.

Remnants of belief in magic have survived in almost all the nations of the world. In various parts of Georgia, one comes across such phenomena which are traces of this magical faith, for instance, a magical tree, a spring of water, a stuffed bird, an animal skull, a horseshoe, and so on. Some song lyrics are also based on the same foundation of belief, but I should like to focus my attention here on incantations.

I am far from the idea that incantations have not undergone any transformations over the centuries and have retained their original form to this day. But, at the same time, I think that the years could not have made any great influence on recitation and speech intonations. It seems obvious that, while the contents of the

¹⁰ Skrebkov, Sergey (1973). *Khudozhestvennye printsipy muzykalnykh stiley* (Artistic Principles of Musical Styles). Moscow: Muzyka (In Russian). Pp.: 25-26.

¹¹ Due to the lack of factual data on this subject, I will not put forward my contentions at this stage of research.

incantations changed – the old went into oblivion and new ideas, such as those from astral religions and Christianity, were introduced – the speech intonations themselves were not greatly changed.

When I was transcribing incantations during folklore expeditions, one phenomenon attracted my attention: my informants would recite incantations with a special intonation. It is easy to notice that incantations have their special intonational spheres and they differ greatly from ordinary speech or everyday intonations. Here we must address the fact of the differentiation of speech. There are two kinds of speech intonations: the usual or everyday kind, and something new, different from the former, which has specific features. What features are they? First of all, what attracts attention is the permanent "tonal level" of the incantation intonation: a short melody is repeated and this melody appears within a definite interval framework. The incantation intonations are characterized by a descending, sliding motion (a leap, followed by filling in). The incantation intonations may conditionally be called "magic" speech intonations, since their characteristic features have emerged within the religion mentioned above. They were formed by people's attempt to create a different type of speech, believing that such speech had a magical power.

"Magical" intonations are very close to the parameters of musical intonations, owing to the features mentioned above. Indeed, they may be characterized as a transitional stage between speech and musical intonations. This aspect alone would make the incantation intonations worthy of attention, but here I would like to refer to a very significant circumstance. In some of the incantations I have recorded, the first sound of the speech intonation formula (and at times the last one) is distinguished by having a definite pitch. The greater part of the recitation then falls on this tonic pitch. Here we cannot help but refer to B. Asafyev's well-known research on speech intonations, where he says that sounding on one tone is the first phrase of musical intonation, albeit still completely conditioned by the word.¹² Besides verbal incantations, similar phenomenon can be seen in Svan hunting verbal and musical incantations (ex. 1).

Proceeding from the above, we may try to prove that incantations and similar special cases of speech intonation must have been one of the bases for the formation of stable sound pitches. In this connection, I believe it will be of interest to bring forward the conclusions resulting from my observations.

Everyone may have heard the intonations associated with putting the child to sleep; it is in the "repertoire" of every woman. In truth, they occur as exclamations and manifest very strong links with speech. It is difficult to reveal stable sound pitches in intonational movements resembling exclamations, yet observations reveal that the more frequently they are repeated, the more opportunities there are to clearly feel the stability of one of the tones (ex. 2).

¹² Asafyev, Boris (1965). *Rechevaya intonatsiya* (Speech Intonation). Moscow: Muzyka (in Russian). P. 18.

In my opinion, the emergence of a stable tonic pitch was facilitated by prolonging the sounding of speech syllables and the strengthening of the tonic pitch through numerous repetitions. It is presumable that, with every repetition, and because of the "residual impression" of the repetitions, the intonation must have been specified and there must have been attempts to repeat it exactly. It is undeniable that during frequent repetitions the intoning process is polished and becomes stable.

The emergence of a stable tonic pitch is a qualitatively new phenomenon in speech intonations and it could not have failed to exercise influence on human cognition. In such a situation, all the achievements of musical intonation became familiar to the ear and turned into a normative phenomenon.

There is no doubt that, in the long history of the emergence of musical intonation, a decisive role was played by the development of stable sound pitches. The fusion of even two sounds in an intonational correlation with one another lays a foundation for the notion of musical intonation. The same may be said about the foundations of mode.

There must have been many different ways for a second stable sound pitch to emerge. In this regard, the material obtained by Georgian musicians in folklore expeditions lays the groundwork for imagining approximately the process through which new stable sound pitches came to be. The examples are taken from the repertory of children from the Racha region. Here I should like to note that, at the time the informants were recorded, the given texts were spoken, that is, they were recited in speech intonations. Examining these specimens makes it clear that they were linked with speech intonations (ex. 3, 4).

I would like to draw your attention to a certain circumstance. Scholars differ about whether to use children's musical folklore to prove this or that scientific point. I also treat this issue very cautiously and resort to them mainly due to the absence of other more lucid examples, and in order to present a more or less approximate picture. Thus I do not deny the suggestions concerning children's folklore. The famous Hungarian composer and folklorist Zoltán Kodály notes, "In their songs, as well as during the whole process of their development, children, to some extent, repeat mankind's history".¹³

E. Alekseyev shares the same positions, saying, "The most fruitful approach must be studying the processes of the formation of the sense of mode in children. I think that, in the near future, concerning the questions of the genesis of folk mode, we will be guided by children's melodic art and auditory perception as much as biologists lean upon on the material of embryology when studying the origin and evolution of organisms".¹⁴

Due to all that has been said above, I think it possible to lean upon the exam-

¹³ Quoted in: Alekseyev, Eduard (1976). *Problemi formirovaniya lada* (The Problems of the Mode Formation). Moscow: Muzyka (In Russian). P. 190.

¹⁴ Alekseyev, pp.: 190-191.

ples I have provided.

Both specimens (ex. 3 and 4) can be considered demonstrative examples of the formation of the second stable sound pitch. An interdependence is established when two pitches are expressed; this is characterized by their interval correlation, mutual attraction, and a kind of internal struggle until one of them acquires dominance, thus establishing functional differentiation.

The specimens I have provided also prove that in the earlier stages of human mental evolution, speech and musical intonations were indivisible units. Therefore the rudimentary forms of mode rely upon a foundation of musical intonations, which themselves were formed in the sphere of speech intonations and are closely linked with them.

When characterizing the simplest modes, I. Tyulin notes that, at their very emergence, the basic tones of the mode are in an interval relationship which is characteristic of speech intonation. For instance, he ascribes the emergence of the fourth and fifth as modal pitches to their presence in speech intonations.

It would be naive to think that in the process of historical evolution stable pitches emerged in an orderly fashion, one after another. Of course, it cannot be excluded that several pitches might appear simultaneously. The main thing was that a fundamental change took place in human cognition: sounds were perceived in terms of tonal height and thus differentiated from each other. Over the centuries, humans tried to add substance to this great achievement and invested the sounds, over which they now had command, with a certain semantic meaning. This is why a stable formation of two or three sounds came to be the means of arrangement, and the logical interrelation between these sounds allowed musical intonation to crystallize. This, in turn, caused the emergence of the initial forms of mode. After the "qualitative leap" that occurred in human life, both concerning the formation of sound and its perception, the inception of stable sound pitches and their intonational mastery must have become more intensive.

No doubt there are many different formations of stable pitches, that is, different initial ways for sounds to be arranged. We must agree with the three principles defined by Tyulin, since they are not based on the characteristic features of folk music from any particular nation, but rather on universal regularities of musical thinking.¹⁵ Tyulin does not single out any one of these principles as the first, never giving one priority over the others. "In folk songs, the trace of this or that principle of mode formation may be found. But first of all the fusion and mutual influence of all the three ways must be taken into consideration."¹⁶

The Russian music scholar F. Rubtsov is of the same opinion. He thinks that all the possible methods for expanding the arrangement of pitches must have taken

¹⁵ The three principles of Tyulin are: 1) The expansion of the second, 2) the jump, and 3) the supplementing of the jump with a second.

¹⁶ Tyulin, pp.: 90-92.

shape at approximately the same time and then developed in parallel with one another.¹⁷ In spite of our discussion above, we will not be limited only to these three principles, because there are other forms of the intonational realization of the sound arrangement as well.

Shalva Aslanishvili notes that "the earliest stage of modal development is represented in Khevsuretian monophonic songs (*Gvaris simghera* [the family clan's song], *Nana* [a lullaby]) and also in the ancient versions of *Iavnana* (a kind of lullaby)".¹⁸ It is on the basis of specimens of Khevsuretian and Pshavian monophonic songs that I should like to examine the different types of modal sound arrangements, the inception of central tones, and the forms in which the initial organization of the sound system is established.

In Georgian folk musical art, ascending and descending motion must be considered the most prevalent kind of melodic direction. It occurs in both archaic and developed singing forms. In light of the above discussion, it would be of great interest to determine the modal and intonational bases of descending melodic motion and its rudimentary forms. Since the most primitive forms of descending melodic motion have survived in the highland musical dialects, I would also like to note that the ethnic groups living in the mountains have retained the most ancient forms of social formation, economic development, language, religion, and everyday activities until very lately.¹⁹ Hence it is no wonder that it was this province which has preserved the most ancient specimens of musical thinking.

How were the sound arrangements mastered intonationally in the descending melodic motion type? How was their ancient provenance substantiated? And, in general, what characteristic features do they have? On the basis of both studying the notated specimens published in various collections and analyzing material from expeditions, it is easy to determine that the basic parameter of the descending melody is a sliding, glissando motion. Here it should also be said that there is a great difference between song transcriptions and the way they really sound. What is the reason for this?

In my opinion, it is impossible to make strictly accurate musical transcriptions of the highland songs, especially Khevsuretian songs. The same song, if transcribed by different people, will yield different results. The first reason is that in a descending motion, each of the pitches is not clearly distinguished. The intervals

¹⁷ Rubtsov, p. 24.

¹⁸ Aslanishvili, Shalva (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs). Vol.1. Tbilisi: *Khelovneba* (In Georgian). P. 173.

¹⁹ The outstanding Georgian ethnographers Vera Bardavelidze and Giorgi Chitaia note that "in the Georgian highlands, the prolonged tribal system has survived in its characteristic and original aspect best of all only in the province of Khevsureti... A primitive economy and the resulting isolation of the Khevsuretians provide nourishment for the basic needs of the tribal system". *Kartuli khalkhuri ornamenti* (Georgian Folk Ornaments). 1939. Tbilisi: USSR Academy of Sciences, vol. 1, *Khevsureti*, p. 3 (In Georgian)

between the steps – that is, the sound system – is also not differentiated. Therefore, transcribers only identify certain pitches from the descending motion for such reasons as metrical or rhythmic significance, relationship to the text, and so on.

The beginning of descending melodies is the “peak source” or “the highest sound”.²⁰ The motion begins from here and this pitch is the most strongly pronounced intonationally. It is not difficult to imagine that in such a motion – especially if there are frequent repetitions – the peak source would become the primary sound of the mode, with a stable pitch level. This is so, as I see it, even if the pitch is not always executed exactly by the singer but rather fluctuates within the borders of an “acoustic zone.” As in the past, singers today concentrate their attention on the contents of the song. It is most important for them to “conquer the peak,” as it were, which demands a mustering of forces. As a result, during the subsequent sliding movement of the voice, the aspect of musical intonation is completely ignored. In such a situation, the emergence of a new pitch level is mainly conditioned by the metrical or rhythmic character of the verse and the singer’s distribution of breathing. When Khevsuretians perform, an intake of breath always precedes a new glissando wave. The breathing rhythm significantly conditions the singing form.

The appearance of a new, basic melodic tone plays an important role in the descending motion. In most cases, this tone is distanced from the highest sound by the interval of a third (mediant). This new central tone somewhat impedes the movement at first, but subsequently it becomes the basis of the movement itself. In my opinion, in ancient times this phenomenon must have been similar to the first stanza of the *Mtibluri*, recorded by Aslanishvili (ex. 5).

When listening to a Khevsuretian song, there is a special phenomenon that attracts our attention: a significant number of performers do not seem to perceive a lower basic tone, that is, a tonic. This again proves that the performer is less concerned about intonation and finds that the descending glissando movement stops wherever the line of the poem ends. Hence, the initial organization of the descending glissando melody is based on syntactic regularities. The same may be said about rhythm and meter: the meter and rhythm of the melody are completely subordinated to those of the poem.

There can be no doubt that, due to the features discussed above – an undifferentiated sound system, the absence of a lower basic tone or tonic, subordination to the regularities of the poem, and so on – the descending melodic motion belongs to the most ancient layers of musical thinking. It is noteworthy that this type of melodic motion is a phenomenon characteristic not only of Georgian culture, but is present in the cultures of almost all nations. As L. Mazel notes, “In the past, descending melodic lines undoubtedly prevailed over ascending ones. The reason may have been a common physiological prerequisite, which conditioned a lower level of tension during descending vocal intonings than during ascending ones...

²⁰ Mazel, p. 99.

This descending motion plays a huge role in folk melodies, Russian in particular".²¹

Modal formation evolved in the descending glissando type of motion through revealing and emphasizing important tones. As in the cases discussed above, the emergence of stable sound pitches was facilitated by frequent repetition. The Khevsuretian song is characterized by a variant-stanza development. Each stanza is sung based on the same intonational sphere. Therefore, during frequent repetition, the already mastered or "conquered" pitch would be strengthened and, with the gradual emergence of a new pitch, a stable sound arrangement would result. I will return below to the issues of the appearance of new basic melody tones, the emergence of sound arrangements and their differentiation. For now, I will look at subsequent stages in the development of modal thinking in general.

First of all, I will focus my attention on the organization of the sound system, in which the most important tones are revealed and differentiated, as I think that these phenomena, described correctly, are key to the formation and development of mode thinking. When the initial pitches are intoned with a certain semantic load, a logical interrelation is formed, and the sounds in turn create a specific organization on the basis of this logical interrelation. Differences in pitch level can be considered the initial stage of the differentiation of these sounds. If the sounds are arranged in the steps according to their pitch level, the result will be a sound arrangement, that is, an abstract aspect of the sounds in a specific organization. Alekseyev justly notes that "for researchers studying the melodics of early song, the sound arrangement is truly the shadow of the mode, its outer contour".²²

F. Rubtsov calls the sound arrangement the "linear projection of the mode".²³ In performance, the same sound arrangement may be realized in different ways. As is well known, the folk music of different nations may share the same sound arrangements, yet they are realized in different ways due to the particular national musical languages. Hence the sound arrangement, taken abstractly, cannot express anything on its own and should be considered a phenomenon derived from the musical intonation.

The study of the structure of sound arrangements provide grounds to conclude that, in the early ages of folklore, the interdependence of the sounds mainly took place on the basis of intervals of the second. This should not be surprising, for the second – primarily the major second – is the most convenient interval for proportionate steps. Singing this interval does not require extra power and therefore the motion is calm and even.

This is not to suggest that other interval correlations emerged later. In the same descending, sliding motion, the mediant or third may appear. It is expressed clearly in the specimen of *Mtibluri* presented above (ex. 5). The interval of the fourth may

²¹ Mazel, pp.: 98-99.

²² Alekseyev, p. 73.

²³ Rubtsov, p. 24.

also have emerged together with the mediant, since it was present in the early stages of musical intonation as well. I single out the sonic fusion of the interval of the second only because it is an indispensable component even for sound arrangements with different interval relationships.

In the archaic layers of Georgian folk art, the fusion of sounds is chiefly founded on a diatonic basis. There are also cases, however, where, in the descending glissando motion, there are tones present which create a sound arrangement without semitones.

It is unquestionable that even modes with anhemitonic sound arrangements emerged in early periods of musical thinking. I have no intention of proving the priority of the anhemitonic sound arrangement before the diatonic one. The intervals of the second, third, and fourth, as well as both kinds of sound organization, must have taken shape simultaneously in the early age of folklore. Both principles of sound organization were fused organically at a certain stage in the development of songs, which in turn must have enriched the musical content of the melody.

In my opinion, over the course of time anhemitonic sound arrangements were filled in with semitones. This is why the number of anhemitonic sound arrangements that survive in performance practice is small. Since we have established the initial interval relationships within sound arrangements, I think it necessary to determine the place and role of each tone and interval in the process of modal formation, that is, to define their function in the intonational process.

I have noted above that even in a two-sound formation, a logical interrelation will crop up between the pitches if they are imbued with a specific semantic meaning. This relationship is characterized by an internal "struggle," as it were, and this struggle will go on until one of them acquires the status of a central tone. Many circumstances are needed for one of them to become the central tone and subordinate the other. Principles of meter and rhythm and effect of multiple repetition must be considered of prime importance. If one of the pitches is intoned more often and is rhythmically emphasized or accented metrically, it manifests a certain stability and will become the center of attraction. Thus the other pitch is a subordinated, fluctuating tone and is attracted by the former. This makes clear what function each of them performs in a two-tone formation.

L. Mazel, discussing the modal and modal-harmonic aspects of melody in the third chapter of his work *On Melody*, notes that both stable and unstable systems of melody seem to lean primarily on the association of the interval of the second. Between two neighboring notes, in the remote past, one would be a stable step, while the other—understood as the first note's *shemomghereba* (a kind of grace note in singing)—is attracted by the former and is therefore an unstable step. Proceeding from this, he concludes that during the crystallization of the mode system those sounds which are distant from each other by an even number of steps (for example, skipping one step) have a different function from those sounds which are distant from each other by a numbers of steps. Therefore, the alternation of scale degrees

with stable and unstable functions – being separated by a second – occurs by means of the mediant order.²⁴ This fascinating contention by an eminent author helps a great deal in studying how mode developed in the polyphonic texture of Georgian singing and its choral structure.

In my research into the foundations of mode, a very significant detail came to light, which demands introducing certain corrections to the theory of the distribution of stable and unstable functions in the mediant order. I will deal with the issue more widely below, but for now I will merely note that in the modes based on the interval of the fourth, the principle of mediant induction functions only beyond the frame of the fourth interval. In order to illustrate my point, I offer a schematic diagram (ex. 6).

It is clear that the basic tones of the mode, which are a fourth apart, are stable here. The fourth is a narrow interval and will not hold the sum of two mediant. Therefore, the two pitches situated between the stable tones are unstable. The mediant arrangement, with the alternation of functions, operates only beneath the base or above the peak. I will not go on reasoning about the issue, yet we can see that the important tones in a mode can play a great role in the differentiation of melodies and the formation of modes.

In the historical process of modal formation the basic tones were manifested in different intonational manners. In such a situation, we always take into account the movement type of a particular melody and its genre and dialect-specific features. For instance, in the initial formation of different melodic directions, the fundamental tones of the mode took shape in different ways. One may easily observe that in the ascending type of the melodic movement, a lower tonic pitch might first come to the fore, with upper tones like the fourth or fifth appearing subsequently. There are also numerous specimens where both basic tones (especially at an interval of a fourth) appear simultaneously. As for the descending motion – whose range exceeds the intervals of the fourth or fifth – the basic tone of the mode appears last of all. After the “peak source,” which is first, the mediant tone of the mode emerges, and then the next stage of the development is the tonic.

I will not discuss each stage in the formation of a mode's basic tones separately, but will only add that in modal organization the intonational orientation to the fourth and fifth must be considered a very significant feature. This is not difficult to prove, if we use the example of Georgian folk songs. In these songs, it is a regular phenomenon for certain intervals to be emphasized as central tones in the mode. At a certain stage of development, these intervals form a modal axis around which the entire melodic pattern is based.

The foundation for sounding the intervals of the fourth and fifth was established through speech intonation. As it is generally known, both the fourth and the

²⁴ Mazel develops the principle of mediant induction in his work *Problemi klassicheskoi garmonii* (Problems of Classical Harmony). 1972. Moscow: Muzyka (In Russian). Pp.: 151-184.

fifth are acoustically stable intervals. According to I. Tyulin, even small quantitative changes to the interval will cause qualitative changes, so the fourth and fifth intervals need intonational stability. Building on this, Tyulin concludes that there is an "intonational orientation in folk language to the intervals of the fourth and fifth, which leads to a modal organization based on these intervals".²⁵

We may observe that this intonational orientation to the fourth and fifth is not characteristic only of Georgian folk songs but of musical thinking in general. Now we must determine which intonational spheres emerged in the early stages of this establishment of the fourth and fifth as basic modal tones and what role they played in the formation of musical features and a national musical language.

Since intonation carries a musical idea, it is clear that the musical character expressed by a melody must be formed by joining intonational spheres. Yet in the earlier stages of musical development, there may have been an intonational sphere whose musical-semantic meaning was sufficient to create a single musical artistic character. We should note here that such intonational spheres, also understood as formulas, became solid elements conditioning the specific features of a national musical language.

Not all the achievements of musical language disappear without any traces in the process of evolution. They live on in a new environment either in their initial aspect or slightly transformed, creating an interesting synthesis. Thus we see both the idea of the tonal level – which was born as early as the time of magic and incantations – as well as the framework based on the fourth – which, appearing at a comparatively high level of evolution, became a basic parameter for the future development of modal foundations. Here we should also remember the "internal struggle" for priority between two stable sound pitches a second apart. Neither this dissonance nor fourth framework has disappeared without leaving a trace. Indeed, through fusion they continue to be present in the synthesis of intonational spheres (ex. 7).

The simple intonation of the Khevsuretian *Nana* has a musical meaning and certain characteristic features. Such an intonation – a leap of a fourth, with subsequent filling in – creates a method of expression which assumes the significance of a stylistic category in Georgian musical thinking. Therefore, even on a higher level of evolution it manifests itself in different musical-stylistic trends.

The struggle between two stable pitches separated by a second cannot be considered complete in this intonational formula either. The first pitch (*do*, here) is distinguished metrically and is the source of the intonation, and the second one (*re*) stands out rhythmically, at the same time arresting the intonational movement. This situation shows why there are differing views about the tonic even in this simple song.

I am sure that the modal function of every separate sound is varied. One must

²⁵ Tyulin, p. 44.

consider not only the metrical and rhythmic foundation of each pitch, and whether it is stable or unstable, but one must also define its place in the whole composition, even in such a simple one as this example. Taking these three factors into account (stability/instability, meter/rhythm, and composition) makes it possible to identify the function of each pitch.

When analyzing monophonic Georgian folk songs, I focus on the initial and final tones which, even when they are not quite distinct, always remain in the memory. Here I should like to add that, as a rule, the tonic of all Georgian monophonic folk songs is represented by the last, lowest tone. This seems to be one of the specific features of the national musical language. In the example of the Khevsuretian *Nana* which I have presented, the musical idea ends on the second degree of the mode. During a live performance, when the short intonational tune is repeated many times, it is the metrically emphasized lower tone (*do*) that is first noticed and retained in the memory, followed by the peak at the fourth scale degree (*fa*). Only at the end, as if unexpectedly, there is a pause on the second degree (*re*). This tone thus becomes prominent.

The prominence of this note is mainly conditioned by the structure and composition of the tune. It was recognized subconsciously that pausing on this unstable tone was the only way to repeat the musical idea – that is, to turn the intonational formula around – and in the process it became a new means of expression. Pausing on the unstable tone and thereby reversing the intonational tune is also a form-creating element and deserves attention as well. In highly developed specimens of Georgian folk song, the spreading and expanding of the melody quite often follows this principle. Inherited forms of primitive and advanced songs can be found in great numbers, which attests to the regularity of the development of dialects in the Georgian national musical language. The intonational tune I have discussed above, however, does not always bear a similar semantic load, which depends on the kind of musical context in which it is realized. Nevertheless, my attention was attracted primarily by the fact that it is characteristic of almost all Georgian musical dialects and generally occurs as an intonational formula finishing the main musical idea. This is why it is called a stylistic category of the Georgian musical language as a whole.

Motion based on a descending pentachord is also one of the specific stylistic features of the Georgian folk musical language. Sometimes it manifests itself as an intonational formula with a framework based on a fifth. The descending pentachord, like the tetrachord discussed earlier, appears in different parts of the song but occurs most frequently as a finishing structure. This applies to both monophonic and polyphonic songs (ex. 8).

The descending pentachordal motion attracts attention for other reasons as well. In some specimens of Georgian folk song, only the root of the fifth interval and the peak note may be seen as stable. The other sounds have an unstable function. If we turn to the principle of the mediant order of the alternation of functions,

however, it is evident that, in this case, the mediant (third) tone of the potential sound arrangement has the ability to acquire stability. I have observed that, at a comparatively high level of musical development, the mediant sound assumes the function of stability (ex. 9).

But it is not only this that makes this mediant tone interesting. At a higher level of the development, the mediant note often becomes the basis for a kind of motion that creates completely new expressive means and leads to the distinctive style characteristics of the Georgian musical language.

The direction of the melody is an expressive means in itself. A descending intonational motions discharges certain emotions, while ascending motion almost always strengthens the dynamics. It is evident that the intrusion of an ascending intonation into a descending melody type becomes a new expressive method which exercises its influence on the musical character expressed by the melody. My choice of three stanzas of the song *Lasharis Simghera* to illustrate this point is no accident. In the third stanza, an intonational motion quite alien to the melody appears. It is at the beginning of the phrase and is perceived as a grace note a third below the "peak source" (ex. 9). The next example (ex. 10) is also of great interest (Khevsuretian *Nana*, recorded by Shalva Mshvelidze).

In this example, a descending intonational motion begin from the second and fourth scale degrees. In Georgian musical thinking, an ascending motion from the fourth degree never took shape as a typical form. There are some objective reasons for this. An ascending intonational motion from the second step of the mode, however, is indeed a stylistic feature of Georgian folk music. In folk music, during the fusion of two musical sentences built on the principle of question and answer, the second sentence (answer) quite often begins by ascending from this second scale degree. Thus we see that ascending motion may begin on different modal steps, but it gained special expressiveness when being starting from the third.

I believe that the basic character of this intonation lies in ascending by seconds. It is noteworthy that it is the mediant tone that determines the tendency of the mode, which itself is the reason for the emergence of the "major" and "minor" variants of the ascending intonation. I will not touch upon the question as to in what genres and social environments the "major" and "minor" variants are realized, as it is thoroughly discussed by Shalva Aslanishvili.²⁶ This ascending motion has become a normative phenomenon for the ear and assumes different semantic loads in various genres.

If the motion begins with the minor third, such an intonation stirs up associations of entreating or beseeching. Aslanishvili notes that similar intonations were the basis for the ritual songs that eulogize and entreat the deities of the pagan pantheon. As for the major variant of this intonation, it is used in other genres of daily life with different semantic meanings. We can thus see a simple intonational mo-

²⁶ Aslanishvili, pp.: 90-163.

tion, at a high level of development, finding itself in a new environment, becoming a means of stylistic expression in Georgian folk song, and entering the basic lexical stock of the national musical language.

Now I will make a brief reference to the role of the basic tones for descending melodies which are not limited to a range of a fourth or fifth. I note above that in this form of melodic motion, after the highest sound, the middle tone of the mode appears next.²⁷ In the wide-range type of descending/glissando melodic motion, the emergence of the middle tone is a phenomenon that generates significant changes in the modal organization. It can concentrate the surrounding pitches, stimulate the descending motion towards the lower tonic, and, in a number of cases, become the source of a new melodic wave. The middle tone of the mode, which is called the "antitheses" by Christophor Kushnaryov,²⁸ is a form-creating element. After it takes shape, the intonation improves and becomes crystal clear.

As we have observed with regard to metrical and rhythmic regularities, frequent repetitions of a melody facilitated the formation of the mode's middle tone. Since the middle tone of the mode cannot impede motion and itself provides an impulse for descending motion, it is evident that there must have emerged a new reference point in the form of an important lower pitch. Our analyses showed that such a reference point is always in a specific correlation with the middle tone, usually separated by the interval of a fourth or fifth (ex. 11).

Such an interval correlation between the basic tones of a mode has become a stylistic feature that runs through all of Georgian folk musical art. Even in the most complicated modal systems, which are the basis of multipart folk songs, the fourth and fifth degrees play the most significant role both in the horizontally moving layers and in the coordination and organization of their fusion. In Georgian folk music, there is not a single modal system in which the fourth and fifth do not organize the sound system. It is noteworthy that some folk songs are based on a mode in which both aspects of the basic tone are manifested (that is, both the fourth and the fifth), which unquestionably causes certain changes both in the organization of the system and in the structural formation of vertical chords. I am convinced that these circumstances played an important role in the emergence of such chordal structures as the 5-4-1 chord [fifth and fourth intervals above a tonic]. Similarly significant is the role of the mode's central tones in the conclusion of melodic motion and musical phrases, after which the tonic fourth and the tonic fifth take shape.

The shifting of a mode's basic tones and their acquiring tonic function took place at a comparatively late stage in the evolution of musical thinking. In early

²⁷ There are some examples in Georgian folk music that seem to refute this argument, in as much as they provide evidence for the simultaneous emergence of both basic tones. Despite this, I believe my contention to be correct, based on my analysis of published songs and observations of live performance.

²⁸ Kushnaryov, Christophor (1958). *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* (History and Theory of Armenian Monodic Music). Leningrad: Gosmuzizdat (In Russian). Pp.: 364, 418.

folklore modes, only the lower basic tone— the tonic— is a stable sound capable of finishing a musical idea.

A lower pitch, strengthened metrically, rhythmically, or by numerous repetitions, is the main basic tone of this whole sound system. When it takes shape, the process of the differentiation of the sound system is finished. More than that, it becomes a center of attraction, which puts the sound system in motion and charges the intonational spheres with a new semantic load. Only this tone can cease the melodic motion and put a stop to a musical idea. It is the only stable sound in the sound arrangement.

Tatiana Bershadskaya justly notes that in monodic music there is only one stable tonic pitch.²⁹ I share this view of hers, but I think it expedient to introduce the notion of comparative stability. We cannot ignore the fact that the upper tone of the modal axis (the middle basic tone) is still distinguished for its stability in comparison with other tones and manages to concentrate the other sounds around itself. This applies only to monophonic Georgian folk songs, since, as we mention above, both of the basic modal tones in polyphonic folk music can function as tonics, as in the three-part singing in the major-minor system.

As in the primitive, descending type of melodic motion, so too in the highly developed and crystallized modal systems, the tonic pitch is the "central element of the system," as Yuri Kholopov terms it.³⁰ It is the center of attraction and essentially determines the function of the other pitches. In the form of descending melodic motion, where the lowest sound has a tonic function, there is only a descending attraction. In the modal systems of Georgian multipart songs, there are two directions for attraction: the sounds above the tonic obey the laws of descending attraction, while the sounds below it obey those of ascending attraction (ex. 12). This dominant characteristic feature of Georgian folk thinking should be taken into consideration when determining the functions of each sound. It has great significance in defining the functional interrelation between melodic motion and the chordal formations.

Despite the fact that, in the diatonic mode systems of the Georgian folk music, we deal with octave equivalence, there is no functional identity for those tones an octave apart. Indeed, the repetition at the octave of the tonic pitch may be the most unstable tone in the sound system. It is the law of attraction discussed above that is the most significant reason why octave doubling results in different functions. Mazel's principle of mediant induction plays a great role here. Since the tonic is the central element of the system and is the only center of attraction, the whole system takes shape on the principle of "monotonics." In addition, scale degrees acquire

²⁹ Bershadskaya, Tatiana (1972). *K voprosu ob ustoychivosti i neustoychivosti v ladakh russkoy narodnoy pesni* (On Modal Stability and Instability in Russian Folk Song), in *Problemi lada* (Problems of Mode). Edited by Kira Yuzhak. Moscow: Muzyka (In Russian). Pp.: 183-184.

³⁰ Kholopov, Yuri (1988). *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs* (Harmony: A Theoretical Course). Moscow: Muzyka (In Russian). P. 384.

different features due to the simultaneous influence of harmonic procedures. In the modal-harmonic and modal-functional systems, the same scale degree – and any chords built upon this pitch – may have a changeable character in terms of function. This necessitates a discussion of these pitches as being bi-functional or poly-functional.

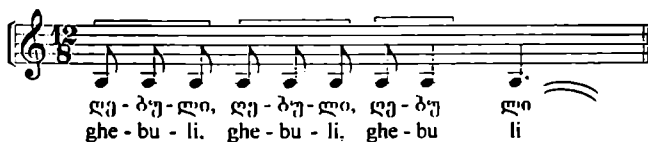
Space does not allow me to conduct a thorough analysis of all the aspects of the inception and formation of mode. Despite this, I have tried not to ignore any of the basic phenomena that played a decisive role both in modal formation and in some of the characteristic features of the national musical language. The emergence of mode is a foundational phenomenon in folk musical thinking, and the formation of its component elements arose through the development of musical thinking, in an evolutionary process.

მაგალითები:

Examples:

1. სვანური მითელა. ჩანერილი და ნოტირებული 1967 წელს კახი როსებაშვილის მიერ. ხელნაწერი ინახება თსკ ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (შემდგომ: ქსმშლ) არქივში.

Svanetian Recitation (of a verbal charm). Recorded and notated by Kakhi Rosebashvili in 1967. (In Georgian). The manuscript is kept in the Archive of the Georgian Folk Music Laboratory at Tbilisi State Conservatoire (hence forth AGFML).



2.



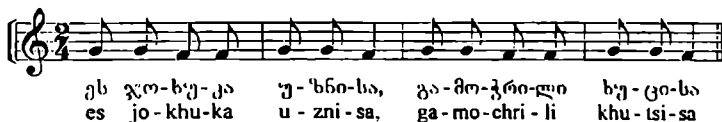
3. ტაა, ტაა, ტამელა (რაჭული). ჩან. და ნოტ. 1967 წელს კახი როსებაშვილის მიერ. ხელნაწერი ინახება თსკ ქსმშლ არქივში.

Taa, taa, tamela (Rachan). Recorded and notated by Kakhi Rosebashvili in 1967. (AGFML).

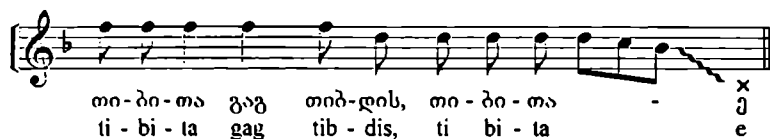


4. სანადირო ჯოხის დაზმნა (რაჭული). ჩან. და ნოტ. 1967 წელს კახი როსებაშვილის მიერ. ხელნაწერი ინახება თსკ ქსმშლ არქივში.

Sanadiro jokhis dazmna (Verbal Spells on the Hunting Stick. Rachan). Recorded and notated by Kakhi Rosebashvili in 1967 (AGFML).



5. მთიბლური (ხევსურული). ასლანიშვილი შალვა (1956). ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. II:60, №6. თბილისი: ხელოვნება. *Mtibluri (Haymaking song, Khevsuretian)*. Transcribed by Shalva Aslanishvili, *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs) 1956. Tbilisi: *Khelovneba*, vol. 2:60, #6 (In Georgian).



6. სკემა. Scale grouping.

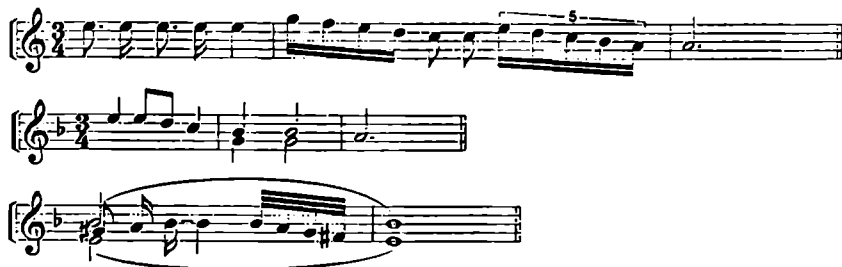


7. ნანა (ხევსურული). ჩხიკვაძე გრიგოლ (1960). ქართული ხალხური სიმღერა. ტომი I:6. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

Nana (Lullaby, Khevsuretian). Transcribed by Grigol Chkhikvadze *Kartuli khalkhuri simghera* (Georgian Folk Song). Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo*. 1960. vol. 1:6 (In Georgian and Russian).



8. წყარო უცნობია. Unknown source.



9. ლაშარის სიმღერა (თუშური). ასლანიშვილი:163, №1.

Lasharis simghera (Lashari Song, Tushetian). Aslanishvili:163, №1.



10. ნანა (ხევსურული). ჩხიკვაძე:9.

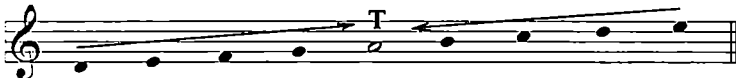
Nana (Lullaby, Khvetsuretian). Chkhikvadze:9.



11. წყარო უცნობია. Unknown source.



12.



კილოს ცნების ზოგიერთი ისტორიული და თეორიული ასპექტის შესახებ¹

ქართული მუსიკალური ენის თავისებურებებზე წარმოებულმა მრავალწლიანმა დაკვირვებებმა ცხადყო, რომ სხვადასხვა ტერმინი თუ ცნება, რომლებიც დღეს სამეცნიერო მიმოქცევაშია, დაზუსტებასა და ახლებურ გააზრებას ითხოვს. მუსიკალური მეცნიერების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, როდესაც გაირკვა ზოგიერთი მუსიკალური მოვლენის წარმოქმნის მიზეზი, ინტონირების პროცესუალური მექანიზმები, ალქმის ფსიქო-ფიზიოლოგიური თავისებურებები და ა. შ., რამდენიმე, თუნდაც სასკოლო-აკადემიური ხასიათის მქონე, ცნებამ და ტრადიციულმა შეხედულებამ გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა. სამწუხაროდ, ინერციის ძალა იმდენად ძლიერია, რომ დოგმებად ქცეულ მოსაზრებებს ხშირ შემთხვევაში ყოველგვარი კრიტიკული გააზრების გარეშე ვიშორებთ და ეჭვიც არ გვეპარება მათ მართებულობაში. ცხადია, ასეთი ვითარების გადალახვა გარკვეულ სირთულეებთანაა დაკავშირებული, რადგან დოგმების მსხვერვა და სტერეოტიპული აზროვნებიდან თავის დაღწევა ძნელია და გარკვეულ დროს მოითხოვს. მიუხედავად ამისა, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში ტრადიციული თეორიული აზრის კრიტიკული ანალიზის, ზოგიერთი ცნებისა თუ შეხედულების ახლებური გააზრების პროცესები მაინც დაიწყო, რადგან ნათელი გახდა, რომ ყველგასულ პოსტულატებზე დაყრდნობით გზის კვლევა და ეროვნული მუსიკალური ენის კანონზომიერებათა ჭეშმარიტი არსის შეცნობა შეუძლებელია. ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში ამ მხრივ ყველაზე უფრო აქტუალურად ბგერათრიგებისა და კილოს ცნებებთან დაკავშირებული პრობლემატიკა მიგვაჩნია.

ცნობილია, რომ კილო, როგორც გარკვეულ ლოგიკას დაქვემდებარებულ ფუნქციურ დამოკიდებულებაში მყოფი ინტონირებადი ბგერათა სამყარო, მუსიკალური აზროვნების საფუძველთა საფუძველია. კილოს შესახებ მრავალი მოსაზრებაა გამოთქმული, მაგრამ დღემდე ვერ მოხერხდა ამ ცნების ერთიანი, ყველასათვის მისაღები დეფინიციის ჩამოყალიბება.

¹ ნაშრომში გაერთიანებულია 1999 და 2001 წლების სტატიები. მათგან 1999 წლისა წარმოადგენს წლიურ სამეცნიერო თემას და ინახება თსკ ქსმშლ არქივში, 2001 წლისა კი - გამოქვეყნებულია კრებულში *სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლის-თავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. ნურ-ნუშია რუსუდან (პ/მ რედ.). თბილისი. გვ.: 304-315.

ამისი მიზეზი კი ის არის, რომ თვით კილო მეტად რთული, მრავალი ნახნავის შემცველი მუსიკალური მოვლენაა. ამასთან, მუსიკის თეორიის განვითარების ცალკეულ პერიოდებში მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში მისი სხვადასხვა მხარე, სხვადასხვა შემადგენელი კომპონენტი ექცეოდა, რაც უდავოდ ართულებდა კილოს ბუნების სრულფასოვანი შეცნობის საკმეს.

კილოს ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტი ბგერათრიგია. ბგერათრიგების პრობლემებმა მეცნიერთა ყურადღება ისტორიის ადრეულ ეტაპზევე მიიქცია. ანტიკური საბერძნეთის მუსიკის თეორიამ ბგერათრიგების მწყობრი სისტემა შემოგვინახა. ძველბერძნული კილოთა ბგერათრიგები, რომლებიც ორი ტეტრაქორდის შეერთების შედეგად მიიღებოდა, საბერძნეთის ისტორიული ოლქების (ლიდია, იონია, ფრიგია და სხვ.) სახელწოდებებით იყო ცნობილი. ახლა ძნელია იმისი მტკიცება, ჰქონდა თუ არა თითოეულ კილოს ტიპობრივ ინტონაციათა წრე, დამახასიათებელი რიტმულ-ინტონაციური ფორმულები და რამდენად გამოიყენებოდა ისინი სამემსრულებლო პრაქტიკაში. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ზოგიერთი მათგანი ხელოვნურად იყო შექმნილი და მხოლოდ თეორიული პოსტულატის სახით არსებობდა.

როგორც ირკვევა, ძველბერძნული მუსიკის თეორიაში მახვილი ბგერათრიგების სტრუქტურულ მხარეზე იყო გადატანილი. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ანტიკურ ხანაში ბგერათრიგებისა და კილოს ცნებები გაიგივებული იყო, თუმცა იმისი აღნიშვნაც აუცილებელია, რომ კლასიკური ბერძნული ფილოსოფიის ძირითად კონცეფციებში დიდი ადგილი კილოების ეთიკური ფუნქციების განსაზღვრასაც ეთმობოდა. ასე მაგალითად, პლატონიც და არისტოტელეც განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებდნენ დორიულ კილოს, როგორც განონასწორებულს და პიროვნების პარმონიული განვითარებისათვის მეტად მნიშვნელოვანს.

ბგერათრიგულმა თეორიამ ფართოდ გაიდგა ფესვები შუა საუკუნეების ევროპულ მუსიკალურ მეცნიერებაშიც. ევროპული მუსიკალურ-თეორიული აზრი იმთავითვე სარგებლობდა ძველბერძნული კილოების ნომენკლატურით, თუმცა ბგერათრიგების სტრუქტურასა და აგების წესებში პრინციპული განსხვავებები იყო. შუა საუკუნეების ბგერათრიგული თეორიების ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული როლი საეკლესიო გალობის რვახმის სისტემამაც ითამაშა, რომლის საფუძვლად ოთხი ავთენტური (ძირითადი) და ოთხი პლაგალური (დამხმარე) კილო იქნა შერჩეული. ამ უკანასკნელთა (როგორც ძირითადი კილოებიდან წარმოებულთა) ნომენკლატურას ავთენტური კილოების სახელწოდებები განსაზღვრავდა, ოღონდ წინსართ – ჰიპოს (ქვე) დართვით. რვახმის სისტემის კილოებში ბგერათრიგების სტრუქტურასთან ერთად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ტონიკური ცენტრის მდებარეობასა და კილოური ლერძის ინტერვალურ თანაფარდობას ენიჭებოდა.

რვახმის სისტემის თავდაპირველი იდეით თითოეული ხმა, ანუ კი-

ლო მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ მელოდიურ-რიტმულ ფორმულებზე უნდა ყოფილიყო აგებული და ყოველი მათგანი აღდგომის შემდეგ შეიდებულა და საეკლესიო დღესასწაულების დროს უნდა შესრულებულიყო. როგორც ირკვევა, ამ იდეის პრაქტიკული განხორციელება გარკვეულ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული, რადგან იგი შემსრულებლისაგან სმენითი ტრადიციებისა და გამოცდილებისათვის უჩვეულო, ხალხურ ყოფაში დამკვიდრებული კილოებისაგან განსხვავებული ინტონაციური ფორმულების, მელოდიური ნაგებობების დამახასიათებლად და ინტონირებას მოითხოვდა. ერთხმობის, ანუ გრიგორიუსული ქორალების დონეზე ასეთი ამოცანის დაძლევა მაინც ხერხდებოდა, თუმცა შუა საუკუნეების ევროპელი თეორეტიკოსები იმასაც აღნიშნავდნენ, რომ სპეციალურად მომზადებულ მაგალობლებსაც კი ინტონირების პროცესში გარკვეული კორექტივები შეჰქონდათ რვახმის სისტემის კილოთა კანონიკურ სტრუქტურებში და მათი სმენითი ტრადიციებისათვის ჩვეულ კილოკავებს (ინტონაციებს) იყენებდნენ.

მრავალხმობის ჩასახვის შემდეგ (IX-XII სს.) ევროპის საეკლესიო მუსიკის კილოურ საფუძვლებში ძირეული გარდატეხა მოხდა. პარმონიული კანონზომიერებების ჩამოყალიბებამ და თანდათანობითმა განვითარებამ გარკვეული ზეგავლენა მოახდინა კილოს ძირეულ ნიშან-თვისებებზე, კილოური მიზიდულობის კანონებზე, შიდაკილოურ შეჭიდულობებზე და სხვ. პარმონიზაციის ერთიანმა პრინციპებმა იმ ნიშან-თვისებების ნიველირება მოახდინა, რომლებიც მონოდიის ნიაღში წარმოქმნილ ავთენტურ და პლაგალურ კილოებს შორის არსებობდა. და თუ ამ უკანასკნელთ ისევ ძველი ჰიპო ნომენკლატურით იხსენიებდნენ, ამისი მიზეზი ბგერათრიგული თეორიის საუკუნეებით ფესვგამჯდარი ტრადიციები იყო. ასეთ ვითარებაში რვახმის სისტემის კილოების ახლადწარმოქმნილ კილოპარმონიულ სისტემასთან მისადაგების ყოველგვარმა მცდელობამ ფორმალური ხასიათი შეიძინა და მხოლოდ თეორიული პოსტულატების სახით შერჩა მუსიკალურ ტრაქტატებს. როგორც ვხედავთ, შუასაუკუნეების თეორიული აზრი კილოთა დიფერენციაციას ისევ ტრადიციული მეთოდებით, ანუ ბგერათრიგული პრინციპებით ახდენს. ბგერათრიგული თეორია იმდენად მომხიბლავი აღმოჩნდა, რომ იგი სხვადასხვა სახით დღემდე იჩენს თავს მუსიკის თეორეტიკოსთა ნაშრომებში. რაც მთავარია, ასეთ გამოკვლევებში უმეტეს შემთხვევაში კილო მხოლოდ ბგერათრიგული ასპექტით ხასიათდება, რაც ამ ორი ცნების (ბგერათრიგი და კილო) იგივეობას გულისხმობს. ასეთი მიდგომა გაუმართლებელი და მიუღებელია.

უდავოა, რომ კილო ბგერათრიგსაც გულისხმობს, მაგრამ იგი ძალიან მწირ ინფორმაციას იძლევა კილოს შესახებ. ბგერათრიგი მხოლოდ იმაზე მიგვანიშნებს, თუ რომელი ბგერები მონაწილეობდნენ ინტონირების პროცესში. იგი შედეგია ინტონირების პროცესისა და არა მისი საფუძველი. ამიტომ სამართლიანია ის აზრი, რომ ბგერათრიგი ადამიანის გონების მიერ მოწესრიგებული, გამის სახით განფენილი ბგერათსიმალეებრივი

სკალაა და სხვა არაფერი.

დღესაც ბგერათრიგული თეორიის მიმდევრები ერთმანეთისაგან დიამეტრულად განსხვავებული ხალხების კილოებს შუა საუკუნეების საეკლესიო კილოთა სახელებით იხსენიებენ (ფრიგიული, მიქსოლიდიური, ეოლიური, ჰიპოიონიური, ჰიპოდორიული და სხვ.), რითაც, ფაქტიურად, მათ შორის იგივეობის ნიშანს სვამენ. ასეთ მიდგომას იმით ამართლებენ, თითქოს ყოველგვარი მიქსოლიდიურები, ფრიგიულები, ჰიპოდორიულები და კიდევ მრავალი სხვა კილოს განზოგადებულ სახეს წარმოადგენდეს.

ასეთი თეორიის მიმდევრებს მინდა ბორის ასაფიევის სიტყვები შეეახსენო, რომ «Лад – не теоретическое обобщение и, пожалуй, как таковой даже и немыслим: получается лишь звукоряд, гаммы, «функции», а качество лада при этом улетучивается»². კილოს თეორიული განზოგადება, რომელიც ბგერათრიგამდე დაიყვანება, არავითარ შემთხვევაში არ ასახავს მის (კილოს) რეალურ ბუნებას. თეორეტიკოსთა ნაშრომებში ბგერათრიგები მხოლოდ მოგვიანებით ჩნდება ცოცხალი მუსიკისაგან განყენებული აღმავალი და დაღმავალი რიგების სახით. ხალხის ყოფაში კი თითოეული კილოსათვის დამახასიათებელი მოტივები ან მელოდიური ფორმულები მოქმედებს. სწორედ ისინი განსაზღვრავს კილოს. ბგერათრიგები კი მისი შემადგენელი ტონების მხოლოდ საფეხურებრივ გრაფიკულ გამოსახულებას წარმოადგენს³. ყველაფერი ისე ნათლადაა ჩამოყალიბებული, რომ ვფიქრობ, კომენტარი ზედმეტია!

ახლა მოკლედ შევეხოთ აკუსტიკის საკითხებს, რადგან კილოს არსის შეცნობასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას შორის ბგერათრიგულ თეორიებთან ერთად აკუსტიკური თეორიებიც დიდხანს ინარჩუნებდნენ პრიორიტეტს.

აკუსტიკური კანონზომიერებების კვლევას დიდი ხნის ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში გამოჩენილმა ბერძენმა ფილოსოფოსმა და მათემატიკოსმა პითაგორამ და შემდგომ მისმა მოსწავლეებმა საფუძველი ჩაუყარეს მუსიკისადმი სამეცნიერო-აკუსტიკურ მიდგომას. მონოქორდის დაყოფის საფუძველზე პითაგორელებმა ჩამოაყალიბეს პირველადი შეხედულებები ინტერვალური შეფარდებებისა და ბგერათრიგების შესახებ, დაადგინეს ბგერათა ფიზიკური თვისებები, რხევის ამპლიტუდა და სიხშირე, ძალა, გავრცელების თავისებურებები და სხვ. მრავალი მიღწევის მიუხედავად, პითაგორელების კავშირი მუსიკასთან მისტიკურ-რელიგიური ხასიათისა იყო. იგი არ იძლეოდა ფორმალური ფიზიკურ-მათემატიკური კრიტერიუმებიდან გასვლის საშუალებას. ეს კრიტერიუმები ფორმალურ სწავლებაში იქცეოდნენ ერთგვარ კანონებად, რომლებიც მუსიკის შინაარსის იგნორირებას ახდენდნენ. გაზომვების მიღმა რჩებოდა

² Асафьев Борис (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Изд.2-е. Ленинград: Музыка. С. 229.

³ იქვე, გვ. 282.

ბგერათა ის რეალურად არსებული შეფარდებები, რომლებიც უშუალოდ ინტონირების პროცესში წარმოიქმნებოდა.

შემდგომ ეპოქებში მეცნიერთა ყურადღება მიიქცია იმ გარემოებამ, რომ ბგერათრიგის თითოეულ ტონს არათანაბარი მნიშვნელობა ჰქონდა. ზოგი გარკვეულ სიმყარეს იჩენდა, ზოგი არამდგრადი და მერყევი იყო — ერთი იზიდავდა, ხოლო მეორე კი მიიზიდებოდა. მეცნიერებმა აღმოაჩინეს ობერტონული რიგი, ტონებს შორის არსებული ნათესაური კავშირები და სხვ. მართალია, აკუსტიკური კვლევის გზაზე ზოგიერთმა მოსაზრებამ, მაგალითად უნტერტონულმა თეორიამ, სრული ფიასკო განიცადა, მაგრამ არსებითი ის იყო, რომ აკუსტიკა ძლიერ დაუახლოვდა მუსიკალურ მეცნიერებას და დაეხმარა არაერთი მოვლენის შეცნობაში.

არა მარტო პითაგორელების, არამედ შემდგომი ეპოქების მეცნიერ-აკუსტიკოსთა თვალთახედვის მიღმა დარჩა ადამიანი, მისგან მომდინარე ცოცხალი ინტონირების პროცესები და ინტონირების ლოგიკა, რომლებიც სრულებითაც არ ემთხვეოდა აკუსტიკური გაზომვების შედეგებს. ასეთ თეორიებში აკუსტიკური გაზომვების მონაცემები ფეტიშად იყო ქცეული. ამიტომ იყო, რომ კილოს ყველაზე უფრო არსებითი საკითხები ვინრო პროფესიული კუთხით, ფორმალურად და მექანიკურად განიხილებოდა. „სიმღერა „გაზომვებით“ არ იქმნება (*«Песня создается не «ошибками»*)», — აცხადებდა ინტონაციის თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ბორის ასაფიევი⁴. ამ სიტყვების ავტორი უდავო ჭეშმარიტებამდე ინტონაციის, როგორც მუსიკის შინაარსობრივი ფუნქციის, შეცნობამ მიიყვანა. მისი აზრით, ინტონირება წარმოადგენს ისეთ პროცესს, რომლის დროსაც ნიველირდება ან საერთოდ უქმდება აკუსტიკური და ფიზიოლოგიური მხარეები და მუსიკა სოციალურ ფაქტორად იქცევა.

მუსიკის ინტონირებადი ბუნების შეცნობამდე მუსიკის თეორიულმა მეცნიერებამ დიდი ისტორიული გზა განვლო. პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ ბგერათრიგული და აკუსტიკური თეორიების ფეტიშიზმის პირობებშიც კი არა მარტო კილოს, არამედ მუსიკის ჭეშმარიტი არსის შეცნობისაკენ მიმართული მრავალი საყურადღებო მოსაზრება სრულიად უსამართლოდ ეძლეოდა დავინწყებას და თეორიული აზრი ისევ და ისევ სქოლასტიციზმის მარნუხებში ექცეოდა. თვით პითაგორიზმის ეპოქაშიც კი გამოთქმულია ისეთი შეხედულებები, რომლებშიც მუსიკის ეთიკური და ესთეტიკური ფასეულობების შეცნობის კრიტერიუმად სმენით აღქმა მიჩნეული. ასე მაგალითად, თუ პითაგორელებისათვის კონსონანსი იყო ინტერვალი, რომლის საფუძველშიც უმარტივესი აკუსტიკური შეფარდებები იდო, არისტოტელესა და მისი სკოლის მიმდევრებისათვის იგი „სმენისათვის ყველაზე უფრო სასიამოვნო თანაჟღერადობად“⁵ აღიქმებოდა. როგორც ვხედავთ, ამ

⁴ Асафьев Борис (1987). *О народной музыке*. Ленинград: Музыка. С. 26.

⁵ Орлова Елена (1984). *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*. Москва: Музыка. С. 12.

უკანასკნელ განმარტებაში მკვეთრად იჭრება ადამიანის ფაქტორი (სმენა, როგორც ადამიანის ფაქტორის ფიზიოლოგიური მხარე და სიამოვნება, როგორც მისი გრძნობად-ემოციური, ანუ ესთეტიკური მხარე). მიუხედავად იმისა, რომ მსგავსი მოსაზრებები შუა საუკუნეების ფილოსოფიურ და მუსიკალურ ტრაქტატებში ჭარბად იძებნება, ინტონაციის თეორიის ჩამოყალიბებამდე მუსიკალურ-თეორიული აზრი სქოლასტიკურობის ნიშნითაა დაღდაბმული, რადგან ბგერათრიგული და აკუსტიკური თეორიები ცოცხალი მუსიკისაგან განწყენილი პოსტულატებით საზრდოობდა.

გამოჩენილი გერმანელი მეცნიერი იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი ამბობდა: ჩვენ გვევინყვება, როცა ფიზიკურ-მათემატიკურ პოსტულატებს ვეყრდნობით, რომ „მუსიკა ადამიანის ხელოვნებაა“⁶. კილოს ბგერათრიგული და აკუსტიკური თეორიების უმთავრესი ნაკლი სწორედ ადამიანის ფაქტორის გაუთვალისწინებლობა იყო. ამიტომაც კილოს გაგება, როგორც ადამიანის მუსიკალური აზროვნების პროდუქტისა, მისი ისტორიულად განპირობებული ესთეტიკური ბუნებისა და სხვ., ამ თეორიების საფუძველზე ვერ ხერხდებოდა.

XIX საუკუნეში, განსაკუთრებით კი მის II ნახევარში ისტორიულია. ეს ისტორიზმი აღიქმება არა როგორც მნიშვნელოვან მუსიკალურ მოვლენათა ქრონოლოგიზაცია, არამედ როგორც მუსიკალური აზროვნების განვითარების ყველა უმნიშვნელოვანესი ეტაპისა და პარამეტრის ისტორიული განჭვრეტა, საწყისი და განვითარებადი მუსიკალური მოვლენებისა და პროცესების შეცნობა.

გამოჩენილი მეცნიერი გერმან ლაროში აღნიშნავს: „მუსიკის ისტორიული შესწავლა... სწორედ მისი თეორიის შესწავლაა“ და „მის (მუსიკის თეორიის) განვითარებაში ახალი ეტაპი დადგება მას შემდეგ, რაც მუსიკის თეორია გათავისუფლდება ზუსტ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა... ბატონობისგან.“ ეს „მომავალი ეტაპი ისტორიული და ესთეტიკური ხედვის“ პერიოდი იქნება⁷.

იმის შეგრძნება, რომ მუსიკის თეორია ზუსტი მეცნიერებების (მათემატიკა, ფიზიკა) მარწმუნებშია მოქცეული, თანდათანობით იკიდებს ფეხს მუსიკოსებისა და ესთეტიკოსების შეგნებაში. ამ მხრივ, ნიშანდობლივად მიგვაჩნია XVIII საუკუნის გერმანელი მეცნიერის, იოჰან მათეზონის, გამონათქვამები: „...первые подлинные основы музыки коренятся в физике или в естествознании“, მაგრამ „искусство звуков черпает из бездонного кладезя природы, а не из лужи арифметики,“ „Музыка не против математики, а над ней“⁸.

თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგ გერმანელი მეცნიერი ჰერმან ფონ ჰელმპოლცი ცდილობს, მუსიკალური მეცნიერება მათემატიკისა

⁶ იქვე, გვ. 43.

⁷ Орлова, с.: 77, 79.

⁸ იქვე, გვ. 32.

და ფიზიკისაგან გამიჯნოს და ფიზიოლოგიასთან დაახლოების პირველ ნაბიჯებს დგამს. იგი გრძნობს, რომ „მუსიკის კერძოობითობა და დახვეწილი ნიუანსირება“ აკუსტიკური კანონებით არ აიხსნება. მან შეამჩნია, რომ ძალიან ბევრი მუსიკალური მოვლენა სრულებითაც არ მომდინარეობდა ბგერის აკუსტიკური ბუნებიდან, არამედ ისტორიის მიერ იყო შექმნილი და დროისა და ადგილმდებარეობის გათვალისწინებით მრავალმხრივ განსხვავებებს ქმნიდა. ცხადია, პელმპოლტცის შეხედულებები წინამორბედი სქოლასტიკოსების ფონზე წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო. თუმცა საბოლოო ჯამში მახვილი მაინც აკუსტიკისკენ იყო მიმართული, მაგრამ, როგორც ლაროში შენიშნავს, „ფიზიოლოგიური აკუსტიკის ფორმით“⁹. ჩვენი აზრით, პელმპოლტცის გამოკვლევებში ყურადსაღები და მნიშვნელოვანი ადამიანის ფაქტორის წინა პლანზე წამოწევა იყო. მუსიკალური მეცნიერება თანდათან მეტ ყურადღებას იჩენს აღნიშნული ფაქტორის მიმართ. ჰერდერს, რომლისთვისაც მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანების ხელოვნებაა, მიაჩნდა, რომ თუკი ადამიანი არ არის (არ არსებობს), ანუ ადამიანის ფაქტორი არ არის გათვალისწინებული ან ამოვარდნილია თეორიულ გამოკვლევებში, მაშინ არ ყოფილა ის, რაც წარმოადგენს მუსიკის თეორიის ინტონაციური სპეციფიკის საფუძველთა საფუძველს.

ადამიანის ფაქტორზე მინიშნება უფრო ადრე გამოთქმულ მოსაზრებებშიც გამოსჭვივის, მაგრამ მისი უშუალო კავშირი ინტონაციისა და ინტონირების ცნებებთან ჯერ კიდევ არ შეიმჩნევა.

მუსიკალურ-თეორიული მეცნიერება თანდათანობით ავითარებს და აყალიბებს შეხედულებას ინტონაციისა და მუსიკის ინტონირებადი ბუნების შესახებ, სადაც ინტონირება ადამიანის მუსიკალური აზროვნების პროცესუალურ ასახვად, ხოლო ინტონაცია ინტონირების შედეგად მოი-აზრება. ყოველივემ მნიშვნელოვნად განაპირობა კილოს, როგორც გარკვეულ ლოგიკაზე დაფუძნებულ ინტონირებად ბგერით სამყაროდ აღქმა. საუკუნეთა განმავლობაში სწორედ ამ ინტონირებად სამყაროში ჩაისახა თითოეული კილოსათვის დამახასიათებელი მოტივები და მელოდიური ფორმულები, ტიპობრივ ინტონაციათა წრეები, რომლებიც კილოს ძირითად მსაზღვრელებად და მახასიათებლებად იქცა.

ახლა, როდესაც მუსიკალური მეცნიერების მიერ შეცნობილია კილოს არსი, შესწავლილია მის ძირითად მახასიათებელთა ნიშან-თვისებები, შუა საუკუნეების ე. წ. საეკლესიო კილოებით (იონიური, დორიული, ფრიგიული, ლოკრიული, ჰიპოფრიგიული, ჰიპოდორიულ-ჰიპომიქსოლიდიური და კიდევ მრავალი სხვა) აპელირება ანაქრონიზმია და სხვა არაფერი. ყოვლად გაუმართლებელია მათი ხელოვნური მისადაგება ნებისმიერი ეროვნული მუსიკალური კულტურის კილოურ სისტემებთან, რადგან მათ ინტონაციურ სისტემებს შორის იმდენად დიდი განსხვავებაა, რომ რაიმე ერთობასა

⁹ Орлова, с. 79.

და მსგავსებაზეც კი მსჯელობა ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია. არა მარტო ნაციონალურ მუსიკალურ ენებს შორის, არამედ თვით ერთი ენის შიგნით არსებული განაყოფების, ანუ დიალექტების დონეზეც კი ურთიერთგანსხვავებულობის უპირველესი ნიშანი ინტონაციურ სამყაროშია. სწორედ კილოინტონაციური თავისებურებები განსაზღვრავს ამა თუ იმ ერის მუსიკალური ენის თვითმყოფადობას, ეროვნულ ხასიათსა და იერს.

თუ ყოველივე ზემოთ თქმული ჭეშმარიტია (სხვა მოსაზრება კი მუსიკისმცოდნეობაში დღეს უკვე აღარ არსებობს), მაშინ რა გამართლება ეძებნება იმ გარემოებას, რომ სხვადასხვა ეროვნული კულტურისათვის დამახასიათებელ, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ ინტონაციურ ბირთვებზე, მოტივებსა და მელოდირ ფორმულებზე აგებულ კილოებს ერთი და იგივე სახელდებით მოვიხსენიებთ? განა ქართულ, რუსულ, ბულგარულ, ლიტვურ, უკრაინულ, უნგრულ და ა. შ. სხვა ნებისმიერი ერის სასიმღერო კილოებს ერთმანეთის მსგავსი ინტონაციური სამყარო, იდენტური მელოდირ-რიტმული ფორმულები გააჩნია? ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული კილოებისათვის შუა საუკუნეების საეკლესიო კილოების ნომენკლატურის მისადაგებით კი მათ ერთსახოვნებასა და ერთგვაროვნებას ვაღიარებთ, რაც აბსურდია და სრულიად არ შეესაბამება სინამდვილეს. ასეთ მიდგომას გამართლება არა აქვს. ერთადერთი, რა ნიადაგზეც შეიძლება სხვადასხვა ერის სასიმღერო ნიშნებს შორის საერთოს პოვნა – ეს ბგერათრიგია, მაგრამ ბგერათრიგი კილო არ არის. ეს დებულება, უპირველეს ყოვლისა, ყურად უნდა იღონ იმ მკვლევარებმა, რომლებიც ინერციის ძალით ჯერ კიდევ ბგერათრიგული თეორიების ტყვეობაში იმყოფებიან.

ჯერ კიდევ ორ ათეულ წელზე მეტი ხნის წინ ფოლკლორისტთა ერთ-ერთ საკავშირო კონფერენციაზე გამოვთქვით ეჭვი კილოთა ასეთი სახელდების მართებულობის შესახებ. ეს იყო ეჭვი და არა მტკიცება და ამიტომაც სათანადო გამოძახილი არ მოჰყოლია. საბედნიეროდ, სულ მალე მსგავსი ეჭვები და მოსაზრებები სხვა ქვეყნების თეორეტიკოსებსა და ფოლკლორისტებსაც გაუჩნდათ. ამ მხრივ ყურადსაღებია ადრე-ფოლკლორული კილოების საინტერესო მკვლევარის, ედუარდ ალექსევის, მოსაზრება: «Подробные номенклатуры «национально-характерных» высотных рядов – «ионийских», «миксолидийских», «дорийских», «фригийских» и т. д. – производят все более удручающее впечатление, продолжая кочевать из одного теоретического описания фольклорных традиций в другое»¹⁰.

ეფიქრობ, მართლაც დროა, ხელი ავიღოთ ქართული ხალხური სასიმღერო კილოების „მიქსოლიდიურად“, „დორიულად“, „ეოლიურად“, „ჰიპოლოკრიულად“, „ჰიპომიქსოლიდიურ-მიქსოლიდიურად“ და სხვა შუა საუკუნეების კილოთა ნომენკლატურით მონათვლაზე.

¹⁰ Алексеев Эдуард (1986). *Раннефольклорное интонирование*. Москва: Советский композитор. С. 28.

აღსანიშნავია და მრავალმხრივ ნიშანდობლივიც, რომ კილოს ტრადიციული ქართული გაგება, უპირველეს ყოვლისა, ინტონაციასა და ინტონირებად ბუნებას უკავშირდება. ქართულში კილო მელოდიის, ანუ ჰანგის შესატყვისი ტერმინია. სულხან-საბა ორბელიანი ასე განმარტავს მას: „კილოდ ითქმის გალობათა და ჴმონებათა მიმოქცევათა მუჭლი“¹¹. ხმოვანებათა მიმოქცევა სხვა არაფერია, თუ არა მელოდიური ფორმულები, რომლებიც ერთი სასიმღერო მუხლის ფარგლებშია მოქცეული. პავლე ინგოროყვას მოსაზრებაზე დაყრდნობით ივანე ჯავახიშვილი წერს: „ჰანგით შემკული საგალობლის აღმნიშვნელი ტერმინი უნდა იყოს მოკაზმულნი, ხოლო თვით ჰანგს კი ეწოდებოდა კილო“¹². ანუ როგორც ვხედავთ, კილოს ქართული გაგება საოცრად მარტივი და ნათელია. იგი ჭეშმარიტია და ამდენად აღარ საჭიროებს რაიმე სხვა ტერმინებითა და ცნებებით „გამდიდრებას“.

აღბათ ისიც აღსანიშნავია, რომ გამოჩენილი რუსი თეორეტიკოსი იური ხოლოპოვიც კილოს ჭეშმარიტ ნიმუშად მელოდია-მოდელის უძველეს პრინციპს მიიჩნევს¹³. მსგავსი მოსაზრება აქვს გამოთქმული შალვა ასლანიშვილსაც. კილოს უმარტივეს გამოხატულებას იგი კილო-ჰანგს უწოდებს¹⁴. სამსუხაროდ, ამ მართებულმა მოსაზრებამ მის შემდგომ გამოკვლევებში ველარ ჰპოვა სათანადო განვითარება.

ასაფიქვე თვლიდა, რომ ზოგიერთი თეორიული გამოკვლევისათვის არცთუ უცხოა ცოცხალი ინტონირების სასიცოცხლო ძარღვს მონყევითი, უშუალოდ საშემსრულებლო პრაქტიკას მოცილებული ჭერეტიითი ფეტიშები, განყენებული, ნაირგვარი უსიცოცხლო სქემები და დიაგრამები, რომლებიც კიდევ უფრო ბუნდოვანს ხდის ისედაც რთულ და ჯერ კიდევ ბურუსით მოცულ, მუსიკის სხვადასხვა მოვლენებთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას. ერთ-ერთი ასეთი პრობლემა კილოს არსის შეცნობას უკავშირდება. აღბათ ასეთმა გარემოებამ ათქმევინა ბ. ასაფიევს, რომ კილოური პრობლემები მუსიკისმცოდნეობაში „რაღაც საგამოკვლევო ფეტიშად იქცა, თავისებურ აღვირად, რომელსაც, როგორც ჩანს, მუსიკის მრავალფეროვან მოვლენებს არადანიშნულებისამებრ ჩამოაცმევინ ხოლმე. ამ დროს ივიწყებენ, რომ კილო მხოლოდ დამხმარე ტერმინია და რომ ის ყოველთვის მუსიკალური შემოქმედების ცხოველმყოფელი ძალების თავისებური შედეგია“¹⁵. განაგრძობს რა თავის აზრს, ასაფიევი აღნიშნავს, რომ ის ეხება „ამ სპეციალურ, მაგრამ არცთუ ვიწრო-ტექნიკურ

¹¹ ორბელიანი სულხან-საბა (1991). *ლექსიკონი ქართული*. I. თბილისი: მერანი. გვ. 373.

¹² ჯავახიშვილი ივანე (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება. გვ. 230.

¹³ Холопов Юрий (1988). *Гармония. Теоретический курс*. Москва: Музыка. С.: 30-36; 178.

¹⁴ ასლანიშვილი შალვა (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. I. თბილისი: ხელოვნება. გვ. 173.

¹⁵ Асафьев, с.: 1987: 25.

თეორიულ სფეროს, როგორც ერთ-ერთ მაგალითს, როგორც მითითებას მუსიკის ათვისებისა და შესწავლის დაბინდვის საშუალების შესახებ ჭერეტიითი ფეტიშებით, რამეთუ სქოლასტიციზმის ასეთი გადმონაშთები ჩვენს ხელოვნებაში არც ისე ცოტაა და მუსიკალურ ფოლკლორში ისინი განსაკუთრებით სახიფათოა, რამეთუ ხელს უშლის ფოლკლორს, იქცევს მეცნიერებად ხალხურ-ეროვნული მუსიკალური შემოქმედების შესახებ¹⁶.

დაბოლოს, ყოველივეზე მსჯელობა იმიტომ ჩავთვალეთ საჭიროდ, რომ კიდევ ერთხელ დაგვერწმუნებინა მკითხველი ქართული სასიმღერო კილოებისათვის ე.წ. შუა საუკუნეების საეკლესიო კილოთა ნომინკლატურის მისადაგების უსაფუძვლობასა და აბსურდულობაში. აღნიშნულ საკითხებზე იმიტომ ვამახვილებთ ყურადღებას, რომ ქართულ მუსიკალურ მეცნიერებაში კვლავ გრძელდება ისეთი სახის გამოკვლევების პუბლიკაცია, რომლებიც ცოცხალი საშემსრულებლო პრაქტიკიდან მოწყვეტილ, არაბუნებრივ, ხელოვნურ და მხოლოდ მკვლევართა წარმოსახვაში არსებულ პოსტულატებს ეყრდნობა, რაც კვლავ უფრო ბუნდოვანს ხდის ქართულ კილოურ სისტემასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას და გვაშორებს ჭეშმარიტებას.

თავის დროზე, აკუსტიკური გაზომვებით გატაცების პერიოდში, დადგენილ იქნა, რომ კილოთა დიატონური ბგერათრიგები შეიძლება წმინდა კვარტებისა და წმინდა კვინტების უწყვეტი ჯაჭვის სახით დალაგდეს (აქედან იღებს სათავეს მუსიკის თეორიაში საკმაოდ ცნობილი კვარტული და კვინტური დიატონიკა). „ახლებური“ გააზრებით კი ხშირად იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს კვარტული და კვინტური ჯაჭვი აყალიბებს დიატონურ ბგერათრიგებს. ჩვენ არ უარყოფთ, რომ გარკვეული თეორიული მოსაზრების ნათელსაყოფად მკვლევარებს უხდებათ ისეთ აკუსტიკურ მონაცემებზე დაყრდნობა, რომლებიც უშუალოდ კილოს ბუნებიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ მათემატიკისა და ფიზიკის სფეროს განეკუთვნება. სწორედ ამ დროს მართებს მკვლევარს სიფრთხილე და ყოველგვარი აკუსტიკური გათვლები ისე არ უნდა წარმოადგინოს, როგორც კილოს ბუნებრივი მოცემულობა. ასე, მაგალითად: კილოს ბგერათრიგების ინტერვალური შედგენილობის დასამტკიცებლად ხშირად გამოიყენებოდა ობერტონული რიგების თეორია. ობერტონული ურთიერთობები, რასაკვირველია, აკუსტიკურ გარემოს მიეკუთვნება, მაგრამ კილოს დინამიკური პროცესების შესწავლის შემდეგ გაირკვა, რომ ტონების შიდაკილოური აკუსტიკური კავშირები ნაკლებად ემორჩილება ობერტონულ სისტემას. იგივე შეიძლება ითქვას კვარტა-კვინტური ჯაჭვის შესახებაც. კილოში ნამდვილად არსებობს კვარტა-კვინტური შიდაკილოური შეჭიდულობები, რომლებსაც არაფერი აქვთ საერთო კვარტა-კვინტური უწყვეტი ჯაჭვის პრინციპებთან და მათ საფუძველზე ბგერათრიგების ჩამოყალიბებასთან. კვარტა-კვინტური შიდაკილოური

¹⁶ იქვე.

შეჭიდულობები, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებებიდან მომდინარეობს და ამ ინტერვალებით ბგერათრიგის ტონების შინაგანი რეგულაციისა და სტაბილურობის მუდმივმოქმედი კონტროლისა და კოორდინაციის შედეგია, რაც თავის გამოკვლევებში ბრწყინვალედ დაამტკიცა ცნობილმა თეორეტიკოსმა ლევ მახელმა¹⁷.

ვფიქრობთ, მართებული აზრი აქვს გამოთქმული რუს მუსიკოსს, ნიკოლაი კაშკინს: „რაც შეეხება აკუსტიკური მოვლენების კანონებს, ისინი იმდენად მიესადაგება მუსიკას, რამდენადაც თანხვედბა თვით ბგერის ხელოვნებიდან ლოგიკურად გამომდინარე მოცემულობებსა და კანონებს“¹⁸. ბუნებაში რეალურად არსებული კვარტა-კვინტური ტონების უახლოესი აკუსტიკური ნათესაური კავშირები თანხვედბა ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებს და კილოს ბუნებრივ მოცემულობებს. ამდენად, ისინი მოსახერხებელია ყოველგვარი კვარტული და კვინტური მიმდევრობების სხვადასხვაგვარი თეორიული გააზრებისათვის, მაგრამ ამავე დროს არ უნდა დავივიწყოთ ის ჭეშმარიტებაც, რომ განყენებულად არსებული აკუსტიკური შეფარდებების სტატიკა (ისინი კი მუდამ ასეთებად რჩებიან) ვერავითარ ასახვასა და გამოძახილს ვერ ჰპოვებს მუსიკის ხელოვნებაში, ვიდრე ეს აკუსტიკური შეფარდებები არ იქნება რეალიზებული ინტონირების დინამიკურ პროცესებში. მხოლოდ ამის შემდეგ იძენს იგი ფუნქციას და მონაწილეობს კილოური სისტემის ჩამოყალიბებაში.

აზრის ნათელსაყოფად მოვიყვანთ ერთ მაგალითს. ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ფესვგამჯდარია აზრი, რომ კვარტული ინტერვალით დაბოლოებულ მუსიკალურ ნაგებობაში (ზოგიერთი ქართული ხალხური სიმღერა მართლაც მთავრდება ამ ინტერვალთ) ტონიკურ ბგერას კვარტის მწვერვალი წარმოადგენს. ამ ყოვლად გაუმართლებელი მოსაზრების შესახებ არაერთხელ გამოგვითქვამს ჩვენი უარყოფითი დამოკიდებულება და, ამდენად, ყველა ფაქტორზე აღარ შევაჩერებთ ყურადღებას. ამჟამად მხოლოდ იმას დავძენთ, რომ ეს მოსაზრება იმ მცდარ შეხედულებას ეფუძნება, რომლის მიხედვითაც თითქოს განყენებულად წარმოდგენილ კვარტის ინტერვალში მწვერვალი ფუძეს მიიზიდავს. სინამდვილეში კილოურ საფუძველს მოკლებულ, განყენებულად აღებულ კვარტაში მიზიდულობის ძალები არ მოქმედებს. ბუნებაში მსგავსი მოვლენა არ გვხვდება. „აკუსტიკური გარემო, რომელიც ადამიანის გონით არ არის ორგანიზებული, ჯერ კიდევ არ წარმოადგენს მუსიკას“¹⁹ – აღნიშნავდა ბ. ასაფიევი. მიზიდულობის კანონები მხოლოდ ადამიანის ცნობიერებაში ყალიბდება.

თეორია კვარტის მწვერვალის მიერ ფუძის მიზიდვის შესახებ მაჟორ-მინორული ჰარმონიული სისტემის წარმოქმნის შემდეგ დამკვიდრდა, სადაც

¹⁷ Мазель, Лев (1972). *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка. С.: 185-290.

¹⁸ Орлова, с. 87.

¹⁹ Асафьев, 1971, с. 23.

ძირითად ფუნქციათა კვარტა-კვინტურ ურთიერთდამოკიდებულებაში ნათლად იგრძნობა მერყევი დომინანტური ფუნქციის (ტონიკისაგან კვარტით ქვევით მდებარე) სწრაფვა ტონიკური ფუნქციისაკენ. ამ გარემოებამ მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი იმ მოსაზრების ჩამოყალიბებასა და განმტკიცებას, რომლის მიხედვითაც კვარტულ ინტერვალში ფუძე მწვერვალის მიერ მიიზიდება. ქართული მრავალხმიანი მუსიკის კილოპარმონიული სისტემა, მიზიდულობის კანონზომიერებების თვალსაზრისით, დიამეტრულად განსხვავდება მაჟორ-მინორული პარმონიული სისტემისაგან. მის ერთ-ერთ უპირველეს გამოვლინებად ქართული კილოებისათვის დამახასიათებელი მონოტონიკალიზმის პრინციპი და მის საფუძველზე წარმოქმნილი მიზიდულობის ისეთი კანონზომიერებები მიგვაჩნია, სადაც „მოლოდინის ფსიქოლოგია“ მუსიკალური აზრის დამამთავრებელ ტონად მუდამ თანაჟღერადობის (ინტერვალის) ქვედა ბგერას გვთავაზობს. სხვა ფაქტორებზე რომც არ გავამახვილოთ ყურადღება, ეს არგუმენტიც კმარა იმის დასამტკიცებლად, რომ დამაბოლოებელ კვარტულ ინტერვალში სიმყარეს მისი ფუძე წარმოადგენს, რომელიც, შესაბამისად, იზიდავს და იქვემდებარებს მწვერვალს. ეფიქრობთ, ზემოთ აღნიშნული ნათლად ადასტურებს, თუ რამდენად გაუმართლებელია ქართული კილოური სისტემისათვის ევროპულ მაჟორ-მინორულ სისტემებზე დაფუძნებული თეორიული პოსტულატების მისადაგება. იგი აუცილებლად მიგვიყვანს შეცდომამდე.

მუსიკალური ფოლკლორის თეორიული პრობლემებით დაინტერესებულმა მკვლევარმა დასკვნები, უპირველეს ყოვლისა, სმენითი ანალიზის საფუძველზე უნდა გამოიტანოს. ვერავითარი უსიცოცხლო სანოტო ჩანაწერები, ხელოვნური სქემები, ბგერათრიგული სკალები და აპრიორულად გამზადებული თეორიული დებულებები ვერ შეცვლის იმ მთაბეჭდილებების მნიშვნელობას, რომელსაც მკვლევარი ცოცხლად შესრულებული მუსიკის უშუალო განცდითა და აღქმით მიიღებს, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ განცდათა სიღრმე და მართებული აღქმა მახვილ სმენასა და დიდ სმენით გამოცდილებას საჭიროებს. მკვლევარმა არც ის უნდა დაივიწყოს, რომ მუსიკა მართლაც ადამიანის ხელოვნებაა და მაქსიმალურად უნდა ეცადოს, რომ აღადგინოს, განიცადოს და გაიაზროს ინტონირების ის პროცესები, რომლის მეშვეობითაც ადამიანები უხსოვარი დროიდან ქმნიდნენ სიმღერას. სწორედ ინტონირებადი პროცესების მართებული გააზრება იძლევა კილოს ბუნებისა და კანონზომიერებების შეცნობის საშუალებას. ეს კი, თავის მხრივ, სრულყოფილი ცნებების ჩამოყალიბებისა და არსობრივად გამართლებული ტერმინოლოგიის გამოყენების ერთ-ერთი წინაპირობაა.

ON SOME HISTORICAL AND THEORETICAL ASPECTS OF THE MODE CONCEPT¹

Long-term research of the specific features of the Georgian musical language brought to light how various terms and concepts currently circulating in academic research require new or at least refined definitions. At the present stage of the development of the field of musicology, the reason for the emergence of some musical phenomena have been defined, such as the processional mechanisms and specific psycho-physiological features of intoning, resulting in some scholastic-academic concepts and traditional views having undergone definite transformations. Unfortunately, ideas are repeated and reused without any critical examination into their worth and accuracy. Overcoming such obstacles is admittedly difficult; dissolving dogma and avoiding stereotypes is hard and time-consuming work. Despite this, as it was impossible to find the ways and comprehend the true essence of the national musical language patterns based only on obsolete postulates, the process of critical analysis and fresh interpretation of various ideas and views has begun in Georgian musical folkloristic studies. In my opinion, the problems connected with the notions of the tonal compositions and the mode are the most urgent for this field.

It has long been recognized that the concept of 'mode', in other ways the manner in which pitches interact in a logical functional relationship with one another, represents the foundation of musical thinking. Many ideas have been expressed about the mode, but to this day no single definition, acceptable to everybody, has yet been formulated. The reason for this is that the mode is a very complicated, multifaceted musical phenomenon. In addition, various aspects and components of the mode system captured scholars' attention during different periods of the development of musical theory, which undoubtedly complicated a thorough comprehension of the nature of the mode system.

One of the components of the mode is the arrangement of the tones, something which has attracted scholars' attention ever since the earliest stages of history. An orderly system of tone arrangement was preserved in the musical theory of ancient Greece: they resulted from the joining of two tetrachords and were known by

¹ The work includes the articles from 1999 and 2001. The 1999 article is an annual scientific work and is preserved at the AGFML of Tbilisi State Conservatoire, the 2001 one is published in the collection *Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music*. Reports of the International Scientific Conference dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's statehood and the 2000th Anniversary of Christ's birth. Tsurtsumia, Rusudan (resp. ed.). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary). Pp: 304-315.

the names of the historical districts of Greece (Lydia, Ionia, Phrygia and others). It is hard to prove whether each mode had a circle of typical intonations, or characteristic rhythmic-intonational formulas, and how often they were used in performing. It was suggested that some of them had been created artificially and occurred only in the form of a theoretical postulate.

We know from the musical theory of ancient Greece that the emphasis was shifted to the structural aspect of the tonal arrangement, from which we can deduce that in that period, the notions of tonal arrangements and thus the mode had been identified. It should also be noted, however, that the definition of the ethical functions also occupied an important place in the basic concepts of the classic Greek philosophy. For instance, both Plato and Aristotle paid special attention to the Dorian mode, considering it as being balanced and very important for the harmonious development of man.

The tone arrangement theory was widely introduced into and firmly established in medieval European science of music as well. From the very beginning, the European musical-theoretical idea used the old Greek mode nomenclature, though there were differences in principle between the structure of tones and the rules thereof. In the formation of the medieval tone arrangement theories, a great role was also played by the eight-part system of the church chants, whose foundation was formed by four authentic (basic) and four plagal (auxiliary) modes. The nomenclature of the latter (as derived from the basic modes) was conditioned by the names of the authentic modes, with the addition of the prefix *hypo* (below). In the modes of the eight-part system together with the tone arrangement structure, great significance was attached to the interval correlation between the position of the tonic center and the mode axis.

According to the original idea of the eight-part system, each part of the mode should be built only upon its characteristic melodic-rhythmic formulas, each of which should be performed during the weeks following Easter and at the church feasts. Practical implementation of that idea was fraught with difficulties, since it demanded that the performers memorize and perform intonational formulas and melodic structures different from and unusual to the modes already firmly established in people's everyday life. It was still possible to overcome this problem with respect to the Gregorian chants, though the medieval European theoreticians noted that even specially trained chanters introduced some corrections into the canonic structures of the modes of the eight-part system and used the accents (intonations) common in their own auditory traditions.

After the emergence of polyphony (ninth to the twelfth century), a drastic change took place in the mode bases of European music. The formation and gradual evolution of the harmonic patterns exercised a certain influence on many features of the mode, such as the laws of mode attraction. The common principle of harmonization leveled the features that were present between the authentic and plagal modes generated within the monody. The fact that the latter were still referred to

by the old *hypo* nomenclature was due to the centuries-old tradition of the tone-arrangement theory. Under such conditions, any attempt at adjusting the modes of the eight-part system to the newly created mode-harmonic system remained mere hypotheses in the musical treatises. As we can see, the medieval theoretical framework still differentiates the mode by means of the traditional methods, i.e. based on the principles of the tonal composition. The tonal composition theory was so attractive that it still occurs in different forms in current music theory research. In most of those cases, however, the mood is characterized only by the mode aspect, which erroneously unifies the identity of these two notions (tonal composition and the mode).

There is no doubt that the mode also implies the tonal composition, but it provides very meager information about the mode. The tonal composition only indicates which pitches were involved in the intoning process, and is thus a result of the intoning process, not its basis. It is therefore correct that the tonal composition is regulated by the human mind; it is nothing more than the pitches used in a song, expanded and experienced as a scale.

Even today, advocates of the scale theory use the names of the medieval church modes (Phrygian, Mixolydian, Aeolian, Hypoionian, Hypodorian, and so on) to equalize the musics of different peoples. They justify such an approach by presuming that different kinds of scales can be generalized with the terms Mixolydian, Phrygian, and Hypodorian.

I should like to remind such followers of B. Asafyev's words that "the mode is not a theoretical generalization and can never be imagined as such: the result is only the sound arrangement, scales, 'functions,' and under such a condition the quality of the mode vanishes".² The theoretical generalization of the mode, which is brought down to the tonal composition by no means indicates its real nature. The tunes characteristic of each mode or melodic formulas appear in people's everyday life, and that is what determines the mode. Tonal composition appears in theoreticians' works only later in the form of [abstract] ascending and descending arrangements, which are merely the phased graphic representation of its component tones.³

Now I am going to briefly touch upon the acoustic questions, considering that the problems associated with the comprehension of the mood essence together with the acoustic theories of tonal composition also retained priority for a long time.

The study of the acoustic patterns has a long history. As early as the antique period, the prominent Greek philosopher and mathematician Pythagoras and subsequently his disciples laid the foundation of the scholarly approach to the acoustics of music. Pythagorians formulated the initial ideas about the interval correlations and tonal composition based on the monochord division, defined the physical fea-

² Asafyev, Boris (1971). *Muzykalnaya forma kak protsess* (Musical Form as a Process). Books I and 2, 2nd ed. Leningrad: Muzyka (in Russian). P. 229.

³ Ibid, p. 282.

tures of the sounds, their wave amplitude, frequency, power and the specificities of their spreading etc. Despite many achievements, Pythagorians' relationship with music was of a mystic-religious nature, and as such did not allow them to depart from the physical-mathematical criteria. These criteria turned into a kind of dogma in formal teaching, which ignored the musical content. The sound correlations that existed in reality and emerged directly in the intoning process, were left beyond the measuring.

In the subsequent epochs, scholars' attention was captured by the fact that not every tone of the tonal composition had equal significance. Some manifested certain stability; some were unstable and fluctuating; one was active while another was passive. Scholars discovered an overtone arrangement, the kinship present between the tones. Though it is true that during acoustic research some hypotheses (e.g. undertone theory) ended in fiasco, it was crucial that acoustics was tied closely with musicology insofar as it aided the comprehension of quite a few phenomena.

Neither Pythagorians nor acoustics researchers, however, paid adequate attention to the live intoning processes, as they did not coincide with the results of acoustic measuring at all. In their theories the acoustic measuring data were turned into a fetish. That was why the most significant problems concerning the mode were discussed from a narrow professional angle, formally and mechanically. B. Asafyev stated, "The song is not created by measuring," one of the founders of the theory of intonation.⁴

The author of these words was led to their undeniable truth by the comprehension of intonation as the semantic function of music. In his opinion, the intonation is a process during which the acoustic and physiological aspects lose their significance and music becomes primarily a social phenomenon.

Musicology had undergone much historical development before coming to an understanding of the intoning nature of music. It is unfortunate that despite the biases of theories about the arrangement of tones and acoustics, many significant attempts at grasping the true essence of music slipped into oblivion, and theoretical ideas remained in the shackles of scholastics. Even as early as Pythagoras' time, it was believed that auditory perception was the key to grasping the ethical and aesthetic values of music. For instance, while Pythagorians considered that a consonance was an interval founded on the simplest acoustic correlations, Aristotelians called it "the consonance, the most pleasant to the ear".⁵ As we see here, great significance is placed on aesthetics, and specifically hearing is singled out as the physiological basis of human pleasure. Despite such anthropocentrism being common in both medieval philosophy and music, before the foundation of the intonational theory the musical-theoretical idea was under the influence of scholastics, just as

⁴ Asafyev, Boris (1987). *O narodnoy muzyke* (On Folk Music). Leningrad: *Muzyka* (in Russian). P. 26

⁵ Orlova, Elena (1984). *Intonatsionnaya teoriya Asafyeva kak uchenie o spetsifike muzykal'nogo myshleniya* (Asafyev's Intonational Theory as a Teaching on the Specificity of Musical Thinking). Moscow: *Muzyka* (in Russian). P. 12.

the tonal composition and acoustic theories were based on the postulates and thus detached from live music. As Johan Gottfried Herder, an outstanding scientist, said, when focusing on physical and mathematical postulates, we forget that "music is man's art".⁶

The most significant fault of the tonal arrangement and acoustic theories of the mode was the lack of attention to the human factor. It proved impossible to fully comprehend the mode as a product of musical thinking on the basis of the historically conditioned aesthetic nature and other theories. The general historicity that is characteristic of the cognition and knowledge of the latter half of the nineteenth century manifests not so much as a chronological arrangement of significant musical phenomena, but as a historical viewing of all the most significant stages and parameters of the evolution of musical thinking of the comprehension of the initial and developing musical phenomena and processes.

German Laroche, a prominent scholar, notes, "The historical study of music... means studying its theory" and "a new stage will emerge in its (of musical theory) development when musical theory breaks free from the exact and natural sciences". This new stage will be a period of historical and aesthetic vision.⁷

The feeling that musical theory is in the shackles of the exact sciences (mathematics, physics) is gradually being established in musicians' consciousness. I find the ideas expressed by Johan Mattheson along these lines very significant: "The first real bases of music are rooted in physics or in natural sciences"; but "the art of sounds is nurtured from the inexhaustible fount of nature, and not from a puddle of arithmetics;" "Music [is] not against mathematics but above it".⁸

Almost a century later, Herman von Helmholtz tried to separate the musicology from mathematics and physics and took the first steps to draw closer to physiology. He felt that "the private character of music and its exquisite nuances" could not be explained by the acoustic laws. He noticed that many musical phenomena arose not from the acoustic nature of the sound, but were created by history; taking thus the time and place into account could reveal a whole spectrum of nuances.

Helmholtz's ideas were a step forward from the research of that time. The emphasis was ultimately still laid on the study of acoustics, but as Laroche notes, "in the form of physiological acoustics".⁹ What was particularly significant about Helmholtz's research was his focus on the human factor. Musicology has gradually paid more and more attention to this. Herder, for whom music was first of all mankind's art, maintained that if the human factor was not taken into consideration or was ignored in theoretical research, intonational specificity could have no place in

⁶ Orlova, P. 43.

⁷ Ibid, p. 79.

⁸ Ibid, p. 32.

⁹ Ibid, p. 79.

music theory. The human factor had been referred to before this, but this was the first direct association with the notions of intonation and intoning.

Music theory gradually developed ideas about intonation and the intoned nature of music, to the point where intoning is now considered as representing the process of human musical thinking. Intonation is recognized as a result of intoning. This greatly contributed to the perception of the mode as the act of intoning sounds based on definite logic. Over the centuries it was through this act of intoning sounds that the tunes and melodic formulas were conceived, i.e. the circles of typical intonations which became the basic attributes and parameters of the modes.

When musicologists had grasped the essence of the mode and studied its basic features, referring to the medieval or so-called 'church modes' (Ionic, Dorian, Phrygian, Lokrian, Hypophrygian, Hypodorian-Hypomixolydian and many others) is a mere anachronism. Artificially adjusting them to the mode system of any national musical culture is quite unjustified: there is such a great difference between their intonational systems, that any kind of reasoning about their unity and similarity is quite unfounded. Not only among the national languages, even among the divisions within one language, i.e. on the dialect level the first and foremost sign occurs in the intonational world. It is these mode-intonational features that determine the originality, national character and image of the musical language of this or that nation.

If all that has been said above is true (in musicology there is now consensus on the matter), then how should it be justified that the same names are used to refer to the modes employed in different national and cultural contexts, built on different intonational nuclei, tunes and melodic formulas? By adapting the nomenclature of the medieval church modes to the Georgian or other modes, we are indirectly labeling them as similar, even the same – which is absurd and untrue. The arrangement of tones used in a song does not constitute the mode.

At one of the folklorists' conferences as early as two decades ago, I expressed my doubts concerning the accuracy of using the western nomenclature. This was a doubt and not an assertion and therefore did not provoke much reaction. Fortunately, quite soon afterwards, both theoreticians and folklorists of other countries voiced similar doubts and contentions. Along these lines, the opinion of Eduard Alekseyev, a researcher of the early folk modes, is relevant here: "Such nomenclatures of 'nationally characteristic' authentic scales – "Ionian," "Mixolydian," "Dorian," "Phrygian" etc. make a more and more depressing impression, continuing to roam from one theoretical description of folkloristic traditions to another".¹⁰

I think it is really time to give up calling the Georgian folk singing modes "Mixolydian," "Dorian," "Aeolian," "Hypolocrian" "Hipomixolydian-Mixolydian" and the nomenclature of other medieval modes.

It is significant in many respects that the traditional Georgian understanding

¹⁰ Alekseyev, Eduard (1986). *Rannefolklornoe intonirovanie* (Early Folkloristic Intoning). Moscow: Sovetskiy kompozitor (in Russian). P. 28.

of the mode is associated first of all with the intonation and the intoning nature. In Georgian, the mode is the term corresponding to the melody, i.e. the tune. This is how Sulkhan-Saba Orbeliani explains it: "The mode is the stanza of the chanting and sound-bending to and fro".¹¹ Sound bending is nothing other than melodic formulas arranged within one singing stanza. Referring to Pavle Ingoroqva's opinion, Ivane Javakhishvili writes, "The term denoting the chant adorned with a melody had to be? Ornamented and the melody itself was called the mode"¹². As we see, the Georgian understanding of the mode is simple and clear, and does not need "to be enriched" with other terms and notions.

It should also be noted that Yuri Kholopov, an outstanding Russian theoretician, considers the ancient melody-model principle to be the true prototype of the mode¹³. A similar idea is also suggested by Shalva Aslanishvili. He calls the simplest indication of the mode "the mode-tune",¹⁴ but unfortunately, this outstanding idea was not adequately developed in his subsequent research.

Boris Asafyev noted that some theoretical works were lacking because they repeatedly refer to theoretical biases that are separated from any sense of a live sounds or direct performance. These same works obfuscate the problems associated with various musical phenomena, which present as various lifeless schemes and diagrams that leave the subject still wrapped in secrecy.

One such problem has to do with comprehending the essence of the mode, which probably caused B. Asafyev to say that, "In musicology the mode problems turned into a kind of fetish to be studied, a kind of a noose which, as it seems, is erroneously placed upon various musical phenomena. The mode is actually, however, only an auxiliary term and is always a kind of a result of the life-giving forces of musical art".¹⁵

Asafyev further notes that he touches upon, "this special but not so narrow technical-theoretical sphere as an example of instruction against the dangers of obscuring the process of studying music through theoretical biases, since such remnants of scholasticism are not so rare in our art and they are especially dangerous in folklore for they prevent folklore from becoming a science of popular-national musical art".¹⁶

My goal in all this is again to convince the reader that adapting the nomen-

¹¹ Orbeliani, Sulkhan-Saba (1991). *Leksikoni kartuli* (Georgian Dictionary). I. Tbilisi: Merani (in Georgian). P. 373.

¹² Javakhishvili, Ivane (1990). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi* (The Basic Questions of the History of Georgian Music). Tbilisi: Khelovneba (in Georgian). P. 230.

¹³ Kholopov, Yuri (1998). *Garmoniia. Teoreticheskiy kurs* (Harmony. A Theoretical Course). 2nd ed. Revised. Moscow: Muzyka (in Russian). Pp. 30-36, 178.

¹⁴ Aslanishvili, Shalva (1954). *Narkvevebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Songs). I. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian). P. 173.

¹⁵ Asafyev, 1987, p. 25.

¹⁶ Ibid.

clature of the so-called medieval church modes to the Georgian singing modes is groundless and absurd. I emphasize this point because in the field of Georgian musicology one can still find publications of research based on artificial postulates thought up by researchers who are out of touch with what occurs in live performance. Such abstract theories obscure the truth of the Georgian mode system rather than clarifying it.

When acoustic measuring was in fashion, the diatonic tonal arrangements of the mode began to be seen as an uninterrupted chain of pure fourths and fifths (this is the origin of the popular fourth and fifth diatonics in music theory). This 'new' perspective often gave the impression that the sequences of fourths and fifths actually formed the diatonic tonal arrangements. I do not deny that in order to shed light on a theoretical contention researchers sometimes have to rely on acoustic data that do not stem directly from the mood but belong to the sphere of mathematics and physics, but at those moments, the researcher must be extra cautious and never present any kind of acoustic calculations as natural features of the mode. For instance, the theory of overtone arrangements was often used to prove the interval structure of the tonal compositions. There is no doubt that the overtone relationships belong to the acoustic surroundings, but analysis of the dynamic processes of the mode revealed that the intermodal acoustic relationships did not obey the overtone system very strongly. The same may be said about the fourth-fifth sequence. In the mode there really are intermodal fusions that have nothing in common with the principles of the uninterrupted fourth-fifth sequence and the ensuing tonal composition. The fourth-fifth intermodal interactions emerge first of all from man's psycho-physiological demands, resulting from the inner regulation and constant control over the stability of the tonal arrangements through these intervals. All this was proved brilliantly by the well-known theoretician Lev Mazel.¹⁷

In my opinion the idea expressed by Russian musician Nikolay Kashkin is correct: "As for the laws of the acoustic phenomena, they correspond to music as much as they coincide with the aspects and laws ensuing logically from the art of sound per se".¹⁸ We should not forget that the statics of the acoustic correlations occurring abstractly (they always remain such) will never have any reflection or response in music until these acoustic correlations have been realized in the dynamic processes of intoning. Only then do those correlations acquire a function and take part in the formation of the mode system. In order to illustrate this idea, I will provide an example.

In Georgian musicology, there is a deep-rooted idea that the top note in a fourth-interval cadence is the tonic of the whole piece (several Georgian folk songs indeed end in the fourth interval). This idea is based on the faulty assumption that

¹⁷ Mazel, Lev (1972). *Problemy klassicheskoy garmonii* (Problems of Classical Harmony). Moscow: Muzyka (in Russian). Pp. 185-290.

¹⁸ Orlova. p. 87.

in a fourth interval, represented abstractly, the upper note attracts the lower note. No such thing occurs in nature. B. Asafyev noted, "The acoustic surroundings not organized by human consciousness, is not yet music".¹⁹ The theory that the upper note attracts the lower note in a fourth interval was established after the emergence of the major-minor harmonic system, where the fluctuating dominant function (occurring below the tonics by the fourth) strives for the tonic. Such a situation significantly facilitated the formation and firm establishment of the theory that the root in the fourth interval is attracted by the upper note. From the viewpoint of attraction, the mood-harmonic system of Georgian polyphonic music differs diametrically from the major-minor harmonic system. This is revealed in the principle of mono-tonality, one of the main characteristics of the Georgian modes: such patterns of gravitation, where the "psychology of expectation" prescribes a certain reading, always offers the lower sound of the consonance (interval) as the tone completing the musical idea.

This argument is sufficient to prove that the stability in the concluding fourth interval is guaranteed by its root, which accordingly attracts and subjugates the peak. I maintain that all that has been said above clearly proves how wrong it is to adapt the theoretical postulates based on the European major-minor systems to the Georgian mode systems. It is sure to lead us to errors.

A researcher interested in the theoretical problems of musical folklore should draw conclusions first of all on the basis of auditory analysis. No lifeless, notated transcriptions, artificial schemes, scales and abstract theoretical propositions can outweigh the significance of the impressions the researcher will experience when directly feeling and perceiving music performed live, though it should also be noted that the depth and correct perception need a keen musical ear and a high-quality listening experience. The researcher should also not forget that music is indeed man's art and should pay sharp attention to those principles of intoning through which people have been creating songs since time immemorial. A correct comprehension of the intoning processes will provide the grounds for recognizing the nature and patterns of the mode. This, in its turn, is one of the preconditions of formulating accurate theories and using correct terminology.

¹⁹ Asafyev, 1971, p.23.

მელოდიაზე ბევრი თქმულა და დანერილა. ფილოსოფიური აზრი მუსიკის შესახებ, უძველესი დროიდან მოყოლებული, არსებითად მელოდიას უკავშირდება – ადამიანებმა ოდითგანვე გააცნობიერეს, რომ მხოლოდ მელოდიის საშუალებით არის შესაძლებელი მუსიკალური აზრის ჩამოყალიბება, ადამიანის შინაგანი განცდების გადმოცემა და გრძნობად-ემოციური სამყაროს ასახვა; მელოდია ბგერებით ხატუნერაა და ამდენად – მუსიკალური სახისმეტყველების საფუძველიც.

ერნსტ ჰოფმანის თქმით: „ბგერა ცოცხლობს ყველგან. ბგერები, შერწყმული მელოდიად, სულთა სამეფოს ღვთიური ენით მეტყველი, ადამიანის გულში სადგურებს მხოლოდ... მუსიკოსი, ანუ ის, ვის სულშიც მუსიკა განხორციელებულა ცხადად გაცნობიერებული გრძნობის სახით, მარად შეპყრობილია მელოდიითა და ჰარმონიით... ერთ გონებამახვილ ფიზიკოსს უთქვამს: „სმენა არის შინაგანი ხედვა“. მუსიკოსის მხედველობაც იქცევა შინაგან სმენად, რომელიც განაპირობებს მუსიკის წიაღისეულ გაცნობიერებას. ამიტომ მის სულში მელოდიის უცაბედი წარმოჩენა, ბუნების იდუმალი მუსიკის ეს გაუცნობიერებელი, უფრო სწორად, სიტყვით გამოუთქმელი შემეცნება და აღქმა არის მუსიკოსის სიცოცხლისა და შემოქმედების საფუძველი“².

ამ შთაგონებულ სიტყვებს მხოლოდ იმას დავუმატებდი, რომ მელოდია არა მარტო მუსიკოსის, არამედ საზოგადოდ მუსიკალური ხელოვნების საფუძველთა საფუძველია და მიმაჩნია, რომ ეს აზრი ჭეშმარიტია, მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე მუსიკალური ხელოვნების ზოგიერთ მიმდინარეობაში მელოდიის როლი საკმაოდ გაფერმკრთალებულია ან საერთოდ იგნორირებულია და აქცენტი მუსიკალური გამომსახველობის სულ სხვა ელემენტებზეა გადატანილი.

გამოჩენილი გერმანელი ენათმეცნიერი ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტი აღნიშნავდა: „ადამიანი, როგორც ცოცხალ ქმნილებათა სახეობა, ჭეშმარიტად მომღერალი არსებაა, ოღონდ სიმღერის ხმას იგი აზრს აქსოვს“³. ცხადია, „სიმღერის ხმის“ ქვეშ აქ აზრის, შინაარსის მატარებელი მელო-

¹ სტატია წარმოადგენს კუკური ჭოხონელიძის 1999-2000 წლების სამეცნიერო ნაშრომს. ინახება თსუ ქმშლ არქივში. იბეჭდება პირველად.

² ანდლულაძე ნოდარ (1997). *Homo Cantor*. თბილისი: დავით ანდლულაძის სახელობის ქართული ეოკალური კულტურის ფონდი. გამომცემლობა ქრონოგრაფის სტამბა. გვ. 6.

³ იქვე, გვ. 1.

დიაა ნაგულისხმევი. არსობრივი იგივეობაა მუსიკის, სიმღერისა და მელოდიის ცნებებს შორის, რომელიც ჰეგელის ერთ-ერთ მოსაზრებაში გამოსჭვივის: „მუსიკაში სიმღერა არის სიხარული და სიამოვნება, უსმინო თავის თავს ტოროლას თავისუფალი სიმღერის მსგავსად... ტანჯვაშიც ჩივილის დამატკობელი ტონი უნდა მსჭვალავდეს და ასხივოსნებდეს განცდილ მწუხარებას, ჩვენ უნდა გვეჩვენებოდეს, რომ ღირს, ასე იტანჯო, რომ გამოხატო მწუხარება ამ ჩივილში. ამგვარია ის ტკბილი მელოდია, რომელიც ისმის ყოველ ხელოვნებაში“⁴. აქი მიქელანჯელოც ამბობდა: „ქარგი ფერწერა – ეს მუსიკაა, მელოდია“⁵.

ყველა ეპოქის ფილოსოფიურ მოძღვრებებში მსგავსი მოსაზრებები, სადაც მღერა-მელოდია-მუსიკის ტრიადა ერთადაა წარმოდგენილი, ჭარბად იძებნება. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ფილოსოფიური აზრი მღერას არა მარტო მუსიკის დასაბამიერ მოვლენად, არამედ ყველა ხელოვნების, ყველა მხატვრულის საწყისად აღიარებს. სწორედ ამ უკანასკნელი მოსაზრების ერთ-ერთ არგუმენტად ნოდარ ანდლულაძე თავის შესანიშნავ გამოკვლევაში (*Homo Cantor*) პენრიხ ნეიჰაუზის ფრთიან გამოთქმას იშველიებს: „მთელი სმენადი მუსიკის პირველსაწყისი სიმღერაა“ და იქვეა ავტორისეული კომენტარიც: „მაგრამ არა მარტო „სმენადი მუსიკისა“, არამედ – მუსიკისა, რომელიც ისმის მხოლოდ სულში“⁶. ამ კომენტარს კარგად ეხმიანება მუსიკის პლატონისეული გაგება, როგორც „მელოდიური მოძრაობა, რომელიც ბაძავს სულის მღელვარებას“⁷.

მელოდია ფარდას ხდის სულის სიღრმეში დაბუდებული იდუმალი ბგერითი სამყაროს სილამაზესა და მშვენიერებას. იგია „სულთა სამეფოს ღვთიური ენით მეტყველების“ უპირველესი გამოხატულება და „გაუცნობიერებელ, სიტყვით გამოუთქმელ შემეცნებად და აღქმად“ რჩება, რადგან არ არსებობს სიტყვები სულთა იდუმალი სამეფოს გამოხატვისა. ერთ უძველეს ქართულ საგალობელში ასეთი პოეტური ტექსტია: „გიხაროდენ შენ, წმიდაო დედოფალო, დედათა დიდებო, ქალწულთა თვალო, რამეთუ მეტყველება ვერ-შემძლებელ არს ღირსად ქებასა შობისა შენისასა. ამისთვის სარწმუნოებით გადიდებთ შენ“⁸. მკითხველი ადვილად მიხვდება, რომ ამ საგალობლის პოეტურ ტექსტში სიტყვა „სარწმუნოება“ მეტყველების საპირისპირო ცნებად არ არის მოყვანილი. ცხადია, ამ შემთხვევაში „სარწმუნოების“ ქვეშ გალობა იგულისხმება, ე.ი. რაც შენი ღირსეული ქებისათვის მეტყველებით ვერ შეეძელით, ამისათვის გალობით გადიდებთ შენო. ჭეშმარიტად, მეტყველებით შეუძლებლის გამოხატვა მხოლოდ გალობით (მუსიკით) არის შესაძლებელი.

⁴ ანდლულაძე, გვ. 17.

⁵ იქვე, გვ. 18.

⁶ იქვე, გვ. 17.

⁷ იქვე, გვ. 42.

⁸ სულთმოფენობის თ გალობის ბ ძლისპირი (ანუ IX გალობის II ძლისპირი).

არსებობს ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულება, რომ სიმღერა (მუსიკა, მელოდია) მრავალგვარობაში ჰპოვებს გამოვლინებას, მაგრამ „ეს არის *ὃν καὶ πᾶν* – ის ერთიანი, რომელიც ქმნის ყველა სიმღერისგან ერთ სიმღერას; სიმღერათა სიმღერას – ეს სიყვარულია, რამეთუ სიყვარულში შემოქმედებაა, შემოქმედებაში – სიცოცხლე“⁹. აქ არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს პუშკინის მშვენიერი სიტყვები:

«... Из наслаждений жизни

Одной любви музыка уступает;

Но и любовь – мелодия...»¹⁰.

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ მელოდია სულიერი იდუმალების სამყაროში იზადება და „გამოუთქმელი შემეცნება და აღქმა“, რაც თავისთავად ბადებს კითხვას – მაშინ როგორღა თქმულა და დანერილა ბევრი მის შესახებ? დაუოკებელი სწრაფვა იდუმალის შეცნობისა ბუნებით ბოძებული, თანდაყოლილი თვისებაა ადამიანისა. ამიტომაც მელოდია (სიმღერა, მუსიკა), როგორც ესთეტიკური ფენომენი, იმთავითვე იქცა ფილოსოფიური ჭვრეტის საგნად და შესაბამისი ასახვაც ჰპოვა ყველა დროის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ნააზრევში.

მეორე მხრივ, მელოდია, როგორც ბერათა სამყარო, თავისთავად იწვევდა ბერათქმნადობის ფიზიოლოგიური და აკუსტიკური საფუძვლების შესწავლისა და ბერათსიმალეობრივი კავშირების ლოგიკის ფსიქო-ფიზიოლოგიური ნანამძღვრების დადგენის სურვილს.

დაბოლოს, მრავალი თეორიული გამოკვლევა მიეძღვნა ამა თუ იმ ეპოქის, ნაციონალური მუსიკალური კულტურის, სტილისა და ჟანრის მელოდიურ-გამომსახველ საშუალებათა და თავისებურებათა შესწავლას. ასე რომ, სამეცნიერო ლიტერატურა მელოდიის შესახებ მართლაც დიდია. მაგრამ აქვე მინდა დავძინო, რომ ზოგიერთი თეორიული გამოკვლევა, სადაც აქცენტი ტექნოლოგიურ საკითხებზეა გადატანილი, აღწერითი ხასიათისაა, რასაც ნაკლები სარგებელი მოაქვს და ფაქტიურად არავითარი კავშირი არა აქვს მუსიკის ხელოვნებასთან. ტექნოლოგიური პროცესების გარკვევისათვის, რიგ შემთხვევებში, გარდაუვალიცაა რაიმე მოვლენის, ხერხისა თუ საშუალების აღწერა, მაგრამ მხოლოდ აღწერილობით შემოფარგვლა ყოვლად გაუმართლებელია. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ცალკეული ელემენტები, ხერხები და საშუალებები მუსიკის გამომსახველობის მსახურნი არიან და არა განყენებული, უსიცოცხლო მოცემულობები. ასეთ გამოკვლევებში გარკვეულწილად მაინც უნდა „ისმოდეს მუსიკა“.

ანალიზის ისეთი მეთოდის დაუფლება, რომელშიც მხატვრული (ზოგადად, ესთეტიკური) და წმინდა ტექნოლოგიური მხარეები გარკვეული სინთეზის სახით იქნება წარმოდგენილი, საკმაოდ რთულია და ალბათ

⁹ ანდლულაძე, გვ. 14.

¹⁰ Пушкин, Александр (1960). *Каменный гость*. Собрание сочинений в 19 томах, том четвертый. Сцена 2: Москва: Государственное издательство художественной литературы. С. 344.

არც ჩემს ნაშრომში აისახება სათანადოდ. მაგრამ ყოველივეზე საუბარი მაინც მიზანშეწონილად მივიჩნიე, რათა ქართული ფოლკლორის ამჟამინდელი და მომავალი ახალგაზრდა მკვლევარები განეწიკოს მუსიკისაგან მოწყვეტილ, მშრალ, არაფრისმთქმელ აღწერილობას (რისი რეციდივებიც სამეცნიერო გამოკვლევებში ხშირად გვხვდება) და მათი ყურადღება მხატვრული აზროვნებისაკენ, ზემოთ აღნიშნული ანალიზის მეთოდისათვის საჭირო ცოდნის მოპოვებისა და უნარ-ჩვევების გამომუშავებისაკენ წარმართო.

მელოდიის შესახებ გამოქვეყნებულ სამეცნიერო ლიტერატურაში (უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში მაქვს ბ. ასაფიევის, ლ. მაზელის, ე. ცუკერმანის, ქ. კუშნარიოვისა და სხვა ცნობილი თეორეტიკოსების გამოკვლევები) მრავალი კონცეპტუალური მოსაზრებაა გამოთქმული მელოდიის უმნიშვნელოვანესი ასპექტების შესახებ. მათ შეიძლება მელოდიის ზოგადსაკაცობრიო კანონზომიერებანიც ეუწოდოთ, რადგან ისინი მუსიკალური აზროვნების ზოგადსაკაცობრიო კანონების ობიექტურ ნაწილად გვჩვენება ალმოცნებულად. მაგრამ ზოგადთან ერთად არსებობს კერძო, ლოკალური თავისებურებებიც, რომელთა გამოვლენაც ამა თუ იმ ეროვნული მუსიკალური სკოლის ამოცანა და პრეროგატივაა. თუმცა პარალელები სხვადასხვა ნაციონალურ მუსიკალურ ენასა და მელოდიურ თავისებურებებს შორისაც შეიძლება ჭარბად დაიძებნოს.

არც ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკა დარჩენილა უყურადღებო მელოდიკის პრობლემების მიმართ. მართალია, მონოგრაფიული ხასიათის გამოკვლევა ჯერ არ დანერგა, მაგრამ მელოდიის ცალკეული ელემენტების შესახებ საინტერესო მოსაზრებები გაბნეულია სხვადასხვა ნაშრომში.

ქართული ხალხური მუსიკის მელოდიკის პრობლემატიკას ყველაზე ფართოდ შალვა ასლანიშვილი შეეხო. ნაშრომში *ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია*¹¹ მან მთელი თავიც კი მიუძღვნა აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მელოდიკას. სამწუხაროდ, ავტორი დასაწყისშივე აღნიშნავს, რომ მის მიზანს არ წარმოადგენდა მელოდიის დანვრისგან და ამომწურავი ანალიზი და ძირითადად იმ ნიშან-თვისებებზე ამახვილებს ყურადღებას, რომელთა ცოდნაც ჰარმონიული ანალიზისათვის აუცილებელ პირობად მიაჩნია. უფრო სიღრმისეულად მელოდიკის პრობლემებს ასლანიშვილი სხვა ნაშრომში (*ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*) განიხილავს¹². ამ გამოკვლევაში ქართული მელოდიკის შესახებ გამოთქმულია მრავალი საყურადღებო მოსაზრება, რომელთა კრიტიკული ანალიზი ბევრ სარგებლობას მოუტანს ამ პრობლემით დაინტერესებულ მკვლევარს.

¹¹ ასლანიშვილი შალვა (1950). *ქართლ-კახეთის ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია*. თბილისი: სახელგამი. გვ.: 35-50.

¹² ასლანიშვილი შალვა (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. I. თბილისი: ხელოვნება. გვ.: 90-163.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ხალხური მელოდიკის შესახებ გამოთქმულა რიგი მნიშვნელოვანი შეხედულებებისა, შემიძლია თამამად ვთქვა, რომ მასში ჯერ კიდევ მრავალი „საიდუმლოება დამარხულ არს“. ამოუხსნელია ის კანონზომიერებანი, რომლებიც ასე განასხვავებენ ერთმანეთისაგან აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ ენებს, მელოდიის ტიპებს; დასადგენია სხვადასხვა მუსიკალურ დიალექტთა მელოდიური თავისებურებანი, ტიპობრივ ინტონაციათა წრე, გამომსახველი საშუალებანი, შინაგანი აგებულების პრინციპები, ფორმის-შემქმნელი ფაქტორები და კიდევ მრავალი სხვა. ყოველივე კვლევითი მუშაობის ფართოდ გაშლას, თითოეული საკითხის სკრუპულოზურ შესწავლას მოითხოვს. ამიტომ სრულტანიანი მონოგრაფიული ნაშრომის შექმნის იდეა გარკვეული დროით უნდა გადავადდეს.

ჩვენი ნაშრომის თავდაპირველ იდეას ქართული ხალხური მელოდიკის ძირეულ ნიშან-თვისებათა შეცნობა და გამომზეურება წარმოადგენდა. მაგრამ კვლევის პროცესი ისე წარიმართა, რომ მელოდიის შემადგენელ ყველა ელემენტს ვერ დავუთმეთ სათანადო ყურადღება. ამისი მიზეზი ზოგიერთი „დამარხული საიდუმლოების“ ამოხსნის ცდუნება იყო. კვლევამ გამოავლინა მელოდიის ისეთი ფარული პოტენციური შესაძლებლობები, ისეთი ორიგინალური თავისებურებები და კანონზომიერებები, რომლებიც არა მარტო მელოდიის, არამედ ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების ზოგიერთი სხვა საიდუმლოების ამოხსნის გასაღებს წარმოადგენს. ქართულ მუსიკალურ-თეორიულ მეცნიერებაში მელოდიის აღნიშნული ნიშანდობლივი თავისებურებების შესახებ, რომელზეც საუბარი ქვემოთ გვექნება, ჯერ არაფერი თქმულა. ვფიქრობ, ნაშრომში გამოთქმული მოსაზრებები გარკვეულ ინტერესს აღძრავს სპეციალისტთა შორის. ნებისმიერ კრიტიკულ შეფასებას მომავალში დიდი გულისყურით მოვეკიდები.

მელოდია რთული, მრავალმხრივ ორგანიზებული მთლიანობაა. იგი ყალიბდება გამომსახველობის ხელშემწყობ ელემენტთა განუყოფელი ერთიანობით. მელოდია, როგორც მუსიკის უმნიშვნელოვანეს ელემენტთა (კილო, ბგერათსიმალღებრივი კავშირების ლოგიკა, რიტმი, მეტრი და სხვ.) ერთობლიობა, ცოცხალ ორგანიზმს ჰგავს – სუნთქავს, ფეთქავს, მოძრაობს... ეს კი მრავალსახოვნებისა და განვითარების დიდი შესაძლებლობების საწინდარია.

ისევე, როგორც მეტყველება, სადაც დასრულებული აზრის ჩამოყალიბება გარკვეულ ლოგიკას დაქვემდებარებულ სიტყვათა თანმიმდევრობის საშუალებით ხდება, მელოდიაც გამომსახველობის მქონე მუსიკალური სიტყვების – უმცირესი ბგერითი შემადგენლობის მქონე გააზრებული ერთეულების, ანუ ინტონაციების თანმიმდევრობაზეა აგებული. დასრულებული მუსიკალური აზრიცა და სახეც სწორედ ასეთი ინტონაციების ჯაჭვით, მათი ლოგიკური თანმიმდევრობით იქმნება. სხვადასხვა მუსიკალური ეპოქის, ნაციონალური მუსიკალური ენების, ჟანრების სტილურ

თავისებურებათა ჩამოყალიბებაში უპირველესი მნიშვნელობა სწორედ ინტონაციათა ტიპობრივი ფორმულების შემუშავებას ენიჭება. ქართული ხალხური სასიმღერო მელოდიკის ტიპობრივ ინტონაციათა წრე უაღრესად მრავალფეროვანი, მრავალსახოვანი და, რაც მთავარია, უაღრესად თვითმყოფადია. ეს მრავალფეროვნება, უპირველეს ყოვლისა, ქართული მუსიკალური აზროვნების ისტორიული განვითარების მრავალსაუკუნოვანმა გზამ, სხვადასხვა ეპოქის სტილურმა მოთხოვნილებებმა, ჟანრული დიფერენციაციის სიჭარბემ, მუსიკალურ დიალექტთა სიმრავლემ და, შესაბამისად, მათმა ლოკალურმა ინტონაციურმა სამყარომ განაპირობა. ქართული მელოდიკის უმთავრეს ღირსებას კი მისი თვითმყოფადი ბუნება განსაზღვრავს. მელოდიების ანალიზი, უპირველეს ყოვლისა, თვითმყოფადობის განმსაზღვრელი მახასიათებლებისა და ტიპობრივი ინტონაციური ბირთვების გამოვლენა-შესწავლას გულისხმობს. მაგრამ თვით ამ მელოდიების შემადგენელ ელემენტთა შეუცნობლად ვერავითარი ანალიზის მეთოდი სრულფასოვან სახეს ვერ მიიღებს.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ მელოდია გამომსახველობის ხელშემწყობ ელემენტთა განუყოფელი ერთიანობაა. მაგრამ მელოდიის არსის შეცნობა, მისი სიღრმისეული ანალიზი სწორედ ამ ერთობის დაშლის, შემადგენელი ელემენტების ცალ-ცალკე და ერთმანეთთან ურთიერთკავშირის შესწავლის შემდეგ ხდება შესაძლებელი. ამ ელემენტებს შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა კილოს, ბგერათსიმალღებრივ კავშირებს, რიტმსა და მეტრს ენიჭება. მართალია, მელოდიის სხვა ელემენტებიც (ტემბრი, რეგისტრი, ხმოვანების სიძლიერე და სხვ.) მელოდიური გამომსახველობის არსებითი ფაქტორებია და მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს მხატვრული სახის ჩამოყალიბებასა და ხასიათის გახსნას, მაგრამ უშუალოდ მელოდიის ფორმირებაში მათი როლი საკმაოდ შეზღუდულია. ამიტომ პირველ რიგში მელოდიის შემადგენელ ოთხ ძირითად ელემენტზე შევაჩერებთ ყურადღებას.

ცნობილია, რომ მუსიკალურ-ენობრივი კანონზომიერებანი და, საზოგადოდ, მუსიკალური ცნობიერება მხოლოდ კილოური ორგანიზაციის საფუძველზე შეიძლება ჩამოყალიბდეს. ლევ მაზელი თავის შესანიშნავ გამოკვლევაში *О мелодии* ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „კილოური ორგანიზაცია მუსიკალური ენისა და აზროვნების აუცილებელი საფუძველია“¹³. ბგერათსიმალღებრივი კავშირები, რომლებიც მელოდიის ყველაზე უფრო ნიშანდობლივ და სპეციფიკურ მხარეს წარმოადგენენ, მუსიკალურ აზრს მხოლოდ კილოურ საფუძველზე იძენენ¹⁴. ასე მაგალითად, ჩიტების გალობა, რომელიც ბგერათსიმალღებრივ ცვალებადობაზეა აგებული, სრულიად მოკლებულია მუსიკალურ აზრს, რადგან იგი კილოურ საფუძველზე არ

¹³ Мазель Лев (1952). *О мелодии*. Москва: Государственное музыкальное издательство. С. 22.

¹⁴ იქვე, გვ.: 37-38.

არის აღმოცენებული.

რა არის კილო? ამ საკითხს ჩვენ არაერთხელ შევხებივართ და სხვადასხვა ნაშრომში ხშირად გამოგვითქვამს მოსაზრებები. ამ შემთხვევაში, მაზელის შეხედულებებზე დაყრდნობით, კიდევ ერთხელ გავამახვილებთ ყურადღებას კილოს იმ ძირეულ ნიშან-თვისებებზე, რომლებიც, ერთი მხრივ, კილოს არსს განსაზღვრავენ და, ამავე დროს, მელოდიის სპეციფიკური თავისებურებების შეცნობაში დაგვეხმარებინ.

მაზელი აღნიშნავს, რომ კილო, უპირველეს ყოვლისა, ისეთი მუსიკალური ტონების სისტემაა, რომელთა გამორჩევაც საშემსრულებლო პრაქტიკაში მუსიკალური აზროვნების განვითარების ისტორიული პროცესებით იყო განპირობებული¹⁵. ამ ტონების საერთო ბგერითი სამყაროდან გამორჩევა გარკვეულ ლოგიკას დაექვემდებარა და ურთიერთკავშირებმაც კანონზომიერი სახე შეიძინა. სწორედ ტონების ასეთ ურთიერთკავშირს გაუჩნდა პოტენციური შესაძლებლობა მუსიკალურ-აზრობრივი ფუნქციის შესრულებისა.

სამართლიანად მიუთითებს მაზელი, რომ კილოს აღწერისათვის არ არის საკმარისი მხოლოდ მის ბგერათრიგზე მითითება. ბგერათრიგი სიმალლის მიხედვით დალაგებული, ინტონირების პროცესში მონაწილე ტონების სკალაა. კილოს არსის შეცნობისათვის კი უმთავრესი მნიშვნელობა ენიჭება იმ ფუნქციების გარკვევას, რომლებიც ბგერებს ინტონირების პროცესში აქვს. არსებითია, აგრეთვე, ინტონირებადი ბგერების კანონზომიერი ურთიერთკავშირებისა და მოცემული კილოსათვის ყველაზე უფრო ტიპობრივ ინტონაციათა წრის დადგენა, რადგან „ეს ინტონაციები კილოსთან დიალექტიკურ ურთიერთობაშია: ისინი ისტორიულად აყალიბებენ მას და ამავე დროს მის საფუძველზე ერთიანდებიან და გაიზარებიან“¹⁶. ეს მაზელისეული მოსაზრება ამოსავალი წერტილია კილოს არსის შესაცნობად, საიდანაც ნათლად ჩანს, რომ კილო ერთდროულად მუსიკალური ინტონირების აუცილებელი საფუძველიცაა და შედეგიც. თვით ის კილოებიც კი, რომლებიც ისტორიულად დაკრისტალდა და ადგილი დაიმკვიდრა ადამიანების მუსიკალურ ცნობიერებაში, გარკვეული აზრით ყოველ კონკრეტულ მუსიკალურ ქმნილებაში ხელახლა „იზადება“, როგორც მელოდიური მოძრაობის, ინტონაციური განვითარების შედეგი.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ალბათ ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ კილო და მელოდია ორგანული მთლიანობა და განუყოფლობაა. ორივეს საფუძველს ინტონაცია და ინტონირების პროცესები წარმოადგენს. მუსიკალური ინტონირების (ფართო გაგებით მელოდიური მოძრაობის) ისტორიულად განვითარებად პროცესებში ჩაისახა კილოს ისეთი ძირეული მახასიათებლები, როგორიც ტონების შიდაკილოური მიზიდულობებია. ამ პროცესებს უკავშირდება ინტონირებადი ტონების დიფერენცირება სიმ-

¹⁵ Мазель, с. 38.

¹⁶ იქვე, გვ.: 38-39.

ყარისა და მერყეობის მიხედვით, კილოური საყრდენებისა და ლერძის წარმოქმნა, ტონების ძირითად და დამხმარე ფუნქციათა ჩამოყალიბება. ყოველი მათგანი ბგერათსიმალღებრივ კავშირებს ლოგიკურ საფუძველს უქმნიდა, რაც საბოლოო ჯამში მელოდიური მოძრაობის სრულყოფილი ფორმების ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს. აქედან გამომდინარე, ირკვევა, რომ კილო ბგერათკავშირების სისტემაა, რომელშიც ინტონირებადი ბგერები, ერთი მხრივ, გარკვეული ლოგიკის საფუძველზე ერთიანდება და, იმავდროულად, განიყოფება კიდევაც. შერწყმა-შეერთების საფუძველზე ინტონირებადი ბგერები გააზრებულ მუსიკალურ ერთეულებს – ინტონაციებს წარმოქმნის და მყარ და მერყევ ბგერებად დიფერენცირდება. კილოს ბგერითი სისტემის ორგანიზაცია მყარი და მერყევი ფუნქციების ჩასახვითა და მიზიდულობის კანონზომიერებათა ჩამოყალიბებით იწყება. თუნდაც სულ მცირე, ორბგერიან ინტონაციურ წარმონაქმნში ბგერებს შორის შინაგანი ბრძოლა მიმდინარეობს პრიორიტეტის, სიმყარის, ცენტრალური მნიშვნელობის მოპოვებისათვის. ასეთი ბრძოლა რიგი ფაქტორების ხელშეწყობით (ძირითადად, მეტრულ-რიტმული), ერთ-ერთის გამარჯვებით მთავრდება. სწორედ იგი იძენს მთავარი საყრდენის, სიმღერის ცენტრალური ტონის ფუნქციას. ასეთ შემთხვევაში მეორე ბგერა მერყევი ფუნქციისაა და, როგორც წესი, იგი ცენტრალური ტონის მიერ იქნება მიზიდული. მიზიდულობის წარმოქმნით საფუძველი ეყრება მოძრაობის დინამიკას, ინტონირების პროცესებს. ასე ისახება პირველადი ინტონაციური ბირთვები (ფართო გაგებით მელოდიური მოძრაობები). დროთა განმავლობაში, რაც უფრო ფართოვდებოდა და ვითარდებოდა მელოდიკის ბგერათსიმალღებრივი კავშირები, მელოდიური გამოსახველობის პირველადი შესაძლებლობები უფრო მდიდრდებოდა, რელიეფური ხდებოდა მასში შემავალი თითოეული ტონის კილოური და ფუნქცია.

ლოგიკურად გააზრებული ბგერათსიმალღებრივი და მეტრულ-რიტმული ორგანიზაციის საფუძველზე აღმოცენებული მყარი, ანუ ტონიკური და მერყევი ფუნქციების ურთიერთმოქმედება გარკვეულ სისტემად ყალიბდება, რომელსაც მუსიკის თეორიული მეცნიერება კილოტონალობას უწოდებს. მელოდიის ორგანიზაციაში კილოტონალობის წარმოქმნა განსაკუთრებული რიგის მოვლენაა, რადგან იგი მნიშვნელოვნად განაპირობებს მელოდიური დაძაბულობის, სიმკვეთრის ან პირუქუ – დამშვიდებისა და სინწყარის ხარისხს, მის შეფერილობას.

მუსიკის თეორიული მეცნიერება მუსიკალურ-ბგერითი მოვლენების დასახასიათებლად ორ სივრცობრივ კოორდინატს იყენებს. ბგერების ერთდროული შეხამების ვერტიკალური კოორდინაციისაგან განსხვავებით, მელოდიას, როგორც დროში განფენილი ბგერების თანმიმდევრობას, ჰორიზონტალის სივრცობრივი კოორდინატი შეესაბამება. მუსიკისმცოდნეობაში ჰორიზონტალურობა, ლინეარულობა, ხაზობრიობა, როგორც სინონიმური ცნებები, ხშირად მელოდიური მოძრაობის დასახასიათებლად გამოიყენება.

რადგან მელოდიის ბგერათსიმალღებრივი კავშირები ჰორიზონტალური (ლინეარული) მოძრაობის პირობებში ყალიბდება, ვიზუალურ-სივრცობრივი წარმოდგენების მოშველიებით იგი გარკვეული ხაზის (ნახაზის) ასოციაციებს იწვევს. ამ გარემოებამ მნიშვნელოვნად განაპირობა მუსიკის თეორიულ მეცნიერებაში ისეთი ტერმინების დამკვიდრება, როგორებიცაა: *მელოდიური ხაზი*, *მელოდიური ნახაზი*, *აღმავალი ან დაღმავალი მელოდიური ხაზი* და ა.შ.

ბგერათსიმალღებრივი კავშირები, რომლებიც მელოდიის ყველაზე უფრო სპეციფიკურ მხარეს წარმოადგენენ, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში სხვადასხვაგვარი მელოდიური ნახაზის სახით წარმოჩნდება. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მელოდიის აღმავალ და დაღმავალ ხაზებთან დაკავშირებული გამომსახველობის ორგანული კავშირი ისეთ ბუნებრივ წანამძღვრებთან, როცა აღმავალი მოძრაობა (ხაზი) დაძაბულობის გაძლიერებას, ხოლო დაღმავალი – დაძაბულობის დაქვეითებას, ენერგიის განლევას უკავშირდება. ეს უკანასკნელი უაღრესად დამახასიათებელია მუსიკალური აზროვნების არქაული პლასტიკისათვის, რისი დამადასტურებელი ნიშნებიც ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ჭარბად იძებნება. უწინარეს ყოვლისა, მხედველობაში გვაქვს ხევისურული სიმღერები, რომელთა უმეტესობაც მარტივ დაღმავალ-დაცურებით ინტონაციებზეა აგებული (იხ. მაგალითი 1).

როგორც აკუსტიკურ-ფსიქოლოგიური გამოკვლევით ირკვევა, ნებისმიერი ინტერვალის პირველი ბგერა გარკვეულ კვალს ტოვებს სმენით აღქმაში. ამიტომ ინტერვალის წარმოსახვა ერთდროულ ჟღერადობაში მუსიკალური ცნობიერებისათვის არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს. მაგრამ არსებობს ერთი გამონაკლისი, რომელიც სეკუნდას უკავშირდება. მელოდიური მოძრაობის დროს ამ ინტერვალის ბგერები იმდენად ბუნებრივად, პლასტიკურად, მდოვრედ უკავშირდებიან ერთმანეთს, რომ ინტერვალის ასოციაციას არ იწვევენ. ნებისმიერი მიმართულებით მოძრავ სეკუნდურ ინტერვალში მეორე ბგერა ერთგვარად აქარწყლებს პირველი ბგერის ფუძეს ან ინტერვალის მწვერვალის მნიშვნელობას. ყოველივე ეს სეკუნდას განსაკუთრებულ როლს ანიჭებს. იგი მელოდიური მოძრაობის ყველაზე უფრო ნიშანდობლივი მხარეა და მელოდიის საფუძვლადაა მიჩნეული.

რაც უფრო მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი მელოდიის ბგერათსიმალღებრივი კავშირები, მით უფრო სახოვანია მელოდიური ნახაზი, მით უფრო იზრდება მელოდიის შემადგენელი თითოეული ელემენტის გამომსახველობითი პოტენციის წარმოჩენის შესაძლებლობა. საოცარია და მრავალმხრივ საინტერესოც, რომ ქართულმა ხალხურმა მუსიკალურმა შემოქმედებამ კარგად შემოინახა შორეული წარსულიდან მომდინარე მელოდიის ჩანასახოვანი ფორმები (შელოცვები, მითვლები, ქორქალები, ღულუნები და სხვ.), სადაც მელოდიის შემადგენელი ძირითადი კომპონენტები ჯერ კიდევ არ არის დიფერენცირებული და ერთ განუყოფლო-

ბას წარმოადგენს. მსგავს მელოდირ ნარმონაქმნებს შალვა ასლანიშვილი სრულიად სამართლიანად კილო-ჰანგს უწოდებს¹⁷, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ზემოთ აღნიშნულ განუყოფლობას გულისხმობს.

ამავე დროს ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში არქაულთან ერთად თანაარსებობს მაღალგანვითარებული სასიმღერო პლასტები (შრომის, სუფრული, საყოფაცხოვრებო სასიმღერო ჟანრები და ა. შ.), სადაც უაღრესად სახოვანი მელოდირი ხაზები არაჩვეულებრივად მდიდარ და მრავალფეროვან პალიტრას ქმნის. ამ მელოდირებში სრულყოფილადაა გამოვლენილი თითოეული ბგერის, ინტერვალის, ინტონაციური ფორმულების, კილოს მუსიკალურ-გამომსახველობითი შესაძლებლობანი.

მელოდირის ისეთი შემადგენელი ელემენტები, როგორებიცაა მეტრი და რიტმი, საკმაოდ კარგადაა შესწავლილი მუსიკალური მეცნიერების მიერ. მათი ბუნება, ძირითადი მახასიათებლები, ადგილი და როლი მუსიკალურ ქსოვილში, გამომსახველობითი შესაძლებლობანი და სხვა ფართოდაა გაშუქებული სამეცნიერო ლიტერატურაში. ამიტომ ამჯერად ყურადღებას მეტრისა და რიტმის მხოლოდ იმ ნიშანდობლივ მხარეებზე შევაჩერებთ, რომლებიც გარკვეულ კავშირშია მელოდირთან.

მელოდირის აგებულებაში რიტმის როლი, მისი გამომსახველობითი უნარი და ფორმისშემქმნელი მნიშვნელობა განუზომელია. რიტმის შეცვლა მთლიანად ცვლის მელოდირის იერსახესა და შინაარსს. მართალია, იგი მელოდირის განუყოფელი ნაწილია, თუმცა თავისთავად მის გარეშეც არსებობს. გავიხსენოთ თუნდაც ცეკვა *ხორუმი*, რომელიც ძალიან ხშირად მხოლოდ დოლის რიტმით სრულდება.

მელოდირის ჩამოყალიბება პროცესუალური მოვლენაა. იგი დროში ვითარდება. შესაბამისად, დროითი შეფარდებები, ფართო გაგებით – რიტმული შეფარდებები უდიდეს როლს თამაშობენ არა მარტო მელოდირის მთლიანი ფორმის ჩამოყალიბებაში, არამედ მის ცალკეულ ნაწილებად დანაწევრებაში. მოტივი, ფრაზა, წინადადება და სხვა, ისეთი ლინეარულ-სინტაქსური ცნებებია, რომელთა წარმოშობაც მთლიანად მელოდირის მეტრულ-რიტმულ ორგანიზაციაზეა დამოკიდებული. ამასთან, ალბათ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მელოდირის მოტივებად, ფრაზებად, წინადადებად დანაწევრება სუნთქვის ძალდაუტანებელ, ბუნებრივ ციკლთანაც არის დაკავშირებული. საყურადღებოა ის გარემოებაც, რომ სასიმღერო (ეოკალურ) შემოქმედებაში მელოდირის საერთო რიტმული ორგანიზაცია მჭიდრო კავშირშია მეტყველების, ლექსთწყობის რიტმულ ორგანიზაციასთან.

რიტმული შეფარდებები (ამ შემთხვევაში ტემპსაც ვგულისხმობთ) მნიშვნელოვნად განაპირობებს მელოდირის ხასიათს. ასე მაგალითად, დიდი გრძლიობის ბგერებით მოძრაობისას მელოდია წყნარ, თანაზომიერ, დარბაისლურ, მშვიდ ხასიათს იძენს. ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში ასეთია უძველესი საწესო და საკულტო-რიტუალური, ლირი-

¹⁷ ასლანიშვილი, 1954, გვ. 173.

კული და სხვა სიმღერების მელოდიები. მოკლე გრძლიობის ბგერებით მოძრაობისას მელოდია აღელვებულ, შემართულ ხასიათს იძენს, რისი ნათელი გამოვლინებაცაა ქართული ხალხური მგზავრულ-მაყრული, საცეკვაო ჟანრის სიმღერები.

იგივე რიტმული შეფარდებები განაპირობებს მელოდიის მუდმივად მდინარე ან პირიქით – მკვეთრად დანაწევრებულ, იმპულსურ ხასიათს. რიტმულ ორგანიზაციაზე დამოკიდებულია ამა თუ იმ ტონის აზრობრივი აქცენტირება, რასაც მელოდიისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. მეტრულ-რიტმულმა აქცენტუაციამ შესაძლოა, ბგერას (ინტერვალს, თანაჟღერადობას) კილოური ფუნქციაც კი შეუცვალოს, მაგალითად, მერყევი ტონის მეტრულ-რიტმულმა ხაზგასმამ (ტაქტის ძლიერი დრო, დიდი გრძლიობა და სხვ.) მას სიმყარის ნიშან-თვისებები შესძინოს და შედეგად კილოს ცვალებადობის ან სულაც მოდულაციის პროცესებს დაუდოს საფუძველი. რიტმულ აქცენტირებას ბგერის ისეთი მხარეების წარმოჩენა შეუძლია, რომლებიც სხვა შემთხვევაში გამოკვეთილობას ვერ შეიძენდა. იგივე დიდი გრძლიობის ბგერებით რიტმული მოძრაობის დროს საკმაოდ გამოკვეთილად აღიქმება მელოდიის თითოეული ტონისა თუ ინტერვალის კილოური მნიშვნელობა, მაშინ, როდესაც მოკლე გრძლიობის ბგერებით მოძრაობისას მათი კილოური მნიშვნელობის აღქმა საკმაოდ ნიველირებული და გაფერმკრთალებულია.

მელოდიურ ნახაზს რელიეფურობას, უპირველეს ყოვლისა, რიტმული გამოკვეთილობა ანიჭებს. პრიმიტიული ან ამორფული რიტმის შემცველი მელოდია უსიცოცხლო და ნაკლებუნარიანია. მელოდიური აზროვნების განვითარებასთან ერთად იხვეწებოდა მისი მეტრულ-რიტმული ორგანიზაცია. ამ უკანასკნელის ნაირგვარი ფორმების წარმოქმნამ მნიშვნელოვნად განაპირობა მელოდიის ისეთი ჟანრული თავისებურებების ჩამოყალიბებაც, როგორებიცაა: მღერადობა, მოტორულობა, მარშისებრობა, ცეკვადობა და სხვ.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში მელოდიისა და ლექსის რიტმული ორგანიზაციები ერთმანეთთან გარკვეულ კავშირში იმყოფება. პოეტური ტექსტის ერთ მარცვალზე მელოდიის სხვადასხვა რაოდენობის ბგერები ნაწილდება. უმარტივესი შეფარდებაა, როდესაც ერთ პოეტურ მარცვალს ერთი ბგერა შეესიტყვება. ასეთი სიმღერები ჭარბად იძებნება ნებისმიერ მუსიკალურ ფოლკლორში. ქართულში მსგავსი მარტივი შეფარდება თავს ავლენს არქაულ პლასტებში, სანესო და საკულტო-რიტუალურ სიმღერებში, ფერხულებში და სხვ. ასეთ დროს მელოდია დეკლამაციურ ხასიათს იძენს. მუსიკალური ინტონაციის კავშირი განსაკუთრებით ახლოა სამეტყველო ინტონაციებთან, როცა მელოდიის დიაპაზონი მცირე ინტერვალური ჩარჩოთია შემოფარგლული (სეკუნდა, ტერცია, კვარტა). რაც შეეხება შედარებით განვითარებულ მელოდიურ (რელიეფურად გამოკვეთილ, დიდი დიაპაზონის მქონე) პლასტებს, იქაც შეიძლება შეგვხვდეს მარტივი შეფარდებები (თითო მარცვალზე თითო

ბგერა), მაგალითად, გურულ ხალხურ სიმღერებში, მაგრამ მათი გამომსახველობა და აზრობრივი დატვირთვა ძლიერ განსხვავებულია. მაღალგანვითარებული მელოდიებისათვის უაღრესად დამახასიათებელია შიდა-მარცვლოვანი გამღერებები. ასეთ შემთხვევაში ლექსის ერთ მარცვალზე მრავალი ბგერა მოდის. ისინი ერთ მთლიან რიტმულ ერთეულად ერთიანდება. მელოდიის ანალიზისას ამ გარემოებას სათანადო ყურადღება უნდა მიექცეს.

მელოდიის მეტრულ-რიტმულ ორგანიზაციასთან დაკავშირებით კიდევ ერთ გარემოებაზე გვინდა ყურადღების შეჩერება. ქართული ხალხური სიმღერის მეტრული კანონზომიერებები მეტად საინტერესოდ აისახება მელოდიკაში. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გამოვყოთ მკაცრი ტაქტური მეტრიკა, რომელიც ტაქტის ძლიერი დროების პერიოდულ აქცენტუაციზება აგებული. ადვილი ამოსაცნობია, რომ მკაცრად აქცენტირებული მეტრიკა დამახასიათებელია მარშისმაგვარი, სამგზავრო-სალაშქრო, საცეკვაო, საფერხულო, კოლექტიურად შესასრულებელი შრომის სიმღერების მელოდიკისათვის. მეორე მხრივ, ქართული ხალხური მუსიკის მრავალი სასიმღერო ნიმუში (კახური სუფრულები, ურმულები, ოროველები და სხვ.) აბსოლუტურად თავისუფალია ასე მკაცრად აქცენტირებული მეტრული ორგანიზაციისაგან. აღსანიშნავია, რომ ასეთი ნიმუშების სანოტო ჩანაწერებში მაინც ვხვდებით ტაქტის ხაზებს, თუმცა ისინი მიგვანიშნებენ არა იმაზე, რომ ყოველი ტაქტის ხაზის შემდეგ გამოკვეთილი ძლიერი დროა, არამედ ზღვარზე, რომელიც მელოდიის ნაწილებს შორის არსებობს. იგი ისეთი ცეზურაა, რომელიც სუნთქვის ფიზიოლოგიური ტრაქტით არის ნაკარნახევი.

ცხადია, რომ ხაზგასმული მეტრული აქცენტუაციის არარსებობა თავის მხრივ ხელს უწყობს მელოდიური განვითარების უწყვეტობას. და მართლაც, ურმულის, ოროველას, სუფრულისა და სხვა მსგავსი სიმღერების მელოდიები ფართო სუნთქვაზეა აგებული და, ზოგადად, ქართული მელოდიკის უაღრესად განვითარებულ, ორიგინალურ და მრავალმხრივ საინტერესო პლასტს წარმოადგენს.

ჩვენ ყურადღება მელოდიკის შემადგენელ უმთავრეს ელემენტებზე გავამახვილეთ, მაგრამ მისი გამომსახველობის ჩამოყალიბებაში სხვა ელემენტებიც მონაწილეობს. მართალია, ტემბრი, რეგისტრი, ხმოვანების სიძლიერე და სხვ., გამომსახველობის არსებითი ფაქტორებია, რომლებიც ძირეულ ელემენტებთან ერთად მნიშვნელოვნად განაპირობებს მელოდიის ხასიათის ჩამოყალიბებას, მაგრამ უშუალოდ მელოდიის ფორმირების საქმეში მათი წვლილი უმნიშვნელოა. მათ შეიძლება დამხმარე, ფერადოვანი ელემენტებიც კი ვუწოდოთ, რადგან მათი ცვალებადობა, ვთქვათ, რიტმული ცვალებადობისაგან განსხვავებით, მელოდიას სახეს ვერ უცვლის.

არსებობს კიდევ სხვა ფაქტორებიც, რომლებსაც, როგორც გამომსახველობის ხელშემწყობ მოვლენებს, სათანადო ყურადღება უნდა მიექცეს.

მაგალითად, მელოდიის ერთი და იგივე ბგერა განვითარების პროცესში სხვადასხვა გარემოში, სხვადასხვა ინტონაციურ ბირთვებში, მოძრაობის სხვადასხვა მიმართულებებში, სხვადასხვა კონტექსტშია ჩართული და, ამდენად, არაერთგვაროვანი დატვირთვა და გამომსახველი ეფექტი გააჩნია. მაგალითად, ტონიკური ტონი ფრაზისა და წინადადების დასაწყისში და იგივე ტონი წინადადების ბოლოს (კადანსში) ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავდება დინამიკური მუხტით, რომ აღარაფერი ვთქვათ ემოციურ და გამომსახველობით შესაძლებლობებზე. ასევე, ყურადსაღებად მიგვაჩნია მელოდიური კულმინაციების გამომსახველი მნიშვნელობის გარკვევა.

ამით ვამთავრებთ მელოდიის გამომსახველობის ხელშემწყობ ელემენტებზე საუბარს. ჩვენი ნაშრომის შემდგომი მონაკვეთი ქართული მელოდიკის სტრუქტურული თავისებურებების განხილვასა და მათში არსებული „საიდუმლოებების“ გახსნას ეთმობა.

THE GEORGIAN FOLK SONG MELODY¹

A great deal has been said and written about melody. Since ancient times, philosophical ideas about music have been linked with melody. From the earliest periods of history, humans have known that it is melody that makes it possible to formulate musical ideas, express inner emotions and represent an emotional world. Melody is like icon painting with sounds and is therefore the basis of all musical imagery.

In the words of E. T. A. Hoffmann, "Sound resides in all things; but notes, that is to say, melodies, which speak the higher language of the spirit-realm, repose only in the breasts of men... Musicians, that is to say those in whom music becomes a condition of total awareness, are surrounded on all sides by melody and harmony."² A witty physicist is believed to have said, 'Hearing is inner vision.'³ A musician's vision also becomes an inner hearing which makes possible a deep realization of music. Therefore, the sudden emergence of melody in one's soul, this unconscious comprehension of the secret music of nature – more correctly, a knowledge and perception that cannot be expressed in words – is the foundation of the musician's life and creative work."⁴

I would only add to these inspired words that melody is the basic foundation not only for the musician but for musical art in general. I believe this to be true despite the fact that, in some trends of modern music, the role of melody is rather weakened or ignored completely, while the emphasis is shifted toward other elements of musical expression.

The prominent German linguist Wilhelm von Humboldt noted, "Humankind, as a species of animal, is truly a singing creature, but one that unites thoughts with the singing voice."⁵ It is clear that by the "singing voice," Humboldt means the melody that carries the content and the idea.

¹ The article is Kukuri Chokhonelidze's annual scientific work of 1999-2000; preserved at the AGFML. Is published for the first time.

² E. T. A. Hoffmann, *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*, ed. David Charlton (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 163-64. – Ed.

³ The reference is to the German Romantic scientist Johann Wilhelm Ritter (1776-1810), cf. *Key Texts of Johann Wilhelm Ritter (1776-1810) on the Science and Art of Nature*, trans. Jocelyn Holland (Leiden: Brill, 2010), p. 301. This reference and the quotations below are cited in Nodar Andghuladze, *Homo Cantor* (Tbilisi: Kronograpi, 1997). (In Georgian) – Ed.

⁴ Andghuladze, *Homo Cantor*, p.6.

⁵ Ibid, p.1.

Hegel expresses a nearly identical notion of music, singing, and melody: "In music in general, song is this joy and pleasure in self-awareness, like the lark's singing in the freedom of the air. ... Even in suffering, the sweet tone of lament must sound through the griefs and alleviate them, so that it seems to us worthwhile so to suffer as to understand this lament. This is the sweet melody, the song in all art".⁶ Michelangelo also said that, "good painting is music, a melody".⁷

In every historical epoch, there have been philosophical teachings that represent the triad of singing, melody, and music as a unity. We should also acknowledge the philosophical idea that singing is not only the initial source of music but also the beginning of all the branches of art and everything associated with it. This is the contention taken up by Nodar Andghuladze in his brilliant book *Homo Cantor*. Referencing Heinrich Neuhaus's inspired expression, "The source of all the music we hear is singing," the author adds the commentary that, it is the source "not only of the music we hear, but of music which can be heard only in the soul".⁸ One may justly add to this commentary Plato's idea of music as, "a melodic motion which imitates spiritual agitation".⁹

Melody throws light on the beauty and charm of the secret world of sounds, which is buried in the depths of man's soul. It is first and foremost an expression of the "divine language of the spiritual world," and remains "the unconscious perception that cannot be put in words [Hoffman]," as there are no words capable of expressing the secret world of souls. In an ancient Georgian chant, there a poetic text says:

"Hail, O Queen, thou glory of motherhood and maidenhood! For every mouth, however eloquent and sweet of speech, is incapable of worthily singing thy praise; and every mind reeleth when it would fain understand thy birth-giving. For which cause, with one accord, we glorify thee".¹⁰

The reader may surmise that in the text of this chant the idea of "belief" is not opposed to speech. It is quite evident that here "belief" indicates chanting—that is, to paraphrase, "since we are unable to glorify you by means of words, we are glorifying you with chanting." Indeed, whatever cannot be expressed in words is expressible only through chanting, that is, music.

There is a philosophical-aesthetic contention that singing (music, melody) is

⁶ Andghuladze, p.17. This English translation: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, trans. Thomas Malcolm Knox (Oxford: Clarendon Press, 1975), vol. 1, p. 159. – Ed.

⁷ Ibid, p.18.

⁸ Ibid, p.17. Heinrich Neuhaus was a famous pianist and pedagogue, who taught for many years at the Moscow Conservatory. His students included Emil Gilels and Sviatoslav Richter. – Ed.

⁹ Ibid, p. 42. The reference is apparently to Plato's *Timaeus* (47d), which reads "harmony [Greek *harmonia*], whose movements are akin to the orbits within our souls, is a gift of the Muses" *Plato: Complete Works*, trans. Donald J. Zeyl (Indianapolis: Hackett, 1997), 1250. – Ed.

¹⁰ This is the *irmos* or introductory stanza to the Ninth Ode in the Second Canon for Pentecost in Eastern Orthodox worship. The text is traditionally attributed to St. John of Damascus. – Ed.

manifested through diversity, yet at the same time “it is the ἐν καὶ πᾶν [Greek for “one and all”], the whole, which creates one song out of all songs; a song of songs. This is love, for as in love there is creation, in creative work there is life.”¹¹ Here we should remember A. Pushkin’s beautiful words:

...Among life’s pleasures
Music yields to none save love;
But love itself is melody...¹²

I have said above that melody is born in the world of spiritual mystery and is “the knowledge and perception that cannot be put in words,” which raises the question of how it is that so much has been said and written about it. The fervent desire to comprehend this secret, granted by nature, is an innate feature of humankind. For this reason, melody as an aesthetic phenomenon – and singing and music more broadly – has been the subject of philosophical contemplation from the very beginning and has been duly expressed in aesthetic ideas in all time periods.

On the other hand, melody, as world of sounds, was itself a stimulant to study the acoustic and physiological foundations of sound and to determine the psychophysiological preconditions for links between sound and pitch.

Finally, many works of theoretical research have been dedicated to the study of expressive melodic methods and the specific features of national musical culture, style, and genre, whether in the past or the present. The scholarly literature about melody, in short, is truly vast. But here I would like to note that some of the research that focuses on technological issues is merely descriptive, which is less useful and has no real connection with musical art. In a number of cases, it may necessary to describe some phenomena, methods, or means in order to define these technological processes, but to be limited only to description is quite wrong. It should never be forgotten that these component elements serve the expressiveness of music and are never abstract, lifeless data. In such research, “the music should always be heard” to some extent.

To thoroughly master a scholarly method of synthesizing the artistic – or generally aesthetic – and the purely technical aspects of music is quite complicated, and I do not think it could be fully achieved and demonstrated properly in this paper, either. At the same time, I thought it expedient to speak about this in order to prevent young researchers in Georgian folklore from presenting dry, meaningless descriptions that are far from the music – such cases are unfortunately quite frequent in scholarship – and instead direct their attention towards artistic thinking, acquiring knowledge and working out the skills and capabilities necessary for the kind of analytic method I propose.

¹¹ Andghuladze, p. 14.

¹² Pushkin, Aleksandr (1960). *Kamennyy gost* (The Stone Guest), in *Sobraniye sochineniy* (Complete works). Moscow: *Khudozhestvennaya Literatura*, vol. 4. (In Russian). P. 344. English translation by Alan Shaw, *Alexander Pushkin: The Little Tragedies* (Ebook, 2011).

In the published scholarly literature on melody (primarily the work of B. Asafyev, L. Mazel, V. Zukermann, K. Kushnariov and other prominent theoreticians) one may find many conceptual hypotheses about the most significant aspects of melody. These aspects may be understood as universal melodic regularities, as they are derived from the objective prerequisites of the laws of musical thinking, which are common to all humankind. Along with what is common to all, however, there are also specific, local traits, which it is the duty and prerogative of this or that national musical school to bring forward. Still, there may be many parallels between different national musical languages and their melodic specificities.

Studies of Georgian musical folklore studies did not ignore the problems of methodology. Though it is true that there have been no monographs written yet, there are interesting ideas about different elements of melody scattered in different works.

It was Shalva Aslanishvili who dealt most thoroughly with the problem of Georgian folk melody in his work, *The Harmony of Kartl-Kakhetian Choral Folk Songs*, even dedicating a whole chapter to the melodic character of eastern Georgian folk songs.¹³ Unfortunately, at the very beginning, the author notes that his work is not targeted at a thorough and detailed analysis of melody, placing an emphasis instead on those features which he thinks are an indispensable for harmonic analysis. He discusses melodic questions more thoroughly in another book, *Essays on Georgian Folk Song*.¹⁴ In this work, he suggests many interesting ideas about Georgian melody, and his critical analysis will greatly help any researchers interested in this problem.

Although several intriguing theories about Georgian folk melody have been put forth, I can say with certainty that there still are many secrets buried in it [ref. to Ioane Zosime, 10th c. writer]. The reasons for the great difference between eastern and western Georgian melodic types and musical languages, have not been defined yet. Other matters waiting to be explained include the specific melodic features of musical dialects, their repertoire of intonational types, their means of expression, the principles of their inner structure, and their form-creating factors, among others. All of this calls for an expansion of research and a scrupulous study of each problem. The idea of creating a complete monograph, however, should be postponed for a certain period of time.

The original idea for my work was to understand and communicate the basic features of Georgian folk melodics, but the research process took such a direction that I was unable to pay due attention to all the component elements of melody. The reason for this was the temptation to solve some of the "buried secrets." Judging by the results, as we should, I believe that the research revealed such covert possibilities,

¹³ Aslanishvili, Shalva (1950). *Kartl-Kakhetis khalkhuri sagundo simgherebis harmonia* (The Harmony of Kartl-Kakhetian Choral Folk Songs). Tbilisi: Sakhelgami (In Georgian). Pp. 35-50.

¹⁴ Aslanishvili, Shalva (1954). *Narkvebi kartuli khalkhuri simgherebis shesakheb* (Essays on Georgian Folk Song). Vol. I. Tbilisi: Khelovneba (In Georgian). Pp.: 90-163.

such original features and regularities of melody, which can be used as a key not only to secrets of melody, but also to some other secrets of Georgian folk musical thinking. In Georgian music-theory scholarship, nothing has been said yet about these specific features which I will discuss further below. I am inclined to think that the contentions put forth in this work will stir up interest among other researchers, and I will pay great attention to and take into consideration any critical remarks.

Melody is a complex whole with many kinds of organization. It is formed by means of the indivisible unity of the elements that promote expressiveness. Melody, as the unity of the most significant elements of music – mode, the logic of pitch relationships, rhythm, meter, and so on – is like a living organism: it breathes, pulsates, moves, and this is what guarantees a great potential for diversity and development.

As in speech, where forming a complete idea occurs through a sequence of words governed by a clear logic, melody is constructed by a sequence of expressive musical “words,” that is, discrete units consisting of the smallest sounds (intonations). The logical succession of this chain of intonations creates both the musical idea and its character. Different kinds of intonational formulas have the utmost significance in the formation of different musical eras, national musical languages, and specific genres and styles. The repertoire of typical intonations in Georgian folk singing melodics is diverse, multifarious and, most importantly, highly original. The diversity of Georgian melody, was conditioned first of all by centuries of development in Georgian musical thinking, as well as the stylistic demands of various epochs, the abundance of genre differentiation, and the multiplicity of musical dialects with their own local intonational worlds. The most significant quality of Georgian melodics is its original nature.

The analysis of Georgian folk tunes, first of all, means revealing and studying the parameters and typical intonational nuclei that define their original character, although, without comprehending the component elements of these melodies, no method of analysis could be perfect.

I have stated above that melody is the indivisible unity of elements promoting expressivity, but to thoroughly understand the essence of the melody in depth, one must disintegrate this unity, studying the component elements separately, as well as their interrelation. Of all the elements, the most significant are mode, pitch relationships, rhythm, and meter. Although other elements of melody (timbre, register, dynamics, and so on) are essential aspects of melodic expressiveness, which greatly facilitate the creation of artistic characteristics, their role in forming the melody per se is rather limited. Therefore, I will first focus my attention on four basic elements.

It is generally known that musical-linguistic regularities and musical consciousness in general can only take shape from a basis of modal organization. Lev Mazel, in his brilliant book *On Melody*, emphasizes that “mode is the foundation

for musical language and musical thinking".¹⁵ Pitch relationships, which are the most characteristic and specific aspects of melody, obtain their musical meaning only in a modal environment.¹⁶ Birdsong, for example, which is built on the changeability of sound pitches, is completely devoid of musical meaning because it is not constructed on a modal base.

What is mode? I have touched upon this issue many times and have expressed my opinion in different works. In this case, building on L. Mazel's views, I shall again concentrate my attention on the significant features of mode which, on the one hand, define the essence of mode, and, on the other, help us understand the specific traits of melody.

L. Mazel notes that mode is primarily a system of musical tones whose selection in performance practice was conditioned by a historical processes in the development of musical thinking.¹⁷ These tones were chosen from the common sound world based on a certain logic, and their interrelations obtained a regular character. This interrelation of tones is what made it possible to perform musical-conceptual functions.

Mazel aptly notes that when describing the mode it is not sufficient merely to refer to the sound sequence. The sequence of sounds is the scale made up of those tones, arranged according to their pitch level, which take part in the intoning process. In order to comprehend the essence of mode, it is most important to determine the functions these sounds perform in the intoning process. It is also essential to determine the system of regular interrelations and the most typical intonations within a given mode, as these intonations are in a dialectical relationship with the mode: they form the mode historically, become united with it, and are realized on its basis.¹⁸ This theory of Mazel's is a point of departure for realizing the essence of mode, clearly demonstrating that mode is both the essential basis for musical intoning as well as its result. Even those modes which went through a historical process of crystallization and were established in people's musical consciousness are in a certain sense "born anew" in every concrete musical creation, as a result of melodic motion and intonational development.

Given what I have laid out above, it seems superfluous to try to prove that mode and melody are a single, organic whole, which cannot be divided. The processes of intonation and intoning are the basis of both mode and melody. In the historically evolving process of musical intoning (melodic motion in its broad sense), such basic parameters of mode were born as the intermodal attraction of tones. The differentiation of tones according to their stability and fluctuation, the emergence of basic modes and modal axes, and the formation of basic and auxiliary

¹⁵ Mazel, Lev (1952). *O melodii* (On Melody). Moscow: State Musical Publishers (In Russian). P. 22.

¹⁶ Ibid, pp.: 37-38.

¹⁷ Ibid, p. 38.

¹⁸ Ibid, pp.: 38-39.

functions are all associated with these processes. Each of them formed a logical basis for pitch relationships, which in the end facilitated the emergence of perfect forms of melodic motion. Building on this, it is clear that mode is a system of sound combinations in which the intoning sounds are united on the basis of a clear logic, while at the same time they are also divided.

Through a process of the fusion, the intoning sounds create meaningful units – intonations, in other words – and are differentiated into stable and unstable sounds. The organization of a modal system begins with the establishment of these stable and unstable functions and the regularities of attraction. Even in the smallest, two-note intonational formation, an internal struggle goes on between the notes for priority, stability and central significance. With the assistance of a number of factors, mainly metrical or rhythmic, this struggle ends with the victory of one of them. This note acquires the function of a basic tone and becomes the central note of the song. In this case, the second note has a fluctuating, unstable function and, as a rule, it will be attracted by the central tone. The emergence of attraction lays the foundation for dynamics of motion and the intoning processes. This is how the initial nuclei of intonation – and melodic motion more generally – are formed. In the course of time, as pitch relationships expanded and developed, there were richer possibilities for melodic expressiveness, while the mode and each of its component pitches became more distinct in expressive function.

The interaction of stable and fluctuating functions – which emerged on the basis of a logically realized organization of pitch and meter or rhythm – takes shape as a distinct system, which is called “mode-tonality” in music theory. The emergence of mode-tonality in the organization of melody is a special phenomenon, because, to a great extent, it conditions the nuances of melodic tension and excitement or the degree of serenity and calmness.

The practice of music theory uses two spatial axes to characterize sonic phenomena in music. Unlike the simultaneous, vertical co-ordination of sounds, melody, as a sequence of sounds in time, corresponds to the horizontal axis. In musicology, “horizontality” or “linear character” are both notions often used to characterize melodic motion.

Since pitch relationships take shape in horizontal (linear) motion, associations with line-drawing arise, leading to visual/spatial images. Such a situation greatly facilitated the introduction into music theory such terms as “melodic line,” “melodic sketch,” “ascending and descending melodic line” and so on.

Pitch relationships, which are the most specific aspect of a melody, are manifested, in every concrete performance, as different melodic illustrations or “drawings.” Special mention should be made of the organic expressive links between ascending and descending lines and certain natural tendencies. For instance, ascending motion is associated with an increase of tension, while the descending line is associated with the weakening of tension and a reduction of energy. The latter is especially evident in the archaic layers of musical thinking,

with abundant examples in Georgian musical folklore. I am especially thinking of Khevsuretian songs, the majority of which are constructed on simple descending/sliding intonations (example 1).

As psychoacoustic research shows, the first sound of any interval leaves a definite trace in the ear's perception. For this reason, the musical mind can easily imagine what an interval would sound like if sung simultaneously, except in the case of the interval of the second. In melodic motion, the notes separated by a second are connected with one another so naturally, gracefully, and smoothly, that they do not stir up any association with the interval. In this stepwise motion – in any direction – the second note somewhat suppresses the first sound's significance as top or bottom of the interval. We may thus assign a special role to this interval, which indeed is the most characteristic aspect of melodic motion and can be considered the basis of melody.

The more multifaceted the pitch relationships in a melody, the more expressive is the melodic image and the greater are the possibilities for manifesting the expressive potential of each part of the melody. It is amazing and intriguing that the musical art of the Georgian people has preserved very well certain rudimentary melodic forms that emerged in the remote past. These include incantations, recitations, verbal charms or spells to produce a magic effect, *korkali* (a kind of hay-making song), cooing and others, in which the basic components of the melody are not yet differentiated and instead present an integrated whole. Shalva Aslanishvili aptly calls them "mode-melodies" (*kilo-hangi*), which primarily indicates this kind of integrity.¹⁹

In Georgian musical folklore today, alongside these archaic layers, there are highly developed layers of song (work songs, drinking songs, everyday singing genres, and so on), in which highly expressive melodic lines create an unusually rich and diverse palette. In these melodies, the modal-expressive possibilities for each sound, interval, or intonational formula, are perfectly articulated.

Such components of melody as meter and rhythm are well studied in music theory. Their nature, basic parameters, role in the musical texture, and expressive possibilities are described and explained widely in scholarly literature. Therefore, I will dwell here on specific aspects of meter and rhythm which maintain definite links with melody.

The significance of rhythm for melody, in terms of structure, expressive capability, and form-creating potential, is immeasurable. Changing the rhythm completely transforms the expression and content of a melody. On the other hand, while rhythm is an integral part of melody, rhythm can exist independently of melody. Let us recall the dance *Khorumi*, which is often performed without any musical accompaniment other than the rhythm of drums.

The formation of a melody is a processual phenomenon: it develops in time.

¹⁹ Aslanishvili, 1954, p. 173.

Accordingly, time correlations – that is to say, rhythmic correlations – play a great role not only in the creation of the complete form of the melody, but also in its disintegration into separate parts. Tune, phrase, and sentence are linear-syntactic notions whose emergence depends completely on the metrical and rhythmic organization of the melody. We should also note that the division of the melody into tunes, phrases, and sentences is connected with a natural, free, and easy cycle of breathing. It is noteworthy that in the art of singing, the common rhythmic organization of melodies is closely linked with the rhythmic organization of speech and versification.

Rhythmic correlations (here I also mean tempo) condition the character of a melody to a great extent. For instance, during the motion of long, drawn-out sounds, a melody becomes calm, even, sedate, and calm. In Georgian traditional culture, the melodies of ancient devotional, ritual, lyrical, and other songs have such a character. During the motion of short sounds, a melody becomes excited and bold, something that is well expressed in traveling songs, groomsmen (*maqruli*) songs, dance songs, and everyday Georgian folk song genres.

The same rhythmic correlations condition the character of the melody, whether constant and continuous or sharply divided and impulsive. The semantic accentuating of this or that tone depends on the rhythmic organization, which is very significant for the melody. Metrical or rhythmic accentuation can even change the function of a sound – alone or in harmony with other tones – within the mode. For instance, rhythmically accentuating the fluctuating or unstable tone, by placing it on the strong beat of a measure or greatly extending its duration, may lend it stability and lay the foundation for modal transformation or even the modulation processes. The rhythmic accentuation may bring forward aspects of the note which in other cases would never be so distinct. When rhythmic motion is even, with notes of the same length, the modal significance of each pitch or interval in the melody is perceived very distinctly, while during the motion of short sounds, the perception of their modal significance is leveled and weakened.

Distinct rhythm is what sets the musical image in relief. A melody with primitive or amorphous rhythm is lifeless and has fewer possibilities. Alongside the development of melodic thinking, metrical and rhythmic organization was also improving. The emergence of diverse forms of meter and rhythm greatly facilitated the formation of such genre-specific features as being tuneful, motoric, march, or dance-like, and so on.

I have noted already that in folk singing, the rhythmic organization of melody and lyrics are closely connected with each other. There may be a varying number of melodic notes for each syllable of poetic text, the simplest correlation being when one pitch corresponds to one poetic syllable. Any musical tradition abounds in such songs. In Georgia, such a simple correlation occurs in archaic layers like devotional and ritual songs, round-dance songs, and so on. In these cases, the melody sounds like a recitation. The link between musical and speech intonation is

especially close whenever the range of a melody is limited to a small interval frame, such as the second, the mediant (third), and the fourth. As for the comparatively more developed layers of folklore, which have a distinct and wide range of rhythms, there, too, simple correlations like one-note-per-syllable may occur. We see this, for example, in Gurian songs, but in these cases their expressiveness and semantic charge differ greatly. Descending and ascending motions within syllables are characteristic of highly developed melodies. In such cases, several notes may correspond to one syllable of the lyrics, and they are united in a single rhythmic unit. This should be paid due attention when analyzing melody.

I would like to focus on a specific issue in relation to this. How we represent metrical regularities in Georgian folk song melodies is a very interesting question. First of all, we must identify when there is a strict metrical structure, built on the periodic accentuation of strong beats in a measure. It is easy to guess that strictly accentuated meter is characteristic of melodies related to marching, dancing, round dances, travelers' songs, warriors' songs, and work songs, which are all performed collectively. On the other hand, many specimens of Georgian folk music (Kakhetian drinking songs and *Urmuli* or *Orovela*-type songs, among others) are completely free of such strictly accentuated metrical organization²⁰. It is noteworthy that in musical transcriptions of these songs, there are still barlines present, though they are not meant to indicate a strong metrical beat at the start of each measure, but rather refer to divisions in the melody. The caesura suggested by these barlines is prompted by the physiological act of breathing.

It is evident that the absence of metrical accentuation in turn facilitates the development of melodic continuity. Indeed, the melodies of *Urmuli*, *Orovela*, *Supruli*, and other similar songs are built on broad breathing and in general represent an original, highly developed layer of Georgian melody, interesting from many perspectives.

In this essay, I have concentrated on the most significant elements of melody, but there are many other components that also take part in creating a melody's expressivity. Though timbre, register, and dynamics are all essential factors in expressiveness, acting with the basic elements to form the character of a melody, their contribution to the creation of melody per se is not as significant. They may even be called auxiliary or colorful elements, since, when they are transformed, they do not change the character of the melody, unlike rhythmic transformations.

There are other factors as well which should be carefully considered as phenomena contributing to expressivity. For instance, in the course of its development, a single melody note may be involved in different surroundings – that is, different intonational nuclei, different directions of motion, different contents generally – and, therefore, its functions and expressive effects are not uniform. For

²⁰ *Orovela* and *Urmuli* are unmetered songs related to plowing and cart-driving, respectively, and are typically sung solo or with only one accompanying part. – Ed.

example, the tonic tone at the beginning of a phrase or sentence and the same tone at the end of the sentence – that is, in the cadence – greatly differ in their dynamic charge, not to mention their emotional and expressive possibilities. It would also be noteworthy, I suggest, to define the expressive significance of melodic culminations.

With this, I conclude my discussion of the elements promoting melodic expressivity. The next stage of my research will be dedicated to exploring the specific structural features of Georgian melody and revealing the “secrets” they contain.

მაგალითი:

Example:

1. მთიბლური (ხევსურული). ჩხიკვაძე გრიგოლ (1960). ქართული ხალხური სიმღერა. ტომი I: 5. თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

Mtibluri (Haymaking song, Khevsuretian). Chkhikvadze, Grigol (1960). *Kartuli khalkhuri simghera* (Georgian Folk Song). Vol. 1:5. Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo* (in Georgian and Russian).



ჩემ - სა ა - ხა რეთ, ა - ლა ა - ლა, ცოლ - სა ო,
chem-sa a - kha ret, a - la a - la. tsol - sa o,

ხმათა კოორდინაციისა და ჰარმონიის ზოგიერთი თავისებურება ქართულ ხალხურ პოლიფონიურ მუსიკაში¹

ნებისმიერი ტიპის თუ ფორმის მრავალხმიან მუსიკაში ხმათა კოორდინაციის კვლევა თვით მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნების არსის შეცნობას ემსახურება. ცხადია, რომ ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების პრინციპთა დაუდგენლად შეუძლებელია იმ ჰარმონიულ და პოლიფონიურ ნიშან-თვისებათა გამოვლენა, რომლებიც მრავალხმიანობის ამა თუ იმ ტიპისათვის არის დამახასიათებელი.

განსხვავებით ტერმინ *სხვადასხვახმიანობისაგან*, სადაც ხმათა ურთიერთობაში არავითარი ლოგიკური ურთიერთკავშირი არ არსებობს (ხმათა შეხამება შემთხვევითი ხასიათისაა და ქაოსურად მიმდინარეობს), ტერმინი *მრავალხმიანობა* მონესრიგებულ, ლოგიკურ კანონზომიერებებზე აგებულ ხმათა ურთიერთკავშირს გულისხმობს. მრავალხმიანობაში ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ხმათა დიალექტიკური ერთიანობის ლოგიკას ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური მონაცემები და ტონების ურთიერთობის ბუნებაში არსებული აკუსტიკური კანონზომიერებები განაპირობებს.

ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში ჰარმონიული აზროვნების ჩასახვის შემდეგ ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების მრავალფეროვანი ფორმები წარმოიქმნა, რომლებიც სპეციფიკური ნიშანთვისებებით ხასიათდება. მიუხედავად სახესხვაობისა, ქართული მრავალხმიანობის ნებისმიერი ტიპისათვის ერთიანი და ფუძემდებლური პრინციპი ხმათა ურთიერთდამოკიდებულებაში კონსონანსური ინტერვალების მაორგანიზებელ მნიშვნელობაში მდგომარეობს.

იური ტიულინი აღნიშნავს: «Гармония в народной музыке развивается в длительном процессе осознания организующего значения консонансов в соотношении мелодически самостоятельных голосов»².

ამ პრინციპული მნიშვნელობის მქონე დებულების სისწორეს ქართული ხალხური მრავალხმიანი მუსიკის განვითარების მრავალსაუკუნოვანი

¹ სტატია გამოქვეყნებულია თსკ შრომების კრებულში *ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები* (1988). გაბუნია ნოდარ, წერნშია რუსუდან და სხვ. (რედკოლეგია). თბილისი: თსკ. გვ.: 29-42.

² Тюлин Юрий (1970). О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. В сб.: Вопросы теории музыки, вып. 2. Тюлин Юрий (ред. и сост.). Москва: Музыка. С. 5.

ისტორიაც ადასტურებს³.

ვიდრე მრავალხმიან მუსიკაში კონსონანსური ინტერვალების მაორგანიზებელ მნიშვნელობაზე – ხმათა კოორდინაციის ამოსავალ პრინციპზე ვისაუბრებდეთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია აღვნიშნოთ, რომ თვით ერთხმიან მუსიკაშიც ეს ინტერვალები განსაკუთრებულ როლს ასრულებს. ეს საკითხი ფართოდ გვაქვს გაშუქებული ნაშრომში *ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ*⁴ და ამიტომ მასზე აღარ შევაჩერებთ ყურადღებას. დავამატებთ მხოლოდ, რომ ქართული ხალხური მუსიკის კილოური სისტემების ძირითად ღერძს, რომლის გარშემოც ხდება მთელი ბგერითი სისტემის ორგანიზაცია და დიფერენცია (სიმყარისა და მერყეობის მიხედვით), კვარტული და კვინტური ინტერვალები წარმოადგენს. საგულისხმოა ის გარემოებაც, რომ ამ ინტერვალებს კილოური ღერძის მნიშვნელობა არც მრავალხმიანობის შემდეგ დაუკარგავს.

ერთხმიან სიმღერებში კილოს საყრდენი ტონების ინტონირება მონაცვლეობით ხდება, რადგან მათ მხოლოდ ერთი – ჰორიზონტალური განზომილება გააჩნია და გამოყოფილია დროის გარკვეული მონაკვეთით. მრავალხმიანობის წარმოქმნის შემდეგ ინტერვალებს უჩნდება მეორე – ვერტიკალური განზომილებაც და, შესაბამისად, კილოს საყრდენი წმინდა კვარტული და კვინტური ტონები ხშირ შემთხვევაში ერთდროულად ჟღერს.

ჩვენი ღრმა რწმენით, ხმათა კვარტა-კვინტური ვერტიკალური შეხამების სათავე და ძირითადი საფუძველი ქართული მრავალხმიანი სიმღერების კილოთა სტრუქტურასა და ტონების შიდაკილოურ კავშირში უნდა ვეძებოთ.

უცილობელია ის ფაქტი, რომ ნებისმიერი ბგერათრიგი უშუალოდ კილოსთან ერთად იბადება. მაშასადამე, ბგერათრიგების ამა თუ იმ სახით წარმოქმნა იმ ინტონირებად სამყაროზეა დამოკიდებული, რომელიც, თავის მხრივ, სმენითი შერჩევისა და სტაბილიზაციის მრავალსაუქუნოვან გზაზე ჩამოყალიბდა. სწორედ ინტონირებადი ბგერების დაჯგუფება ტონური სიმალლის მიხედვით გვაძლევს კილოს ბგერათრიგს. ქართულ ხალხურ მუსიკაში კილოთა ბგერათრიგის საფეხურები სეკუნდურ თანაფარდობაში იმყოფება და ურთიერთკავშირში დიატონიზმის პრინციპს ავლენს.

ქართული ხალხური სიმღერების კილოთა ბგერათრიგების სტრუქტურა იმდენად მრავალფეროვანია, რომ ყოველი მათგანის განხილვა ძლიერ დაგვაშორებდა განსახილველი საკითხებისაგან. ჩვენ მხოლოდ აღვნიშნავთ,

³ აქ არ შევხებით სხვა ხალხთა მუსიკალური კულტურებისათვის დამახასიათებელ ხმათა სეკუნდური შეუღლებების საკითხს. მასალის სიმცირის გამო, აგრეთვე შინაგანი ბუნებისა და გამომწვევი მიზეზების დაუდგენლად მასზე მსჯელობა მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია.

⁴ *ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი* (1983). თსკ სამეცნიერო შრომების კრებული. შავრუზაშვილი ალექსანდრე (პ/მ რედ.). თბილისი. გვ.: 3-30; ასევე წინამდებარე კრებული, გვ.: 101.

რომ ბგერათრიგებში, გარდა თვით დიატონიზმის პრინციპისა, არსებობს ტონების რეგულაციის პრინციპიც, რომელიც შიდაკილოური კავშირებით არის განპირობებული. კილოთა დიატონურ ბგერათრიგულ სისტემებზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ტონების რეგულაცია ერთდროულად ექვემდებარება კვარტა-კვინტურ კონტროლს, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს ბგერათრიგების სტაბილიზაციას.

მრავალხმიანობა ტონების ერთდროული ჟღერადობისას გარკვეულ სტაბილურობას მოითხოვს. ასეთ სტაბილურობას კი, უპირველეს ყოვლისა, უახლოეს აკუსტიკურ ნათესაობაში მყოფი ტონები ქმნის. არსებითად, ასეთებს კვარტული, კვინტური და ოქტავური ტონები წარმოადგენს. რადგან კილოს ბგერათრიგის ტონების რეგულაცია კვარტა-კვინტური და ოქტავური კონტროლის ქვეშ მიმდინარეობს, ხოლო ისინი, თავის მხრივ, განფენილია მრავალხმიანი სიმღერის სხვადასხვა ხმაში, აღნიშნული ინტერვალები თავისი კონსონანსური ბუნების გამო ხმათა კოორდინაციის მათგანიზებელ მნიშვნელობასაც იძენს.

გარკვეული დიაპაზონის მქონე დიატონური ბგერათრიგი აუცილებლად შეიცავს ტონების ტრიტონულ შეფარდებებს. ნებისმიერ კილოურ სისტემაში ტრიტონი აღიქმება, როგორც ყველაზე უფრო მერყევი აკუსტიკური თანაფარდობა და ყველაზე უფრო მკვეთრი კილოური დისონანსი. ფსიქოფიზიოლოგიური მოთხოვნილებებიდან გამომდინარე, ადამიანის სმენა გაურბის ამ ტრიტონულ ინტერვალს. სწორედ ამიტომ ინტონირების პროცესში ტონებს შორის ისეთი შიდაკილოური კავშირები მყარდება, რომლებიც ტრიტონის თავიდან აცილების საშუალებას იძლევა, რაც განსაკუთრებით რთულია მრავალხმიანი მუსიკის პირობებში.

ამ მხრივ ქართველმა ხალხმა საოცარი გამომგონებლობა და უსაზღვრო ფანტაზია გამოავლინა. სმენითი გადარჩევის შედეგად საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა და განმტკიცდა ისეთი მელოდიური ფორმულები, რომლებშიც ტონური შეუღლებები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, არასოდეს გვაძლევს ტრიტონის ინტერვალს. ამისი უპირველესი მიზეზი კი ის არის, რომ დიატონურ ბგერათრიგებში ფუნქციონირებს კვარტა-კვინტური კოორდინაციის მუდმივმოქმედი კანონი, რაც შიდაკილოურ კავშირებში ტონების რეგულაციის საშუალებას იძლევა. ამ კანონის საფუძველზე პრიორიტეტი ტონების ხან კვარტულ, ხან კვინტურ შეუღლებებს ენიჭება.

თუ როგორ ხდება ტრიტონის ინტონაციის გვერდის ავლა სხვადასხვა კილოურ საფუძველზე, ცალკე მსჯელობის საგანია და ამჯერად მას არ შეეხებით. ჩვენთვის საინტერესო იყო მხოლოდ იმის ფიქსირება, რომ დიატონურ ბგერათრიგებში ტონების კვარტა-კვინტური შეუღლებები და კოორდინაცია თვით კილოს ბგერათრიგის ბუნებაა და, ამდენად, მრავალხმიანობის პირობებში მელოდიურად მოძრავი პლასტების ურთიერთობათა მათგანიზებელიც არის.

მრავალხმიან ქართულ ხალხურ მუსიკაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა,

რომ მიუხედავად ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების მრავალფეროვანი ფორმებისა, ისინი ძირითადად კვარტულ, კვინტურ, ოქტავურ და ტერციულ ინტერვალებზე ახდენს კოორდინაციას. ცხადია, ხმათა დამოუკიდებელი მელოდირი მოძრაობის დროს მათ შორის სხვადასხვა ინტერვალური შეფარდება წარმოიქმნება, მაგრამ საბოლოო ჯამში მათი ურთიერთკავშირის განმსაზღვრელი მაინც ზემოთ აღნიშნული კონსონანსებია (მაგ. 1).

მოყვანილ ნიმუშში (კონური) კილოჰარმონიული სისტემის ღერძი კვარტული ინტერვალაა (გ-ც). სიმღერის პირველ ნაწილში, რომელიც სოლო პარტიების მონაცვლეობაზეა აგებული, მელოდიის გაშლა ისე მიმდინარეობს, რომ ნათლად იკვეთება კილოს ღერძის ზედა ტონი (ც). იგი მელოდირი მოძრაობის ინტონაციურ ორიენტირს წარმოადგენს. ამავე დროს მელოდიისა და ბანის შეუღლებისას მათი კოორდინაციის მათემატიკური სწორედ კვარტული ინტერვალაა. კადანსში ამ ინტერვალის ხაზგასმა კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ იგი მელოდირი მოძრაობის საყრდენიც არის და ხმათა კოორდინაციის წამყვანი ფაქტორიც.

მსგავს ნიმუშებს მრავლად ვხვდებით შრომისა და საწესო სიმღერების ჟანრებში. ჩვენი აზრით, კვარტულსაყრდენიანი კილოები შორეული წარმომავლობისაა და თუ ისინი განვითარებულ კილოჰარმონიულ სისტემებშიც გვხვდება, ეს გარემოება მათ სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს.

ინტონირების პროცესში კვარტული საყრდენის გამოყოფას არ შეიძლება, თავისი დალი არ დაესვა მთელი ბგერითი სისტემის ორგანიზაციაზეც. კვარტული საყრდენის მქონე კილოებში სიმღერის სოციალური დანიშნულებიდან და, არ გამოვრიცხავთ, ესთეტიკური კატეგორიიდან გამომდინარე, ინტონაცია ხან ნაღვლიანი, ხან კი მეოცნებე-თხრობითი ლირიკის ელფერს ატარებს. აღსანიშნავია, რომ ისეთ სიმღერებშიც, რომლის კილოურ საყრდენსაც კვინტური ინტერვალა წარმოადგენს, სწორედ ნაღვლიანი და გულჩათხრობილი ეპიზოდების გამოხატვისას ისევ კვარტული საყრდენი იჩენს თავს (მაგ. ჩაკრულო³).

კვარტულსაყრდენიან კილოჰარმონიულ სისტემებში, როდესაც სამი მელოდირი ხმის დამოუკიდებელ მოძრაობასთან ან სამხმიანი აკორდული სტრუქტურების შეუღლებასთან გვაქვს საქმე, კილოს ღერძის მნიშვნელობას კვარტულსტაკორდული ნაგებობა იძენს, რომელიც კვარტულ საყრდენზე ტერციის დაშენებით წარმოიქმნება.

საქართველოში ავთენტურსაყრდენიანი კილოჰარმონიული სისტემები გაცილებით უფრო ფართოდ არის გავრცელებული. სამხმიან სიმღერებში კვინტური კოორდინაცია ძირითადად მაღალ ხმასა და ბანს შორის წარმოიქმნება, ხოლო დიდი დიაპაზონის სიმღერებში შეიძლება შუა ხმასა და ბანს შორისაც იჩინოს თავი. შეიძლება, შევხვდეთ ისეთ სასიმღერო ნიმუშებს, სადაც კვინტური კოორდინაციის მხოლოდ ერთი სახეა წარ-

³ ჩიხვაძე გრიგოლ (1960). ქართული ხალხური სიმღერა. ტომი I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო. გვ.: 303-306.

მოდგენილი (მაგ. ხეუროში⁶ კვინტური კოორდინაცია მუდამ მაღალ ხმასა და ბანს შორის ხდება), მაგრამ უფრო ხშირია, როცა ორივე სახე შერწყმულია, ე.ი. კვინტურ კოორდინაციაში ხან მაღალი (პირველი) ხმა და ბანი, ხან შუა ხმა და ბანი იმყოფება. ასეთი მოვლენები დამოკიდებულია თითოეული ხმის დიაპაზონზე, მელოდიური მოძრაობის მიმართულებასა და ხმათა ურთიერთობაზე.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერების კილოჰარმონიული სისტემებისათვის დამახასიათებელი ერთი უალრესად ნიშანდობლივი მოვლენა, როდესაც საყრდენის როლს ერთდროულად კვარტული და კვინტური ინტერვალები ასრულებს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს მნიშვნელოვნად განპირობებულია დიატონური ბგერათრიგების კვარტა-კვინტური კონტროლის მუდმივმოქმედი კანონზომიერებებით.

კილოში კვარტული და კვინტური საყრდენების ერთდროულმა თანარსებობამ განაპირობა მელოდიური პლასტების ორიგინალური შერწყმა და სპეციფიკური ჰარმონიული ვერტიკალების წარმოქმნა. ასეთი კილოური სისტემები უალრესად მოქნილია და ახალი გამომსახველი ხერხების წარმოშობის შესაძლებლობას იძლევა. საფიქრებელია, რომ კილოჰარმონიულ სისტემებში კვარტისა და კვინტის საყრდენების სინთეზი, ამ ინტერვალების ინტონირებისა და აღქმის სიადვილე, ხმათა კოორდინაციაში მათი მაორგანიზებელი მნიშვნელობა საფუძველს უყრის ისეთი ვერტიკალის წარმოქმნას, რომელიც ქართული ჰარმონიული ენის სპეციფიკურ და სტილურ მახასიათებლად იქცევა. მათ შორის, უპირველეს ყოვლისა, კვარტკვინტაკორდს გამოვყოფთ. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ კვარტა-კვინტური კოორდინაცია ნორმატიულ მოვლენად იქცა ქართული მუსიკალური აზროვნებისათვის და იგი მრავალხმიანი ქარგის განვითარების ყველა ეტაპზე ინარჩუნებს თავის ძირითად თვისებებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ აღნიშნული კონსონანსებით კოორდინირების კანონზომიერებებმა არა მარტო კილოური ღერძის სახით შეიძლება იჩინოს თავი, არამედ კილოს ნებისმიერ საფეხურზე ხმათა შეუღლების დროსაც. ამ მოვლენას პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება კილოჰარმონიულ სისტემებში მიმდინარე დინამიკური პროცესების დროს და ამიტომ განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს.

ქართული ხალხური მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპებში ხმათა ოქტავური კოორდინაცია ერთნაირი სიცხადით არ არის გამოკვეთილი. ოქტავური კოორდინაციის მოთხოვნილება ჩნდება მაშინ, როდესაც მელოდიური პლასტები ერთმანეთს საკმაო მანძილით დაშორიშორდება. ასეთ ვითარებაში საჭირო ხდება კიდევ ერთი ორიენტირის მოძებნა. ამ მხრივ, ყველაზე უფრო რეალური იყო ოქტავური ტონის ინტონაციური გამოვლენა, რადგან იგი უახლოეს ნათესაურ კავშირში იმყოფება ძირ-

⁶ ჩხიკვაძე, გვ. 141-142.

თად ტონთან და ამავე დროს წმინდა კონსონანსს წარმოადგენს.

იმის გამო, რომ კომპლექსური მრავალხმიანობისათვის უაღრესად დამახასიათებელია კვინტური ჩარჩოს მქონე აკორდთა შეუღლებები და ხმათა დამორიძორება იშვიათად აღწევს ოქტავის დიაპაზონს, ოქტავური კოორდინაცია იშვიათად გვხვდება.

რაც შეეხება ბურდონული, პოლიფონიური და შერეული მრავალხმიანობის ტიპებს, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია მელოდიური მოძრაობის დიდი დიაპაზონი, ოქტავის მაკოორდინირებული როლი მყისვე იჩენს თავს. მაგალითად, ბურდონული მრავალხმიანობის ტიპში ორხმიანობიდან სამხმიანობაზე გადასვლის ევოლუციური ეტაპის პირველსავე საფეხურზე ახალი – მაღალი ხმა (მაღალი ბანი) ოქტავურ კოორდინაციაში მოექცა ქვედა, დაბალ ხმასთან. ეს ოქტავური ორიენტირი ბურდონული მრავალხმიანობის განვითარების მაღალ საფეხურზეც ინარჩუნებს თავის ძალას. ნებისმიერ ქართლ-კახურ სიმღერაში, რომელშიც მელოდიური მოძრაობის მაღალგანვითარებული ფორმები გვაქვს, მაღალ და ბანის ხმებს შორის ოქტავური კოორდინაციის ნიშნები ადვილი აღმოსაჩენია.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ტერციული კოორდინაციის საკითხები. ტერციული თანაფარდობა ხმებს შორის უაღრესად დამახასიათებელია ქართული მრავალხმიანი მუსიკისათვის. ცხადია, რომ ტერციული კოორდინაციის წარმოქმნაში უმთავრესი მნიშვნელობა თვით ამ ინტერვალის კონსონანსურ ბუნებას ენიჭება. განსხვავებით წმინდა კონსონანსებისაგან (კვარტა, კვინტა, ოქტავა), ტერციული ინტერვალი რაოდენობრივი ცვლილებების დროსაც ინარჩუნებს კონსონანსურ ბუნებას.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში ტერციული კოორდინაცია ძირითადად პარალელური მოძრაობის სახით არის წარმოდგენილი. ასეთი მოძრაობის დროს ტერციის რაოდენობრივი მახასიათებელი მუდმივ ცვლილებებს განიცდის. იგი ხან დიდია, ხან კი პატარა, მაგრამ როგორც უკვე აღინიშნა, ინტერვალის სიდიდის ასეთი ცვალებადობა არ იწვევს კონსონანსურობის პრინციპების რღვევას.

ტერციული კოორდინაცია ძირითადად მაღალი ხმების ურთიერთობაში წარმოიქმნება (დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ დიალექტებში ხშირია ბანისა და შუა ხმის ტერციული კოორდინაცია). ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა აღმოსავლეთ საქართველოს სამხმიანი სიმღერები. თუკი სამხმიანობის საწყის ეტაპზე იგი ძირითადად შუა მელოდიური ხმის გამსხვილებას ემსახურებოდა, განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე გარკვეულ დამოუკიდებლობას იძენს. მაღალგანვითარებულ ქართლ-კახურ სიმღერებში მაღალი, პირველი ხმა ხშირ შემთხვევაში დამოუკიდებელ მელოდიურ პლასტად გვევლინება, მაგრამ ტერციული პარალელიზმის ყველა ნიშან-თვისება მაინც ინარჩუნებს თავის ძალას, რადგან იგი არის ძირითადი მაკოორდინირებელი მაღალი ხმების ურთიერთობისა. სამხმიანობის შემთხვევაში ტერციული, კვარტული ან კვინტური და ოქტავური ინტერვალები, როგორც ხმათა ურთიერთობის მაკოორდინი-

რებლები, მუდმივად თანაარსებობენ.

ქართულ ხალხურ სიმღერებში ხმათა კოორდინაციის საკითხი კიდევ მრავალ ნიუანსს შეიცავს, მაგრამ აშკერად მხოლოდ მის ძირითად ნიშან-თვისებაზე – კონსონანსის მათრგანიზებულ როლზე – შევაჩერეთ ყურადღება.

გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ კონსონანსური კოორდინაციის პრინციპები შეუზღუდავად მოქმედებს მთელი მუსიკალური ნაგებობის მანძილზე. ეს რომ ასე ყოფილიყო, მაშინ მკვეთრად შეიზღუდებოდა მელოდიური მოძრაობა და მისი მოქნილობა, ხოლო ხმათა ურთიერთდამოკიდებულება მხოლოდ ერთგვაროვანი თანაჟღერადობებით იქნებოდა წარმოდგენილი. ქართული მრავალხმიანობის პოლიფონიურ ტიპში, სადაც ხმები მკვეთრ დამოუკიდებლობას იძენენ, ურთიერთშეხამებისას ხშირად წარმოქმნიან დისონანსურ თანაჟღერადობებს, მაგრამ მეტრულ-რიტმულად გამოკვეთილ წერტილებში კილოური საყრდენების ინტონირების დროს კონსონანსური კოორდინაციის პრინციპები მაინც იჩენს თავს.

რაც შეეხება ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების შედეგად წარმოქმნილ თანაჟღერადობებს, მათ ადგილსა და როლს მრავალხმიანობის კონტექსტში (ძირითადად მრავალხმიანობის პოლიფონიურ ტიპში), ჩვენ განსაკუთრებულ ყურადღებას ვანიჭებთ და სტატიის მოცულობის შეზღუდულობის გამო შევეცდებით, მოკლედ აღვნიშნოთ მისი ძირითადი თავისებურებები.

ქართულ ხალხურ მრავალხმიან მუსიკას რთული მონოტონიკური კილოური სისტემები უდევს საფუძვლად. უდავოა, რომ აღნიშნული კილოური სისტემების ჩამოყალიბებაში გადამწყვეტი როლი მელოდიურმა კანონზომიერებებმა ითამაშეს. მაგრამ მრავალხმიანობის ფორმების კრისტალიზაციასთან ერთად, თანდათანობით ჰარმონიულმა კანონზომიერებებმაც იჩინეს თავი, რომლებმაც გარკვეული კორექტივები შეიტანეს კილოურ აზროვნებაში და დალი დაამჩნიეს მონოტონიკური სისტემის მიზიდულობის კანონებს.

მარტო ის გარემოება, რომ ქართული სიმღერის დამამთავრებელ ნაგებობაში ტონიკის ფუნქციას არა მარტო ერთი ტონი (უნისონი), არამედ ხშირ შემთხვევაში თანაჟღერადობა ასრულებს, მრავლისმეტყველი ფაქტია და უდავოდ მიუთითებს ჰარმონიულ კანონზომიერებათა გარკვეულ ძალაზე. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჰარმონიას ძალუძს, გარკვეული ზეგავლენა მოახდინოს მონოტონიკური კილოური სისტემის მიზიდულობის კანონებზეც, რომლებიც მელოდიურ კანონზომიერებათა საფუძველზე ჩამოყალიბდა.

ნიმუშად მოგვყავს ქართული მუსიკისათვის დამახასიათებელი უმარტივესი საკადანსო საქცევები (მაგ. 2).

როგორც ვიცით, მონოტონიკური კილოს ბგერათრიგში ტონიკის მნიშვნელობა მხოლოდ ერთ ბგერას ენიჭება, რომელიც ბგერითი სისტემის მიზიდულობის ცენტრს წარმოადგენს. ცხადია, ტონიკაზე წარმოქმნილი

თანაჟღერადობა არ ცვლის მონოტონიკური სისტემის არსს, რადგან ამ შემთხვევაშიც ტონიკური ცენტრის მნიშვნელობას მხოლოდ ერთი ტონი ინარჩუნებს. მაგრამ ისიც უდავოა, რომ ტონიკური თანაჟღერადობის წარმოქმნამ კილოს მიზიდულობის კანონზომიერებებში გარკვეული კორექტივები შეიტანა. ჩვენ მიერ მოყვანილ ნიმუშშიც შემავალი აკორდის ზედა ტონი უკვე არა ტონიკისაკენ, არამედ ტონიკური თანაჟღერადობის კვინტური ტონისაკენ მიისწრაფვის, ე.ი. მისი მიზიდულობის არეში ექცევა.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ მრავალხმიან მუსიკაში ძირითადი მსაზღვრელი მელოდიური კანონზომიერებებია, ჰარმონიულ კანონზომიერებათა გაუთვალისწინებლობა და მათი გავლენის უგულვებელყოფა ყოვლად გაუმართლებელი იქნებოდა. მართალია, ჰარმონია, ერთი მხრივ, ხმათა მოძრაობის შედეგია, მაგრამ ამავე დროს გარკვეულწილად მოძრაობის რეგულატორიც. ამიტომ, ვითვალისწინებთ რა მის ადგილსა და როლს მუსიკალური ნაგებობის მთელ კონტექსტში, ქართული ხალხური მუსიკის კილოურ სისტემებს კილოჰარმონიულს ვუნოდებთ.

ქართული კილოჰარმონიული სისტემების კვლევისას კი მელოდიურ კანონზომიერებათა გათვალისწინებასთან ერთად ყურადღება ჰარმონიის სხვადასხვა მხარეზეც უნდა გამახვილდეს. კერძოდ: აქვს თუ არა ჰარმონიას ფორმამექმნელი როლი მრავალხმიანი მუსიკალური ქარგის ჩამოყალიბებაში? რამდენად ჩამოყალიბებულია თანაჟღერადობების სტრუქტურა? რამდენად დამოუკიდებელია და რა კავშირშია სხვა თანაჟღერადობებთან? როგორია მისი ფუნქციური დატვირთულობა? და კიდევ მრავალი სხვა. ცხადია, რომ ყველა საკითხი ფართო მსჯელობას მოითხოვს, მაგრამ შევეცდებით, ზოგიერთ მათგანზე მაინც გამოვთქვათ ჩვენი მოსაზრება.

რადგან კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებულის თემატიკა პოლიფონიის პრობლემებს ეძღვნება, ჩვენც ჰარმონიის საკითხებს ამჯერად ქართულ პოლიფონიურ მუსიკასთან დაკავშირებით განვიხილავთ.

პირველ ყოვლისა, შევეხოთ ქართულ პოლიფონიურ სიმღერებში არსებული თანაჟღერადობების საკითხს.

ქართულ ხალხურ პოლიფონიურ მუსიკაში დამოუკიდებლად მოძრავი მელოდიური პლასტები ისეთ მრავალფეროვან თანაჟღერადობებს წარმოქმნის, რომ მათი აღწერა თითქმის შეუძლებელია. ეს არც არის გასაკვირი. ცნობილია, რომ ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში გამოყენებული თანაჟღერადობების წრე გაცილებით უფრო ღარიბია დასავლეთ ევროპულ პოლიფონიურ მუსიკასთან შედარებით. ასეთ შემთხვევაში ხშირად ისმება საკითხი – რამდენად მიზანშეწონილია ამ თანაჟღერადობების (იგულისხმება პოლიფონიური მუსიკა – რედ.) დამოუკიდებელ აკორდულ ერთეულებად წარმოდგენა, რადგან არც თავისი სტრუქტურული აგებულებით და არც ფუნქციური მნიშვნელობით ისინი ხშირ შემთხვევაში არ პასუხობენ იმ ნორმებს, რომლებიც პოლიფონისტების შემდგომ ეპოქაში, კერძოდ, მაჟორ-მინორული ჰარმონიული სისტემის საფუძველზე აღმოცე-

ნებულ ჰომოფონიურ მუსიკაში ჩამოყალიბდა. საქმე ისაა, რომ სამეცნიერო აზრი როგორც აკორდულ სტრუქტურაზე, ისე აკორდების ფუნქციურ ურთიერთობაზე სწორედ ჰომოფონიური მუსიკისა და მაჟორ-მინორული ჰარმონიული სისტემის დამკვიდრების შემდეგ ჩამოყალიბდა.

ახლაც კი, როდესაც მუსიკალურმა მეცნიერებამ საფუძვლიანად შეისწავლა ყველა სტილური მიმდინარეობა, ხშირ შემთხვევაში ერთი და იგივე ცნებების სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმე.

ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, აკორდის საფუძველს ტერციული წყობა განსაზღვრავს. ლ. მაზელს მიაჩნია, რომ „დამოუკიდებელი თანაჟღერადობების გამოყოფის ყველაზე ძლიერ საშუალებას აგებულების ერთიანი ინტერვალური პრინციპი წარმოადგენს“, რაც, გარკვეულწილად, ისევე ტერციული წყობის საკითხებს უკავშირდება⁷. ი. ტიულინის აზრით, აკორდი ლოგიკურად დიფერენცირებული თანაჟღერადობაა, რომელიც კილოჰარმონიული სისტემის წარმომადგენელია და ჰარმონიული ფუნქციის მატარებელი⁸. ხოლო ი. ხოლოპოვი, აღნიშნავს რა ტერციული პრინციპის, როგორც ერთდროული თანაჟღერადობის საფუძვლის, ისტორიულ შეზღუდულობას, აკორდად მიიჩნევს ყველა დამოუკიდებელ თანაჟღერადობას ინტერვალური სტრუქტურის მიუხედავად⁹.

შალვა ასლანიშვილს მიაჩნია, რომ ქართულ ხალხურ მუსიკაში „ყოველი აკორდის ძირითად ფუძეს წარმოადგენს ტერციული წყობა“, მაგრამ ამასთან ერთად დასძენს, რომ პოლიფონიური წყობის ხალხურ სიმღერებში „აკორდების ტერციული აგებულება დამოუკიდებელი განვითარების მქონე მელოდირი ხაზების არსებობის გამო ნაკლებად თვალსაჩინოა“ და „ჭარბად გამოყენებული მელოდირი ბგერების წყალობით აკორდული ბგერები მთელი ხაზის მოძრაობის ენერგიაშია დაფარული“¹⁰.

ჩვენი აზრით, ქართულ მრავალხმიან მუსიკაში არსებული თანაჟღერადობები ყოველთვის ერთგვაროვნად არ შეიძლება დახასიათდეს, რადგან მრავალხმიანობის სხვადასხვა ტიპებსა და ფაქტურულ წარმონაქმნებში ისინი სხვადასხვა სახით ავლენენ თავს. ისეთ ფაქტურულ სახეობებში, სადაც ხმები ერთგვაროვან რიტმულ დანაწევრებას განიცდიან (მაგალითად, ტექსტის თითოეულ მარცვალს თითოეული ხმის ერთი ბგერა შეესაბამება), მნიშვნელოვნად გვიადვილდება თანაჟღერადობის ვერტიკალის აღქმა და მისი დამოუკიდებელ ერთეულად წარმოდგენა. ქართულ პოლიფონიურ სიმღერებში კი დამოუკიდებელი თანაჟღერადობის აღქმა მხოლოდ მეტრულ-რიტმულად გამოკვეთილ წერტილებზე ხდება. რაც შეეხება თანაჟღერადობების სტრუქტურას, ქართულ პოლიფონიურ მუსიკაში მათ აგე-

⁷ Мазель Лев (1972). *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка. С.155.

⁸ Тюлин Юрий (1966). *Учение о гармонии*. Изд. Третье. Москва: Музыка. С. 28.

⁹ Холопов Юрий (1988). *Гармония. Теоретический курс*. Москва: Музыка. С.: 40-42.

¹⁰ ასლანიშვილი შალვა (1970). *ქართულ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია*. თბილისი: განათლება. გვ. 67.

ბულების რაიმე ერთიანი ინტერვალური პრინციპი არ ახასიათებს. მაშასადამე, აქ ყველა თანაჟღერადობა დამოუკიდებელ ერთეულად არ შეიძლება მივიჩნიოთ და ამიტომაც მას, ტრადიციული გაგებით, აკორდს ვერ ვუნოდებთ. ჩვენ ვიზიარებთ ხოლოპოვის აზრს – ყველა თანაჟღერადობას, რომლის დამოუკიდებლად აღქმაც ხერხდება, განურჩევლად მათი სტრუქტურული აგებულებისა, შეიძლება აკორდის ცნება მივუსადაგოთ.

იმის გამო, რომ ქართულ პოლიფონიურ მუსიკაში თანაჟღერადობების უდიდესი ნაწილი დამოუკიდებელ ერთეულებად არ ყალიბდება (გარდა კილოურ საყრდენებსა და მეტრულ-რიტმულად გამოკვეთილ წერტილებზე წარმოქმნილი აკორდებისა), მათ ფორმამეიმენელ ან ფორმის მართვის ფუნქციად საუბარიც კი ზედმეტია. ამ თანაჟღერადობებს ძირითადად მაკოლორირებელი მნიშვნელობა ენიჭებათ. როგორც ვხედავთ, ქართულ პოლიფონიურ მუსიკაში წინა პლანზე გამოდის თანაჟღერადობების კილოფონიური ეფექტები. მაგრამ რადგან პოლიფონიაში და, მით უმეტეს, მრავალხმიანობის სხვა ტიპებში დამოუკიდებელი თანაჟღერადობების გამოყოფა ხერხდება და ჩვენ მათ აკორდებს ვუნოდებთ, ცხადია, ჰარმონიული ფუნქციონალიზმის საკითხის გარკვევის საჭიროებაც წარმოიქმნება.

ამჟამად ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში ჰარმონიული ფუნქციონალიზმის საკითხთან დაკავშირებით მრავალი და ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებაა გამოთქმული. მათი კრიტიკული შეფასების გარეშე აღნიშნულ პრობლემაზე მსჯელობა მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია. იგი ცალკე კვლევის საგანია და ამა თუ იმ მოსაზრების დასამტკიცებლად ფართო არგუმენტაციის მოხმობას თხოულობს. ამიტომ აღნიშნული პრობლემების შესახებ ჩვენი მოსაზრებების მხოლოდ ზოგიერთ ასპექტზე შევაჩერებთ ყურადღებას.

ცნობილია, რომ მუსიკის სხვადასხვა სტილურ მიმდინარეობებში ჰარმონიული ფუნქციონალიზმი სხვადასხვა სახითა და ხარისხით ავლენს თავს. ასე მაგალითად, დასავლეთ ევროპული მუსიკის ჰომოფონიურ და პოლიფონიურ სტილებში აკორდების ჰარმონიული ფუნქციები მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ეს სხვაობა განსაკუთრებით მკვეთრად მკაცრი სტილის პოლიფონიასთან დაკავშირებით შეინიშნება, სადაც აკორდები კილოფუნქციურობის თვალსაზრისით აბსოლუტურად ნეიტრალურია და მათ მხოლოდ ფერადოვანი ფუნქცია აქვთ.

სამართლიანად მიუთითებს ლ. მაზელი, რომ ფუნქციონალიზმის პრინციპის გატარება ყოველთვის არ არის მართებული, რადგან წინა პლანზე ზოგჯერ აკორდის კილოფონიური ეფექტი გამოდის. ამასთან, გარკვეულ კილოჰარმონიულ სისტემებში, რომლებიც მოდალური შეფარდებებითა და კავშირებით ხასიათდება, თანაჟღერადობები არა იმდენად დინამიკური ფუნქციის, არამედ კოლორისტული მოვლენის ხარისხში წარმოგვიდგება¹¹.

ერთი მხრივ, ქართული პოლიფონიური მუსიკა მოდალურობის პრინ-

¹¹ Мазель, с. 283.

ციპს არ უარყოფს და, ამდენად, მასზე ჰარმონიული ფუნქციონალიზმის პრინციპის გატარება საფუძველს მოკლებულია, მაგრამ არსებობს სხვა მოსაზრებაც, რომლის თანახმად, როგორც პოლიფონიურ (იგულისხმება კონტრასტული პოლიფონია – რედ.), ისე მრავალხმიანობის სხვა ტიპებში, განსაკუთრებით საკადანსო ფორმებში ნათლად ვლინდება სტაბილური აკორდული კონსტრუქციები, რომლებიც კილოური მიზიდულობის კანონებს ემორჩილება და გარკვეული ფუნქციური დატვირთვა გააჩნია.

უდავოა, რომ საკადანსო ნაგებობებში აკორდების ურთიერთკავშირი და მათი ურთიერთმიზიდულობის ფორმების ჩამოყალიბება მელოდიური კანონზომიერებებით არის განპირობებული. მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება, რომ ჰარმონიული წარმონაქმნების – სტაბილური აკორდული კონსტრუქციების – მყარ და მერყევ სფეროებად დიფერენციაცია ხელს უწყობს მათი ფუნქციურობის ჩამოყალიბებას.

გვახსენდება ვ. ბერკოვის სიტყვები: „...Известно, что сущностью понятия функциональности в музыке является соотношение устойчивости и неустойчивости“¹².

შალვა ასლანიშვილმა ქართული ჰარმონიული ფუნქციურობის განსაზღვრისათვის ევროპულ მაჟორ-მინორულ ჰარმონიულ სისტემაში ჩასახული ტერმინები (დომინანტა, სუბდომინანტა) გამოიყენა. ჩვენ არ ვიზიარებთ აღნიშნულ პრინციპს, რადგან მიგვაჩნია, რომ სხვა კილოურ სისტემაში ჩამოყალიბებული და გარკვეული შინაარსის მატარებელი ტერმინები სრულიად არ ესადაგება ქართული აკორდების ფუნქციურ თვისებებს.

ერთი შეხედვით, ქართულ ჰარმონიაში კილოს VII საფეხურზე აგებული აკორდი თითქოს ნაწილობრივ შეიცავს ევროპული დომინანტური ფუნქციის მსგავს თვისებებს (იგი ყველაზე უფრო მერყევი და დინამიურია, შეიცავს შემავალ ტონს, მკვეთრად მიიზიდება ტონიკის მიერ და სხვ.), მაგრამ VI საფეხურის აკორდის სუბდომინანტურობა არაფრით მტკიცდება. და მხოლოდ იმის გამო, რომ, ვთქვათ, VII საფეხური დომინანტურად ვალდარეთ, არავითარი უფლება არა გვაქვს სხვა საფეხურს, კერძოდ კი VI-ს, სუბდომინანტური ფუნქციის თვისებები მივანეროთ. მით უმეტეს, რომ მას ასეთი თვისებები საერთოდ არ გააჩნია.

ალბათ იბადება კითხვა – როგორია ქართული მრავალხმიანი ხალხური მუსიკის ნაგებობებში აკორდების ფუნქციური დატვირთვა და რა პრინციპით უნდა მოხდეს მათი დიფერენციაცია?

რადგან კილოჰარმონიულ სისტემებში ფუნქციის ცნება ძირითადად სიმყარისა და მერყეობის შეფარდებებზეა აღმოცენებული, მიგვაჩნია, რომ ქართული მრავალხმიანობის ნებისმიერ ტიპში ფუნქციურად მყარი მხოლოდ ტონიკური თანაჟღერადობაა, ხოლო ყველა დანარჩენი არამყარი ფუნქციის მატარებელია. მერყეობის სფეროში მოქცეული აკორდებიც უმ-

¹² Берков Виктор (1962). *Гармония и музыкальная форма*. Москва: Советский композитор. С. 130.

ნიშვნელოდ, მაგრამ ხარისხობრივი მაჩვენებლებით მაინც განირჩევა ერთ-მანეთისაგან. მერყეობის ხარისხი კი ძირითადად იმაზეა დამოკიდებული, თუ რა ინტერვალით არის დაცილებული ესა თუ ის აკორდი ტონიკისაგან.

საინტერესოა, რომ ქართული ხალხური მუსიკის კილოპარმონიული სისტემის ეს პრინციპული და ორიგინალური თავისებურება გარკვეულ პარალელს XX საუკუნის სხვადასხვა მუსიკალურ მიმდინარეობაში პოულობს. კერძოდ, იქ, სადაც კლასიკური მაჟორ-მინორული სისტემები აღარ წარმოადგენს მუსიკალური ნაგებობის საფუძველს, ან ისეთ ბგერით სისტემებში, სადაც ცენტრალურის მნიშვნელობას მხოლოდ ერთი ტონი იძენს, ყველა დანარჩენი კი ნეიტრალურია ან გარკვეულ კავშირშია მასთან.

ი. ხოლოპოვი პროკოფიევის სტილის შესწავლისას აღნიშნავს დაახლოებით ქართულისმაგვარ ფუნქციურ დიფერენციაციას. იგი მიუთითებს, რომ პროკოფიევის ქრომატიულ ტონალობებში იმდენი ფუნქციაა, აკორდების რამდენი ინტერვალური თანაფარდობაც არსებობს ტონიკასთან; ე. ი. ვთქვათ, ტონიკიდან პატარა სეკუნდით დაშორებული აკორდი განსხვავებული ფუნქციისაა, ვიდრე ტერციით დაშორებული აკორდი. იგი ხუთ ძირითად ჯგუფს გამოყოფს, მაგრამ მთელი მისი მსჯელობა მარტივ ფორმულაზე დაიყვანება, სადაც ირკვევა, რომ ტონიკური ფუნქციაა მხოლოდ მყარი, ხოლო ყველა დანარჩენი, რომელ ჯგუფსაც არ უნდა ეკუთვნოდეს იგი, მერყევია¹³.

ქართულ პოლიფონიურ სიმღერებში წარმოქმნილი თანაჟღერადობების უდიდესი ნაწილი ფუნქციურად ერთგვაროვანია (ცხადია, ტონიკის გარდა) და ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი მათი სხვადასხვა სტრუქტურული აგებულებაა. სტრუქტურული სახესხვაობა კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხოლოდ აკორდების ფონიზმის ფუნქციის მრავალფეროვნებას ემსახურება.

ქართულ (გურულ) კონტრასტულ პოლიფონიაში წარმოქმნილ აკორდებს არ ენიჭება ფორმამემქმნელი როლი. მათი სტრუქტურის წარმოქმნა მთლიანად ხმათა მელოდიური მოძრაობის ლოგიკას ემორჩილება. ეს ეხება იმ აკორდებსაც, რომლებიც პოლიფონიური მოძრაობის სმენითი აღქმის დროს შემოიჭრება, როგორც მყარი ვერტიკალური კონსტრუქციები. ცხადია, რომ ასეთი სიმყარის შთაბეჭდილებას ქმნის არა მათი ჰარმონიული ფუნქციონალიზმი, არამედ მეტრულ-რიტმული გამოკვეთილობა (სხვა აკორდებთან შედარებით).

აკორდებს შორის შეჭიდულობა მელოდიური კავშირებით ყალიბდება, რაც განსაკუთრებით ნათლად სწორედ საკადანსო ფორმებშია გამოხატული. აკორდების სეკუნდური შეუღლებები, როგორც მელოდიურ კანონზომიერებათა ზემოქმედების ერთ-ერთი გამოხატულება, იმ თავისებებსაც ავლენს, რომლებიც მელოდიის ტონების ტერციული ნათესაობით ხასიათ-

¹³ Холопов Юрий (1967). *Современные черты гармонии Прокофьева*. Москва: Музыка. С.: 292-294.

დება. ასე მაგალითად, აკორდის ბანის ტერციული ინტერვალით გადაადგილება, ინდუქტირების ცნობილი თეორიის თანახმად, აკორდებს შორისაც გარკვეულ ნათესაურ კავშირს ამყარებს (მაგ. 3).

ქართული პოლიფონიური და, საერთოდ, მრავალხმიანი მუსიკის ჰარმონიული კანონზომიერებების კვლევა კიდევ მრავალ სხვა პრობლემასთანაა დაკავშირებული და მათზე ჯეროვანი ყურადღების გამახვილებაა საჭირო.

SOME SPECIFIC FEATURES OF VOICE COORDINATION AND HARMONY IN GEORGIAN POLYPHONIC MUSIC¹

One of the most common focal points in studies of any type of polyphonic music is the coordination of the parts in a multipart texture; this is one of the most crucial elements of musical thinking. Without determining the principles of the vocal interrelationship, it is impossible to reveal the harmonic and polyphonic features characteristic for the polyphony under study.

The term "*skhvadaskhvakhmianoba*" (literally, 'different voices', or, in Russian, "*raznogolosie*") was a popular term in Georgian and former soviet musicology, used to denote haphazard group singing), where there is no logical interrelationship between the voices (here the voice combinations are accidental and chaotic), the term multipart (polyphonic) singing implies voice interrelationship built on orderly logical patterns. In polyphony, the logic of the dialectical unity of contrasting parts is conditioned by human psycho-physiological characteristics, and the acoustic patterns underlying the nature of the tonal interrelationship.

After the emergence of polyphony and harmonic thought in Georgian traditional music, various forms of voice interconnections also emerged, characterized by specific features. In spite of many differences, the common and basic principle of any type of Georgian multipart singing is the organizational role of consonant intervals.

The notable Russian musicologist Y. Tyulin wrote, "Harmony in folk music evolves during the long process of the realization of the organizing significance of the consonances in the interconnection of melodically independent voices".² This important thesis is corroborated by the centuries-old history of Georgian folk polyphonic music.³

¹ This article was published in: *Kartuli musikis poliponiis sakitkhebi* (Issues on Polyphony of Georgian Music). 1988. Collection of the scientific works of Tbilisi State Conservatoire. Eds.: Gabunia, Nodar, Tsursumia, Rusudan et al. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian). Pp.: 29-42.

² Tyulin, Yuri (1970). *O zarozhdenii i pervonachalnom razvitiu garmonii v narodnoy muzyke* (On the Conception and Initial Development of Harmony in Folk Music). In: *Voprosy teorii muzyki* (Questions of Theory of Music), ed. 2. Tyulin, Yuri (compiler and editor). Moscow: *Muzyka* (in Russian). P. 5.

³ Here I am not going to discuss the second cohesion of parts characteristic of the musical cultures of some other nations. I do not think it would be appropriate to discuss this problem due to the rarity of the material and without defining their inner nature and the reasons for their appearance.

Before touching upon the organizing significance of the consonant intervals in polyphonic music – i.e. the point of departure of the voice coordination – it should be noted that even in homophonic music these (consonant) intervals play a special role. I discussed this at some length in my work, *On the Mode Basis of Georgian Folk Songs*,⁴ hence I will not elaborate on it further here.

I should just like to note that the main axis of the mode systems of Georgian folk music, around which the whole sound system is organized and differentiated (according to their stability and instability) are the perfect fourth and the perfect fifth intervals. It is also noteworthy that these intervals never lost their importance as a scale system axis, even after the emergence of polyphony.

In homophonic [monophonic] songs the tones are intoned in succession, as they have only one horizontal dimension and are separated from each other in time. After the emergence of polyphony the musical thinking developed another, vertical dimension as well, and according to the initial dominance of the perfect fourth and the perfect fifth intervals in one-part music, these intervals started sounding simultaneously in polyphony.

I am firmly convinced that the source and the main foundation of the most typical harmonic structure of Georgian polyphonic music, namely the chord based on the combination of the fourth and the fifth [the chord C-F-G], should be understood as the result of the inner relationships of the tones in a scale.

There is no doubt that any voice coordination is born together with the mode. Therefore, the emergence of sound arrangements in this or that form is based on intoning which, in its turn, has been taking shape along the centuries-old road of auditory selection and stabilization. It is the classifying of intoned sounds according to the tonic pitch that produces the voice coordination of the mode. In Georgian folk music the degrees of the voice coordination of the modes are in the second correlation with one another revealing the diatonic principle in their interrelation.

There are so many different voice coordination structures to Georgian folk songs that discussing each of them separately would lead us very far from the issues under consideration. I should just like to note that in the sound arrangements, apart from the principle of the diatonicism, there is also a tone-regulating principle conditioned by the inter-scale correlations.

Studying the diatonic voice coordination systems of the scales of folk music suggested that the tone regulation falls simultaneously under the perfect fourth-fifth control, which, in its turn facilitates the stabilization of the sound arrangements. When the tones sound simultaneously, multipart singing demands a certain stability which is first of all created by the tones in the closest acoustic relationship with one another, such as the perfect fourth, fifth and octave intervals. Since the voice coordination tones of the scale are regulated by the fourth, fifth, and octave,

⁴ *Georgian Folk Mode, melody, and rhythm*. 1983. Tbilisi State Conservatory, Collection of Scientific articles, resp. ed. Alexandre Shaverzashvili. Tbilisi. Pp.: 3-30.

and these intervals in their turn are also found in different parts of polyphonic singing, these intervals also acquire the function of organizing the coordination of different parts (vertical coordination).

Any diatonic scale will always include tritonic (augmented fourth or diminished fifth) correlations of the tones. In any scale system, the tritone is perceived as the most unstable interval and the most sharply expressed dissonance. Owing to the common psycho-physiological demands, the human ear tries to avoid the tritone interval. This is why such melodic and harmonic movements are often used during the singing process, which make it possible to avoid the tritone interval, and this is especially difficult in the case of the polyphonic music.

In this respect the Georgian people have displayed amazing ingenuity and infinite fantasy. After the process of auditory selection, such melodic formulas in which harmonic unities never, apart from a few exceptions, produce tritone intervals emerged and took shape over the centuries. The first and foremost reason of this phenomenon is the fact that in the diatonic sound arrangements the law of the perfect fourth and perfect fifth coordination reigns; this law makes it possible to regulate the tones in the intermodal correlations. On the basis of this law, priority is given sometimes to the cohesion of the fourth and fifth tones. The question as to how the tritone intonation is avoided is another subject demanding a separate study.

My interest was concentrated only on indicating that in the diatonic voice coordination the perfect fourth-fifth cohesions and coordination are the characteristic features of the modal voice coordination itself, and they also organize the vertical interrelationship of the horizontally moving parts in multipart texture. A careful study of Georgian polyphonic music suggested that, in spite of the numerous forms of the voice interrelationship, they are basically coordinated in intervals of the fourth, fifth, octave, and the third. It is evident that during the independent melodic development various interval correlations emerge, but in the end, the interrelationship of different parts still depends on the consonant intervals mentioned above (ex. 1).

In the example given (*Konuri*), the fourth interval (g-c) is the axis of the mode-harmonic system. In the first part of the song, which is built on the alternation of the solo parts, the melody develops in such a manner that the upper tone (c) of the mode axis is quite distinct. It is simultaneously the intonation reference point of the melodic motion and the fourth interval that organizes their coordination during the cohesion of the tune and the bass part. Emphasizing this interval in the cadence is proof that it both supports the melodic motion and acts as the factor that leads the (vertical) voice coordination.

The genre of harvest and devotional songs abounds in such examples. In my opinion, the modes with a perfect fourth at the center of the system emerged in the remote past and the fact that they still occur in the mode-harmonic systems is indicative of their viability.

Singling out the fourth as a stable element in the intoning process could not have failed to exert influence on the organization of the whole sound system. Proceeding from the social function of the song and from its aesthetic category as well, in the modes with the fourth as a central element, the intonation reveals the nuances sometimes of sad and sometimes of dreamy-epic lyrics. It should be noted that in the songs where the fourth interval functions as the central element of the scale, it is the fourth interval that is brought out when expressing the sad and pensive episodes (e.g. *Chakrulo*).⁵

In the mode-harmonic systems with the fourth as a central element, when we deal with the independent motion of three melodic parts or with the cohesion of three-part chord systems, the role of the mode axis is taken by the fourth-sixth-chord structure created by adding the third on top of the fourth.

In Georgia the mode-harmonic systems, the scales with the fifth being central to the system are much more widespread. In three-part songs the fifth interval (a central element of harmonic coordination) is mainly created between the top and the bass parts, but in the songs with a wider range the fifths may occur between the middle voice and the bass part as well. There are songs where only one form of the fifth coordination is represented (e.g. in the song *Kheuro*⁶ the fifth coordination always occurs between the top voice and the bass), but more often, the two forms are intermixed, i.e. sometimes the top voice and the bass, and sometimes the middle voice and the bass find themselves in coordination at the fifth. Such phenomena depend on the range of each voice, the direction of the melodic motion and the interrelationship among the voices.

We must separately mention the most widespread phenomenon characteristic for Georgian polyphonic songs, where the central element of the system is based both on the fourth and the fifth intervals simultaneously. As it has been mentioned above, this is the result of the importance of the intervals of the perfect fourth and perfect fifth, both in melodic development and the vertical coordination.

The simultaneous presence of the fourth and the fifth as the central elements of the scale caused the original cohesion of melodic layers and the emergence of specific harmonic verticals. Such mode systems are very flexible and provide possibilities to create new expressive methods. It cannot be excluded that the synthesis of the fourth and fifth in the mode-harmonic systems supports the simplicity of intoning and perceiving these intervals, as well as their organizing function in the voice coordination, which laid the foundation for creating such harmonic constructions; these are one of the most specific stylistic features of the Georgian harmonic language, where the fourth-fifth-chord should be singled out.

It should also be noted that the fourth-fifth coordination has turned into a

⁵ Chkhikvadze, Grigol (1960). *Kartuli khalkhuri simghera* (The Georgian Folk Song). Vol. 1. Tbilisi: *Sabchota Sakartvelo*. Pp.:303-306.

⁶ *Ibid.*, pp.: 141-142.

normative phenomenon for the Georgian musical thought, retaining its basic traits at every stage of the multipart pattern development. It means that the patterns of the above consonance coordination may manifest not only as the mode axis, but also during the voice cohesion at any step of the mode. This phenomenon acquires principle significance in the dynamic processes going on in the mode-harmonic systems, therefore it demands special attention.

In different types of Georgian polyphony, the chordal coordination of voices is not revealed with similar clarity. A demand for chord coordination crops up when melodic layers find themselves at some distance from one another. In such a situation it is necessary to find another reference point. In this respect the correlation for a melodic tone with the central tone of the chord was more important, and this correlation was often based on perfect consonances. Because of the fact that the cohesion of the chords within the fifth frame is very characteristic for the chordal unit polyphony, the range of the sounds rarely reaches the octave range, and therefore octave coordination is also rare.

With respect to the drone, polyphonic and mixed types of multipart singing, which are characterized by a wide range of melodic motion, here the coordinating role of the chord immediately comes to the foreground. For instance, at the very first evolutionary stage of shifting from two-part to three-part singing, in the drone type of multipart singing, the newly formed top voice ("*maghali bani*", lit. "the upper bass") came into the coordination with the lowest voice (bass). This chord reference point retains its power even on the highest point of the development of drone multipart singing. Even in any Kartl-Kakhetian song with highly developed forms of melodic development, the signs of the chord coordination between the top voice and the bass part are easy to notice.

The issues of the vertical coordination on the third interval are of special interest. The correlation of the voices at the third are very characteristic for Georgian polyphonic music. It is evident that it is the consonant character of this interval that plays the most significant role in forming such a coordination. In contradiction with the perfect consonances (the fourth, fifth, octave), even during the quantitative changes (from a major to minor third) the third interval maintains its consonant nature.

In Georgian folk songs the voice coordination in thirds is mainly found in parallel motion. During such a motion the quantitative parameter of the third undergoes permanent changes. It is sometimes major, sometimes – minor, but, as it has been said above, such a change of the interval size does not cause any violation of the consonant nature of the third.

Coordination at the third mainly comes into being in the interrelationship of two high melodic voices (although in the west Georgian musical dialects the third coordination of the bass with the middle part occurs quite often). In this respect the most interesting are three-part songs of eastern Georgia. If on the initial stage of three-part singing it mainly facilitated the thickening of the middle melodious

voice, on the higher stage of the development it acquired a certain independence. In highly developed Kartl-Kakhetian songs the two top voices appear to be an independent melodic layer, but all the characteristic features of the third parallelism continues to preserve its power, because it is one of the main coordinators of the relationship of the top voices. In three-part singing, the third, fourth and fifth intervals always co-exist as the main coordinators of the voice interrelationships in the chordal units.

In Georgian folk songs the problem of the vertical voice coordination embraces many more nuances, but this time I am going to draw your attention only to the organizing role of the consonance. It would be naïve to think that the coordination principles of consonance act freely throughout the whole musical construction. If it were so, the melodic movement and its flexibility would be strictly limited, and the interrelationship of the voices would be presented only as homogeneous consonances. In the polyphonic type of Georgian multipart singing, where the parts acquire clearly distinguished independence, when harmonizing, they quite often create dissonant chords. But at the clearly expressed metric-rhythmical points, when intoning the modal stable points, the principles of the coordination on the consonances still prevail.

As for the consonances that emerge as a result of the voice interrelationship, my special attention is attracted by their place and role in the context of multipart singing (especially in its contrapuntal polyphonic type), but due to the limited space of the present article I shall try to touch upon their basic traits only.

Georgian traditional multipart music is based on a complex system of monotonic scales. It is very likely that in the formation of the scale systems the decisive role was played by the melodic patterns. But apart from the crystallization of the polyphonic forms, harmonic patterns also took shape gradually, they introduced certain corrections into the scale, while exerting influence on the internal laws of the monotonic scale system.

The fact that in the final (cadence) construction of Georgian songs, the function of the tonic is performed not only by one tone (in unison) but in most cases by a consonance as well (fifth or sometimes fourth), shows the significance and power of harmonic (vertical) patterns. As it has already been said above, harmony is also able to exert influence on the internal laws of the monotonic scale system, which were initially formed on the basis of melodic patterns.

I would like to present an example of the simplest cadences characteristic of Georgian music (ex. 2). As it is known in the monotonic scales only one sound acquires the function of the tonic, and this sound is the center of all the internal centrifugal forces of the sound system (so, another note, an octave higher from the central note, which would be considered the same "central note" in European music, does not have the same central function in Georgian music). It is evident that the consonance, created on the tonic basis does not change the essence of the monotonic system either, as in this case; only one tone retains the function of

the tonal center (tonic). But it is also indisputable that the formation of the tonic consonance introduced certain corrections into the patterns of the scale system. In the cited example the upper tone (the highest part of the triad) of the pre-cadence chord is no longer orientated towards the single tonic of the scale, but is aiming at the top tone of the tonic perfect fifth, i.e. finds itself within the area of its local influence.

In spite of the fact that in Georgian polyphonic music melodic patterns are the main determinant, ignoring the role and influence of the harmonic vertical would be wrong; though it is true that on the one hand, harmony is the result of the melodic development of voice motion, to some extent on the other hand, it is also the regulator of the melodic motion as well. Therefore, taking into account its place and role within the whole context of the musical construction, I call the scale systems of Georgian folk music 'mode-harmonic systems'.

When studying the mode-harmonic systems alongside with taking into consideration the melodic patterns, attention should be concentrated on other important factors of vertical harmony as well. Namely, whether harmony plays the role of a form-creator, in forming the pattern of polyphonic music. How well is the structure of consonances formed? How independent is it and how is it related to other consonances? What functions does it perform? And many other such questions. It is clear that each issue calls for thorough reasoning, but I will try to express my opinion at least on some of them.

Since this collection of scholarly works is dedicated to the problems of polyphony, I shall discuss the issues of harmony in connection with polyphonic music. First of all, I will deal with the issue of harmonic units (chords) that are present in Georgian multipart songs. In Georgian folk polyphonic music, melodic layers, moving independently, form such a diversity of chords that it is almost impossible to describe them. It is well known that the range of the chords used in the works of Viennese school of composers is much narrower and poorer than in the works of the earlier masters of west European polyphonic music. In this connection a question often arises as to how accurate it is to consider each of these harmonic units as true "chords". As in most cases neither by structural design nor by their functional role do they satisfy the norms, which took shape in the following epoch, namely in homophonic music of the Viennese school of composers that emerged on the basis of the major-minor harmonic system. It was only after the establishment of the major-minor harmonic system that a scientific opinion both about the chord structure and functional relationship of chords took shape.

Even now, after musical scholarship has thoroughly studied different stylistic trends, we very often come across different interpretations of one and the same notions.

Some scholars suggest that the chord is based on the third degree interval. L. Mazel thinks that the most powerful means of singling out the list of independent chords is the single interval principle of the construction, which is, to some extent,

always connected with the third interval.⁷ In I. Tiulin's opinion, a chord is a logically differentiated consonance which represents a mode-harmonic system having a harmonic function.⁸ Y. Kholopov, referring to the historical limitations of the principle of the third interval, as the basis for the chordal constructions, considers that all the independent sound constructions can be perceived as chords regardless of their construction.⁹

Prof. Aslanishvili thinks that in Georgian music, "the interval third is the main basis of every chord", but he also adds that in the folk polyphonic songs, "the third (mediant) construction of the chords is less noticeable because of the presence of independent development of melodic lines." So due to the abundantly used melodic sounds, the chord constructions are concealed in the energy of the horizontal movement of the melodic lines".¹⁰

In my opinion the chords occurring in Georgian polyphonic music cannot always be characterized as homogeneous, as in different contexts and different types of polyphony they are revealed differently. In a polyphonic texture where the voices have homogeneous rhythm (e.g. each sound of each voice corresponds to one syllable of the commonly pronounced verbal text), it becomes much easier to perceive the chordal vertical and view it as an independent chord. But in Georgian multipart songs, independent chordal units can be perceived only at metrically and rhythmically distinct points (on strong beats). Regarding the structure of the chords, in Georgian polyphonic music they are not characterized by any single interval principle of their construction. Therefore, all the chordal constructions in Georgian polyphonic music cannot be considered to be independent chordal constructions, and hence, they cannot be perceived as chords in the traditional meaning of the word. I share Kholopov's opinion that any chordal structure, which can be perceived independently, in spite of its structural construction (based on thirds or other intervals), can be referred to as a chord.

If we acknowledge the fact that in Georgian polyphonic music, the greater part of the chordal constructions never take the shape of independent chords (when the chords are not formed at the metrically and rhythmically important points), it is quite impossible to speak about their function of producing musical forms. The main function of these chordal constructions is rendering colour, as is seen in Georgian polyphonic music the phonic effects of chordal constructions come to the foreground. But since in polyphony and in other types of multipart singing it is

⁷ Mazel, Lev (1972). *Problemy klassicheskoy garmonii* (Problems of Classical Harmony). Moscow: Muzyka. P. 155.

⁸ Tyulin, Yuri (1966). *Uchenie o garmonii* (Studies on Harmony). 3rd ed. Moscow: Muzyka (in Russian). P. 28.

⁹ Kholopov, Yuri (1998). *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* (Harmony. Theoretical Course). Moscow: Muzyka (in Russian). Pp.: 40-42.

¹⁰ Aslanishvili, Shalva (1970). *Kartl-Kakhetis khalkhuri sagundo simgherebis harmonia* (Harmony of the Folk Kartl-Kakhetian Choral Songs). Tbilisi: Ganatleba (in Georgian). P. 67.

possible to single out independent consonances, which we call chords, it becomes necessary to determine the question of harmonic functionalism in Georgian polyphonic music.

Many and often contradictory ideas have been expressed in connection with harmonic functionalism in studies of Georgian musical folklore. I do not think it expedient to discuss the problem of functionality in Georgian folk music without critically evaluating them. It is itself a subject for a separate study, so I will dwell on only some aspects.

It is generally accepted that in different styles of music, harmonic functionalism reveals itself in different manners and degrees. For instance, in the homophonic and polyphonic styles of West European music, the function of the chords greatly differ. This difference is especially noticeable in connection with polyphony of a strict style, where the chords are absolutely neutral from the functional viewpoint, having a colouring function only.

L. Masel is right in observing that implementing the principle of functionalism is not always justified, because sometimes it is the background, phonic effect of the chord that comes to the foreground. Besides that in certain musical systems, characterized by modal correlations and interrelations, consonances are more likely to be viewed as a colouring phenomenon, rather than performing a dynamic function.¹¹

On the one hand, Georgian polyphonic music does not reject the principle of modality, hence ascribing harmonic functionalism here might not be right thing to do, but on the other hand, in different types of polyphonic singing, especially in the cadence forms, stable chord construction appear, which obey certain patterns of modal attraction and perform certain dynamic functions.

There is no doubt that in cadence constructions the interrelationship of chords and the establishment of the forms of their mutual gravity are caused by the horizontal, melodic patterns. But it cannot be denied either that the differentiation of harmonic units – the stable chordal constructions – into stable and unstable spheres also facilitates the formation of their functional character. I'd like to recall V. Berkov's words that, "The essence of the notions of functionalism in music is the correlation between stability and instability".¹²

In order to define Georgian harmonic functionality, Sh. Aslanishvili resorted to the terms (dominant, subdominant) conceived within the European major-minor harmonic system. I do not support the above principle, because in my opinion these terms that emerged in another musical system and have quite different meaning can hardly be adjusted to the functional features of Georgian chords.

It might seem at the first glance that the chord built on the 7th degree of the

¹¹ Masel... p. 283.

¹² Berkov, Viktor (1962). *Garmoniya i muzykalnaya forma* (Harmony and Musical Form). Moscow: Sovetskiy kompozitor (in Russian). P. 130.

scale in Georgian musical system partially include some of the traits similar to the function of the European dominant chord (it is the most unstable and dynamic, includes the leading to the tonic tone, and is attracted vigorously by the tonic). But the subdominant character of the 6th degree chord (as suggested by Sh. Aslanishvili) cannot be proved, and only because we declare the 7th grade to be dominant, we have no right to ascribe the traits of the subdominant function to the 6th degree. A question may arise as to what is the functional load of chords in the constructions of Georgian folk polyphonic music and according to which principle they should be differentiated?

Since in the mode-harmonic systems the notion of the function has mainly emerged on the correlations of stability and instability I suggest that in any type of Georgian multipart singing it is the tonic consonance that is functionally stable, and all the rest are bearers of an instable function. The chords, present within the sphere of instability though very slightly, but still do differ from one another by their qualitative parameters. The degree of instability depends on the distance (interval) between the certain chords and the tonic.

It is interesting that this principle and original characteristic feature of mo-de-harmonic system of Georgian folk music finds parallels in different musical trends of the 20th century, namely where the classic major-minor systems no longer function as the foundation of a musical construction, or in a sound systems where only one tone acquires the central function and all the others are neutral or are in a certain relationship with the central tone.

When studying Prokofiev's style, I. Kholopov indicates a functional differentiation somewhat reminiscent of the functional system of Georgian traditional polyphony. He notes that in Prokofiev's chromatic tones the number of functions equals the number of interval correlations of chords with the tonic. For instance the chord, separated from the tonic by a minor second has a different function, than, say, a chord separated by the third. He singles out five main groups, but all his reasoning could be reduced to a simple formula, which indicates that only the tonic function is stable, while all the others, whichever group they might belong, are unstable.¹³

The absolute majority of chordal constructions occurring in Georgian multipart songs are homogeneous by their function (naturally, apart from the stable tonic) and their basic distinctive feature is their different structural design. And the structural variety, as it has already been said above, serves only the function of diversity of the chordal sound.

Chords occurring in Georgian polyphonic multipart singing do not have a form-creating role. The emergence of its structure completely obeys the rules of the melodic development of the voices. It concerns those chords as well, which

¹³ Kholopov, Yuri (1967). *Sovremennye cherty garmonii Prokofieva* (Modern Features of Prokofiev's Harmony). Moscow: *Muzyka* (in Russian). Pp.: 292-294.

come in during the acoustic perception of the polyphonic motion as stable vertical constructions. It is evident that the impression of such stability is created not by harmonic functionality, but by their metric-rhythmic features (in comparison with other chords).

The cohesion between the chords depends on melodic interrelations, which are expressed best in cadences. The secondary interrelationship of the chords, as one of the expressions of melodic patterns, also reveal those traits which are characterized by the functional closeness of the tones of the melody a third interval apart from each other. For instance, according to the well-known theory of induction, the shifting of the bass part by the interval of the third, establishes certain relationship between the chords (ex. 3). In general, research on the patterns of harmony in Georgian polyphonic singing is also connected with many other related problems and requires special attention.

მაგალითები:

Examples:

1. კონური (წყარო უცნობია)

Konuri (Unknown source)

1. კონური (წყარო უცნობია)
Konuri (Unknown source)

2.

2.

3.

3.

იმპროვიზაციის ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა¹

ქართველი ხალხის უკიდევანო შემოქმედებითა ფანტაზიამ საოცრად ორიგინალური და თვითმყოფადობის ნიშნით დალდასმული მრავალი სასიმღერო შედევრით გაამდიდრა კაცობრიობის მუსიკალური კულტურის საგანძური. მათ შორისაა ხალხური პოლიფონიური აზროვნების ჭეშმარიტად ხელთუქმნელი ძეგლები, რომლებიც მარგალიტებივითაა მიმობნეული მთელ გურულ სასიმღერო შემოქმედებაში.

ქართულ მრავალხმიან მუსიკაში, რომელიც სათავეს ჯერ კიდევ წარმართობის ხანაში იღებს, იშვიათად შევხვდებით ისეთ სასიმღერო ნიმუშს, სადაც ფრაგმენტის სახით, თუნდაც ერთტაქტულში, ნოტი ნოტის საპირისპიროდ არ მოძრაობდეს. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ პოლიფონიის – ამ სიტყვის ჭეშმარიტი მნიშვნელობის შემცველი მთელი პლასტიკი არსებობს დასავლეთ საქართველოს, განსაკუთრებით კი გურული ხალხური სიმღერების სახით, მაშინ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მუსიკალური აზროვნება პოლიფონიზმის სულით არის გაუღენთილი. პოლიფონიურობა თვით ბუნებაა ქართული ხალხური მუსიკისა.

საზოგადოდ, ფოლკლორს სიძველის კონსერვაციის იშვიათი უნარი გააჩნია, რის გამოც მკვლევარებს წარსულის სურათების აღდგენის შესაძლებლობა ეძლევათ. ქართულმა ხალხურმა მუსიკალურმა ხელოვნებამ მაღალგანვითარებულ ნიმუშებთან ერთად პოლიფონიის არქაული ფორმებიც შემოგვინახა. ამ მხრივ ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, ქართული ორხმიანი სიმღერები იმსახურებს, როგორც გარდამავალი საფეხური მონოდიიდან მრავალხმიანობის რთული ფორმებისაკენ. აღსანიშნავია, რომ უკვე ორხმიანობის დონეზე თავს იჩენს ისეთი ნიშან-თვისებები, რომლებიც შემდგომ მრავალხმიანობის განვითარებული ფორმების ძირითადი მახასიათებლები ხდება. ანალიზმა ნათლად გამოავლინა ის სხვაობაც, რომელიც აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ორხმიან სიმღერებს შორის არსებობს და ამის უმთავრეს მიზეზად მელოდის ტიპების განსხვავებული ნიშან-თვისებები მიმაჩნია.

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში დამკვიდრებული ტრადიციული თეორიული აზრი ქართული ხალხური მუსიკის მელოდის ტიპების დახა-

¹ ნაშრომი გამოქვეყნებულია კრებულში *ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები* (2000). თსკ დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. ნურნშია რუსუდან (პ/მ რედ.). თბილისი. გვ.: 195-207.

სიათებისას უმთავრეს ყურადღებას მისი მოძრაობის მიმართულებაზე ამახვილებს და მათ დიფერენცირებას აღმავლობისა და დაღმავლობის ნიშნით ახდენს. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ მელოდიის აღმავალი და დაღმავალი მოძრაობა ერთმანეთისაგან განსხვავებული გამომსახველი საშუალებაა, მაგრამ მართო ამის მიხედვით ქართული ხალხური მუსიკის მელოდიის შინაგანი ბუნებისა და სტრუქტურული თავისებურებების ახსნა შეუძლებელია.

ჩემი ყურადღება ქართული ხალხური სასიმღერო მელოდიების ერთ-მა ორიგინალურმა თავისებურებამ მიიქცია, რომელიც, ფაქტიურად, გასაღები გახდა ქართულ მრავალხმიანობაში სხვადასხვა ტიპის წარმოქმნის მიზეზთა შეცნობისათვის. სამწუხაროდ, სტატიის მოცულობა არ იძლევა ყველა მნიშვნელოვანი თავისებურების დეტალური განხილვის საშუალებას. ამიტომ მხოლოდ ძირითად მომენტებზე მინიშნებით შემოვიფარგლებით.

მრავალწლიანმა დაკვირვებებმა ცხადყო, რომ ქართულ ხალხურ მუსიკაში მელოდიის ორი ძირითადი ტიპი არსებობს. მელოდიის პირველი ტიპი თავისი განვითარების პროცესში არ კონტაქტირებს, ან, უფრო სწორად, იშვიათად კონტაქტირებს ტონიკურ და მასთან სეკუნდურ თანაფარდობაში მყოფ საფეხურებთან. ფაქტიურად, ამ საფეხურების გამოყენება მხოლოდ დამაბოლოებელ-საკადანსო ნაგებობებში ხდება. ამიტომ მელოდიის აღნიშნულ ტიპს პირობითად არაკონტაქტირებადს (ნაკლებ-კონტაქტირებადს) ვუწოდებთ. არაკონტაქტირებადი მელოდიის ტიპი აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურისათვის არის დამახასიათებელი და, ამ მხრივ, აღმოსავლეთ საქართველოს მელოდიის ტიპიც შეიძლება ეწოდოს.

ცნობილია, რომ ორხმიანობის ჩასახვის პირველსავე ეტაპზე ხმის, ბანის, ინტონაციურ ორიენტირს ტონიკური საფეხური წარმოადგენს. არაკონტაქტირებადი მელოდიის ტიპი კი, როგორც წესი, თავისი მოძრაობის როგორც სანყის, ისე განვითარების ძირითად სტილიას ტონიკისაგან მოშორებულ მაღალ ფარდებში აწარმოებს, რაც თავისთავად გამორიცხავს რაიმე „კონფლიქტს“ ახლადგაჩენილ ხმასთან, ეს გარემოება ბურდონიზაციის ხელშემწყობ პირობად იქცა. შედეგი კი ყველასათვის ცნობილია: აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალურ კულტურაში ე. წ. ბურდონული მრავალხმიანობის ტიპი ბატონობს.

მელოდიის მეორე ტიპისათვის, რომელიც დასავლეთ საქართველოს სასიმღერო შემოქმედებაშია დამკვიდრებული (მას შეიძლება დასავლეთქართული მელოდიის ტიპი ვუწოდოთ), ნიშანდობლივია განვითარების პროცესში ტონიკური და მასთან სეკუნდურ თანაფარდობაში მყოფი საფეხურების ხშირი გამოყენება. ამიტომ მელოდიის აღნიშნულ ტიპს კონტაქტირებადს ვუწოდებთ. ორხმიანობის წარმოქმნის პირველსავე ეტაპზე კონტაქტირებადი მელოდიის ხშირი შეხება კილოს ზემოთ აღნიშნულ საფეხურებთან, რომლებზეც გარკვეული „ამბიციები“ ახლადგაჩენილ

ხმასაც (ბანს) გააჩნია, მათ შორის გარკვეულ კონფლიქტს ქმნის. მოსალოდნელი კონფლიქტის, ხმათა შორის „ხახუნის“ შეგრძნებისა და დისონანსური არაკეთილხმოვანების აცილება მხოლოდ ბანის გადაადგილებით გახდა შესაძლებელი. ბანის ამოძრავება და მელოდიურ ხმად გადაქცევა უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა სასიმღერო ფაქტურის პოლიფონიზაციის გზაზე. საბოლოო შედეგი აქაც ყველასათვის ცნობილია: სწორედ დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ კულტურაში, განსაკუთრებით კი გურულ სასიმღერო შემოქმედებაში, სადაც მელოდიის კონტაქტირებადი ტიპი ბატონობს, ხმათა კონტრაპუნქტულმა ურთიერთდამოკიდებულებამ განვითარების თვალსაჩინო მწვერვალებს მიაღწია.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოებაც. დასავლეთეუროპულ პროფესიულ მუსიკალურ შემოქმედებაში ორხმიანობის ყველაზე ადრეული ფორმები ძირითადად პარალელური ორგანუმებითა და პეტეროფონული წარმონაქმნებით ხასიათდება. ვხვდებით ბურდონის კომპოზიციურ ხერხსაც, მაგრამ იგი (ბურდონი) დიდხანს ვერ ინარჩუნებს დამოუკიდებელ სახეს და ორგანუმებისთვის დამახასიათებელი პარალელური მოძრაობის ფერხულში ებმება. ფაქტიურად, ახალი ხმა მონოდიის ნიაღში წარმოქმნილი მელოდიის გამსხვილებას ემსახურებოდა. ასეთ ვითარებაში ახლადწარმოქმნილი ხმის რაიმე დამოუკიდებლობაზე საუბარიც კი ზედმეტია. პირველი და, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვანი განსხვავება ქართულ და დასავლეთეუროპულ ორხმიანობას შორის ის არის, რომ საქართველოში ახლადწარმოქმნილი ხმა (ბანი) იმთავითვე ფუნქციურად განსხვავდებოდა მელოდიისაგან. განსხვავებული ფუნქცია მარტო შებანების, ანუ თანხლების როლით არ ამოიწურებოდა. იგი იქცა მრავალხმიანი ნაგებობის საფუძვლად, მელოდიური მოძრაობების ერთგვარ ორიენტირად, არა კილოური, არამედ კილოპარმონიული სისტემის ღერძად, წარმოქმნილი თანაჟღერადობების ფუძედ. ცხადია, ყოველივემ მნიშვნელოვნად განაპირობა ახლადწარმოქმნილი ხმის დამოუკიდებლობა. ბანის განვითარების შემდგომი ეტაპი მისი მელოდიური მოძრაობის გართულებასა და გამრავალფეროვნებასთან იყო დაკავშირებული. იგი ფართო დიაპაზონს, არაჩვეულებრივ მოქნილობასა და სისხარტეს, ახალ ინტონაციურ სამყაროსა და რელიეფურად გამოკვეთილ რიტმულ პულსაციას იძენს. ბანი მაღალი მელოდიური ხმის კონტრასტულად დაპირისპირებულ პლასტად იქცა. დამოუკიდებლობა და სხვა მელოდიურ ხმასთან (შემდგომში კი ხმებთან) კონტრასტული დაპირისპირება პოლიფონიურობის უმთავრესი ნიშან-თვისებაა. ჩემი ღრმა რწმენით, ბანის ზემოთ აღნიშნული იერსახის წარმოქმნაში უმნიშვნელოვანესი როლი შემსრულებელთა მდიდარმა ფანტაზიამ და ღვთისაგან ბოძებულმა იმპროვიზაციის ნიჭმა შეასრულა. იმპროვიზაცია ნებისმიერი ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი. იმპროვიზაცია თვით ბუნებაა ფოლკლორისა, მაგრამ როდესაც იმპროვიზაციის ხელოვნებაზე, როგორც შემოქმედებითი აზროვნების ერთ-ერთ სახეზე ვსაუბრობთ, ყურად უნდა ვიღოთ მისი

ხარისხობრივი მაჩვენებლები, სირთულე, განვითარების დონე და ის შედეგი, რაც იმპროვიზების პროცესში მიიღწევა. ამ მხრივ, ქართული ხალხური მუსიკა უდავოდ იპყრობს ყურადღებას, რადგან საუკუნეთა განმავლობაში იმპროვიზაციის ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანების მიერ შესრულებული ერთხმიანი ურმულები თუ ოროველები, კახური სუფრულების მელოდირი ხვეულები და ორნამენტები, გურული სიმღერის ხმათა მოულოდნელი და წინასწარ ვერგანჭვრეტილი ინტონაციური სვლები და კიდევ მრავალი სხვა იმპროვიზაციული ხელოვნების განვითარების უაღრესად მაღალ დონეზე მეტყველებს. იმპროვიზაციის ხელოვნება დიდი შემოქმედებითი აქტია. გავიხსენოთ, რომ დასავლეთ ევროპაში ბახამდელ და ბახის ეპოქებშიც მუსიკოსად იმას თვლიდნენ, ვინც ქმნიდა მას: ვისაც შეეძლო თემატური მოცემულობის იმპროვიზება, მისი გაშლა-განვითარება და ფაქტიურად ახალი ქმნილების მუსიკალური ბგერებით გამოძერწვა.

დაახლოებით იგივე სურათი იყო ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაშიც. იმპროვიზაციის ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანებს ხალხი განსაკუთრებულ პატივს მიაგებდა. გურიაში, მაგლობელ-მომღერალი-აო, ყველაზე არ იტყოდნენ, თუმცა საგუნდო სიმღერის შესრულებაში ბევრი მონაწილეობდა. ჭეშმარიტი მომღერლის სახელით მხოლოდ ისეთ ადამიანს მოიხსენიებდნენ, რომელიც სრულყოფილად ფლობდა სასიმღერო-ლექსიკურ ფონდს, არა მარტო ცოდნითა და შესრულების მაღალი დონით, არამედ შემოქმედებითი პოტენციალით და ნიჭით გამოირჩეოდა. იმპროვიზაციის ნიჭით დაჯილდოებული მომღერალი ერთი და იგივე სიმღერას ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში სხვადასხვაგვარად ასრულებდა. იმპროვიზაციის მაღალი ხარისხი, ფაქტიურად, სიმღერის ახალ ვარიანტს წარმოქმნიდა. ხალხი იმახსოვრებდა მაღალმხატვრული გემოვნებით შექმნილ ვარიანტს და მას იმპროვიზატორის სახელით იხსენიებდა.

ზემოთ აღვნიშნე, რომ ქართულმა პოლიფონიურმა აზროვნებამ თავისი განვითარების უმაღლეს საფეხურს გურულ მუსიკალურ ფოლკლორში მიაღწია. უნებლიეთ იბადება კითხვა: რამ განაპირობა და რატომ მიაღწია პოლიფონიურმა აზროვნებამ განვითარების ესოდენ მაღალ დონეს სწორედ გურულ სასიმღერო შემოქმედებაში და არა საქართველოს იმ ეთნოგრაფიულ კუთხეებში (ვთქვათ, სამეგრელოში, იმერეთში, აჭარაში), სადაც ხმათა პოლიფონიური შეხამებები რეალურად არსებობს და განვითარების პოტენციური შესაძლებლობები ჭარბად იძებნება? ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა თითქმის შეუძლებელია. ის, რაც გურულ მუსიკალურ ფოლკლორზე შეიძლება ითქვას, ერთნაირად ვრცელდება ყველა ქართულ მუსიკალურ დიალექტზე, სადაც მრავალხმანობა მაღალგანვითარებული ფორმებითაა წარმოდგენილი. მაგრამ, როგორც ჩანს, არსებობს კიდევ რაღაც უაღრესად სპეციფიკური, რომელიც ალბათ გურული კაცის ბუნებასა და ეთნიკურ-ყოფით ტრადიციებში უნდა ვეძებოთ. არანაკლებ მნიშვნელოვანია იმის გარკვევაც, თუ რა ადგილი ეკავა საზოგადოდ მუსიკას ამ ეთნიკური ტომის ყოფიერებისა და სულიერების

სფეროში, როგორი იყო ის ფსიქოლოგიური და გენეტიკური წანამძღვრები, რომლებიც მუსიკალური მატერიის აღქმისა და შემეცნების დროს რეალურად არსებული ან არარსებული წარმოსახვითი სამყაროს მხატვრული გააზრებისა და გარდასახვის საშუალებებად იქცნენ; რა დაედო საფუძვლად მათი ესთეტიკური მრწამსის ჩამოყალიბებასა და სხვ. ამ და კიდევ მრავალ სხვა საკითხზე პასუხის გასაცემად ფართო კვლევითი სამუშაოს ჩატარებაა საჭირო, რომელშიც მუსიკოსებთან ერთად სხვადასხვა დარგის სპეციალისტებიც მიიღებენ მონაწილეობას. მე მხოლოდ ერთ მომენტზე შევაჩერებ ყურადღებას.

გურულთა ეთნიკური ყოფისა და სულიერი ცხოვრების ამსახველ სპეციალურ თუ მხატვრულ ლიტერატურაში გურულების მრავალ ღირსებასთან ერთად (გამრჯე, შეუპოვარი, თავისუფლებისაკენ მსწრაფი, პაექრობის მოყვარული, ფიცხი, ლალი, დაუდგარი, მკვირცხლი, მოქნილი და სხვ.) რელიეფურად იკვეთება ენაკვიმატობა, ენამოსწრებულობა, იუმორის საოცრად გამახვილებული გრძნობა, რომელიც გროტესკით და ზოგჯერ სარკაზმითაცაა შეზავებული. საინტერესოა, რომ მათი ხასიათის თითქმის ყველა ნიშანდობლივი მხარე სასიმღერო შემოქმედებაშიც იჩენს თავს.

ჩვენც თუ იუმორის ტალღაზე ავეწყობით, იქნებ გაგვიადვილდეს კიდევ გურული სასიმღერო ხელოვნების თავისებურებათა შეცნობა.

რაკი მუსიკის მეცნიერებისათვის არც მუსიკალური ენისა და არც მუსიკალური მეტყველების ცნებებია უცხო, მაშინ ის, რაც ცნობილი გურული შემსრულებლებისა და იმპროვიზატორების შემოქმედებაში გვხვდება, მდიდარ მუსიკალურ ფანტაზიასთან ერთად მუსიკალურ ენამოსწრებულობასა და ენაკვიმატობას უნდა მივანეროთ. მათ მიერ ჩამღერებული ყოველი სიტყვა თუ არა, სიტყვათა მწყობრი მაინც მრავალი მოულოდნელობითაა აღსავსე, რაც საოცარ ფსიქოლოგიურ ეფექტს ახდენს მსმენელზე. მიუხედავად წინასწარ გამიზნული სურვილისა, სიურპრიზებით განაცვიფროს როგორც თანამომღერალი, ისე მსმენელიც, გურული ვირტუოზი შემსრულებელი მაინც ალალი, გულახდილი და სპეტაკია თავის კეთილმოსურნე გრძნობებში, ნათლით შეფერილ და სადღესასწაულოდ ამაღლებულ ტონუსში, რომელიც, რასაკვირველია, მისი ფსიქიკის და ესთეტიკური მრწამსის საუკუნეებით გამომუშავებულ ფაქტორებს უკავშირდება.

ქართული პოლიფონიური მუსიკის საიდუმლოებათა შეცნობა წარმოუდგენელია მისი კილოპარმონიული სისტემის კანონზომიერებების დადგენის გარეშე. ამ მხრივ, უპირატესი მნიშვნელობა კილოს ლერძის, ცენტრალური ტონისა და ე.წ. ანტიტეზების, ანუ დამხმარე საყრდენების გამოვლენას ენიჭება. კილოპარმონიულ სისტემებში კილოურ საყრდენებს (ტონიკა, მის ზემოთ და ქვემოთ მდებარე კვარტული, კვინტური და ოქტავური ინტერვალები) ორი განზომილება აქვს – ჰორიზონტალური და ვერტიკალური. ერთი მხრივ, ისინი პოლიფონიურ ქსოვილში დამოუკიდებლად მოძრავი მელიოდიური პლასტების ლინეარულ ორიენტირს წარმოადგენენ,

ხოლო მეორე მხრივ, ხმათა ურთიერთდამოკიდებულების მაკოორდინირებლები არიან. მაშასადამე, ხმათა პოლიფონიური ურთიერთდამოკიდებულების შემთხვევაშიც მოქმედებს ქართული მრავალხმიანი მუსიკის უზოგადესი კანონი – ხმათა ლინეარული განფენა. მათი ურთიერთდამოკიდებულებაც კონსონანსურ ინტერვალებზე კოორდინაციას ემყარება. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ პოლიფონიური ფაქტურის მქონე სიმღერებში ქართული მრავალხმიანი მუსიკის ის ფუძისეული კანონი, თვით პოლიფონიურობის სპეციფიკიდან გამომდინარე, მაქსიმალურად შენიღბულია, მაგრამ დაკვირვებული მკვლევარი მას მაინც შეამჩნევს – მეტრულად და რიტმულად გამოკვეთილ ნერტილებში აღნიშნული პრინციპი ყოველთვის მოქმედებს.

დიდოსტატი შემსრულებლები შესანიშნავად გრძნობდნენ კილოური საყრდენების როლს პოლიფონიური ქსოვილის ძირითადი ჩონჩხის აგებაში. ინტონირების პროცესში ისინი მუდმივად ყურადღების ცენტრში ჰყავთ მოქცეული, მაგრამ ყველანაირად ცდილობენ მათ იშვიათ გამოყენებას, რადგან ტონიკური, კვარტული, კვინტური და ოქტავური ტონების ხშირი ინტონირების შემთხვევაში საოცრად მოუქნელი ხდება მელოდია, მუხრუჭდება მოძრაობის დინამიკა, ხოლო ხმათა ურთიერთდამოკიდებულებაში პარალელიზმი იჩენს თავს, რაც მთლიანად აფერმკრთალებს პოლიფონიურობის იერსახეს. ინტონირების პროცესში საყრდენი ტონების „შენიღბვა“ და „აცილება“ არაჩვეულებრივ დინამიკურ მუხტს ანიჭებს თითოეულ მელოდიურ პლასტს და ამძაფრებს მათ ურთიერთკავშირს.

სამწუხაროდ, არც კრებულისა და არც სტატიის მოცულობა არ იძლევა სანოტო ნიმუშების ფართოდ ჩვენების საშუალებას. ცალკეული ტაქტების ილუსტრაციით კი შეუძლებელია სრულყოფილი წარმოდგენის შექმნა იმ ხერხებსა და საშუალებებზე, რომლებსაც თუნდაც მარტო კილოური საყრდენების შენიღბვისათვის იყენებენ ცნობილი ვირტუოზი შემსრულებლები. მაგალითისათვის მოვიყვანთ გურული სიმღერის, *პასანბეგურას*, ორ ფრაგმენტს, სადაც ნათლად ჩანს კილოს კვინტური საყრდენის სექსტური და სეპტიმური ტონებით ჩანაცვლების შედეგად გამოწვეული მეტამორფოზა (ორივე ფრაგმენტში კილოს კვინტური საყრდენი d ტონია) (მაგ. 1).

კვინტური საყრდენის სექსტური და სეპტიმური ტონებით შეცვლა შემდგომი მოძრაობისათვის მძლავრ იმპულსს ქმნის და მოსალოდნელ ცეზურას აქარწყლებს. ამასთან, ვეტრიკალში ე. წ. ცარიელი კვინტის ხმოვანების აცილებაც ხდება და წარმოქმნილი თანაჟღერადობაც მეტ სიმძაფრეს იძენს.

იმპროვიზაციის ხელოვნების ძირითადი პრინციპების, ხერხებისა და საშუალებების უკეთ შეცნობის მიზნით ერთი საინტერესო ექსპერიმენტი ჩავატარე. დახმარებისათვის გურული სიმღერების შესანიშნავ მცოდნეს, იმპროვიზაციის ხელოვნების ერთ-ერთ დიდოსტატს, ოთარ ბერძენიშვილსა და ახალგაზრდა ფოლკლორისტს, გურული სიმღერების საუკეთეს-

სო შემსრულებელს, ლევან ვეშაპიძეს, მივმართე. ექსპერიმენტატორებს ვთხოვე, შესაძლებლობის ფარგლებში მაქსიმალურად გაემარტივებინათ გურული პოლიფონიური სიმღერის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშის, ჩვენ მშვიდობას ხმათა მელოდირი მოძრაობა და შეექმნათ მისი უმარტივესი ვარიანტი. უცვლელი დავტოვეთ მხოლოდ მაღალი – პირველი ხმა. შუა ხმისა და ბანის თანდათანობითი გართულებით შეიქმნა ამ სიმღერის ხუთი ვარიანტი, რომელთა ურთიერთშედარებაც თვალნათლივ ავლენს იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რომლებსაც იმპროვიზატორები ინტონირების პროცესში იყენებდნენ. ცხადია, დეტალური ანალიზის წარმოდგენის საშუალება ამჟამად არ არის. ამიტომ ყურადღებას მხოლოდ ბანის (ო. ბერძენიშვილი) მიერ გამოყენებული იმპროვიზაციის ტექნიკის ზოგიერთ თავისებურებაზე გავამახვილებ, რომელიც ვიზუალურადაც კარგად აღიქმება სანოტო ჩანაწერების მიხედვით (მოგვყავს მარტივი და გართულებული ვარიანტების მხოლოდ ბანის პარტიები, მაგ. 2, 3).

ადვილი შესამჩნევია, რომ გართულებულ ვარიანტში ყველა დიდი გრძლიობის მქონე ბგერა მარტივ რიტმულ ერთეულებადაა დაშლილი, ხოლო მოძრაობის შედეგად ახალი რიტმულ-ინტონაციური ფორმულებია წარმოქმნილი; ამავე დროს ახალ მელოდირ ფორმულებს გარკვეული კორექტივებიც შეაქვს სიმღერის კილოტონალურ გეგმაში (მხედველობაში გვაქვს მოდულაციური გადახრა სხვა კილოში, რომლის ტონიკაც ვერ ასწრებს განმტკიცებას და გარკვეული მელოდირი სვლის შემდეგ კვლავ ძველ კილოტონალობას უბრუნდება). კილოს საყრდენი ტონების ინტონაციურ შემომღერებასთან ერთად, რაც მოძრაობის გართულებისა და გამრავალფეროვნების ერთ-ერთი საშუალებაა, ხშირია კილოს საყრდენი ტონის ძლიერი დროიდან სუსტ დროზე გადატანა, რაც წონალობას ართმევს მას და მისი შენიღბვისა და ნიველირების ერთ-ერთ იმპროვიზაციულ ხერხს წარმოადგენს. ხშირია, აგრეთვე, ერთი საყრდენის მეორე საყრდენი ტონით შეცვლა და მათ შორის არსებული ინტერვალის საპირისპირო ინტონაციური სვლით შეცვლა. ყოველივე ეს ბანის ინტენსიური მოძრაობის ბიძგის მიმცემია, რის შედეგადაც იგი საკმაოდ განვითარებული, სხვა ხმებისგან განსხვავებული მიმართულებისა და რიტმული პულსაციის მქონე დამოუკიდებელი მელოდირი პლასტის სახეს იძენს. ხმათა დამოუკიდებლობა და ურთიერთკონტრასტულობა პოლიფონიური ფაქტურის წარმოქმნის ერთ-ერთი ძირითადი პირობაა.

დაბოლოს, კიდევ ერთი გასაოცარი ხერხის შესახებ, რომელსაც პარალელი არ ეძებნება არც პროფესიულ, არც ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში და ამიტომაც უნიკალურ მოვლენად მიმაჩნია. ხასანბეგურას ყველა ცნობილი ვარიანტის ურთიერთშედარებამ დაგვანახა, რომ როგორც ხმათა ლინეარული განფენის, ისე მათი ურთიერთკოორდინაციის ვექტორები კილოურ ლერძსა და საყრდენ ტონებზე გადის. პირობითად, თუკი ამ ვარიანტებს ერთ კილოტონალურ სიბრტყეში მოვაქცევთ (ვთქვათ, გ-ტონიკით), მაშინ მის კილოურ ლერძს გ-ც-დ ტონები შექმ-

ნის. ყველა ვარიანტში სიმღერას შუა ხმა იწყებს და მის ერთ-ერთ ძირითად საყრდენსა და ინტონაციური მოძრაობის ორიენტირს დ-ტონი წარმოადგენს. როგორც წესი, ბანების ჩართვა მეორე ტაქტში გ ცენტრალურ ტონზე ხდება. გამონაკლისი მხოლოდ ე. წ. ხუხუნაიშვილების ვარიანტია (მაგ. 4).

აქ ბანი პირველივე ტაქტის დასაწყისში ერთეობა, მაგრამ არა გ-ტონიკურ ტონზე, არამედ დამხმარე საყრდენზე (c), რის გამოც იგი ამ კერძო შემთხვევაში ცენტრალური ტონის მნიშვნელობას იძენს. ბანისა და შუა ხმის საყრდენი ტონების სეკუნდური თანაფარდობის გამო გამძაფრდა მათი ურთიერთდამოკიდებულება, დისონანსური თანაჟღერადობებით დაიხუნძლა მთელი ნაგებობა. საოცარია, რომ ბანის შემსრულებელი მელოდიური განვითარების პროცესში, მთელი მუხლის მანძილზე არსად იყენებს თავისი მოძრაობის ძირითად ორიენტირსა და საყრდენს – გ-ტონს. იგი მხოლოდ შემსრულებლის წარმოსახვაში არსებობს, რაც შემდგომი მუხლების ანალიზითაც მტკიცდება. შემსრულებელი ქვეცნობიერად გრძნობდა კილოს ცენტრალური ტონის შენიღბვითა და დაფარვით გამოწვეულ უძლიერეს ფსიქოლოგიურ ეფექტს, მოულოდნელისა და იდუმალის ესთეტიკურ ძალას.

თუკი ყოველივე ზემოთ თქმული ჭერმმარიტია (რაშიც მე ეჭვი არ მეპარება), მაშინ არ შეიძლება კიდევ ერთხელ არ დავხაროთ თავი იმ უდიდესი ნიჭის წინაშე, რომელსაც თავისი უკიდევანო ფანტაზიით, საოცარი კომპოზიციური გამომგონებლობითა და ორიგინალობით მსოფლიო მუსიკალურ-ფოლკლორულ აზროვნებაში ბადალი არ ეძებნება.

ცნობილია, რომ ბახის პოლიფონიას „მუსიკალური ხელოვნების სრულყოფილ გოთიკას“ უწოდებენ. იქნებ იმ მშვენიერებისა და სრულყოფილებისათვის, რასაც ქართული ხალხური პოლიფონია ჰქვია, ჩვენც დავუძებნა მსგავსი პარალელი, მაგრამ, ვფიქრობ, ქართული პოლიფონიის სული უფრო ნებელობის, ნათლისა და იდუმალის ესთეტიკაშია და ალბათ ამით ბევრი რამ არის თქმული.

დიდი რეფორმატორი მარტინ ლუთერი ამბობდა, რომ „სწავლული მუსიკა“ უსრულყოფილესი გულახდილობა და ზეშთაგონებაა ღმერთისა, „როცა... ვინმე მღერის ცუდ მელოდიას..., მის ახლოს სრულდება კიდევ სამი, ოთხი, ხუთი ხმა, რომლებიც ამ ცუდი მელოდიის ირგვლივ ხალისით თამაშობენ და დაჰყრიან, ამ მელოდიას სხვადასხვაგვარად და არაჩვეულებრივად აჩუქურთმებენ და რთავენ – თითქოს ციურ ფერხულს აბამენ. ისე რომ, ისინი, ვინც ცოტათი მაინც ერკვევა და ამის შედეგად აღფრთოვანდება, გაკვირვებულნი რჩებიან და მიიჩნევენ, რომ არაფერი არ არის უფრო არაჩვეულებრივი ამქვეყნად, ვიდრე ასეთი სიმღერა, მორთული მრავალი ხმით“².

ალბერტ შვაიცერი კი ლუთერის ამ სიტყვებთან დაკავშირებით აღ-

² Швейцер Альберт (1965). *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка. Стр. 24.

ნიშნავს: „არც მანამდე და არც მას შემდეგ ასე ბრწყინვალედ არავის გამოუსახავს კონტრაპუნქტული მუსიკის საოცრება“³.

ალბათ სწორედ გალაკტიონს – პოეტთა მეფეს, რომლის მთელი შემოქმედებაც ღვთაებრივი მუსიკითაა გაჟღენთილი, შეეძლო აღექვა და უმძაფრესად განეცადა კიდევ ის ემოციური ზეწოლა, რომელიც ადამიანს გურული პოლიფონიური სიმღერის მოსმენის დროს ეუფლება. გალაკტიონ ტაბიძე მუსიკოსი არ იყო, მაგრამ ბრწყინვალედ თქვა სათქმელი თავის ცნობილ ლექსში გურიის მთებს: „არსად ისე არ მღერიან, როგორც აქ, ამ ქვეყანაში“.

ჭეშმარიტად!

³ იქვე.

THE ART OF IMPROVISATION AND GEORGIAN POLYPHONIC MUSIC¹

The artistic imagination of the Georgian people has enriched mankind's musical treasury with numerous masterpieces of songs, marked by their originality and distinctive features. Scattered like pearls throughout Gurian music, in particular, one can find fantastic examples of folk polyphonic thinking

Georgian polyphonic music, which originated as early as the pre-Christian era, doesn't have a single bar without note against note movement. If we also take into consideration that a whole layer of polyphony is present in the west Georgian songs, especially the Gurian ones, one can accurately say that polyphony constitutes the very nature of Georgian folk music.

Generally, folklore has a unique capacity for preserving qualities of antiquity, allowing scholars to reconstruct the past via images and other artistic manifestations. Georgian folk music has also preserved archaic forms of polyphony, examples of which can be found in Georgian two-part songs that portray a transitional stage from the monadic to the complicated forms of polyphony. Already among the two-part songs, features emerge that are reminiscent of more complex forms of polyphony. In my opinion, the main difference between the two-part songs of eastern and western Georgia is the different melody types.

When characterizing the melody types of Georgian folk music, Georgian musicology lays emphasis on the melody's movement, differentiating the types according to the ascending or descending parameters. It is, however, impossible to explain the structural complexity or the internal nature of the melody solely by this feature. Unfortunately, the scope of this paper does not allow for adequate examination of every significant characteristic feature in detail, so I will limit myself to the discussion of the basic features.

Long-term research revealed that there are two basic types of melody line in Georgian folk music. The first type very rarely comes into contact with the tonic and second degrees. These degrees are, in fact, only used in the finalizing-cadential structures. Therefore, I use the provisory term for this type of melody, the *non-contact (less contact)* type. To clarify, this is a working term and if any better term is suggested, I will be happy to accept it. The non-contact type of melody is character-

¹ This article was published in *Problems of Folk Polyphony* (2000). Material of the International Conference Dedicated to the 80th Anniversary of the Foundation of Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire. Tsurtsumia, Rusudan (ed.-in-chief). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire. Pp.:195-207.

istic of the eastern Georgian musical culture and may therefore also be called the 'east Georgian melody type.'

It is widely recognized that in the earliest two-part songs, the intonational (melody model) reference point of the new voice, the bass, is the tonic tone. The non-contact melody type, as a rule, forms the basic and developing stage of its movement in the high tones distanced from the tonics, which in turn avoids any "conflict" with the newly emerged voice. This phenomenon facilitated the appearance of the droning undertone in the songs, with the result that the so-called 'multi-part drone singing' is dominant in the musical culture of eastern Georgia.

In contrast, frequent use of the tonic and the second is characteristic for the other type of melody, which is prevalent (or firmly established) in the songs of western Georgia (and may thus be called the 'melody type of western Georgia'). I therefore call this melody type *contact*. In the earliest two-part songs, the frequent contact of the contact melody with the above-mentioned degrees of the mode, which can be seen as targets, or "ambitions", of the newly-emerged (bass) voice, results in a certain conflict between them.

The songs avoid the feeling of "friction" between the voices, the dissonance, by shifting the bass part to the melody line. This is the most significant phenomenon in the process of the polyphonization of the singing texture. Here, too, the final result is widely recognized: counterpoint interdependence reaches the outstanding heights in the musical culture of western Georgia, especially in Gurian songs where the contact type of melody dominates.

Another very interesting phenomenon is also worth discussing. In west European professional music the earliest forms of two-part singing are mainly characterized by paralleled organa and heterophonic formation. There is also the compositional technique of the drone, but the bourdon cannot remain independent for a long time and joins in the paralleled movement characteristic of the organa. The new voice facilitated the thickening of the melody born within the monody. In that case, one cannot speak of the independence of the newly emerged voice. The significant difference between the Georgian and west European two-part singing is that in Georgian songs, the newly formed voice (bass) differed functionally from the melody from the beginning. The different function was not limited only to the droning undertone or the accompanying role. It became the foundation of the polyphonic structure, a kind of reference point for the melodic movements; not the mode, but the axis of the mode-harmonic system. It is evident that all this shaped the independence of the newly formed voice. The next stage of the bass part's development was associated with its melodic movement becoming more complicated and diversified. It acquired a wide range, unusual flexibility and agility, entered new realms of melodic models and acquired distinct rhythmic pulsation. The bass part became the contrasting opposite layer to the high-pitched melodious voice. Independence and contrasting confrontation to another melodious voice (eventually voices) are the most important properties of polyphony. I am convinced that improvisation played

the greatest role in the formation of the bass features mentioned above.

Improvisation is characteristic of any folk music. Improvisation lies at the very heart of folklore, but when speaking about the art of improvisation as one of the manifestations of creative thinking, we should take into consideration its qualitative parameters, complexity, the level of development and the result achieved during the process of improvisation. Georgian folk music stands out in this respect: the monophonic *Urmuli* (araba-driver's song), *Oravela* (ploughman's song), the melodious bending to and fro, the decorations that belong to Kakhetian drinking songs, and the unexpected and unpredictable intonational movements of so many other Georgian songs, all indicate the exceptionally high level of improvisation. The art of improvisation is a great creative activity. Let us remember that in Western Europe before and even during Bach's epoch, the one who improvised was considered a true musician: whoever could creatively develop a given musical line, indeed, sculpt a new creation by improvising on a simple theme, was applauded.

This was also the case in Georgia. Those gifted with the talent of improvisation were held in special respect. In Guria, not everybody was referred to as a chanter-singer, though many took part in choral singing. Only the person who fully mastered the song inventory, and was distinguished not only for the high level of knowledge and performance but also for the creative potential and talent was called a singer. A singer with a talent for improvising performed one and the same song in different ways. A high quality of improvisation created a new variant of a song. People memorized the variant sung in excellent taste and named it after the improviser.

I have stated that Georgian polyphonic thinking achieved its zenith in Gurian musical folklore, which begs the question *why in Guria*, and not for example in Samegrelo, Imereti, or Achara, where there remains a high potential for further development? It is almost impossible to find a simple answer to this question, but it seems there is something highly specific to the Gurians' character and ethnic traditions.

Looking at their sense of humor may facilitate a fuller perception of the specificities of Gurian singing. Everything that occurs in the art of famous Gurian performers and improvisers must be ascribed to their rich musical wit and jocular attitude. Along with other merits of the Gurians (hard-working, courageous, aspiring to freedom, fond of debates, hot-tempered, outgoing, untiring, frisky, dexterous and so on) literature has characterized them as especially witty, possessing a fine sense of humor peppered with the grotesque and sometimes even sarcasm. This trait naturally emerges in their singing as well. If not a separate word, at least a phrase they sing is full of surprises, which renders an interesting psychological effect on the listener. A Gurian virtuoso aims at surprising both his partner in singing and the listener, but does so in a characteristically honest, frank and innocent way, always kind, yet buoyant in the bright and festive vigor that Gurians doubtlessly developed over many centuries.

No less important is to find out what place music in general occupied in the everyday life and spiritual practices and beliefs of this ethnic group. What were the

psychological and genetic prerequisites that determined their style of artistic realization and transformation? What constituted their perception of the real and imaginary worlds? What served as the foundation of the formation of their aesthetic belief? These and many other questions call for a large-scale research project to be carried out together with both musicians and scholars engaged in various spheres.

It is impossible to fully grasp the secrets of Georgian polyphony without defining the regularities of its mode-harmonic system: the mode axis, central tone and the so-called anti-thesis, i.e. the auxiliary basic tones. In the mode-harmonic systems, the mode's basic tones (the tonic, the fourth, the fifth and the octave situated both above and below) have two dimensions – horizontal and vertical. On the one hand, they are the linear reference points of the independently moving strata in the polyphonic texture, and on the other, they coordinate the independence of the voices. The linear spread of voices is the most fundamental 'law' of Georgian polyphonic music, even in the case of the polyphonic interdependence of the voices. Their interdependence is also based on the orientation to converge on the consonance intervals. While in the songs of polyphonic texture the fundamental law of Georgian music is disguised as much as possible due to the specific character of polyphonic music, an attentive researcher will still find it as the above principle always operates both metrically and rhythmically.

The performers who were great masters were very well aware of the role of the mode's basic tones in structuring the basic polyphonic skeleton. In the intoning process, their attention is always concentrated on those tones, though they always do their best to use them sparingly, since frequent intoning of the tonic, fourth, fifth and octave renders the melody clumsy, impedes the movement dynamics, and leads to parallelism in the interdependence of the voices which rather weakens the polyphonic image. The "disguising" and "averting" give an astonishing charge to each melodic stratum and invigorates their interrelation.

Unfortunately, neither the volume of the book nor of this chapter allow the presentation of many notated examples, but the following should suffice to create an impression of the methods used by virtuoso performers to disguise the mode's basic tone. Two fragments of the Gurian song *Hasanbegura* distinctly illustrate the metamorphosis caused by replacing the fifth basic tone of the mode by the sixth and seventh tones (in the both fragments, the fifth basic tone of the mode is the *d* tone) (ex. 1a, b). Replacing the fifth basic tone with the seventh creates a powerful impulse, a neutralizing caesura. Additionally, the sounding of the so-called empty fifth is also averted and the resulting chord acquires greater strength.

To better understand the basic principles and methods of improvisation, I have carried out an interesting experiment. I turned for assistance to Otar Berdzenishvili, one of the great masters of improvisation who knows Gurian songs very well, and to Levan Veshapidze, a young specialist in folklore and excellent performer of Gurian songs. I asked the experimenters to simplify the melodic movement of the voices in one of the outstanding versions of Gurian polyphonic songs *Chven*

Mshvidoba, thereby creating its simplest version. Only the top voice remained unchanged. By means of gradual complication, five variants of this song were created, and their comparison clearly reveals the intoning process of the improvisers.

I am unable to present a detailed analysis; I will focus on some specific features of the improvisation technique used by the bass part (O. Berdzenishvili), which are clearly visible in the song transcription (due to the limited space I present only parts of the simple and complicated versions, ex. 2, 3). One can notice that in the complicated version, all the long sounds are divided into simple rhythmic units, and as a result of the movement, new rhythmic-intonational formulations emerge; apart from that, the new melodic formulations introduce certain corrections into the mode-tonic plan of the song (here I mean a modulatory deviation into another mode, whose tonic does not have enough time to be firmly established and after a certain melodic movement again returns to the initial mode's tonic). Along with the *shemomghereba* (singing above and below the central note of the melody) of the mode's basic tones, which is one of the ways to complicate and diversify the movement, quite often the mode's basic tone is shifted from the strong time to the weak one, which makes it less important and is one of the improvisational methods of disguising and leveling that tone. Singers also often replace one basic tone with another and fill in the interval between them with an intonation of an opposite direction. All this stimulates the intensive movement of the bass part, with the result that it becomes an independent melodic stratum with a different direction, possessing a different rhythmic pulsation. The independence of voices and their mutual contrasting effect is one of the basic prerequisites of the formation of the polyphonic texture.

Finally, we turn to another remarkable method, unparalleled in both professional and folk music and therefore considered to be a unique phenomenon. The collation of all the known variants of *Hasanbegura* indicated that the vectors of both the linear spread of voices and their intercoordination keep to the mode axis and basic tones. If, conditionally, all the known variants of *Hasanbegura* are placed within one mode-intonation space (say, with the g-tonic), then its mode axis will be formed by g-c-d tones. In all the versions, the song is begun by the middle voice; one of its basic tones and the reference point of the melodic movement is the d-tone. As a rule, the joining in of the bass part in the second bar occurs on the central g-tone. The only exception is the so-called Khukhunaishvili's version (ex.4).

In this variant, the bass part joins in at the beginning of the first bar, not on the g-tonic tone, but on the auxiliary basic tone (c), resulting in it acquiring the function of the central tone. Because of the second-interval correlation between the basic tones of the bass part and the middle voice, their interdependence also becomes stronger, and the number of dissonant chords is abundant throughout the whole structure. It is surprising that during the whole stanza, the performer of the bass part does not use the basic reference point and support – the g tone. It is present only in the performer's imagination, which is proved by the analysis of the

following stanzas. The performer seems to have subconsciously felt the strongest psychological effect caused by disguising and concealing the central tone, yielding the aesthetic power of the unexpected and mysterious.

The great reformer Luther said that "the educated music" is a direct gift of God. "When... someone sings a poor melody..., four, five more voices join in, enjoying playing around this poor melody and rushing about, decorating the melody in different ways with unusually beautiful ornaments – as if they were joined in a heavenly round dance. Therefore those who can understand music even just a little, are thrilled, surprised at the result, and find nothing more amazing in this world than such a song decorated with many voices"²

Albert Schweitzer says the following about these words of Luther's: "Neither before nor after him did anyone express the wonders of counterpoint music so well"³.

Galaktion Tabidze, however, as King of Georgian poets whose creations are saturated with divine music, could perceive and feel keenly the emotional effect of listening to Gurian polyphonic music. Galaktion, though not a musician, claimed in his famous poem *To the Gurian Mountains*, "Nowhere do they sing so well, as here in this country."

Indeed!

² Schweitzer, Albert (1965). *Johann Sebastian Bach*. Moscow: Muzyka (in Russian). P. 24.

³ Ibid.

მაგალითები:

Examples:

1ა. ხასანბეგურა. გურული ხალხური სიმღერები (2006). ვეშაპიძე ლევან (შემდგენელი). თბილისი:331. I მუხლი.

Khasanbegura (Song of Khasanbeg). *Guruli khalkhuri simgherebi* (Gurian Folk Songs). 2006. Veshapidze, Levan (compiler). Tbilisi. P.331 (In Georgian and English). The first stanza of the song.

First stanza of the song 'Khasanbegura'. The score is written for three parts: Soprano, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Georgian and English.

Georgian	English
რიმ - ტი - რი რიმ - ტი - რი რიმ - ტი - რა უ ა ჰო	rim ti ri rim ti ri rim ti ri u a ho
ხა - სან ბე - გი თავ - დგი რი ძე	kha - san be - gi tav - dgi ri dze
ა ჰაი ე ჰე	a hai e he

1ბ. ხასანბეგურა. იქვე:324. II მუხლი.

Khasanbegura (Song of Khasanbeg). Ibid:324. The second stanza of the song.

Second stanza of the song 'Khasanbegura'. The score is written for three parts: Soprano, Alto, and Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Georgian and English.

Georgian	English
რიმ - ტი - რი რი - რა პა ჰო დი - ლა	rim ti ri ri ra pa ho di - la
ვო - რე - რო რე - რო რუ - დი - ლა ვო - დე - ლა - ვუ	vo - re ro re ro ru - di - la vo - de - la - vu
ვა ჰა ჰე ჰე ჰე ი ჰე ა ო	va ha he he he i he a o

2. ჩვენ მშვიდობა. მარტივი ვარიანტი. იქვე:368.

Chven Mshvidoba (Peace Be Unto Us). Simple version. Ibid:368.

დო - ბა, გა მარ - ჯო - ბა. ა დი ლა
do ba ga mar - jo ba. a di la

ვა ჰა ა დი ლა ა-დი - ლა
va ha a di la a-di la

ვა ა-დი - ლა და ვა
va a-di la da va

და ვა ჰა ა-დი - ლა და.
da va ha a-di la da.

3. ჩვენ მშვიდობა. გართულებული. იქვე:380.

Chven Mshvidoba (Peace Be Unto Us). Complex version. Ibid:380.

დო ი ბა, გა ი ა მა - არ -
do - i o ba, ga i a ma ar -

ჯო ბა. დი-ლა-ვო - ა ა-ბა-დე-ლო დი-ლა ვა ჰე-ა ა ჰა ჰე ა ვო
jo ba. di - la - vo - a a-ba - de - lo di - la va he-a a ha he a vo

ა ჰე ლა და ო ა ბა-დე-ლო დე-ლა და ა-დი-ლა-ვო ა ჰა ჰა
a he la da o a ba - de - lo de - la da a-di - la - vo a ha ha

და დე-ლა ა - ბა-დე-ლა ა - დი-ლა-ვო და ვა ჰაი ჰე ჰე
da de - la a - ba - de - la a - di - la - vo da va hai he he

ე ლა და ო ა ჰა ა-დი-ლა ვო ა ჰაი ჰე ჰე დე
e la da o a ha a-di - la vo a hai he he de

დე-ლა ა - დი-ლა-ვო ა ჰე ო ა ჰა ჰა და ვა ჰე ო
 de - la a - di - la - vo a he o a ha ha da va he o

ა ჰე ო ა - ბა-დე-ლო დე-ლა ა - დი-ლა დი-ლა დი-ლა
 a he o a - ba - de - lo de - la a - di - la di - la di - la

ა - დი-ლა ჰა ჰე ვო ჰე ა ვა ჰა ჰე ა ვო
 a di - la ha he vo he a va ha he a vo

ა ბა-დე-ლა ა-დი-ლა - ვო ა ა ჰე ო ა - დი-ლა და.
 a ba - de - la a - di - la vo a a he o a - di - la da.

4. ხასანბეგურა. იქვე:315.

Khasanbegura (Song of Khasanbeg). Ibid:315.

ი - ტი-რი რი-რა ჰა
 i ti - ri ri - ra ha

ა ი ვოი და დე-ლა ა ი ვოი და ვოი და დე
 a - i voy da de la a i voy da voy da de

ა ი ვოი და დე-ლა ე-დი-ლა და ე ი დავ დე-ლა
 a i voy da de - la e - di - la da e i dav de - la

ი - ტი-რი რი-რა ჰა
 i ti - ri ri - ra ha

ხა - სან-ფა-შას ამ-ბავს ვჩი-ვი, რა-ღა ა - რი და-სა-მა-ლი;
 kha - san - pa - shas am - bavs vchi - vi, ra - gha a ri da - sa - ma - li;

ე ვო ჰე ა ო ა ჰა ჰე ა ჰა
 e vo he a o a ha he a ha

სტატიები

ARTICLES

„გლობა არს ხმაჲ ანგელოზთადმი მიმსგავსებული“. გლობას, „ვი-თარცა კეთილად მორთულ ორლანოსა“, უდიდესი მისია აკისრია – „გაჭირვების ჟამს ადამიანს ცხოვრებაში ბრძოლა გაუადვილოს და თვით საეჭვო საათნიც ჩვენი არსებობისა ბედნიერად დაგვისახოს“, ამალღებული, კეთილშობილური, კაცთმოყვარული, უსათნოესი, უნაზესი და უფაქიზესი გრძნობები აღძრას და გააღვივოს ადამიანში. ეს მისია გლობას დღემდე არ დაუქარგავს და მასთან ზიარება ერთადერთი თუ არა, ერთ-ერთი უმთავრესი გზაა ადამიანებში ჭეშმარიტად მაღალი სულიერების ჩამოსაყალიბებლად.

საქართველოში ქრისტეს კვართის ჩამოტანას ქრისტიანობის მქა-დაგებელთა პირველი ნაკადიც მოჰყვა. ქართულ მიწას დღესაც ატყვია ნმიდა მოციქულების – ანდრია პირველწოდებულისა და სვიმონ კანანელის – ნატერფალი. სამი საუკუნის შემდეგ ამ ნატერფალს გამოჰყვა ნინო კაბადოკიელი ვაზის ჯვრით ხელში. აკი იხარა კიდევ ნინოს ვაზის ჯვარმა – ღრმად გაიდგა ფესვები ღვთისმშობლის ნილხვედრ ქვეყანაში და ისევე როგორც ყოველივე ქართული, ღვთის მადლით აღავსო. ამ მადლის ნაყოფია ქართველთა მუსიკალური გენიის ერთ-ერთი გამოვლინებაც – ქართული ქრისტიანული საგლობელი.

ცნობილია, რომ ქრისტიანობის დამკვიდრების პირველ ხანებში (337 წელს იგი სახელმწიფო რელიგიად ცხადდება) საღმრთო წერილი და ქადაგებანი ბერძნულ ენაზე იკითხებოდა, ხოლო ღვთისმსახურებაში ფსალმოდები და ბერძნული ერთხმიანი (მონოდიური) გლობა მკვიდრ-დებოდა. ეკლესიის მესვეურთათვის იმთავითვე ნათელი გახდა, რომ ახალი რელიგიისათვის მკვიდრი საფუძვლების შესაქმნელად აუცილებელი იყო ღვთისმსახურების ქართულ ენაზე წარმართვა და, შესაბამისად, ქართველ-თა მუსიკალური სმენისათვის ტრადიციული და ნორმატიული სამყაროს დამკვიდრება. ამ მიმართებით პირველი ნაბიჯები მთარგმნელობითი მუშაობის დაწყებას უკავშირდება.

საბა განწმენდილის ანდერძიდან ირკვევა, რომ VI საუკუნის დამდეგს ქართულ ეკლესიებში ჟამნი, სამხრისა, სამოციქულო და სახარება ქართუ-ლად იკითხებოდა, ხოლო ეპისტოლარული მემკვიდრეობა გვიდასტურებს, რომ იმავე საუკუნის ბოლოს მთელი ღვთისმსახურება მხოლოდ ქართულ

¹ სტატია გამოქვეყნებულია ნიგნში *ქართული მუსიკა. საკითხავნი ყმანვილთათვის* (2013). თბილისი: ციკინათელა. გვ.: 119-125.

ენაზე აღესრულებოდა. ქართველ მთარგმნელთა ყურადღების ცენტრში ისეთი ცნობილი ჰიმნოგრაფებისა და საეკლესიო მოღვაწეების თხზულებები ექცევა, როგორებიც იყვნენ: ბასილი დიდი, გრიგოლ ნოსელი, ეპიფანე კვიპრელი, იოანე დამასკელი, იოანე ოქროპირი და სხვები. დღეისათვის ბერძნულად დანერგილი მრავალი ძეგლის ორიგინალი დაკარგულია და ხშირად ამ ნაკლს სწორედ ქართული თარგმანები ავსებენ. ამავე პერიოდში დაწყებულმა აღმშენებლობითმა საქმიანობამ მნიშვნელოვანი ძეგლებით გაამდიდრა ქართული ზეოთქმოძღვრება. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ VII საუკუნიდან ქართული ორიგინალური ჰიმნოგრაფიული შემოქმედებაც გარკვეული აღმავლობის გზაზეა, გასაკვირი არ იქნება ის დიდი კულტურული ძვრები, რომლებიც აღნიშნული პერიოდის საქართველოში მიმდინარეობდა. უდავოა, რომ სასიკეთო ცვლილებები ქართულ საეკლესიო მუსიკაშიც უნდა მომხდარიყო.

ისტორიული ცნობებით ირკვევა, რომ ამ პერიოდში ეკლესია-მონასტრებთან სამგალობლო სკოლები და პროფესიონალ მაგალობელთა გუნდები ყალიბდებოდა. შეიქმნა მოძღვრება გალობის სწავლებაზე, რომელსაც „ხმითა სასწავლელი სწავლაჲ“ ეწოდებოდა. მუსიკის რაობასა და ესთეტიკურ ბუნებას ფილოსოფია არკვევდა. გაჩნდა ისეთი პროფესიონალი მუსიკოსის მოთხოვნილება, რომელსაც ახლადშექმნილ სასულიერო ტექსტებზე „ხმის დადება“, ანუ მუსიკის შექმნა ხელენიფებოდა. თუ რა დიდი ყურადღება ექცეოდა გალობის საქმეს, იქიდანაც ჩანს, რომ სამეფო და საეკლესიო კარზე მაგალობელთუხუცესის, გალობის-მოძღვრის, მნიგნობარ-მაგალობლის, მთავარმაგალობელთა, გალობის წინამძღვრისა და სხვა თანამდებობები იქმნება. ისტორიამ შემოგვინახა იმ საეკლესიო მოღვაწეების სახელები, რომელთა მეოხებითაც როგორც სასულიერო მწერლობა, ისე საეკლესიო მუსიკაც აღმავლობის გზით წარიმართა. ასეთები იყვნენ: იოანე საბანისძე, იოანე მინჩხი, გრიგოლ ხანძთელი, იოანე ზოსიმე, გიორგი მერჩულე, იოანე მტბევაძე, კურდანაჲ, ექვთიმე და გიორგი მთანმიდელეები, არსენ იყალთოელი, იოანე პეტრინი და სხვანი. ქართული მუსიკის ისტორიაში გამორჩეული ადგილი X საუკუნის საეკლესიო მოღვაწეს მიქაელ მოდრეკილს უკავია. მის მიერ 978-988 წლებში შედგენილ ძლისპირთა გრანდიოზულ კრებულში პოეტური ტექსტები ძველი ქართული მუსიკალური დამწერლობით – ე. წ. ნევმებით არის შემკული. სამწუხაროდ, ამ ნევმების გაშიფრვა ჯერჯერობით არ ხერხდება, მაგრამ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მათ კრებულში მწყობრი სისტემის სახე აქვთ, თვითმყოფადობით გამოირჩევიან და იმავე პერიოდში სხვა ქვეყნებში გამოყენებული მუსიკალური ნიშნებისაგან განსხვავდებიან. მიქაელ მოდრეკილის კრებული უძვირფასესი განძია და შუა საუკუნეებში ქართული მუსიკალური აზროვნების განვითარების უდავოდ მაღალი დონის მაჩვენებელია.

როდის ჩაეყარა საფუძველი ქართულ გალობას? როდის მიიღო მან თვითმყოფადი სახე? რით განსხვავდება სხვა ქრისტიანული ერების სა-

ეკლესიო მუსიკისაგან? რა ღირსებები აქვს? და ა. შ. – აი, ის კითხვები, რომლებიც ხშირად იბადება გალობის პრობლემებით დაინტერესებული მკვლევარის წინაშე.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ქრისტიანული აღმსარებლობის მიღების საწყის პერიოდში ქართულ ეკლესიებში წირვა-ლოცვა ბერძნულ ენაზე მიმდინარეობდა და ღვთისმსახურებაში ძირითადად ბერძნული მონოდიური გალობა იყო დამკვიდრებული. ქართული ეკლესიის ეროვნულ ნიადაგზე შედგომას ისტორიული ვითარება განაპირობებდა და მთარგმნელობითი მოღვაწეობის პარალელურად, ცხადია, ორიგინალური ქართული გალობის შექმნის პროცესიც უნდა დაწყებულიყო. აკად. კ. კეკელიძის გამოკვლევით, ქართული ჰიმნოგრაფიული შემოქმედება VII საუკუნემდე იწყება. შესაბამისად, ამავე პერიოდთანაა სავარაუდებელი „ხმის დადების“ ხელოვნებაც, რომელსაც ქართველი მუსიკისმცოდნეები სრულიად სამართლიანად ქართული პროფესიული მუსიკის საწყის პერიოდად მიიჩნევენ.

ქართული ქრისტიანული საგალობელი მწირ, უნაყოფო ნიადაგზე არ აღმოცენებულა. მას საკმაოდ განვითარებული, მკვიდრი სამუსიკო ტრადიციები დახვდა. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო ჯერ კიდევ წარმართული ეპოქიდან მომდინარე ჩამოქნილი და დახვეწილი კილოინტონაციური სამყარო, რომლის სათავეც ათასწლეულების სიღრმეში იკარგება. ქართული ეროვნული გალობის შექმნის პროცესში „ხმის დადების“ ოსტატებმა მაქსიმალურად შეითვისეს ქართული საერო მუსიკალური მეტყველების გრამატიკული ნორმები, მუსიკალური ენის ზოგადი კანონზომიერებები. ამავდროულად, თავად დაიწყეს ახალი მუსიკალურ-ლექსიკური ფონდის შექმნა და ახალი გამომსახველი საშუალებების ძიება. ქართული საგალობელი ნაციონალურ იერ-სახესთან ერთად ძველი მუსიკალური მემკვიდრეობისაგან განსხვავებულ სტილურ ნიშან-თვისებებსაც იძენდა, მაგრამ უმთავრესი, რაზეც აუცილებლად უნდა გამახვილდეს ყურადღება, გალობის მრავალ ხმაზე განწყობის საკითხს უკავშირდება.

როგორც ცნობილია, მთელ აღმოსავლეთ საქრისტიანოში, ანუ მართლმადიდებლურ სამყაროში, რომელსაც საქართველოც განეკუთვნება, XVII საუკუნემდე მხოლოდ ერთხმიანი გალობის (გუნდური მონოდიის) კულტივირება ხდებოდა. მონოდიური იყო ქართველთა უშუალო მეზობლების – ქრისტიანი თუ არაქრისტიანი ერების საერო და საკულტო მუსიკაც. ერთადერთი ქვეყანა, რომელმაც გალობა მრავალ ხმაზე გააწყო, საქართველო იყო. ქართული მუსიკალური მეცნიერება გარკვეულ ცნობებსა და არგუმენტირებულ ლოგიკაზე დაყრდნობით ამტკიცებს, რომ მრავალხმიანი გალობა ქართულ ღვთისმსახურებაში უწინარეს თუ არა, VII-VIII საუკუნეებიდან მაინც იწყებს დამკვიდრებას. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ქართველთა მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემა მრავალხმიანობის ფენომენითაა დაღდასმული და ამიტომ, საერო მუსიკის მსგავსად, ახლად ფეხადგმული საეკლესიო საგალობლის გამრავალხმიანება გარ-

დაუვალი იყო. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ საქართველო არა მარტო მართლმადიდებლურ, არამედ მთელ ქრისტიანულ სამყაროში პირველი ქვეყანაა, რომელმაც საეკლესიო ღვთისმსახურებაში მრავალხმიან გალობას დაუდო სათავე.

პირველი ცნობები დასავლეთ ევროპის ზოგიერთი ქვეყნის საეკლესიო მუსიკაში მრავალხმიანობის ჩანასახოვანი ფორმების არსებობის შესახებ IX-X საუკუნეების მიჯნაზე ჩნდება. მომდევნო საუკუნეებში ჯერ მონასტრებთან, ხოლო შემდგომ საკათედრო ტაძრებთან და უნივერსიტეტებთან არსებულ ცენტრებში პროფესიონალი მუსიკოსების წყალობით მრავალხმიანმა გალობამ განვითარების საოცრად მაღალ დონეს მიაღწია. მიუხედავად დიდი წინააღმდეგობისა, XVII საუკუნიდან მრავალხმიანობა აღმოსავლეთ საქრისტიანოში, კერძოდ კი, სლავური მოდგმის ხალხებშიც იწყებს დამკვიდრებას. გამრავალხმიანების ტენდენციამ მონოდიური მუსიკის ისეთ ფორპოსტშიც შეაღწია, როგორიც ბერძნული (ბიზანტიური) ეკლესია იყო. უკანასკნელ საუკუნეებში მრავალხმიანი გალობის კულტივირება იწყება ისეთი ქვეყნის საეკლესიო მუსიკაშიც, სადაც ორი ბგერა ერთდროულად არასოდეს გაჟღერებულა, ანუ რომლის საერო და საკულტო მუსიკა ოდითგანვე მხოლოდ მონოდიის პრინციპებზე იყო აგებული. ასეთი ქვეყანა სომხეთია. გალობის გამრავალხმიანების ტენდენცია ქრისტიანული მუსიკის ისტორიაში პროგრესულ და უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენადაა აღიარებული. ის გარემოება, რომ ქართული ეკლესია ამ პროგრესული ტენდენციის ერთ-ერთი პირველი შემქმნელია, გარკვეულ ღირსებას სძენს მას და ქრისტიანული მუსიკის ისტორიაში გამორჩეულ ადგილს უმკვიდრებს.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ უკანასკნელ წლებში ქართული სამღვდელოების ზოგიერთმა წარმომადგენელმა მრავალხმიან ქართულ გალობას ბრძოლა გამოუცხადა და ეკლესიიდან მისი მოკვეთა განიზრახა – თითქოს მრავალხმიან ხალხურ მუსიკასთან მსგავსების გამო იგი ადამიანებში მინიერ გრძნობებს აღვივებდა და სრულიად არ პასუხობდა მაღალი სულიერების მოთხოვნებს. ამ უმეცარი ადამიანების მართლაც რომ გამოფიტული მგრძნობელობა და ქვენა აზრები, ეროვნული ცნობიერებისა და სულიერების წინააღმდეგ მიმართული მახვილი, მათი სრულიად უსამართლო, უსაფუძვლო ბრალდებები მხოლოდ მკრეხელობად და ლალატად შეიძლება მოინათლოს, რაც სათანადოდ აისახა კიდევ წმიდა სინოდის განჩინებაში.

XIII საუკუნიდან დაწყებული, მრავალი დამპყრობის გამუდმებულმა შემოსევებმა ქართული კულტურის, კერძოდ კი საეკლესიო მუსიკის განვითარება მნიშვნელოვნად შეაფერხა. ცეცხლმა შთანთქა სამგალობლო კრებულები და თეორიული ხასიათის ტრაქტატები. დავიწყებას მიეცა მუსიკალური დამწერლობა, ჩაკვდა ეკლესია-მონასტრებთან არსებული სამგალობლო სკოლების მუშაობა. საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდეგ (1801 წ.) კიდევ უფრო დამძიმდა მდგომარეობა. რუსი ეგზარქოსების

ბრძანებით ეკლესიებში წირვა-ლოცვა რუსულ ენაზე ტარდებოდა და გალობაც რუსულ ყაიდაზე იყო გამართული. ქართული გალობის სრული დავიწყების ალბათობა ძალზე დიდი იყო. სწორედ ამ დროს ქართველი ერის ჭეშმარიტი მამულიშვილებისა და სასულიერო მამების თაოსნობით 1860 წელს „ქართული საეკლესიო გალობის აღმდგენელი კომიტეტი“ ყალიბდება, რომელმაც, მართალია, დასახულ ამოცანებს თავი ვერ გაართვა, მაგრამ გარკვეულწილად ხელი შეუწყო ქართული გალობის გადასარჩენად საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებას. ამ პერიოდში მხოლოდ გამორჩეული ნიჭის მქონე ადამიანების მეხსიერება ინახავდა იმ უძვირფასეს საგანძურს, რომელსაც ქართველი ერი ათასწლეულების მანძილზე ქმნიდა. სწორედ მათი წყალობით მოხერხდა თანამედროვე სანოტო სისტემაზე ქართული გალობის გადატანა. სულ მალე გამოჩნდა სანოტო კრებულები, რომლებსაც ქართული გალობის ისტორიისა თუ თეორიული საკითხების შესასწავლად ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვთ.

საქართველოში კომუნისტების 70-წლიანმა დიქტატურამ და ათე-ისტურმა პროპაგანდამ მთლიანად მოშალა აღდგენის გზაზე შემდგარი სამგალობლო ტრადიციები. დაინგრა ეკლესია-მონასტრები. რეპრესიების ტალღაში მოყვნილ საეკლესიო პირები, მათ შორის – გალობის უკანასკნელი მცოდნენიც. ქართული საეკლესიო გალობისათვის ეს დიდი განსაცდელის ჟამი იყო. საბედნიეროდ, საბჭოთა სისტემის დაშლისა და საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ ქართული საეკლესიო გალობის აღორძინებისათვის შეუქცევადი პროცესები დაიწყო. ეკლესია-მონასტრებში ისევ გაისმის ტრადიციული ქართული გალობის დიდებული ჰანგები. გამოიცა ქართული გალობის სანოტო და აუდიო ჩანაწერები. მიმდინარეობს მისი მეცნიერული შესწავლა. სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელში გაიხსნა მგალობელ-რეგენტთა სპეციალისტების მომზადების განყოფილებები. ქართული გალობა პროფესიული საგუნდო კოლექტივების რეპერტუარის მშვენიერაა. მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის საკონცერტო დარბაზებში ანგელოზთა ხმას მიმსგავსებული ქართული გალობა ჟღერს. მისი დანიშნულება კი ისეთივეა, როგორც მრავალი საუკუნის წინათ – ამაღლებული, უსათნოესი, უკეთილშობილესი და უფაქიზესი გრძნობები აღძრას და გააღვივოს ადამიანში.

GEORGIAN CHANTING¹

Chanting can be compared to the voices of angels. Chanting has the great mission of helping mankind to withstand the hardships of time and making even the most difficult hours of our life seem happy; it does so by kindling elevated, noble, and gentle feelings in us, leading us to compassion and philanthropy. Chanting still retains this mission to this day and experiencing it is at least one of the main paths towards the formation of a truly elevated spirituality in people.

The transferring of Christ's seamless tunic to Mtskheta was followed by the first wave of Christian preachers. The Georgian land still bears the footprints of the Holy Apostles Andrew the First-called and Simeon the Canaanite. Three centuries later, their footsteps were followed by St. Nino of Cappadocia with the grapevine cross in her hands. St. Nino's cross flourished and took deep roots in this country, the endowment of the Holy Virgin, filling it with God's grace like everything else that was Georgian. Georgian Christian chanting is one of the fruits of the Georgians' musical genius.

It is common knowledge that in the first years of the introduction of Christianity into Georgia (in 337 it was declared the state religion), the scripture and sermons were read in the Greek language, and psalmodes and Greek monophonic chanting were commonly heard in church services. From the very beginning, the leaders of the church understood that in order to provide a firm basis for the new religion, it was necessary to celebrate liturgies in Georgian, and accordingly, to accompany it with the musical world to which the Georgian musical ear was accustomed. The first steps in this direction are associated with the beginning of translating activities.

The will of Sabas the Purified indicates that at the turn of the sixth century, canonical hours, vespers, apostolic readings and the Scripture were all read in Georgian and the epistolary heritage testifies to the fact that at the end of the same century, liturgy was celebrated solely in the Georgian language. Georgian translators' attention was concentrated on the works of such famous hymnists and ecclesiastic figures as Basil the Great, Gregory of Nyssa, Epiphanius of Cyprus, John Damascene, John Chrysostom and others. At present, many Greek manuscript originals have been lost and it is the Georgian translations that fill the gap. The construction activities from this same period enriched Georgian architecture with significant

¹ This article was published in the book *Georgian Music. Readings for Adolescents* (2013). Tbilisi: Tsitsinatela. Pp.: 119-125.

monuments. If we take into account that original Georgian hymnography was also developing from the seventh century onward, it is not surprising that great cultural changes were taking place in Georgia at that time. Undoubtedly, changes must have taken place in Georgian sacred music as well.

According to historical data, chanting schools and choruses of professional chanters were being formed at the churches and monasteries in that period. A doctrine about teaching chanting was established, called "communicating the teachings by means of the voice." The essence and the aesthetic nature of music belonged to the sphere of religion. It became necessary to find professional musicians who could set newly composed religious texts to music, i.e. to create official music for the liturgy. The high degree of attention paid to chanting is evidenced by the fact that new positions of chief chanter, chanting master, leader of chanters and others were set up at the Royal court and main cathedrals. History has handed down the names of ecclesiastic figures who played a great role in the flourishing of both religious literature and church music: Ioane Zosime, Giorgi Merchule, Ioane Mtbevari, Euthymius and George the Athonites, Arsen of Iqalto, Ioane Petritsi, and others. An outstanding place in the history of Georgian music is occupied by the tenth-century ecclesiastic figure Michael Modrekili. In his brilliant collection of *heirmoi* created in the years 978-88, the poetic texts are accompanied by the old Georgian musical signs – the so-called *neumes*. Unfortunately, we have been unable so far to decipher these *neumas*, but it may be said with certainty that they are presented as an orderly system, quite original and different from the songs sung in other countries at that time. Michael Modrekili's collection is an invaluable treasure indicating the high level of development of Georgian musical thinking in the Middle Ages.

When was Georgian chant created? When did it acquire its original identity? How does it differ from the sacred music of other Christian nations? These are among the questions that chant scholars are faced with. As to the origin of Georgian Christian chant, it is certain that the process of creating the original Georgian hymnology must have emerged before the seventh century. The art of setting poetry to music may have emerged concurrently; Georgian musicologists are quite right in considering this the initial period of Georgian professional music.

Georgian Christian chant did not take root on barren ground, but in the rich soil of highly developed musical traditions. Christianity and its texts were met by the elegant and refined mode-melodic world emerging from the pagan epoch, the origins of which is lost in the depths of the past. In the process of creating Georgian national chant, the masters of setting words to music studied the grammatical norms of Georgian secular music, the common regularities of the musical language. Along with this, they themselves began creating a new musical lexical stock and looking for new expressive means. Apart from the national characteristic features, Georgian chants also acquired different stylistic features from the old musical legacy. The most significant feature, to which special attention must be paid, is the multi-voiced nature of the chants.

It is common knowledge that up until the seventeenth century, only monophonic chanting was cultivated in the whole of eastern Christendom, i.e. in the Orthodox world to which Georgia also belongs. Both the cult and secular music of the Georgians' direct neighbors – (both Christian and non-Christian) was monophonic. Georgian musicology on the strength of definite data and well-reasoned logic asserts that polyphonic chanting in the Georgian church service began to gain firm ground if not before, at least from the seventh century onwards. Polyphony was even at that point so integral to Georgian music that the polyphonic character of the newly-born church chants was inevitable. It may be said with certainty that Georgia is the first country not only in the Orthodox but in the whole Christian world to introduce polyphony into its church service.

The first data about the presence of rudimentary forms of church music in some west European countries appear at the juncture of the ninth and tenth centuries. In the following centuries it first appeared in the monasteries, then in cathedrals, and ultimately in universities; there, polyphonic chanting achieved a surprisingly high level thanks to professional musicians. From the seventeenth century, polyphonic church chanting was also introduced into the eastern Christendom, namely among the Slavic peoples, despite strong opposition. The tendency towards polyphony was also seen in Greek (Byzantine) music. In the most recent centuries, polyphonic chant began to be cultivated even in the church music of countries, where no two sounds were ever sung together, i.e. whose both secular and church music were structured on the principles of monophony since times immemorial. Armenia is such a country. Their entry into polyphonic chanting is declared progressive and the most significant in the history of music. The fact that the Georgian church is one of the first initiators of this so-called progressive tendency gives it a definite value and allots it an outstanding place in the history of Christian music.

Though seemingly paradoxical, it is a fact that recently, some representatives of the Georgian clergy began to fight against polyphonic Georgian church chant and tried to get it ousted from the Georgian church. They contended that because of its resemblance with polyphonic folk singing, it aroused earthly feelings in men and did not correspond to the demands of the elevated spirituality. These ignorant people's shallow, sick emotions and brutish ideas, their sword directed toward the national consciousness and spirituality, their entirely unjust, groundless accusations, all these may only be called heresy and treachery, which was duly named in the verdict passed by the Holy Synod.

From the thirteenth century, continuous invasions of many enemies greatly hindered the development of Georgian culture, the church music in particular. Chant collections and theoretical treatises were devoured by fire. The musical written language disappeared, and chant schools at churches and monasteries stopped functioning. Georgia was joined to Russia in 1801, which increasingly aggravated the situation. In keeping with the orders of Russian leadership, liturgies were celebrated in Russian and the chanting was also to be sung in the Russian style, risking

the complete annihilation of Georgian sacred chant. It was in the year 1860 that "The Committee for the Restoration of Georgian Chanting" was founded: an initiative of Georgia's true patriots and ecclesiastic figures. The committee failed to solve all the intended issues, but did serve to motivate the people towards saving their sacred chant. In this period, only a handful of highly talented people preserved the memory of this precious treasure that had been created by the Georgian people over the millennia. It was due to the transcription efforts of these individuals that it was possible to transcribe the Georgian church chants in to modern musical notation. Notated collections gradually appeared, which have invaluable significance for studying the history of the Georgian sacred chant and related theoretical questions.

The seventy-year-long communist dictatorship and atheistic propaganda devastated the chant tradition that had just started to revive. The waves of repression swallowed the clergy, among them the last masters of Georgian sacred chant. It was a period when Georgian sacred chant was exposed to grave danger. Fortunately, after the disintegration of the Soviet system and the declaration of independence, the sacred chants were able to be revived, and their majestic harmonies are again resounding in the churches and monasteries. Notated chant as well as sound recordings have been published; they are currently being studied scientifically. Departments preparing chanter-precursors have been opened at various higher educational institutions. Georgian sacred chants, resembling the voices of angels, are resounding in the concert halls of many countries. Their function is the same as many centuries ago: to arouse the most virtuous, noble, and gentle feelings in mankind.

უძველესი ისტორიული წყაროები ქართველური მოდგმის ტომებს მინათმოქმედებად, მევენახეებად და მეტალურგებად იხსენიებს. სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთხელ გამოთქმულა მოსაზრება, რომ ვაზის კულტურის თავდაპირველი სამშობლო ამიერკავკასიაა. აღნიშნული პრობლემების განხილვისას ივანე ჯავახიშვილი ვარაუდობდა, რომ „მევენახეობის ერთ მთავარ ცენტრთაგანად უცილობლად საქართველოც უნდა იქნეს მიჩნეული“. აღსანიშნავია, რომ არაქართული წარმომავლობის უძველეს ლეგენდებშიც კი კულტურული ვაზის სამშობლოდ ამიერკავკასია და მისი მიმდებარე ქვეყნები მოიაზრება, რაც კიდევ უფრო გვიმტკიცებს აზრს ქართული მევენახეობისა და მეღვინეობის შორეული წარმომავლობისა და მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების შესახებ.

ვაზის კულტურა ერთ-ერთი უძველესია საქართველოში და წმინდა სასმელთან ერთად თაყვანისცემის საგნად იყო ქცეული. ქართველი და ვაზი განუყოფელ ცნებებად აღიქმებოდა უცხოტომელთა მიერ.

ამიტომ იყო, რომ ყოველივე ქართულის ამოშანთვას დამპყრობლები ვაზის აჩეხვით იწყებდნენ. ალბათ ისიც ნიშანდობლივია, რომ ქართველთა განმანათლებელმა, წმინდა ნინომ, მთავარი ქრისტიანული სიმბოლო – ჯვარი – სწორედ ვაზის ხისაგან გააკეთა!

საქართველო ის ქვეყანაა, სადაც კულტურული ვაზის მრავალრიცხოვანი და სანაქებო ჯიშებია გამოყვანილი, სადაც ხალხის მეხსიერებამ ვაზის მოვლისა და ღვინის დაყენების უძველესი წესები შემოგვინახა. არ არსებობს ქართველი კაცის ყოფისა თუ სამეურნეო საქმიანობის რომელიმე სფერო, რომელთანაც სიმღერა არ იყოს დაკავშირებული. გამონაკლისი არც მევენახეობა და მეღვინეობაა. სამწუხაროდ, ახლა ვერსად ნახავთ ვენახის ბარვის, გასხვლის, სანახლის გამზადების, ყურძნის კრეფისა და წურვის დროს შესასრულებელ რიტუალებს, ველარ მოისმენთ ამ რიტუალებთან დაკავშირებულ სიმღერებს. ამ მხრივ არც ძველი სანოტო და აუდიო ჩანაწერებითა და წერილობითი წყაროებით ვართ მდიდრები. არცთუ ისე შორეულ წარსულში ჯერ კიდევ შეიძლებოდა ქართული წარმართული პანთეონის ერთ-ერთი წევრის, მევენახეობა-მეღვინეობის მფარველი ღვთაების – აგუნას – ციკლის სიმღერების დაფიქსირება.

საბედნიეროდ, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ჭარბადაა შემორჩენილი სუფრული სიმღერები, რომელთა წარმოშობაც უშუალოდ მეღ-

¹ წერილი დაიბეჭდა გაზეთში *საქართველოს რესპუბლიკა*, 2003. 03. 22. გვ.: 1, 2.

ვინეობის განვითარებას უკავშირდება. საინტერესოა, რომ ვაზის კულტურა აღმოსავლეთის ბევრ ქვეყანაშია გავრცელებული, მაგრამ მუსულმანური რელიგიის კანონებით ღვინო აკრძალული სასმელია და, შესაბამისად, მათ არც სუფრული სიმღერები აქვთ.

ქართველი ხალხის მუსიკალურმა გენიამ მრავალი სასიმღერო შედევრი შექმნა და მათი დიდი ნაწილი სწორედ სუფრულების ჟანრს განეკუთვნება. მათში, როგორც სარკემი, ასახვა პოვა ქართველი კაცის ხასიათის თითქმის ყველა ნიშანდობლივმა მხარემ: პურადობამ, ვაზისა და ღვინისადმი ტრფიალმა, კაცთმოყვარეობამ, სილალემ და სისპეტაკემ, რაინდულმა სულმა და თუნდაც მუდამ თანმდევმა ნალევლმაც. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართული სუფრულების ერთ-ერთი გვირგვინი, უბადლო ჩაკრულო, სიცოცხლის ზეობისა და უკვდავების პიმნია!

სუფრულების ჟანრი ჯერ კიდევ წარმართობის ხანაში იღებს სათავეს. სავარაუდოა, რომ სუფრული სიმღერები თავდაპირველად ნაყოფიერებისა და აგრარულ ღვთაებებთან დაკავშირებული რიტუალების შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. დროთა განმავლობაში თანდათანობით დაკნინდა მათი უტილიტარული ფუნქცია. იმძლავრა ესთეტიკურმა საწყისმა და ისინი ქართული სუფრის ნეისის ატრიბუტებად და მშვენებად იქცა.

ქრისტიანული რელიგია ცდილობდა, გარკვეული ცვლილებები შეეტანა სუფრის ტრადიციულ ნესებში. V საუკუნეში ქართლის მეფემ, არჩილ I-მა, განიზრახა ტრაპეზის დროს წარმართობიდან მომდინარე საერო სუფრული სიმღერების აღმოფხვრა და მათ ნაცვლად ქრისტიანული საგალობლების დამკვიდრება, მაგრამ ამო იყო ყველა ცდა. სუფრული სიმღერები არათუ განაგრძობდნენ სიცოცხლეს, არამედ ვითარდებოდნენ კიდევც.

ქართული სუფრული სიმღერების შედარებით მარტივი ნიმუშები მთის მუსიკალურმა დიალექტებმა (ხევსურულმა, თუშურმა, ფშაურმა, მოხევურმა, მთიულურმა) შემოგვინახა. რაც შეეხება მრავალჟამიერების ციკლისა და სხვა რთული აღნაგობის სიმღერებს, ისინი მხოლოდ იმ რეგიონებში გვხვდება (კახეთი, ქართლი, იმერეთი, რაჭა, გურია, სამეგრელო, აჭარა), სადაც მევენახეობამ და მეღვინეობამ განვითარების საოცრად მაღალ საფეხურებს მიაღწია. ყოველი რეგიონის თუ ეთნიკური ჯგუფის სუფრული სიმღერები ლოკალური თავისებურებებით ხასიათდება. მათ ერთმანეთისაგან განსხვავებული ინტონაციური სამყარო, კომპოზიციური და გამომსახველი ხერხები აქვთ, რაც უდავოდ ამდიდრებს და საინტერესოს ხდის მთლიანად ჟანრს, მაგრამ მეცნიერთა ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, ქართლ-კახური სუფრული სიმღერები იპყრობს, რადგან თითქმის ყოველი მათგანი ღრმა იდეურ-მხატვრული შინაარსით, ემოციური ზეგავლენის დიდი ძალითაა გამორჩეული და გუნდური შესრულების კლასიკური ნიმუშის სახით წარმოგვიდგება.

ხშირად იბადება კითხვა – როდის შეიქმნა მხატვრულად დახვეწილი და ღრმა მუსიკალური შინაარსის მქონე ისეთი ნიმუშები, როგორც ქარ-

თული მრავალჟამიერი და ჩაკრულოა? ცხადია, მუსიკალურ-მხატვრული აზროვნების ის დონე, რომლითაც ეს სიმღერები ხასიათდება, განვითარების დიდ ისტორიულ გზაზე მეტყველებს. ჩვენი ვარაუდით, რაც მუსიკალური ანალიზითაც მტკიცდება, ჩაკრულოსა და მრავალჟამიერის მსგავსი სიმღერები, მათი გამომსახველობის, ფორმისა და შინაარსის ძირითადი ელემენტები თუ უფრო ადრე არა, იმ ეპოქას მაინც უნდა უკავშირდებოდეს, როდესაც ბეჟა და ბეშქენ ოპიზრების დიდებული ოქრომჭედლობა და ქართული ტიხრული მინანქარი იქმნებოდა, როცა იგებოდა ოშკი, ხახული, ალავერდი და სვეტიცხოველი, ქართული სასიმღერო მელიზმების მსგავსად იკვეთებოდა ნიკორწმინდის განუმეორებელი ორნამენტები, როდესაც ინერებოდა დიდებული ქართული ჰიმნოგრაფიული ქმნილებები, შავთელისა და ჩახრუხაძის ოდები, რუსთაველის უკვდავი ვეფხისტყაოსანი, მრავალჟამიერიცა და ჩაკრულოც ამ ეპოქის წიაღიდანაა ამოზრდილი! სწორედ ასეთი სიმღერები აღიქვა ცნობილმა რუსმა კომპოზიტორმა და თეორეტიკოსმა ბორის ასაფიევმა „ქართველი ხალხის მუსიკალური გენიის წინაშე ქედმოხრის შთამაგონებელ მოვლენად“; ქართულმა სასიმღერო შედევრებმა ათქმევინეს ცნობილ ამერიკელ ეთნომუსიკოლოგ ალან ლომაქსს: „საქართველო მსოფლიო ხალხური მუსიკის სატახტო ქვეყანაა“.

WINE AND GEORGIAN TABLE SONGS¹

The most ancient historical sources refer to the tribes of the Kartvelian origin as agriculturists, wine-growers and metallurgists. In scholarly literature it has been suggested more than once that the cradle of viticulture is the Transcaucasus. When discussing these subjects, Ivane Javakhishvili noted that, "Georgia must also be considered as one of the main centers of viticulture." Even in the ancient legends of non-Georgian origin, the Transcaucasus and its neighboring countries are said to be the motherland of the cultivated vine, underpinning the suggestion about the ancient origin of Georgian wine-making and the centuries-old traditions that accompany it.

Viticulture is one of the most ancient branches of agriculture in Georgia; together with the sacred drink, the vine itself became an object of worship. Georgians and the vine came to be viewed by foreigners as a single indivisible notion, which is why invaders, striving to eradicate everything Georgian, began by cutting down the vines. Furthermore, St. Nino, the figure celebrated as having spread Christianity throughout Georgia, carried a cross made of grapevine.

Innumerable excellent species of the grapevine have been cultivated throughout the land, and folk memory has preserved the ancient methods of caring for the vine and making good wine. Every sphere of the Georgians' everyday life and activities are associated with singing; viticulture and wine-making are, of course, no exception. Rituals were performed when digging the vineyards, trimming the vines, making the winepress, picking the grapes and crushing them, but they can no longer be seen anywhere; nor can the songs associated with these rituals be heard.

In this respect we are not rich in old notated material, neither in audio recordings nor in written sources. Nonetheless, it was possible at some point to record a cycle of songs dedicated to the deity of the Georgian pagan pantheon Aguna – the guardian of viticulture and wine-making.

Fortunately, Georgian musical folklore abounds in drinking songs whose origins are directly associated with the development of wine-making. This stands in contrast to other eastern countries where vine cultivation is widespread, but where wine is prohibited by the Muslim religious laws – accordingly, they do not have any drinking songs in those areas.

With their characteristic musical genius, the Georgians created many musical masterpieces, the majority of them belonging to the genre of drinking songs. Like a mirror, they reflect almost every feature of Georgian character: hospitality, love for

¹ This article was published in the newspaper *Sakartvelos respublika*, 2003. 03.22. Pp.: 1, 2.

the vine and for wine, love of mankind, innate freedom and honesty, the chivalrous spirit and even ever-present sorrow. One of the crowns of Georgian drinking songs, the matchless *Chakrulo*, is a hymn to the triumph of life and immortality.

The table song genre emerged in the Pre-Christian era. Originally, such drinking songs were integral to the rituals dedicated to the deities of fertility and agriculture. In the course of time their utilitarian function gradually lost significance and their aesthetic aspect came to the fore. In modern times they constitute one of the most essential attributes of the Georgian feasts.

The Christian religion endeavored to introduce certain changes into the traditional feasting rules. In the fifth century, Archil, King of Kartli intended to eradicate secular drinking songs at the feasts given in a pagan manner and supersede them with Christian chants, but all of his attempts were in vain. Not only did the drinking songs maintain their popularity, they also continued developing. Comparatively simple examples of Georgian drinking songs have been preserved in the highland musical dialects (Khevsurian, Tushian, Pshavian, Mtiulian). As for the *Mravalzhamieri* cycle ["many years" songs] and other songs of a complicated structure, they occur only in those regions (Kakheti, Kartli, Imereti, Racha, Guria, Samegrelo, Achara), where viticulture and wine-making achieved unprecedented levels of quality and complexity. The drinking songs of each region or ethnic group are characterized by local features. Their melodic, compositional and expressive styles and methods differ from one another, which enrich the whole genre and make it interesting; scholars' attention is nonetheless primarily attracted by the Kartli-Kakhetian drinking songs, as almost all of them stand out for their deep ideological-artistic content, great power of emotional influence and for being prime examples of choral performing.

The question arises quite often as to when such examples of artistic perfection combined with deep musical content were created – songs such as *Mravalzhamieri* and *Chakrulo*. There is no doubt that the level of the musical-artistic thinking which characterizes these songs indicates a long path through history. Musicological analysis posits that the basic elements of songs like *Chakrulo* and *Mravalzhamieri* must have stemmed in their expressiveness, form and content from the golden epoch in Georgian history – the period when Beka and Beshken Opizari's brilliant specimens of gold-smithing and Georgian partitioned enamel were created; when the cathedrals of Oshki, Khakhuli, Alaverdi, and Svetitskhoveli were built; the ornaments of unprecedented beauty of Nikortsminda were carved, echoing the melismas of Georgian songs; when the greatest pieces of Georgian hymnology were composed, and when Chakhrukhadze's and Shavteli's odes as well as Rustaveli's immortal, *The Knight in the Panther's Skin* were written!

It was the songs like *Mravalzhamieri* and *Chakrulo* that a famous Russian composer and theoretician perceived as being "the phenomenon of worship of the Georgian people's musical genius;" just as it was such Georgian song masterpieces that made the well-known American ethnomusicologist Alan Lomax say, "Georgia is the throne state of the world folk music."

– ქართულ ფოლკლორთან დაკავშირებით ამ ბოლო დროს ძალიან ბევრი კითხვა იბადება. აქედან უმთავრესია: ვითარდება ქართული ფოლკლორი თუ დეგრადაციას განიცდის?

– ამაზე პასუხის გაცემა დიდ დაკვირვებასა და მეცნიერულ ანალიზს მოითხოვს. საერთო მდგომარეობა მსოფლიოში შემაშფოთებელია: ცივილიზაცია შლის პატრიარქალურ ყოფას, სპობს ლოკალურ კულტურებს, ხოლო მათი მოსპობა-მოშლა არის მიზეზი ფოლკლორის კვდომისა. ქართველი კაცი, თუგინდ ერთი საუკუნის წინ, თავის არეალს – კუთხეს არ სცილდებოდა. ფაქტობრივად, ის იყო ლექსის, სიმღერის, ცეკვის შემოქმედიც, შემსრულებელიც, მსმენელიც, მაყურებელიც – ე. ი. ყველაფერი ერთ გარემოში ხდებოდა. ამიტომაც ყველა ეთნოგრაფიულმა ერთეულმა თავისი ლოკალური კულტურა შექმნა: გურულ გლეხს არასოდეს მოუსმენია კახური სიმღერა და – პირიქით. მთავარი მაინც ისაა, რომ მოიშალა ფოლკლორის მასაზრდოებელი ყოფის ძირითადი მხარეები. ეს პროცესები მსოფლიო გლობალური პროცესებია. ევროპელები საოცარ ინტერესს იჩენენ იმ კულტურებისადმი, რომელთაც ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვთ ფოლკლორული ფესვები, იმიტომ, რომ მათ ეს უკვე აღარ აქვთ. ევროპისათვის ეგზომ დამახასიათებელი ეს პროცესი სხვა ქვეყნებშიც ნელ-ნელა მიდის და საქართველოც მალე მოექცევა ამ არეალში.

– ყოველივე ეს ნიშნავს იმას, რომ ფოლკლორი მოკვდა?

– არა! ქართულ სინამდვილეს რამდენადმე განსხვავებული დამოკიდებულება აქვს ტრადიციასთან. ქართველი და ტრადიცია, ვფიქრობ, განუყოფელია. თვითონ ტრადიციის შემეცნება ჯერ კიდევ გენეტიკურად ფესვგადგმულია ქართველ კაცში. მე მიკვირს, რატომ არ განვითარდა სუფრული ჟანრის სიმღერები – სუფრის ტრადიცია ხომ ჯერ კიდევ კარგადაა შემორჩენილი საქართველოში. თუმცა, სამწუხაროდ, ისიც გარკვეულ ცვლილებებს განიცდის. ქართველი ახალგაზრდობა მოსწყდა თავის ძირებს და თანამედროვე სუფრულ თავყრილობებზე ქართული სიტყვა, ლექსი, სიმღერა ძველებურად ძალუმად აღარ ჟღერს. იბადება სურვილი, როგორმე სიცოცხლე გავუხანგრძლივოთ ჩვენს ტრადიციებს. არ ვიქნებით მართალი, თუ ამას დავარქმევთ სამუზეუმო ექსპონატს,

¹ ფრაგმენტი ნანა ვალიშვილისა და ბაია ასიეშვილის სტატიიდან. იხ. გაზეთი *სოფლის ცხოვრება*, 1998 წ. 26 თებერვალი.

რადგან ექსპონატი თუ არ გამოიფინა, თუ არ გაჟღერდა, თუ ვინმემ არ იხილა, მაშინ ის საცავეებში დამალული ობმოკიდებული საგანია. მაგრამ თუ იგი ისევ ანიჭებს მსმენელს, მნახველს ესთეტიკურ სიამოვნებას, მაშინ მას ჯერ კიდევ პქონია ძალიან დიდი ფუნქცია და კიდევ უფრო სათუთი მოვლა-პატრონობა სჭირდება! არავინ იცის, როგორი დამოკიდებულება იქნება მომავალ თაობებში: იქნებ იმძლავროს და გალვივდეს სურვილი რაღაც მსგავსის შექმნისა, განახლებისა, გადარჩენისა...

ოლიმპიადის ტრადიციაზე, ვფიქრობ, დასაწყისში მაინც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა: საშუალებად მოგვცა, ფართოდ გავცნობოდით ხალხურ შემოქმედებას. მთელი ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის უძვირფასესი ნიმუშები, შედეგები მაშინ იქნა გამოვლენილი. რასაკვირველია, სად მიწოდორში შესრულებული შრომის სიმღერა და სად – სცენაზე გადმოტანილი. მათ შორის მკვეთრი განსხვავებაა. მიუხედავად ამისა, 30-40-იანი წლების ოლიმპიადებმა უძვირფასესი ფოლკლორული მასალა გამოამზეურა, შემსრულებელთა მთელი თაობა გამოავლინა. შემდეგში ყველაფერი იდეოლოგიზირებული გახდა: მოითხოვდნენ, შექმნილიყო სიმღერები, ცეკვები, კომპოზიციები შრომის გმირებზე, კოლმეურნეებზე, ბელადებზე, რევოლუციაზე, კომუნიზმზე და ა. შ. ამან გამოიწვია ახალი ხაზის წარმოშობა, რომელიც მერე „თანამედროვე ფოლკლორის“ სახელით მონათლეს. სინამდვილეში კი მათი თემატიკა თითიდან იყო გამოწვეული და სიმღერებიც შესაბამისი გამოვიდა... ამგვარი სიმღერების ფონზე, ავთენტური ნიმუშების რაოდენობრივი სიმცირის გამო, რუსეთში იძულებული გახდნენ შემოეტანათ ტერმინი – „თვითმოქმედება“, რაც გულისხმობს პროფესიულ ელემენტებს – პროფესიონალ ხელმძღვანელს ან პროფესიული ქმნილების ინტერპრეტაციას. პირადად მე არა ვარ ამ სიტყვის წინააღმდეგი, ოღონდაც მომავალ ოლიმპიადას უნდა დავარქვათ „ხალხური შემოქმედებისა და თვითმოქმედების ოლიმპიადა“ და ამით განვასხვავოთ, გავმიჯნოთ ეს ორი სრულიად სხვადასხვა მოვლენა ერთმანეთისაგან (უმჯობესია და სასურველი მათი ცალ-ცალკე ჩატარება). არასწორია „ხალხური შემოქმედებისა“ და „ფოლკლორის“ სხვადასხვა, საპირისპირო მნიშვნელობით ხმარება: ხალხური შემოქმედება და ხალხური სიბრძნე ერთი და იგივეა. ამიტომაც აუცილებელია, ე. წ. „თანამედროვე ფოლკლორს“ მიეუსადაგოთ ტერმინი – „თვითმოქმედება“.

მინდა, სუფთა ავთენტურ კოლექტივებსა და შემსრულებლებზე გავამახვილო ყურადღება. შესანიშნავად იმღერა ოლიმპიადაზე გეორგიკამ. ძალიან მიყვარს ეს ანსამბლი, ბრწყინვალედ ასრულებენ ხალხურ სიმღერებს, მაგრამ შეიძლება მათი გატოლება დუცხუნთან ან რომელიმე წმინდა გლეხურ კოლექტივთან, მათი ერთ სასწორზე დადება? უნდა ნახალისდნენ ის წმინდა ხალხური კოლექტივები, გლეხები რომ მონაწილეობენ – დაკოჟრილი ხელებით, თუ გნებავთ, ჩახლუჩილი ხმებით, მაგრამ მაინც იმ პენით, იმ თვისებებით, განუმეორებელი ნიუანსებით, რომელთაც ტოლი არ ეძებნებათ პროფესიულ შემსრულებლობაში. რაც უნდა ეცადოს

პროფესიული შემოქმედი, დაიცვას ხალხური საშემსრულებლო მანერა, მაინც „მუშაობს“ რაღაც უხილავი ძალა, ჟღერადობის, ბგერათწარმოქმნის და სხვათა სახით. აქვე უნდა აღვნიშნოთ დირიჟორობაზე: დგას სცენაზე ათი კაცი, უდგას წინ ხელმძღვანელი, იქნევს ხელებს (ამას დირიჟორობას ვერც უწოდებ), რათა დარბაზს აჩვენოს, რომ ის არის მთავარი. ქართულ ხალხურ სიმღერას მუდამ ჰყავდა დამწყები, კორიფე. ისედაც ჩანს, რომ ისაა გამორჩეული, წამყვანი, მაორგანიზებელი. არ შეიძლება, უდირიჟორო სიმღერას, რომელსაც მკვეთრი მეტრული დაყოფა არ ახასიათებს. ეს სიმღერას თავის ხასიათს უკარგავს. ასეთ დროს ჟიურის დამოკიდებულება მკაცრია: თითქოს ყველაფერი ზუსტად და უშეცდომოდ იმღერეს – არ იმღერეს ის სიმღერა, რა სათაურიც ჰქონდა...

გურიისა და კახეთის სრულიად უფერულად წარმოჩენამ ამ ოლიმპიადაზე გვაფიქრებინა, რომ „გლოვის ზარის შემოკერის“ ხანა დაგვიდგა. რის ჩანერასაც ოცდაათი-ორმოცი წლის წინათ ვახერხებდით, იმავე სოფლებში იმის მესადიც აღარ გეხდებოდა. ზოგან თუნდაც ერთი სიმღერის შემსრულებელიც აღარ არსებობს. მიუხედავად ამისა, თუ ჩვენ ხელოვნურად არ დავეხმარებით ფოლკლორს კედომაში, ჯერ კიდევ შეიძლება გადავრჩეთ „ნაადრევ წერტილს“, თუგინდ „სამუზეუმო ექსპონატის“ გაცოცხლებითა და აჟღერებით.

ერთი რამ არ შემიძლია, არ აღვნიშნო: ტრაფარეტად იქცა გარკვეული რაოდენობა სიმღერებისა, არადა, ყველა სოფელს ჰქონდა ამა თუ იმ სიმღერის საკუთარი ვარიანტი და ისინი არაფრით ჩამოუვარდებოდნენ „პოპულარულს“. აი მაგალითად, ჩაკრულო – დიდებული სიმღერაა, მაგრამ არ შეიძლება ყველამ ის ვარიანტი იმღეროს, რომელსაც უდავოდ ატყვია ვანო მჭედლიშვილის ნატიფი ხელი. თელავური ჩაკრულო – „გამხიარულდი ბუხარო“ – რა, ცუდი სიმღერაა? არ შეიძლება ოცდაათი წლის განმავლობაში გამუდმებით ერთი და იგივე სიმღერების მოსმენა და ოლიმპიადიდან ოლიმპიადამდე ერთი და იგივე რეპერტუარით სიარული. სიმართლე გითხრათ, ჟიურის ძალიან აღიზიანებს ეს!.. ძიება არ არის რაიონებში, ხელმძღვანელს გააჩნია შეზღუდული რეპერტუარი და არ სცილდება მას. გაცილებით მივუახლოვდებით ფოლკლორს, თუ ხელმძღვანელი მოიძიებს ახალ ვარიანტებს და შემდეგ ააჟღერებს მათ. მართალია, ესეც არ იქნება „ნაღდი“, მაგრამ გაცილებით აჯობებს გაცვეთილს.

ჟიურში პირველი პრემიით დააჯილდოვა ლენტეხის ლაგუშედა. მე კარგად ვიცნობ ლენტეხის ანსამბლს, მის აღზევებაში უდიდესი როლი ან გარდაცვლილ ჯოკია მეშველიანს მიუძღვის. ფაქტობრივად, ყველაფერი გადამღერება იყო იმისა, რაც ბატონ ჯოკიასაგან მოდიოდა. მინდა ვუსურვო ანსამბლს მეტი ფანტაზია და ძიება, სიახლისკენ სწრაფვა. სწორედ სიახლისათვის ჩვენ განსაკუთრებული პრემიით აღვნიშნეთ ყაზბეგის გამოსვლა. რითი დაიმსახურა მან ჟიურის მოწონება? – ყოფაში არსებული ბევრი შემოქმედებითი მხატვრული მოვლენა სცენაზე იქნა

გადმოტანილი. ასეთი ფორმა მისაღებია და შეიძლება განზოგადდეს საქართველოს მთიანეთისათვის. დიახ, ჩვენ გვეჭირდება კომპოზიციები, რომლებიც ტრადიციებიდან, ყოფიდან იქნება ამოღებული, მასობრიობას გაამართლებს და არა ვილაცის გემოვნებითა და სურვილით ხელოვნურად შექმნილი მასობრივი სცენები. მე ვიცი ხულოელი, შუახვევლი, ხელვაჩაურელი მოცეკვავეების ღირსება და ფასი. ძლიერი შთაბეჭდილების მოსახდენად გამიზნულ კომპოზიციაში ისინი დაიკარგნენ, ამიტომაც კატეგორიულად მოვითხოვ ხალხური შემოქმედებისა და თვითმოქმედების გამოიყენას – მაშინ პილილზე დამკვრელიც და ხორუმის შემსრულებელი მოხუცებიც გავიდოდნენ ხალხურ შემოქმედებაში და გამოჩნდებოდა, „ვინ ჰგავს კახაბერს და ვინ არა“.

ამ მოვლენებს ღრმად გადგმული ფესვები აქვს და ერთი ოლიმპიადის ფარგლებს სცილდება. საქმე ეხება ფოლკლორით ახალგაზრდობის დაინტერესებას და, ამდენად, მომავალი თაობის აღზრდაში ფოლკლორის როლსა და მნიშვნელობას. ცხადია, განათლების სამინისტრო არ აქცევს ამას სათანადო ყურადღებას, მუსიკის გაკვეთილები ხელოვნურად შექმნილი საგნით – „ხელოვნებით“ შეცვალებს, სადაც მუსიკას იოტისოდენა ადგილი უჭირავს. ქართველმა ბავშვმა ქართული მუსიკა ქართული ინტონაციებით რომ უნდა დაიწყოს, განა ეს საკამათო?! დანყებითი კლასების პედაგოგთათვის განკუთვნილი ქართული მუსიკის „აი ია“ ხომ მთლიანად ფოლკლორულ მასალაზეა აგებული, რომელიც სულში უზის მშობელსაც და ბავშვსაც. ოდითგანვე სკოლაში მუსიკა იყო ერთ-ერთი საგანი. პლატონი მას „სულის საზრდოს“ უწოდებს. ვინ არის ის ტიტანი, რომელსაც შეუძლია ტრადიციული შეცვალოს? – ასეთი მხოლოდ ჩვენთან შეიძლება მოხდეს... არა მგონია, სწავლების უცხოური მეთოდების მოძალებამ ხელი შეუწყოს ქართული სულისკვეთების დამკვიდრებას ჩვენს ახალგაზრდობაში. ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში უნდა ისწავლებოდეს ხალხური შემოქმედება, საფერხულო ქმედების სანყისი ელემენტები, ამით მომავალი თაობა ჩანვდება ქართულ ხასიათს, გაქართველდება და დაიბრუნებს დაკარგულ ეროვნულ ცნობიერებას.

INTERVIEW WITH KUKURI CHOKHONELIDZE¹

– Recently, many questions have arisen about Georgian folklore. The most important of these is this: Is Georgian folklore developing or degrading?

– The answer to this question requires serious observation and scientific analysis. The general situation in the world is alarming; our civilization is destroying the patriarchal model of life and local cultures, and their destruction is the reason for the death of folklore. A Georgian, even a century ago, did not go beyond his natural area – his region. Actually, he was the creator of a verse, song, dance, its performer and listener – i.e. everything happened in the same environment. Thus each ethnographic unit created its own local culture. A Gurian had never heard a Kakhetian song and vice versa. The main thing is that the basic aspects of the lifestyle which nourished folklore have been changed. These are global processes. Europeans show a keen interest in the cultures that still retain their folk roots, because they no longer have it. This process, so characteristic of Europe, is slowly spreading to other countries and Georgia will soon be part of this.

– Does all this mean that folklore has died out?

– No! The Georgian reality has a somewhat different attitude to tradition. I believe that Georgians and their tradition are inseparable. The understanding of tradition is genetically rooted in Georgian people. It is surprising why table songs did not develop as the tradition of feasting is still well preserved in Georgia. However, unfortunately, it is also undergoing certain changes. The Georgian youth have distanced themselves from their roots and, at modern feast gatherings, the Georgian word, verses, and songs are no longer heard as they used to be. The desire arises to somehow prolong the life of our traditions. It will be wrong to make it a museum exhibit; if it is not exposed, if it does not sound, if no one sees it, then it is a moldy object stored in repositories. But if it still gives aesthetic pleasure to listeners, viewers, it still has a significant function and requires even more care! Nobody knows what the attitude of future generations will be: the desire to create something similar, or to revive and preserve may be intensified and ignited...

I think the tradition of the Olympiads, at least in the beginning, played an important role: allowing us to get familiarized with folk art, it was then that the most valuable examples, masterpieces of Georgian folk culture were revealed. Certainly, labor songs performed in the field and on the stage cannot be compared; there is a

¹ Excerpted from interview published by Nana Valishvili and Baia Asieshvili. Newspaper *Soplis tskhovreba*, 26 February, 1998.

big difference between them. Nevertheless, the Olympiads in the 1930s and 1940s brought to light valuable folklore material which was presented to a whole generation of performers. Later everything became ideological: it was demanded to create songs, dances, compositions about heroes of labor, collective farmers, party leaders, revolution, communism, etc. This led to the emergence of a new direction, which was referred to as "contemporary folklore." In fact, their themes were sucked out of the finger and the songs were appropriate... Against the background of such songs, due to the lack of authentic examples, Russia had to introduce the term "amateur", which implies professional elements - professional director or interpretation of professional compositions. Personally, I am not against this word, but next Olympiad should be called the "Olympiad of Folk and Amateur Art" and thus to distinguish between these two completely different phenomena (it is better and preferable to hold them separately). It is incorrect to use "folk art" and "folklore" in different, opposite meanings: folk art and folk wisdom are the same. This is why it is necessary to apply the term "amateur" in connection with the so-called "modern folklore."

I would like to focus on purely authentic collectives and performers. *Georgika* sang excellently at the Olympiad. I really love this ensemble; they sing folk songs brilliantly. But can they be equated with *Dutskhuni* or any purely peasant collective, placed on the same scales? It is necessary to encourage those purely folk collectives, whose members are peasants - with toil-hardened hands or hoarse voices, but with the stylistic traits and unique nuances of their region, those who have no equal in professional performance. No matter how hard a professional artist tries to follow folk performance manner, there still "works" some invisible power, sound production and more. Here we should mention conducting: ten men are standing on the stage, the director in front of them is waving his hands (you cannot even call this conducting) to show the audience that he is in charge. In Georgian song there has always been *damtsqebi* (he, who begins), a coryphaeus - it's clear that he is distinguished as a leader, an organizer. One cannot conduct the song which has no clear metric division. Because of this, the song loses its mood. At such moments the jury's attitude is strict: everything was sung accurately and without errors - but that was not the song, with that title....

The completely colorless presentation of Guria and Kakheti at this Olympiad made us think that "it's time to ring the funeral bell". One hundredth of what we used to record 30-40 years ago is no longer found in the same villages. In some places there is not even a single performer. Yet if we do not artificially help folklore to die, we can still survive the "premature point." Even with the revival and performance of a "museum exhibit."

I cannot but mention: a certain number of songs became a stencil. However, every village had its own version of this or that song, and they were no worse than the "popular" ones. For example, *Chakrulo* is an excellent song, but not everyone should sing the version, which, undoubtedly, bears Vano Mchedlishvili's delicate style. Is the Telavi variant of *Chakrulo* - "Gamkhiaruldi bukharo" a bad song? It is

impossible to constantly listen to the same songs for 30 years and move from an Olympiad to an Olympiad with one repertoire. To be honest, this is very annoying for the jury!.. There is no search in the regions, the director has a limited repertoire and does not go beyond it. We will get much closer to folklore if the director finds new examples and performs them in his group. This won't be "authentic" either, but will be much better than the faded ones.

The jury awarded first prize to *Lagusheda* from Lentekhi. I know the ensemble from Lentekhi well, its popularity is credit to the late Jokia Meshveliani. Literally, everything was a hack-work of what was coming from Jokia. I would like to wish the ensemble more imagination and to search for novelty. It was for such novelty that we marked Kazbegi's performance with a special award. How did it get the jury's approval? Many creative artistic events of life mode were brought to the stage. Such a form is acceptable and can be generalized for the highlands of Georgia. Yes, we need compositions that will be taken from tradition, from the life mode; this will justify its mass appeal and character and not those that are artificially created for mass appeal. I know the worth and significance of the dancers from Khulo, Shuakhevi and Khelvachauri. They got lost in the composition intended to make a strong impression. Therefore, I categorically demand the separation of folk art from amateur performance; in that case both the *pilili* player and elderly dancers of Khorumi would have presented folk music and we would clearly see "who is who."

These phenomena have deep roots and go beyond one Olympiad. This refers to evoking interest in folklore among young people, and the role and importance of folklore in the upbringing of the next generation. Obviously, the Ministry of Education does not pay proper attention to this; music lessons have been replaced by an artificially created subject – art, where music has only very small share. Is it debatable that Georgian children should start Georgian music with Georgian intonations? The textbook of Georgian music intended for primary school teachers is built entirely on the folklore material, which is in the soul of both parents and children. Music has always been one of the subjects in school. Plato calls it the nourishment for the soul. Who is the titan who can replace the traditional? This can only happen with us... I do not think that the use of foreign methods of teaching will contribute to the formation of Georgian spirit in our youth. Folk art and the basic elements of round-dance should be taught in secondary schools, thus, the next generation will understand the Georgian character, the Georgian spirit, and will regain some of our lost national consciousness.

გივი ორჯონიკიძე და ქართული მუსიკალური ფოლკლორი¹

გივი ორჯონიკიძე და ქართული მუსიკალური ფოლკლორი განსჯისათვის უაღრესად საინტერესო და ფართო თემაა. ბატონი გივი ფოლკლორისტი არ გახლდათ და ამ მიმართულებით საგანგებო კვლევა არ ჩაუტარებია, მაგრამ ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ იმდენად მნიშვნელოვანი და საინტერესო მოსაზრებები აქვს გამოთქმული, რომ არ შეიძლება სპეციალისტთა ყურადღების მიღმა დარჩეს.

ჩვენთვის საინტერესო მოსაზრებები რამდენიმე სამეცნიერო გამოკვლევასა თუ პუბლიკაციაშია მიმოხილული. განცვიფრებას იწვევს არა იმდენად ხალხურ მუსიკასთან დაკავშირებულ ინტერესთა მრავალფეროვნება, რამდენადაც მუსიკალურ-ფოლკლორული მოვლენის სიღრმეებში წვდომის უნარი. ფართო ერუდიციის, განსწავლულობისა და უტყუარი ალღოს წყალობით მკვლევარის შეხედულებებში ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სრულიად შეუსწავლელი ან ნაკლებად გაშუქებული ასპექტები იშლება. ავიღოთ, მაგალითად, ფოლკლორის ესთეტიკის პრობლემა. განა გეგულებათ თუნდაც საკითხის დასმის მიზნით შესრულებული რაიმე ნაშრომი, რომელშიც ქართული ხალხური მუსიკის ესთეტიკის პრობლემებზეა საუბარი? გივი ორჯონიკიძე პირველია, ვინც მაღალი ოსტატობით, ძარღვიანი სიტყვით აჩუქურთმებს განცდათა იმ სამყაროს, რომელიც ქართული სასიმღერო მემკვიდრეობის ესთეტიკას უკავშირდება, მშვენიერის შეცნობიდან მომდინარეობს. მისი დაკვირვების საგანს თვითმყოფადობის ნიშნით დალდასმული „მშვენიერი“ წარმოადგენს. გივი ორჯონიკიძეს სწორედ ეს განუშეორებლობა, ოღონდ არა როგორც იზოლირებული, არამედ როგორც სოციალურ, ისტორიულ, ეთნოფსიქოლოგიურ ჭრილში დანახული ფენომენი აინტერესებს.

ფოლკლორულ მუსიკასთან ბატონი გივის ყოველი შეხება ან აღქმისა და შემეცნების ფსიქოლოგიურ აქტს უკავშირდება, ან თანდაყოლილ სოციალურ ბუნებას. ნებისმიერი ფოლკლორული მოვლენა მისთვის მხოლოდ ანშყოში როდი არსებობს. მეცნიერისთვის საინტერესოა ამ მოვლენის ისტორიული ასპექტები, განვითარების გზები, ხერხები და საშუალებები.

ბატონი გივი ფოლკლორული მუსიკის მომავალზეც ბევრს ფიქრობდა. მისთვის მიუღებელი გახლდათ ხალხური მუსიკის მეტამორფოზა –

¹ ხელნაწერი ინახება საოჯახო არქივში; დანერილია გივი ორჯონიკიძის გარდაცვალების შემდეგ.

სამუზეუმო ექსპონატად გადაქცევა და დიდ ბედნიერებად მიიჩნდა ის ფაქტი, რომ სიმღერა ქართული კაცის სული და ხორცი, მისი ბუნების არსებითი და მნიშვნელოვანი მოვლენაა, ჩვენი აზროვნების და ახალი, უპირველეს ყოვლისა, საკომპოზიტორო, შემოქმედებითი პროცესის საიმედო დასაყრდენია.

აღიარებდა რა მრავალფეროვნებას, სხვადასხვა სტილური მიმართულების კანონიერ უფლებებს, გივი ორჯონიკიძე კომპოზიტორებისაგან ფოლკლორული ტრადიციებისადმი ძალზე ფრთხილ და სათუთ მოპყრობას მოითხოვდა. მისთვის მიუღებელი იყო ისეთი მიდგომა, როცა ხალხურ მუსიკას მხოლოდ ლოკალური, სპეციფიკური კოლორიტის შესაქმნელად იყენებდნენ. ბატონი გივი შინაგანად გრძნობდა ტრადიციული მუსიკის დიდ პოტენციას და იგი კომპოზიტორის ჟანრულ-ინტონაციური, მხატვრულ-სახეობრივი სამყაროს და მასალის განვითარების სპეციფიკური ხერხების უშრეტ წყაროდ მიაჩნდა; იმასაც კარგად აცნობიერებდა, რომ კომპოზიტორის „ფოლკლორთან მჭიდრო ურთიერთობა ღირებულების გარანტია არ არის: ოქრო თავისთავად ფასეულია, მისი ხელთაყრობა მის ღირებულებას ვერც ასწევს და ვერც დასცემს. სულ სხვაა, როდესაც მისგან რაიმე ნივთია დამზადებული, მაშინ თვით ნახელავის ხარისხი განაპირობებს ღირებულებას“². ხოლო „ნახელავის“ ხარისხი და ღირებულება თვით კომპოზიტორის წილით უნდა განისაზღვროსო.

ერთ-ერთ გამოკვლევაში გივი ორჯონიკიძე აღნიშნავდა: „საქართველო შესანიშნავი საგუნდო კულტურის, ვოკალური მუსიკის დიდი ტრადიციების ქვეყანაა. მთელ მსოფლიოში სულ უფრო და უფრო მეტ აღიარებას პოეებს ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერა. იგი საყოველთაო აღტაცებას იწვევს თავისი განუმეორებელი სახეებით, ინტონაციური წყობით, მუსიკალური ენის თავისებურებებით. თვით პროფესიონალებსაც ანეცვიფრებთ მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური აზრის მაღალი დონე, პოლიფონიური და ჰარმონიული სტრუქტურების თვითმყოფობა“³.

გივი ორჯონიკიძის ღრმა რწმენით, ეს განსაცვიფრებელი მუსიკალური კულტურა ჯერ კიდევ არ იყო სათანადოდ შესწავლილი და ამის უპირველეს მიზეზად კვლევის ორიგინალური მეთოდის არარსებობას თვლიდა: „არ შეიძლება ორიგინალური მოვლენების ბუნებაში ბოლომდე გარკვევა მხოლოდ ნასესხები მეთოდოლოგიის საფუძველზე, საერთოს კონკრეტულზე დაყვანის ლოგიკურ-მექანიკური გზით. ყოველი მხატვრული ფაქტი თავის განუმეორებლობას გულისხმობს და მეთოდოლოგია ამ მომენტსაც უნდა სწვდებოდეს. თუ ტრადიციულ ანალიტიკურ აპარატს ყველა მომენტის ახსნა შეუძლია, მაშინ მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაფერი რიგზე არ ყოფილა, მასში სიცოცხლეს თავისი განუმეორებლობა

² ორჯონიკიძე გივი (1978). *ალმაველობის გზის პრობლემები*. თბილისი: ხელოვნება. გვ. 25.

³ იქვე, გვ. 9.

არ შეუტანია“⁴. და ამას იმისთვის ამბობდა, რომ ქართველ მკვლევართა ყურადღება საკუთარი მეთოდოლოგიის გამოუმუშავების აუცილებლობაზე გაემხვილებინა. ბატონი გივი ხშირად სვამდა კითხვას: *გაგეაჩნია კი ის მეთოდოლოგია, რომელიც აღმოცენებულია ქართული ფოლკლორის და ეროვნული მუსიკის კვლევის პროცესში, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, მის სპეციფიკურ თავისებურებათა გამოვლინებისთვისაა გამიზნული?*

მსგავსი კითხვებით პირველკლასელი მოსწავლესავით დაუწყებინებდნენ კუთხეში. კონკრეტულ შეკითხვაზე კი, მახსოვს, დაახლოებით ასე ვუპასუხე: *ცოტ-ცოტა როგორ არ კეთდება-მეთქი და ვიხუმრე – გვაცალეთ, ბატონო, და რამეს გამოვჩარხავთ-თქო. დრო არ ითმენს, დრო, – მიპასუხა, – ვინმე არაქართველი მეცნიერი დაგასწრებთ სათქმელს და მერე უყარეთ კაკალიო.*

გივი ორჯონიკიძეს ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ყველაზე მნიშვნელოვან მხარედ მისი მრავალხმიანი ბუნება მიაჩნდა. გულისტკივილით აღნიშნავდა, რომ ქართული მრავალხმიანი აზროვნების უმდიდრესი მონაპოვარი ჯერჯერობით პროფესიულ მუსიკაში იმ როლს ვერ თამაშობს, რომელიც ხალხურ შემოქმედებაში აქვს. აქ, ანუ პროფესიულ მუსიკაში, ქართული პოლიფონიური პრინციპები მთლიანად დაქვემდებარებული მოვლენაა. იქ კი, ანუ ხალხურ მუსიკაში – აზროვნების დომინანტია, აზროვნების ძირითადი მოდუსია, რომელიც თვით მასალის ბუნებას, მთელი ჟღერადი ქსოვილის ნიშან-თვისებებს განაპირობებსო.

არაერთხელ მიმიღია მისგან საყვედური, რომ ქართული მრავალხმიანი აზროვნების უმდიდრესი მონაპოვარი – მისი პოლიფონიური ბუნება – შეუსწავლელია. ეს სამართლიანი საყვედური დღესაც ძალაშია, რადგან ქართულ პოლიფონიურ აზროვნებასთან დაკავშირებული რიგი პრობლემებისა დღესაც გადაუჭრელია.

გახსოვთ ოტელოს მონოლოგის ფრაგმენტი: „იმ ქალის მამას ვუყვარდი მე და თავის სახლში მიწვევდა ხშირად, ჩემს ცხოვრებას მათხრობინებდა“-ო. არ ვიცი რატომ, მაგრამ ბატონ გივისაც ჰქონდა რაღაც სიმპათიები ჩემ მიმართ, თავის კაბინეტში მიწვევდა ხშირად და ფოლკლორის პრობლემებზე თუ კიდევ სხვა მრავალ საკითხზე მესაუბრებოდა.

ერთხელ მსჯელობა ქართულ ხალხურ საშემსრულებლო მანერაზე, სხვადასხვა კუთხისთვის დამახასიათებელ კილოკავზე, ბგერათწარმოქმნისა და ბგერათწარმოების ხერხებსა და საშუალებებზე ჩამოვარდა. საუბარმა ზურაბ ანჯაფარიძის საშემსრულებლო სტილსა და მანერასთან მიგვიყვანა. ერთი მხრივ, აღინიშნა ანჯაფარიძისეული გერმანი, ხოზე, რადამესი, დონ კარლოსი და სხვა ბრწყინვალედ ჩამოსხმული, არაჩვეულებრივი არტისტიზმით შეფერადებული მუსიკალურ-მხატვრული სახეები, და, მეორე მხრივ, მისი საშემსრულებლო ხელოვნების ის მხარეები, რომლებიც ქართულ ბუნებას, ქართულ სასიმღერო ტრადიციებს უკავშირდე-

⁴ იქვე, გვ. 83.

ბოდა, ქართული სულიერებით იყო გაჟღენთილი.

ძალიან კარგად მახსოვს, როგორ სწრაფად და როგორი ოსტატობით ჩამოაყალიბა ის დებულებები, რომლებიც ანჯაფარიძისეული სასიმღერო სტილისა და მანერის შეცნობისათვის ძირითადი მახასიათებლების მნიშვნელობას იძენს (ბევრი რამ ამ პრობლემისადმი საგანგებოდ მიძღვნილმა მისმა გამოკვლევამაც გამახსენა).

პირველი მახვილი ეროვნულობის მთავარ მახასიათებლებზე დასვა. შემდგომ ლირიკაზე, როგორც ხელოვანის ინდივიდუალობის უშუალო გამოვლინებაზე. არც ქართულ მუსიკაში სიტყვისა და მუსიკის შეხამებათა საოცარი მრავალფეროვნება გამორჩენია მხედველობიდან და, რაც მთავარია, არც ქართული ხალხური მუსიკის საშემსრულებლო სტილისა და მანერის თავისებურებები. ინტონაცია და ინტონირების ეროვნული ნიშან-თვისებები კი მთელი ნაშრომის ქვაკუთხედი უნდა ყოფილიყო.

გივი ორჯონიკიძისთვის უცხადესი იყო, რომ ეროვნულობის მთავარ მახასიათებლებს კონკრეტული ხალხის ფსიქოლოგიური წყობა, ტემპერამენტი და კულტურული ტრადიციები განაპირობებს. ზურაბ ანჯაფარიძეც ქართულ ტრადიციებზე აღზრდილი კაცი იყო და, რასაკვირველია, მისი ტემპერამენტიცა და ფსიქოლოგიური წყობაც ეროვნული კულტურით იყო ნასაზრდოები.

გავიხსენოთ, რას წერს ბატონი გივი ლირიკის შესახებ: „თავისი ბუნებით ლირიკა... ხელოვანის ინდივიდუალობის უშუალო გამოვლენისა და მისი თვითდამკვიდრების ყველაზე შესატყვისი ფორმაა. ლირიკაში ადამიანური ღირებულებები ელინდება არა მათი საყოველთაო ხასიათის, არა ზნეობრივი მაქსიმუმის, არამედ პირადი გამოცდილების, პირადი მსოფლალქმის სახით. ლირიკა, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავში ჩაღრმავება, მისი ხედვა, მისი, როგორც ესთეტიკური ღირებულების აღიარება“⁵.

როგორღა ავხსნათ ძლიერი ლირიკული საწყისის ბატონობა ისეთ მუსიკალურ ქმნილებებში, რომლებიც კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია და როგორც წესი, კოლექტიური შესრულების ფორმაც ახასიათებს. მხედველობაში მაქვს ლირიკული ხასიათის მქონე გუნდური ხალხური სიმღერები, რომლებიც თითქოს უარყოფენ ლირიკულობის ძირითად თეზას – ინდივიდუალურ საწყისს, ინდივიდის გრძნობებისა და მსოფლალქმის უშუალო გამოვლენას. აკი ვამბობთ, რომ ლირიკა, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავში ჩაღრმავებაა, მისი ხედვააო. პასუხი დაახლოებით ასეთი იყო: „ლირიკული არა მარტო საკუთარ თავთან დაბრუნებაა, არამედ, საზოგადოდ, ადამიანური სულიერი სიღრმეების ხედვის აუცილებელი პირობაცაა. ლირიკულში ხდება თავისებური დაგროვება ან გამოვლენა იმ განსაკუთრებულობისა, რომელიც თანამედროვე (ეპოქის შესაბამის)

⁵ ორჯონიკიძე, გვ.: 43-44.

ფსიქოლოგიას ახასიათებს...“⁶.

თავისთავად, „მუსიკა ლირიკული ხელოვნებაა იმ თვალსაზრისითაც, რომ აქ საკუთრივ „ადამიანისეულის ჟღერადობა“, რაგინდ არ უნდა დასუსტდეს, მაინც საკმარის სიცხადესა და გამომსახველობას შეინარჩუნებს. მაგრამ მუსიკაში ლირიკული მაინც გარკვეული მიმართებაა, გარკვეული მსოფლალქმისა და მგრძნობელობის ხარისხი, განზოგადების გარკვეული მეთოდია, რომელიც თუმცა კი ყველაფერს მსჭვალავს, ამავე დროს დრამასაც და ეპოსსაც სამოქმედო ასპარეზს უტოვებს“⁷.

როგორც ქართულ პროფესიულ-საკომპოზიტორო, ისე საშემსრულებლო მუსიკის „ლირიზაციის“ პროცესის თავისებურებას ორჯონიკიძე იმაში ხედავდა, „რომ მისი მრავალფეროვანი გზებიდან გაიმარჯვა იმან, რომელიც ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ფორმების სუბიექტივიზაციას მოასწავებდა“⁸. ყოველივე განცხადებული იყო ბუნებით ლირიკოსის, ზურაბ ანჯაფარიძის საშემსრულებლო ხელოვნებაში. „ხალხური შემოქმედება ლირიკულ ხელოვნებას კვებავდა თემატურადაც და, რაც მთავარია, ჟანრობრივ-ინტონაციურადაც“⁹.

იქ, სადაც გივი ორჯონიკიძე საშემსრულებლო ინტონაციებზე საუბრობს, არა მარტო მუსიკალურ სიტყვას, არა მარტო ტონების ლოგიკურ ურთიერთკავშირს გულისხმობს, არამედ ბგერათნარმოების ხერხებსა და საშუალებებსაც. ბატონი გივი სამართლიანად ფიქრობდა, რომ ძირითადი ყურადღება მეგრული და ქართლ-კახური დიალექტებისათვის დამახასიათებელ ბგერათნარმოების ხერხებსა და საშუალებებზე უნდა შეჩერებულიყო, რადგან ზურაბ ანჯაფარიძისეული მღერა სწორედ ამ ტრადიციებიდან იღებს სათავეს. მისი აზრით, საშემსრულებლო ინტონაცია „დიდ ზეგავლენას ახდენს არა მარტო... მუსიკალური მასალის ქმნადობაზე, არამედ საზოგადოდ, მუზიკირების კულტურის გარკვეული მსაზღვრელია. მუსიკა ჟღერადობაში იქცევა რეალობად, ხოლო მუსიკალური ჟღერადობა კი წარმოუდგენელია საშემსრულებლო ინტონაციის გარეშე. ეს იმდენად მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რომ გარკვეულ პირობებში შესაძლებელია მუსიკალური ენის განვითარების ყველაზე არსებით მხარედ იქცეს“¹⁰.

ამ დებულების დასამტკიცებლად ბატონი გივი რამდენიმე პარალელს მიმართავს. მისთვის „ამერიკული ჯაზის ისტორია სწორედაც რომ თავისებური ინტონაციის ქმნადობა იყო, რომელიც მუზიკირების ტიპმა გამოაცალკევა კულტურის ტრადიციული ფენებისაგან. აბა, დააკვირდით დები იმხნელების მუზიკირებას. ქალაქური მუსიკის ცნობილი ნიმუშები მათი შესრულებით განუმეორებელ, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებ-

⁶ იქვე, გვ. 45.

⁷ ორჯონიკიძე, გვ. 45.

⁸ იქვე, გვ. 44.

⁹ იქვე, გვ. 44.

¹⁰ იქვე, გვ. 54.

ელ ინტონაციას იძენდა. მათი სიმღერის ორიგინალობის მიზეზი მათივე საშემსრულებლო ინტონაციაა. სიმღერის ფორმა და ენა, მთელი მისი არომატი ამ საშემსრულებლო მანერით იყო განპირობებული¹¹, – წერს იგი.

ცხადია, მეცნიერში ძირითად ინტერესს ქართული მუსიკალური დიალექტებისათვის დამახასიათებელი განსხვავებული საშემსრულებლო მანერა, ინტონირების ხერხები და საშუალებები ინვეეს: „ავილოთ თუნდაც გურული სიმღერა გლეხთა შესრულებით, იმ ადამიანთა ინტერპრეტაციით, რომელთაც იგი ძვალ-რბილში აქვთ გამჯდარი და არა როგორც მხოლოდ ესთეტიკური ფენომენი, არამედ გარკვეული ცხოვრებისეული მიმართებების გამოხატველი. ახლა შევადაროთ მათი ნამღერი იგივე სიმღერის შესრულებას რომელიმე პროფესიული გუნდის მიერ, რომელსაც ეს ნაწარმოები პროფესიონალი ლოტბარისაგან აქვს შესწავლილი. საქმე გვექნება ორ ურთიერთგანსხვავებულ ინტონაციურ თავისებურებასთან. მაშასადამე, თვით ინტონაციაც გაგებაა, გაგების მოდუსია, გაგების ტიპია“¹².

„ქართული ხალხური სიმღერის მონაპოვარია მუსიკის ნიაღში შობილი სიტყვა და თვით სიტყვიდან გადმოღვრილი მუსიკა... ვოკალისა და სიტყვის შეხამების სიუხვე ფოლკლორში თვალს მოგვჭრის: კანტილენა და ვოკალიზი, მშრალი რეჩიტატივი და მელოდეკლამაცია, კრიმანჭულის ტიპის ვოკალური „ინსტრუმენტალიზმი“, საერთო ბგერად ქსოვილში უსაზღვრო სივრცეებზე გადაჭიმული ბგერები, მოძრაობის კალაპოტს რომ ქმნის, რომელსაც დანარჩენი ხმების ორნამენტი ედება, ცალფა ხმის იმპროვიზაციები ურმულის ტიპის სიმღერებში და ქორალური არქიტექტონიკა, რომელიც სტერეომეტრულ ეფექტებს შეიცავს. ქართული ფოლკლორის ეს მონაპოვარი ისეთი მწვერვალია, რომლის ხელახლა დაპყრობა გაძნელდა“¹³, – აღნიშნავს ბატონი გივი.

ქართული ფოლკლორის ეს მონაპოვარი ზურაბ ანჯაფარიძის საშემსრულებლო სტილის ძირეულ ნიშან-თვისებად იქცა. გივი ორჯონიკიძის აზრით, ის, რაც ანჯაფარიძის საშემსრულებლო სტილს გამოარჩევდა, სწორედ მისი განუმეორებელი ვოკალური და, უფრო ფართოდ, არტისტული ინტონაცია იყო. მისი სამეტყველო პლასტიკურ-ვოკალური სტილი ეროვნული ტრადიციებიდან მომდინარეობდა, თუმცა მომღერალმა იგი ახალ მხატვრულ ამოცანებს დაუმორჩილა, შეისისხლხორცა გერმანიის შესრულების რუსული კლასიკური ტრადიცია. მაგრამ მისმა მღერამ ის ინტონაციაც შეინარჩუნა, რომელიც მას, როგორც ქართული სიმღერის მთქმელს, გამოუმუშავდა აღზრდისა და არტისტული მომნიშვნის პერიოდში. ბუნებით ლირიკოსი, ადვილად შეერწყა ჩაიკოვსკის მუსიკის ღია ემოციურობას. როგორც ორჯონიკიძე აღნიშნავს, „მაღალი „ემოციური ტემპერატურით“ ქართული ხალხური სიმღერაც გამოირჩევა, გან-

¹¹ იქვე: 54.

¹² ორჯონიკიძე, გვ. 54.

¹³ იქვე, გვ. 36-37.

საკუთრებით მისი „სადიდებელ-ჰიმნისებური“ ჟანრები, რომელთა სწორუპოვარი ნიმუშია ჩვენი სუფრული სიმღერები. შეიძლება ითქვას, რომ ჩაიკოვსკის ხელოვნებასთან ანჯაფარიძე მოვიდა თავისი საშემსრულებლო ოსტატობის ისეთი რესურსებით, რომლებშიც ზოგადევროპული და რუსული კლასიკური ტრადიციიდან მომდინარესთან ერთად, მოქმედებას განაგრძობდა ეროვნული ნიადაგიდან გამოჟონილიც“¹⁴.

გივი ორჯონიკიძის შესანიშნავ მემკვიდრეობაში მსგავსი ნიაღვრები მრავლად იძებნება და ყოველი მათგანი ფართო განსჯის საგანი უნდა გახდეს, რადგან დრო წამოჭრილ მოსაზრებებს აქტუალობას არ უკარგავს.

„ჩვენ ქართული ფოლკლორის განუმეორებლობის არა მარტო კონსტატაცია გვჭირდება, არამედ შესაფერისი მეთოდოლოგიის გამომუშავებაც, რომელიც ახსნასთან ერთად ასაბუთებს კიდევ“¹⁵, – აცხადებდა ბატონი გივი და ვფიქრობ, ამ ერთი კონკრეტული საკითხის მაგალითზეც ნათლად გამოჩნდა, თუ როგორი ორიგინალურია პრობლემის შესწავლისა და გაშუქების მისეული გზა. კვლევის ობიექტი მთლიანად არის მოცული; მძივებად აკინძული არგუმენტები მოვლენის ყველა წახნაგს აშუქებენ და ხსნიან კიდევ მის არსს. ამიტომაც არის, რომ გივი ორჯონიკიძის რეზიუმე ყოველთვის დამაჯერებელია და სრულყოფილი. კვლევის ასეთი მეთოდოლოგია მისი სტილი იყო.

¹⁴ იქვე, გვ. 129.

¹⁵ ორჯონიკიძე, გვ. 84.

GIVI ORJONIKIDZE AND GEORGIAN MUSICAL FOLKLORE¹

Givi Orjonikidze and Georgian musical folklore is a very interesting and extensive topic to discuss. Givi Orjonikidze was not a specialist in folklore and never conducted special research in this field, but he voiced such important and interesting ideas about folk music that they cannot be ignored by specialists in folklore.

The points we are interested in are scattered throughout various scholarly publications. The diversity of Orjonikidze's interests associated with folk music impressive, but his ability to penetrate the depths of musical folklore is also astounding. By virtue of his great erudition, profound knowledge and perfect intuition, his ideas touch upon the least studied and not thoroughly discussed aspects of the art of folk music. Let us look at the problem of the folklore aesthetics. Have you ever come across any work dealing with the aesthetics of Georgian folk music? Givi Orjonikidze was the first to very skillfully and eloquently represent the world associated with the aesthetics of the legacy of Georgian singing. In his research he took the comprehension of the beautiful as a point of departure, laying emphasis on the beauty and originality of the music.

It is this uniqueness that evoked Givi Orjonikidze's interest; the uniqueness of the music perceived from the social, historical and ethnopsychological points of view. For him, each contact with folklore music is an act of perception and comprehension of its innate social nature. He never treated any folklore phenomenon as existing solely in one point in time, but was rather interested in its evolution and its embeddedness in various contexts.

Givi Orjonikidze also thought a lot about the future of folk music. Disapproving of the antiquing process folk music is prone to going through, which often turns it into something like a venerated museum relic, Orjonikidze found it lucky that singing, the very substance of Georgian man's body and soul, was one of its most essential and significant features.

Recognizing the diversity and legitimacy of different stylistic trends, he demanded that composers treat folklore traditions with care. He found it unacceptable, for instance, when folk music was used only to create local, specific colour. Orjonikidze was fully aware of the great potential of traditional music and considered it an inexhaustible source of inspiration for the development of the composer's genre, in both lyrical as well as melodic aspects. He also knew that the degree of a

¹ The manuscript is preserved in the family archive; it was written after Givi Orjonikidze's passing.

composer's connection with folklore was no guarantee for the value of his work: gold in itself is valuable; who the owner is will neither raise nor reduce the gold's value. It is quite different when some artifact is made of it, for in that case the quality of the end-product conditions its value.²

In one of his studies, Givi Orjonikidze said, "Georgia has great traditions of wonderful choral and vocal music. Georgian multi-part singing is getting increasingly popular throughout the world. Its unique aspects, melodic order and the specific features of its musical language arouses universal admiration. Even professionals are amazed at the complex musical ideas at its core, and the originality of its polyphonic and harmonic structures."³

Givi Orjonikidze was absolutely convinced that this 'wonderful' musical culture had not yet been adequately studied, a fault that in his opinion was primarily due to a lack of original methodology. He held that it is impossible to understand the nature of original phenomena using only borrowed methodology, namely by means of a logical-mechanical investigation process. Every artistic subject possesses its own uniqueness and the methodology should also reflect this. He maintained that if the traditional analytical tools can explain every point of an artistic composition, then the composition is lacking in uniqueness, which was clearly not the case with Georgian music.⁴ He emphasized this in order to direct Georgian scholars' attention to the necessity of working out their own methodology. Givi Orjonikidze often asked the question: *"do we have the appropriate methodology, one that emerged in the process of researching Georgian folklore and national music, one that first and foremost reveals its unique features?"*

He often made me blush like a first-grade boy with such questions. I remember answering approximately like this: *"Well, some things are being done;"* and then joked, *"Well, give us some time and we'll manage to come up with something."* He responded, *"Time waits for no man. Some scholars, but not Georgian ones, will be ahead of you, and let's see what you'll do then."*

In Givi Orjonikidze's opinion, the most significant aspect of Georgian musical thinking was its polyphonic nature. He noted with regret that Georgian polyphonic thinking had so far not achieved the same level in professional music that it had in folk art. Polyphonic principles are a completely subordinate phenomenon in Georgian professional music, whereas in the folk music they dominate the features of the whole sound texture, forming its basic nature. He would quite often remind us that the greatest achievement of Georgian vocal music, namely its polyphonic nature, had not yet been adequately studied. This is still true, as a number of questions associated with Georgian polyphonic thinking have not yet been answered.

² Orjonikidze, Givi (1978). *Aghmavlobis gzis problemebi* (The Problems of Development). Tbilisi: *Khelovneba* (in Georgian). P. 25.

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 83.

From our frequent conversations in his office, I remember in particular a discussion about the manner of Georgian folk performance, the dialects characteristic of this or that part of Georgia, the means of sound-formation and phonation. Our conversation led us to Zurab Anjaparidze's performing style and manner. On the one hand, we touched upon Anjaparidze's German, Joze, Radames, Don Carlos and other brilliantly created musical-artistic characters performed with unusual artistic skills, and on the other hand, we spoke about the aspects of his performing art which were associated with Georgian character, Georgian singing traditions and were saturated with Georgian spirit.

It was striking how quickly and with what skill he formulated the theses devoted to characterizing Anjaparidze's singing style and manner. This was one of Orjonikidze's main topics of research.

He laid the primary emphasis on the main feature of national identity. Givi Orjonikidze was fully aware of the fact that the main characteristic features of national identity were conditioned by the psychological disposition, temperament and cultural traditions of the people. Zurab Anjaparidze was brought up on Georgian traditions; both his temperament and psychological disposition had been nurtured by the national culture. Secondly, Orjonikidze highlighted the importance of lyrics as the direct expression of the artist's individuality. Let us remember what he wrote about lyricism: "In its nature, lyricism is the most conducive form to directly express the artist's individuality and self-assertion. Lyricism reveals human values not in the form of their general character, moral maxims, but in the form of personal experience and world outlook. First and foremost, lyricism looks deep into your own self, your outlook, accepting it as an aesthetic value".⁵

How can we explain the dominance of the strong lyrical principle in musical compositions that are the result of collective work and, as a rule, are characterized by collective performance? I refer here to choral folk songs of a lyrical character, which seem to reject the basic thesis of lyricism, the principle of individuality, the direct expression of a person's feelings and world outlook. Bearing in mind that lyricism primarily looks deep into your own self, your own outlook, the answer was approximately thus: Lyrical means returning not only to your own self, but implies the necessity of looking into the spiritual depths of mankind. Specific features characteristic of modern (corresponding to the epoch) psychology are accumulated and expressed in a specific manner in the lyrical".⁶

"Music – in itself, – is also a lyrical art from the viewpoint that the human sound, however weak it may become, will still retain sufficient clarity and expression. That observation should not obscure the fact that 'the lyrical' is a specific aspect of music, pertaining to a definite world outlook and sensibility, a definite method of generalization, which, though permeating everything, still leaves the arena free for

⁵ Orjonikidze, pp.: 43-44.

⁶ Ibid., p. 45.

the drama and epos".⁷

Givi Orjonikidze did not ignore the wonderful diversity of the combination of the word and melody in Georgian music; the characteristic features of the melody and intoning were ultimately the basis of his whole body of work. Most importantly, "he never neglected the specific features of the performing style Georgian folk music. He saw the specific features of the process of turning performance music lyrical in the fact "that of all its diverse ways the one which conditioned the subjective approach to the forms characteristic of folk art gained victory".⁸ All this was revealed in the performing style of Zurab Anjaparidze, a lyrical person by nature. "Folk art nurtured lyric art thematically, as well as in genre and intonation".⁹

Where Givi Orjonikidze speaks of 'performance intonations', he does not mean only the musical words, the logical interrelation of tones, but the phonation as well. Givi Orjonikidze believed that special attention should be paid to the sound-formation of the Megrelian and Kartl-Kakhetian dialects because it was from these traditions that Zurab Anjaparidze's singing originated. In his opinion, "performance intonation exercises greatly influences not only the creation of musical material but also determines the culture of making music to some extent. Music becomes real in its manifestation, and the manifestation of music cannot be imagined without performing melody. It is such an important factor that under certain conditions it may become the most significant aspect of the development of musical language".¹⁰ In order to substantiate this hypothesis, Givi Orjonikidze refers to some parallels. "The American jazz history, for example, involves the creation of a specific melody, which was separated from the traditional layers of culture by the type of the sound formation. Let's look at the sound formation of the music of the Ishkhneli Sisters, who were well-known performers of a unique style of urban music. According to Orjonikidze, they were able to create a sound flavor that was unique due to their way of performing".¹¹

It becomes clear that Orjonikidze's most basic interest was piqued by the various ways of performing, the different ways of intoning: "let us look at the Gurian songs performed by peasants, those who have this music in their flesh and blood; they sing it not only as a beautiful song, but as an expression of their innermost core. Then let us compare it to the performance of the same song by some choir, where the singers have been taught this song by some professional conductor. We will thus deal with two quite different intonational specificities. Therefore, the intonation itself is a concept, a modus of concept, and a type of concept".¹²

⁷ Orjonikidze, p. 45.

⁸ Ibid., p. 44.

⁹ Ibid., p. 44.

¹⁰ Ibid., p. 54.

¹¹ Ibid., p. 54.

¹² Ibid., p. 54.

According to Mr. Givi Orjonikidze, "The achievement of the Georgian folk song is the fusion of word and music, of melody, harmony, and lyric. The abundance of the vocal and word combinations in folklore is striking: cantilena and vocalization, dry recitative, and melodeclamation, "Krimanchuli" (a type of yodeling), vocal 'instrumentalism', the sounds stretching over boundless spaces within the common sound texture, creating the channel for the movement which is combined with the decoration of other voices, the improvisations of a soloist without a musical instrument in the "Urmuli"-type songs, and choral architectonics containing stereometric effects. This particular achievement of Georgian folk music is such a peak that it's hard to reconquer it again".¹³

Georgian folklore was integral to Zurab Anjaparidze's performing style. In Givi Orjonikidze's opinion it was his unique artistic intonation that distinguished Anjaparidze's performing style. His dynamic vocal style proceeded from the national traditions, though the singer subordinated it to new artistic tasks, he fully grasped the classic Russian tradition of performing Herman's part [from Tchaikovsky's opera, "The Queen of Spades"]. His singing retained the intonation which he, as a performer of Georgian songs, developed in his youth in Georgia. A lyrical person by nature, he found it easy to share the open emotional character of Tchaikovsky's music. As Orjonikidze notes, "the Georgian song is distinguished by its strong emotional temperament, especially its laudatory hymn-like genres, whose incomparable songs are our drinking songs. It may be said that together with all the temperamental force of his Georgian ancestry, Anjaparidze brought rich resources to his performances of Tchaikovsky through his training in both European and Russian classic traditions".¹⁴

The great legacy of Givi Orjonikidze abounds in such discourses, each of them worthy of being discussed widely, because time does not make the suggested ideas less relevant. As he himself said, "we should not only state the uniqueness of Georgian folklore, but also work out a suitable methodology for studying it, one which, apart from explaining also provides substantiation".¹⁵ Even this idea of his clearly demonstrates the originality and clarity of his approach. He fully embraces each research subject; his accurately formulated arguments throw light on every detail, driving to the core in his characteristically convincing style.

¹³ Orjonikidze., pp.: 36-37.

¹⁴ Ibid., p. 129.

¹⁵ Ibid., p. 84.

მეგობრებო

MEMORIES

კახი როსებაშვილი¹

(ბახსენაბა)

ძალზე ძნელია წარსულ დროში ილაპარაკო იმ ადამიანზე, რომელთანაც შენი ცხოვრების ნახევარზე მეტი გაგიტარებია და, ამასთან, მჭიდრო მეგობრული ურთიერთობაც გქონია. ძნელი და მტანჯველია იმის გაფიქრებაც, რომ ყველაფერმა, რაც მის სახესთან და საქმიანობასთან იყო დაკავშირებული, მოგონებათა სფეროში გადაინაცვლა. არადა, იმ ლაბორატორიაში, სადაც ყოველდღე გინევს მისვლა და მუშაობა, სადაც ყველა ნივთს მისი ხელი ატყვია, საექსპედიციო ჩანაწერებიდან კი მისი ხმა გესმის, ხშირად ისეთი გრძნობა გეუფლება, რომ აქ მისი სული ტრიალებს – სული სიცოცხლისმოყვარე, პატიოსანი და ყოველივე ქართულში უსახლეროდ შეყვარებული.

ახლა, როდესაც მეგობრები კახი როსებაშვილს ვიგონებთ, უწინარეს ყოვლისა, მის პიროვნულ (ადამიანურ) თვისებებზე ჩამოვარდება ხოლმე საუბარი. დიახ, საოცრად წმინდა, სპეტაკი, კრისტალური კაცი იყო, ყველას გულშემატკივარი და კეთილმოსურნე. ეს ახოვანი და წარმოსადეგი ვაჟკაცი ბავშვივით გულუბრყვილო, მიმნდობი, ამავე დროს ჭირთათმენის, სულიერი სიმტკიცის განსახიერებაც გახლდათ. მე ვიტყვოდი, რომ გაჭირვებამ გამოჰქდა მისი ხასიათი – მამის ადრე გარდაცვალება, მძიმე ბავშვობა; სტუდენტობის პერიოდშიც ძირითადად მხოლოდ სტიპენდიის შემყურე იყო. კონსერვატორიაში ჯერ ვიოლინოზე დაკვრას ეუფლებოდა, ხოლო შემდეგ ისე გაიტაცა ხალხურმა სიმღერამ, რომ მთელი სიცოცხლის მანძილზე მის უერთგულეს მსახურად დარჩა.

დიდი ამაგი დასდო ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას კახი როსებაშვილმა. ამ უდავოდ ნიჭიერმა ადამიანმა სამეცნიერო კვლევის ისეთი სფეროები აირჩია, რომლებიც ნაკლებად იყო შესწავლილი. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კახი ერთ-ერთი უძლიერესი ეთნომუსიკოლოგი იყო საქართველოში. ამაში უდავოდ დიდი როლი ითამაშა იმ გარემოებამ, რომ მან ეთნოგრაფიული განათლება აკადემიკოს გიორგი ჩიტაიას ხელმძღვანელობით მიიღო; წარმატებით დაასრულა ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ასპირანტურის კურსი. დღემდე არ მეგულება ადამიანი, რომელსაც შეეძლოს ისეთი ამომწურავი ინფორმაციის მოწოდება თითოეული სიმღერის წარმოშობის, ყოფაში მისი ადგილისა და როლის შესახებ, როგორც ეს კახი როსებაშვილს შეეძლო.

¹ 1990. ხელნაწერი ინახება კუკური ჭოხონელიძის ოჯახში.

ფოლკლორული ქმნილება დროთა განმავლობაში იცვლის თავის პირვანდელ ფუნქციას. ამიტომ დიდ სირთულესთან არის დაკავშირებული იმისი გარკვევა, რა როლს ასრულებდა ესა თუ ის სიმღერა შორეულ წარსულში. კახი როსებაშვილი უტყუარი ინტუიციისა და, ცხადია, დიდი ცოდნის წყალობით ასეთი რთული პრობლემის გასაღებს ყოველთვის პოულობდა.

იგი იყო უძველესი ქართული რელიგიური მიმდინარეობების შესანიშნავი მცოდნე. თითქმის ზეპირად იცოდა ქართულ ხალხურ დღესასწაულთა კალენდარი; დეტალურად შეეძლო ხატობებისა, თუ სხვა ხალხურ სანახაობათა რიტუალების აღწერა. მახსოვს, რა გულმოდგინებით აგროვებდა ბერიკაობასა თუ ყვენობასთან დაკავშირებულ მუსიკალურ მასალას, რომელიც ეთნომუსიკოლოგიაში ნაკლებად იყო შესწავლილი.

დიდი იყო კახი როსებაშვილის ავტორიტეტი ხალხურ ინსტრუმენტაროუმთან და საკრავიერ მუსიკასთან დაკავშირებით. მან ზეპირად იცოდა არა მარტო საკრავები და დასაკრავები, არამედ თითოეული საკრავის უმნიშვნელო კონსტრუქციული თავისებურებებიც კი; იცოდა ნებისმიერი მათგანის წარმოშობის ისტორია, დამზადების ტექნოლოგია, მუსიკალურ წყობათა თავისებურებები და ა. შ. არ დარჩენილა საქართველოს არც ერთი კუთხე, სადაც კახი როსებაშვილს მივინწყებული ქართული ხალხური საკრავი არ მოეძიებინოს. მისი სამეცნიერო ინტერესების სფეროში შედიოდა იმ უძველესი საკრავების აღდგენა, რომლებიც მხოლოდ ზეპირი ან წერილობითი ცნობებითაა შემოგვრჩა. კახიმ ბევრი მივინწყებული საკრავის წყობაც კი აღადგინა. განსაკუთრებულ ყურადღებას ჩასაბერ საკრავებს აქცევდა. საინტერესო მოსაზრებები აქვს გამოთქმული ყვიროსტივრის, უგუდო ჭიბონის, ორმაგი სტივრების, ენიანი და უენო სალამურების შესახებ. მეცნიერთა ყურადღებას დღესაც იქცევს მისი გამოკვლევა ლარჭემ-სოინარის შესახებ. კახიმ ამ საკრავის ისეთი წყობები გამოავლინა, რომლებიც ადრე მუსიკოს-ფოლკლორისტებისათვის უცნობი იყო.

უკანასკნელ წლებში კახი როსებაშვილი ქართული გალობის პრობლემებით იყო დაინტერესებული. სამწუხაროდ, მან ვერ მოასწრო თავისი მოსაზრებების გამოქვეყნება, მაგრამ ხშირად მიზიარებდა თავისი კვლევის შედეგებს და ზოგიერთი მათგანი ჩემთვის ცნობილია. პირველ რიგში, აინტერესებდა საგალობლების სიტყვიერი ტექსტისა და ჰანგის კავშირის პრობლემა, ქართული საგალობლის სილაბიკისა და მელოდიურ-რიტმული ფორმულების ურთიერთმიმართების საკითხები. ამ თვალსაზრისით, მას დეტალურად ჰქონდა შესწავლილი უძველესი ხელნაწერები, მიქაელ მოდრეკილის, ფიტარეთის თუ სხვა ჰიმნოგრაფიული კრებულები, რაც, ჩემი აზრით, ქართული გალობის შეცნობის ერთ-ერთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი გზაა. გარდა ამისა, კახი გატაცებით მუშაობდა სამგალობლო კრებულების რედაქტირებაზეც. ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიაში არსებული ვასილ კარბელაშვილის *მწუხრი* და *ცისკარი* აჭრელებულია მისი შენიშვნებით.

კახი როსებაშვილმა ბევრი დრო და ენერგია შეაღწია ქართული გალობის მცოდნეთა გამოვლენას. 60-იანი წლების დასაწყისში ქაშვეთის ეკლესიის ძველი მგალობლებისაგან ჩაინერა ქართლ-კახური კილოს ათობით საგალობელი, რამდენიმე წლის შემდეგ კი – გრიგოლ ჩხიკვაძის თაოსნობით კონსერვატორიაში მონეული იმერულ-გურული კილოს საგალობლების შესანიშნავი მცოდნე, ქართველ მგალობელთა „უკანასკნელი მოპიკანი“, არტემ ერქომაიშვილი. ფენომენალური ნიჭითა და სმენით დაჯილდოებულმა ამ დიდებულმა პიროვნებამ რამდენიმე ასეული საგალობელი იცოდა ზეპირად, ამასთან – არა მარტო მელოდოური ხაზი, არამედ საგალობლის სამივე ხმა. ცხადია, ბატონი არტემი ყველა ხმას ერთდროულად ვერ შეასრულებდა. არადა, სრულყოფილი სურათის შესაქმნელად სწორედ მათი ერთდროული გაჟღერება იყო საჭირო. გამოსავალი კახიმ იპოვა. ერთ მაგნიტოფონზე ვინერდით ბატონი არტემის მიერ ნამღერ პირველ ხმას. შემდეგ მგალობელს ვასმენინებდით ამ ხმის ჩანაწერს, რომელსაც იგი მეორე ხმას უწყობდა და მას მეორე მაგნიტოფონზე ვაფიქსირებდით. შემდეგ ბატონი არტემი ორხმიან ვარიანტს ისმენდა და მას ბანის პარტიას უხმატკბილებდა. ასე შეიქმნა ერთი მგალობლის მიერ ნამღერი სამხმიანი პარტიტურები, რომლებსაც დღეს დიდი სამეცნიერო და პრაქტიკული ღირებულება აქვს.

როდესაც კახი როსებაშვილზე ვსაუბრობთ, არ შეიძლება განსაკუთრებით არ აღინიშნოს მისი შემკრებლობითი მოღვაწეობა. კახის, როგორც რიგით წევრს და ხელმძღვანელს, რამდენიმე ათეულ ექსპედიციაში აქვს მონაწილეობა მიღებული. მან შეკრიბა უძვირფასესი მასალა, რომელსაც ამა თუ იმ სამეცნიერო პრობლემის გადასაწყვეტად დღესაც ხშირად მივმართავთ ხოლმე. ექსპედიციებში ყურადღება ისეთ სასიმღერო ჟანრებს მიაპყრო, რომლებიც წინამორბედების მიერ ნაკლებად იყო გამოვლენილი. კახიმ გადაგვირჩინა მრავალი ბერიკული დასაკრავი, უძველესი მუშურები, წარმართული საკულტო-სარიტუალო საგალობლების უცნობი ვარიანტები. მაგონდება ის წლებიც, როდესაც ლაბორატორიას საექსპედიციო მაგნიტოფონებიც კი არ გააჩნდა და ერთადერთი ხსნა კახის ხელნაკეთი მაგნიტოფონი იყო – ამ კაცს ყველაფერი ხელენიფებოდა.

თითქმის ორი ათეული წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა კახი როსებაშვილი ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიას და თვალისჩინივით უფრთხილდებოდა თითოეულ ჩანაწერს. იმ წლებში, როდესაც ლაბორატორია მაგნიტოფირების დეფიციტს განიცდიდა, ბევრჯერ, ძალიან ბევრჯერ ექსპედიციებისთვის საჭირო ფირები საკუთარი ფულით შეუძენია. თანამშრომლები დღესაც მის მიერ შედგენილი კატალოგებითა და სააღრიცხვო ჟურნალებით სარგებლობენ.

კახი როსებაშვილი ტკბილად მოსაუბრე და გულითადი მასპინძელიც იყო. ჩვენთან ყველას უყვარდა შემოსვლა. აქ ხომ ქართული სული ტრიალებდა. მსჯელობა მარტო მუსიკის პრობლემებზე კი არ იმართებოდა, არამედ ყველაფერზე, რაც ქართული იყო და რაც ერთნაირად გვაღელ-

ვებდა ყველას; საათობით გრძელდებოდა საუბრები ქართველი ერის წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე, მისი კულტურის ბედსა და უბედობაზე. მაგონდება, რომ ამ საუბრებში ხშირად მონაწილეობდა ჩვენი მეგობარი მერაბ კოსტავაც – მაშინ ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტი. ცხადია, ლაბორატორიის ხელმძღვანელის – კახი როსებაშვილის – პატრიოტული სულისკვეთების გარეშე ეს საუბრები არ შედგებოდა.

საქართველოს ისტორიის, ეთნოგრაფიის, ფოლკლორის შესანიშნავი მცოდნე პედაგოგი თავის მოღვაწეობაში უდიდეს ყურადღებას სტუდენტთა პატრიოტული სულისკვეთებით აღზრდას უთმობდა. დიდი ერუდიცია ხელს უწყობდა, რომ თვით წმინდა მუსიკალური პრობლემებიც კი ეროვნული კულტურის პრიზმაში გაეტარებინა. მან ფოლკლორისტიკის მთელი თაობა აღზარდა, რომლებიც არ ივიწყებენ ამ შესანიშნავი პიროვნების ამაგს და მუდამ გულისტკივილით იგონებენ მას.

ჩვენი წერილიც ამ გულისტკივილის გამოძახილია. დღეს კახი როსებაშვილს 60 წელი შეუსრულდებოდა. ნაადრევად წავიდა ჩვენგან ენერგიით აღსავსე, დახვეწილი იუმორის მქონე ნიჭიერი კაცი, რომელსაც ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკისთვის კიდევ მრავალი სასიკეთო საქმის გაკეთება შეეძლო.

IN MEMORY OF KAKHI ROSEBASHVILI¹

It is difficult to speak in the past tense about a man with whom you have spent more than half your life and who, besides, was a close friend. It is difficult and painful to think that everything associated with his character and activities has shifted into the sphere of reminiscences.

Yet in the laboratory where you have to go and work every day, where every single thing has been touched by him, and where his voice is heard in every field recording, you often have the feeling that his spirit is still present here, an optimistic, cheerful, honest soul, feeling boundless love for everything Georgian.

Now, when we, his friends, remember Kakhi Rosebashvili, we always begin by speaking about his personal, human character traits. Yes, he was an unusually pure, irreproachable, pious man, compassionate and benevolent. This tall, brawny, and imposing man was naive and trusting like a child, yet at the same time he was the embodiment of great endurance and spiritual firmness.

I should say that hardships molded his character. His father died early, and he had difficult childhood – even in his student years, he had to rely only on a monthly scholarship. In the conservatory, he initially studied the violin and later became interested in folk singing, to which he remained a devoted servant all his life.

Kakhi Rosebashvili contributed enormously to Georgian folk musical art. This undoubtedly talented man chose areas in music scholarship that had been less well studied. It may be said with certainty that Kakhi was one of the greatest ethnomusicologists in Georgia. An important factor in this was his ethnographic education under the supervision of Professor Giorgi Chitaia. He successfully completed a post-graduate course in history, archeology, and ethnography.

To this day I have not met a man who could provide such exhaustive information about any song – its provenance and role in everyday life – as Kakhi Rosebashvili could.

In the course of time, a creation of folklore changes its initial function. Therefore, it is very difficult to discover what role this or that song played in the remote past. Thanks to Kakhi Rosebashvili's reliable intuition and his undoubtedly great knowledge, he always succeeded in finding the key to this complicated problem.

His knowledge of ancient Georgian religious trends was also great. He knew the calendar of Georgian folk feasts almost by heart and could describe the rituals

¹ 1990. The manuscript is preserved in Kukuri Chkhonelidze's family.

of the *Khatoba* (a feast dedicated to a specific icon) or other folk holidays in great detail. I remember how diligently he collected musical material which had not been well studied in ethnomusicology.

Kakhi Rosebashvili achieved great renown in the study of Georgian musical instruments and instrumental music. His memory preserved not only the knowledge of musical instruments but even minor details of their construction. He knew not only the history and provenance of each instrument, but also the technology of making them, the specific features of tuning, and so on. There is not a single part of Georgia where Kakhi Rosebashvili did not find a forgotten folk musical instrument. His sphere of interest also included reconstructing the ancient instruments attested only in written sources or oral information. Kakhi even restored the tuning of many forgotten musical instruments.

He paid special attention to wind instruments, proposing interesting ideas about the *qvirosviri* (a kind of pipe), *ugudo chiboni* (a bagpipe without a bag), the double-stem pipe, the flute, and the reed pipe. His research about the ancient panpipe known as the *larchemi* still attracts scholars' attention. Kakhi Rosebashvili revealed modes for this instrument which had been previously unknown to musicians who specialized in folklore.

In his later years, Kakhi Rosebashvili was interested in the study of Georgian church chanting. Unfortunately, he was not able to publish his views in his lifetime, but he often shared the results of his research with me, and thus I am familiar with his work. He was chiefly interested in the relationship between text and the melody in the chants, as well as the interrelation between syllables and melodic/rhythmical formulas. From this standpoint he studied ancient manuscripts in detail, among them the writings of the tenth-century hymnographer Mikael Modrekili and chant collections from Pitareti. His methods, in my opinion, offer one of the most interesting and significant ways to comprehend Georgian church chanting. Apart from this, he devoted many hours to editing chant collections: in the Georgian Folk Music Laboratory, Vasil Karbelashvili's "Vespers" and "Matins" bear many remarks written by him.

Kakhi Rosebashvili devoted a great deal of time and energy to making masters of Georgian chanting more widely known. In the nineteen-sixties, he recorded dozens of chants in the Kartl-Kakhetian style sung the old chanters of the Kashvety church. Some years later, at the initiative of Grigol Chkhikvadze, he invited Artem Erkomaishvili, an expert in the chants of the Imeretian-Gurian school – the "Last of the Mohicans," as it were, of Georgian chanters – to the Tbilisi Conservatoire. Artem Erkomaishvili, a great man of a phenomenal talent and musical ear, knew several hundred church chants in all three parts, not merely the melodic line. Clearly, Artem Erkomaishvili could not perform all the three parts simultaneously, yet it was necessary to hear them together in order to create a perfect record of the chant. Kakhi Rosebashvili found a solution. On the tape recorder, we first recorded Artem Erkomaishvili singing the top-voice part, then we gave it to the chanter to

listen to, and, on a second tape recorder, he sang the second part in relation to the top voice. Then Artem Erkomaishvili listened to the two upper parts together and sang the bass part. This is how a three-part chant performed by one chanter was created. These recordings are of great scientific and practical value today.

When speaking about Kakhi Rosebashvili, one cannot help placing special emphasis on his collecting activities. Kakhi, took part in dozens of expeditions as a participant or leader. We collected very valuable material which is often referenced, even today, to solve this or that scholarly problem. In expeditions, he paid attention to singing genres which had not been studied properly by his predecessors. Kakhi Rosebashvili saved many tunes from *Berikaoba* (masquerade) traditions, as well as ancient work songs (*Mushuri*) and unknown variants of pagan cult-ritual chants. I also remember the years when the Georgian Folk Music Laboratory had no tape recorders available for expeditions, and the only help was for Kakhi to make one himself – this man could make anything.

Kakhi Rosebashvili headed the Georgian Folk Music Laboratory for almost twenty years and took scrupulous care of each recording. In the years when the laboratory suffered a deficit in tapes, he would often pay his own money to buy the needed tapes. Even today, laboratory employees use the catalogues and registers created by him.

Kakhi Rosebashvili was a pleasant man to talk to and a sincere host. Everyone enjoyed visiting the laboratory. It was here that the Georgian soul reigned supreme. Discussions dealt not only with musical matters, but with everything that was Georgian and important to us. We talked for hours about the past, present and future of the Georgian nation, and about the fate and misfortunes of its culture. I remember that a friend of ours, Merab Kostava, who was then a student of the Conservatoire, would take part in our talks. It is obvious that without the patriotic aspiration of Kakhi Rosebashvili, who was head of the laboratory, these discussions would never have taken place.

This teacher, who knew Georgian history, ethnography, and folklore very well, paid great attention to instilling patriotic feelings in his students. His great erudition helped him to view even the most purely musical problems through the prism of national culture. He raised a whole generation of specialists in folklore, who continue to remember his care for and devotion to his students and who think of his passing with grief.

This letter also echoes that grief. Today, Kakhi Rosebashvili would have turned 60 years old. This talented man, who was so full of energy and had a fine sense of humor, left us too early: he could have made even greater contributions to Georgian folklore studies and many other intellectual spheres as well.

დღეს ჩვენ უკანასკნელ გზაზე ვაცილებთ ოთარ ჩიჯავაძეს – კაცს, რომელმაც პირნათლად მოიხადა თავისი მოქალაქეობრივი ვალი სამშობლოს წინაშე. შესანიშნავმა ოჯახიშვილმა და, ასევე, შესანიშნავი ოჯახის პატრონმა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება სამშობლოს კეთილდღეობას, ქართული მუსიკალური კულტურის შესწავლასა და ახალგაზრდა თაობების აღზრდას მიუძღვნა. ვისაც კი ბატონი ოთარის ლექციები მოუსმენია, დამეთანხმება, რომ მისგან არა მარტო მუსიკის ისტორიას ან ფოლკლორს ვსწავლობდით, არამედ ბევრ სხვას, მათ შორის – კაცობას. თავმდაბალი, კეთილშობილი, დარბაისელი, ყოველგვარ ამბიციურობას მოკლებული, იგი ყოველთვის მაღალი ზნეობისა და კეთილშობილების მაგალითი იყო. ბატონი ოთარი სულით ხორცამდე პატრიოტი გახლდათ. ამ სულისკვეთებით ზრდიდა თავის სტუდენტებს, ამ სულისკვეთებით იყო გაუღენთილი მთელი მისი შემოქმედება და მოღვაწეობა.

50-იანი წლების დასასრულსა და 60-იანი წლების დასაწყისში – მაშინ, როდესაც ქრისტიანულ კულტურაზე საუბარიც კი აკრძალული იყო, ბატონი ოთარი იწყებს უძველესი ქართული მუსიკალური დამწერლობისა და მასთან დაკავშირებული პრობლემების კვლევას. მას მრავალი საინტერესო მოსაზრება აქვს გამოთქმული. მათ შორის მე პირველ რიგში ე. წ. ჭრელებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევას დავასახელებდი, რომელმაც შემდგომი კვლევის პერსპექტივები დასახა. საყოველთაოდაა ცნობილი ბატონი ოთარის გამოკვლევა XIX საუკუნის ქართული მუსიკალური კულტურის შესახებ.

ფასდაუდებელია ოთარ ჩიჯავაძის ფოლკლორისტული მოღვაწეობა. მის ნაშრომებს ქართული მუსიკალური დიალექტების, ცალკეული ჟანრების, საკრავების შესახებ დღემდე არ დაუკარგავთ აქტუალობა და სახელმძღვანელო მნიშვნელობა. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ოთარ ჩიჯავაძის მუსიკალურ-არქეოლოგიური ძიებები. ფოლკლორისტებს შორის არავის ჩაუტარებია იმდენი საველე-შემკვრელობითი ექსპედიცია, რამდენიც ბატონ ოთარს. ფოლკლორისტებს შორის არავის ჩაუწერია იმდენი მასალა, რამდენიც ბატონ ოთარს. მის მიერ მოძიებულ 2000-მდე სასიმღერო ვარიანტს შორის ბევრია ისეთი, რომლებიც არც მანამდე და არც შემდგომ არავის დაუფიქსირებია. ბატონმა ოთარმა ქართული

¹ ოთარ ჩიჯავაძის დაკრძალვის დღეს წარმოთქმული სიტყვა (1998).

ფოლკლორის მრავალ მარგალიტს დაუბრუნა სიცოცხლე, მრავალი გადაარჩინა სრულ დაეიწყებას. ოთარ ჩიჯავაძის მიერ გამოცემული ქართული ხალხური სიმღერების სანოტო კრებულები კარგა ხანია, ფოლკლორისტებისათვის სამაგიდო წიგნებად იქცა.

ბატონო ოთარ! ის განძი, რომელიც თქვენ შეკრიბეთ, ქართველი ერის, მომავალი თაობების საკუთრებაა. ამიტომაც თქვენს ნათელ საქმესა და ნათელ სახეს დაეიწყება არ უნერია.

მშვიდობით!

IN MEMORY OF OTAR CHIJAVADZE¹

Today we are seeing off Otar Chijavadze on his final journey, a man who honestly performed his civic duty to his motherland. Having been born of a splendid family and also blessed with a wonderful family of his own, he devoted his entire adult life to the welfare of his motherland, studying Georgian musical culture and bringing up future generations. Whoever listened to Otar Chijavadze's lectures will agree with me that not only did we learn music history and folklore from him, but we learned many other things as well, including how to be a true man. Modest, noble, serene, without any arrogance, he was always an example of honesty and high morality. He loved his country with all his heart and was devoted to it, body and soul. He cultivated his students in this spirit and all his work and activities were saturated with this principle.

At the end of the 1950s and the turn of the sixties, when even speaking about Christian culture was prohibited, Otar Chijavadze began researching ancient Georgian musical writings and the problems associated with them. He proposed many interesting theories. Of all of them, I would chiefly mention a study devoted to the so-called *chrelebi* (model melodies), which mapped out perspectives for further research. Otar Chijavadze's scholarship about nineteenth-century musical culture is widely known.

Otar Chijavadze's folklore activities were invaluable. To this day, his works about Georgian musical dialects, genres, and musical instruments have not lost their significance and importance as guidebooks. Otar Chijavadze's research in music archaeology is of special interest. Of all folklore specialists, there is no one who organized field collecting expeditions the way Otar Chijavadze did. Of all folklore specialists, no one recorded as much material as Otar Chijavadze did. Of the two thousand song-variants he described, there are many items which have never been attested before or afterwards. Otar Chijavadze restored many jewels of folklore to life and saved them from oblivion. The notated collections of Georgian folk songs published by Chijavadze have been a handbook for folklore specialists to this day.

Dear Otar, the treasure you have gleaned belongs to the Georgian nation and to future generations. Your brilliant work and shining image will never be forgotten.

Farewell!

¹ This speech was delivered on Otar Chijavadze's funeral day (1998).

ნათქვამია, ზოგი თავისთვის იბადება და ზოგი ერისთვისო. კუკური ჭოხონელიძემ ერის მსახურის ძნელად სავალი გზა აირჩია და შეუსვენებლად განვლო ეს აღმართ-დაღმართები. მარადიული ფოლკლორული ფასეულობების შეცნობის წადილით ალესილი მუსიკოსის უდიდესი მასწავლებელი იყო უნიკალური ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება, რომლის წიაღიდანაც ამოიზარდა ეროვნული ცნობიერებით გაჯერებული მისი ორიგინალური შეხედულებები, იდეათა სამყარო და სასიცოცხლო სივრცე – ტრადიციული სამუსიკო ფოლკლორი, როგორც მისთვის მასულდგმულებელი პროფესიაც და ჰობიც.

ევსევი (კუკური) ჭოხონელიძე (1940-2004) ქართულ მუსიკალურ-სამეცნიერო ასპარეზზე გამორჩეული მუსიკოს-ფოლკლორისტთა სამუალო თაობის ერთ-ერთი შესანიშნავი წარმომადგენელი და თანამედროვე ეთნომუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. XX საუკუნის ბოლო ათწლეულთა უდავო მიღწევები ფოლკლორული საგანძურის დაცვასა და ინტენსიურ კვლევაში სწორედ ამ ეროვნულ ფიგურას უკავშირდება.

მან თვალსაჩინო ადგილი დაიკავა ქართული სამუსიკო ფოლკლორისტიკის პატრიარქის, პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძის, რჩეულ მოწაფეთა შორის. „ბედაურ“ ფოლკლორისტთა ტრიადის – მინდია ჟორდანიას, კახი როსებაშვილისა და კუკური ჭოხონელიძის მსოფლგაგებისათვის ნიშანდობლივი იყო არა მექანიკური კონცეპტუალური ნასესხობა, არამედ გაცხადებულ, თითქმის დაკანონებულ მოსაზრებათა „კვლავ სასწორზე შეგდების ჟინი“ (მურმან ლებანიძე). ისინი ვერ ჰგუობდნენ ინერტულობას, უმეცრებას. მათი ცხარე დისკუსიები კათედრის წევრთათვის მკვებად ატმოსფეროს ქმნიდა. საპოლემიკო თემები მრავალფეროვანი და ამოუწურავი იყო – სპორტული სახეობებიდან დაწყებული, თანამედროვე მუსიკალურ მიმდინარეობათა ტექნოლოგიებით დამთავრებული. სტერეოტიპებსა და დოგმატიზმთან ჭიდილში მტკიცედ შეკრული ეს შესანიშნავი სამეული „მუშეკეტრთა“ შეუპოვრობით იცავდა საკუთარ პოზიციებს.

ბ-ნი გრიგოლის შემდეგ კუკური ჭოხონელიძემ ხალხური სამუსიკო შემოქმედების კათედრის თავკაცობა იტვირთა. იშვიათი კეთილგონიერების, ადამიანობისა და საქვეყნო საქმისადმი უდიდესი პასუხისმგებლობის წყალობით მან მაღალ მეცნიერულ ღირებულებათა კულტი დაამკვიდრა ჩვენს კათედრაზე, სადაც, როგორც ერთსულოვან ოჯახში, მეგობრული

¹ დაწერილია 2015 წელს. ამ სახით იბეჭდება პირველად.

თანადგომისა და კოლეგიალური პატივისცემის ატმოსფერო სუფევდა. იგი უტყუარი ალლოთი მანიპულირებდა ადამიანებზე, თითქოს გულითადი ერთსულოვნების „სტრატეგიისა“ და ფსიქოლოგიური მართვის ყველა მექანიზმს ფლობდა.

კუკური ჭოხონელიძის მასშტაბური შესაძლებლობანი არ ეტეოდა განსაზღვრულად შემოფარგლულ, კონკრეტულ ჩარჩოებში და სამეცნიერო მოღვაწეობის გარდა, პედაგოგიურ, პრაქტიკულ, საზოგადოებრივ საქმიანობასაც ითავსებდა.

ქართული სამუსიკო მემკვიდრეობის შესწავლის ახალი ეტაპის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნებმა. პოსტსაბჭოური ფორმაციის პირობებში შეუზღუდავი გახდა საზღვარგარეთთან საქმიანი და კულტურული კონტაქტები. ქართული ხალხური სიმღერა „გაიჭრა“ და აჟღერდა დედამიწის თითქმის ყველა კონტინენტზე. თბილისში გამართულ საერთაშორისო კონფერენციებსა თუ ტრადიციული მრავალხმიანობის სიმპოზიუმებში უცხოელ მკვლევართა მონაწილეობამ სისტემური ხასიათი მიიღო. აღნიშნული ფორუმები ეთნომუსიკოლოგიურ ნოვაციათა ურთიერთგაზიარების ასპარეზად და ერთდროულად ქართული პოლიფონიური სიმღერის ნამდვილ ტრიუმფად იქცა. კუკური ჭოხონელიძე ამ თავყრილობათა ერთ-ერთი მთავარი საყრდენი, მასპინძელი და თვალსაჩინო მონაწილე გახლდათ.

დღევანდელი გადასახედიდან ცხადად ჩანს, თუ რა ამაგი დასდო ამ სასიქადულო პიროვნებამ უმაღლესი სამუსიკო განათლების საქმეს. ამ სარბიელზე მის მიერ განეული შრომაც სანიშნუშოა. როგორც დაუზარელმა მასწავლებელმა, ჩინებულმა ლექტორმა, მან დამსახურებულად მოიმუშოო სიკეთე, წლების მანძილზე უშურველად და დაუზოგავად რომ თესავდა. ჩვენს თვალწინ მოიკრიბა ძალა მის მიერ დაკვალიანებულმა თაობამ, რომლის პროფესიული დონე განუხრელად მზარდია და წარმატებული. მისი დიპლომანტების, დღეს უკვე შემდგარი სპეციალისტების, უმეტესობა სამეცნიერო თუ პედაგოგიური (ნაწილობრივ საშემსრულებლო) მუშაობითაა დაკავებული. მისი კონსულტაციით ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის რამდენიმე საკვალიფიკაციო ნაშრომიც იქნა მომზადებული.

ბოლო ხანს განხორციელებული გარდამტეხი ძვრების გათვალისწინებით მან მიზანშეწონილად მიიჩნია სასწავლო პროგრამების ერთგვარი გადახალისება-განახლება. მის მიერ დამუშავდა და სწავლების პროცესში დაინერგა ქართული ფოლკლორისტიკის ძირეული თემატიკის შედარებით საფუძვლიანი შესწავლა. ამ გეგმაში მოიაზრებოდა არქაულ სააზროვნო სისტემებთან, მუსიკალური ფუძე-ენის ჩასახვა-განვითარების ძირითად ტენდენციებთან, მუსიკალური დიალექტოლოგიის მეთოდოლოგიურ საფუძვლებთან დაკავშირებული სპეციფიკური საკითხები და ა. შ.

მის პრაქტიკულ საქმიანობაში კეთილმოსურნეობა, მკაცრი მომთხოვნელობა კარგად იყო შეხამებული იუმორნარევე, ტაქტიან „გაკენწვლასთან“. გმობდა რა საქმისადმი გულგრილ, ზერელე დამოკიდებულებას, მხურ-

ვალედ ეგებებოდა ყოველგვარ სიახლესა თუ ძიების მცდელობებს, ახარებდა ნიჭიერი ახალგაზრდების წარმატებანი, უახლესი სამეცნიერო ლიტერატურის მოძიებით იგი ზოგადი თვალსაზრისა და მუსიკალური ინტელექტის გაფართოებისათვის იღვწოდა, უპირველესად კი, სამშობლოსა და ადამიანების სიყვარულს ნერგავდა მათში. „დიდთან დიდი და პატარასთან პატარა“, სამართლიანი, სტუდენტებისათვის ნამდვილი ავტორიტეტი იყო, რომელსაც განსაკუთრებით აფასებდნენ განგებით ბოძებული გამჭრიახი გონებისათვის, აურაცხელ იდეას რომ იტევდა. კუკური თავად იყო იდეების „ცოცხალი გენერატორი“, რომელიც მუდამ „ცხელ-ცხელ“ აზრებს აფრქევდა. მის გარშემო მყოფთ უათკეცდებოდათ სურვილი, რითიმე დამსგავსებოდნენ კაცს, რომელიც უხმაუროდ და ქედმაღლობის გარეშე ჭეშმარიტად მაღალ მისიას ასრულებდა.

საგულისხმოა კუკური ჭოხონელიძის წვლილი სასიმღერო ნიმუშთა შეგროვების, ჩანერის, ნოტირების კუთხითაც. მისი ხელმძღვანელობით აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მთიანეთსა თუ ბარში ჩატარებული ექსპედიციების შედეგად სხვადასხვა ჟანრის სიმღერების ერთ-ორ-და სამხმანი ვარიანტები შემოგვენახა.

ხაზგასმით აღსანიშნავია მისი დამსახურება კომუნისტური იდეოლოგიის ზეობისას ტაბუდადებული საეკლესიო გალობის აღდგენა-დამკვიდრების საქმეში. ანზორ ერქომაიშვილსა და კახი როსებაშვილთან ერთად მან გურული საგალობო სკოლის უკანასკნელი წარმომადგენლის, არტემ ერქომაიშვილისაგან საგალობლების ჩანერა, სცენაზე გატანა და შესრულება მოახერხა. გააძლიერა სასულიერო მუსიკისადმი სამეცნიერო ინტერესი კახი როსებაშვილთან ერთად, რომლისთვისაც საეკლესიო გალობისა და ქართულ ჰიმნოგრაფიასთან დაკავშირებული თემატიკა ერთ-ერთ მაგისტრალურ ხაზს წარმოადგენდა.

კუკური ფართო ხედვის, თამამი, ანალიტიკური აზროვნების მქონე, თავდაჯერებული მოსაუბრე, ენაშტვერი, შეუვალი, შემტევი, ზოგჯერ ფიცხი და ბობოქარი მოკამათე, მაგრამ ყოველთვის სამაგალითოდ თავდაჭერილი პოლემისტი იყო.

ფასდაუდებელია კუკური ჭოხონელიძის სამეცნიერო მეშვეიერობა. მისი ნათელი გონებისათვის არ არსებობდა ე. წ. დახურული ზონები. მას იზიდავდა ეთნომუსიკისმცოდნეობის საკვანძო პრობლემათა სხვადასხვა ასპექტი და ძალუძდა მათი სიღრმისეული გააზრება საპირისპირო თვალთახედვასთან ურთიერთმიმართებაში.

მის ნაშრომებში დასმულია უმნიშვნელოვანესი საკითხები, რომელთა გადაჭრისას იგი მშრალ, ზედაპირულ აღწერითობასთან, ემპირიულ მსჯელობასა თუ დრომოჭმულ სტერეოტიპულ მოსაზრებებთან დაპირისპირებულ საკუთარ ვერსიებს აყალიბებს. მისი თეორიული დებულებანი ხშირად კატეგორიული და უკომპრომისოც კია, მაგრამ ყოველთვის ლოგიკურად არგუმენტირებული. მან შეძლო, დაერღვია ინერციული თვალსაზრისი, სტანდარტული აზროვნების ჩარჩოები, შეემუშავებინა მყარი, მეცნიერუ-

ლი მიდგომები და ამით საკუთარი კომპეტენცია წარმოეჩინა. მას უნდა ენერა და ენერა. იგი ბევრს ფიქრობდა. ბევრს გეგმავდა, მაგრამ რატომ-ღაც არ ჩქარობდა. თუმცა მაინც ბევრის გაკეთება მოასწრო და მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია ქართულ ეთნომუსიკისმცოდნეობას.

კუკური ჭოხონელიძის ინტერესი ავთენტური მუსიკის ფესვების, არქეტიპული მოდელების წვდომისკენაა მიმართული. მას ერთნაირად იზიდავდა ისტორიული შრეების ასოციაციური ნაკადი – წარმართობის „ხორციელება“ და ქრისტიანობის სულიერებაც. მის ნაწერებში ჩანს მეცნიერული სიღრმეები, თამამი ხედვები, ქვეტექსტები. ისინი კულტურულ სიძველეთა „მოჩხრეკა“-მოძიებითა და მიგნებებით არის დატვირთული. სწორედ ეს კრიტიკიულება მისი ნიჭიერების, კრეატიულობისა და პროფესიული ინდივიდუალობის ფორმულის განმსაზღვრელი.

კუკური ჭოხონელიძის შემოქმედებითი ნაღვანი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ისტორიისა და თეორიის ყველა ძირითად ასპექტს მოიცავს.

მრავალდიალექტიანი ქართული სიმღერის ზოგადი ნიშან-თვისებების განხილვის პარალელურად მისი კვლევა-ძიების არეში მოხვდა ხალხური მუსიკის სტილური, რიტმულ-ინტონაციური და კილოჰარმონიული სპეციფიკური თავისებურებების ანალიზი, მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციაციისა და ქრონოლოგიზმის, დიალექტოლოგიის საკითხები. მის მიერ შესწავლილ იქნა, აგრეთვე, ქართული მელოდიკის ტიპური კანონზომიერებანი და მუსიკალურ-ენობრივი ხასიათის ზოგიერთი თავისებურება.

მის ძიებათა რკალში გვხვდება მრავალფეროვანი და აქტუალური თემების სპექტრი, რასაც მისი ნაშრომების არასრული ჩამონათვალიც კი ადასტურებს.

მკვლევრის ყურადღება, როგორც ითქვა, უპირატესად ნაკლებად შესწავლილი ურთულესი ნახნაგებისაკენ იყო მიმართული. მაგალითად, ნაშრომში კილოს ცნების ზოგიერთი ისტორიული და თეორიული ასპექტის შესახებ (2001) იგი უმართებულოდ მიიჩნევს ქართული სასიმღერო კილოების მიქსოლიდიურ, ეოლიურ, ჰიპოლოკრიულ ან ჰიპომიქსოლიდიურ-მიქსოლიდიურ და სხვა ამგვარ სახელდებებს – მეტიც, აბსურდულად, უსაფუძვლოდ თვლის შუა საუკუნეების საეკლესიო კილოებთან ქართულის მისადაგების გავრცელებულ ტენდენციას. მისი მტკიცებით, ქართულ კილოებს კვინტური და კვარტული დიატონიკის, ხოლო ქართული მუსიკის კილოჰარმონიულ სისტემებს მონოტონიკურობის პრინციპები უდევს საფუძვლად.

ყურადსაღებია მისი აზრი სპეციფიკური არატერციული წყობის აკორდებთან დაკავშირებით (ქართული ხალხური სიმღერის აკორდიკის ზოგიერთი საკითხი. 1973), რომლებიც დამოუკიდებელ სტრუქტურებს აყალიბებს და არ წარმოადგენს ტერციული წყობის აკორდების შეკავებას. თემატურად მრავალფეროვან რგოლშია გაერთიანებული ნლიური

ნაშრომები, რომლებშიც ქართული გალობის იმერულ-გურული კილოს, აკორდიკის, პარმონიის, კილოპარმონიული ფუნქციისა და ფუნქციონალიზმის საკითხები, არქაიზმის პრობლემატიკა თუ ტერმინ კილოს თეორიულ-ისტორიული ასპექტებია გაშუქებული. მისი ყურადღების მიღმა არც ცალკეული დიალექტების (ფშაური, იმერული, გურული, რაჭული, მესხური და ა. შ.) კვლევა დარჩენილა.

კუკური ჭოხონელიძე ავტორია ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლები-სათვის მუსიკის სახელმძღვანელოსი. გამომცემლობა ქართულ ენციკლოპედიამი იგი ეთნომუსიკოლოგიური პროფილით მუშაობას წარმართავდა. იგი იყო ქართული ხალხური სიმღერების სანოტო კრებულებისა და ფონოანთოლოგიის შემდგენელი, რიგი კრებულების რედაქტორი, მრავალრიცხოვანი პუბლიკაციების, ანოტაციების, რეცენზიების, ტელე-რადიო გადაცემათა ავტორი, კინოსტუდიის კონსულტანტი და სხვ.

კუკური ჭოხონელიძის ხელმძღვანელობით განხორციელდა პროექტი ქართული სამუსიკო ფოლკლორის ნიმუშთა სისტემატიზაცია, კატალოგიზაცია და ჟანრული კლასიფიკაცია; გამოიცა ქართული სამუსიკო დიალექტოლოგია – მრავალტომეული ანთოლოგიის პირველი ნაწილი სამეგრელო.

ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრთან, მის ხელმძღვანელთან – ანზორ ერქომაიშვილთან ერთად სამომავლოდ ჩაფიქრებული ჰქონდა საქართველოს სიმღერების ატლასის შედგენა, რომელიც ქვეყნის ტერიტორიაზე მცხოვრები ყველა ხალხისა და ეთნიკური ჯგუფის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ნიმუშთა თავმოყრას, სათანადოდ შესწავლას, ბეჭდური თუ ფონოჩანაწერების სახით გამოცემასა და საერთოკავკასიურ თუ მსოფლიო კონტექსტში მათ ინტეგრირებას ითვალისწინებდა.

კუკური მაღალზნეობრივი იდეალებით საზრდოობდა. კარგად იცოდა სიყვარულის, მეგობრობის, ქვეყნისა და პროფესიისადმი ერთგულების, ოჯახის – თავისი სალოცავისა და ციხესიმაგრის – ფასი. მან ისე იცხოვრა, რომ არც ერთი ამ გრძნობათაგანი არ შეუბღალავს. იგი ყველას ჯავრის გამზიარებელი, მანუგეშებელი, მხარში მდგომი კაცი იყო, ხოლო სანაქებო სიმღერით, ენამახვილობითა და სიკეთის მფრქვეველი ღიმილით – ლხინშიც შეუცვლელი. მასში ორგანულად იყო შერწყმული მეცნიერული რაციონალიზმი და თავისუფალი სულის სილალე. შეეძლო სხვათა დაფასება და საკუთარი თავის ფასიც იცოდა. მაგრამ თავისი გამორჩეულობის დასამტკიცებლად წოდება-რეგალიებს, პრივილეგიებს არ გამოჰყიდებია. არც „ხელი მოუთბია“, არც ვინმეს მიტმასნებია. მისთვის უპირველეს ჯილდოს წარმოადგენდა მეგობრების, სტუდენტებისა და კოლეგების სიყვარული, რომლითაც იგი გარემოსილი და დაფასებული იყო. კუკური ყველას უყვარდა. მას პატივის სცემდნენ არა მარტო მაღალი პროფესიონალიზმის, არამედ გულისხმიერების, სისადავისა და დიპლომატიურ „რევერანსებს“ მოკლებული ვაჟკაცური პირდაპირობის გამოც. ჩემ გარშემო არ მეგულებ-

ბა მისი მოშურნე, მოძულე ან მისდამი გულგრილი ადამიანი.

ათ ნელზე მეტია, კუკური აღარ არის, მაგრამ სიკვდილი ყოველთვის დასასრული როდია. ეს კეთილშობილი „მავრი“ სიცოცხლეს აგრძელებს თავის სათაყვანო ლიზიკოში, არაჩვეულებრივ შვილებსა და მათ მონაგარში, თითოეულ ჩვენგანში და, რაც მთავარია, საკუთარ ნააზრევსა და პრომეებში.

უმისოდ განვლილმა დრომ, როგორც ყველაზე მიუკერძოებელმა და შეუცდომელმა მსაჯულმა, კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩინა მისი ღვან-ლი, პიროვნული განუმეორებლობა და მეტი მნიშვნელობა შესძინა მის შემოქმედებით დანატოვარს.

თამარ მესხი,
ეთნომუსიკოლოგი

It is said that some are born for themselves and some for the nation. Kukuri Chokhonelidze chose the rocky path of serving his nation, overcoming all hardships without a moment's respite. For the musician who desires to thoroughly study the unique art of folk music, the best teacher is the art itself. From this education stemmed Kukuri Chokhonelidze's original ideas, which were saturated with a national mindset, and an awareness of the world of ideas and the world of daily life. Traditional musical folklore was a profession that inspired him as well as a beloved hobby.

Evsevi (Kukuri Chokhonelidze) (1940-2004) was one of the outstanding representatives of the so-called intermediate generation of Georgian musical scholarship, as well as one of the founders of the modern ethnomusicology. He is the figure with whom the indisputable achievements of the last decades of the twentieth century is most associated.

He occupied a prominent place among the best pupils of Grigol Chkhikvadze, the patriarch of Georgian folklore studies. A brilliant trio of folklorists – Mindia Jordania, Kakhi Rosebashvili, and Kukuri Chokhonelidze – developed a worldview based not on the mechanical application of concepts but on their desire to “weigh again,” in the words of Murman Lebanidze, the authorized ideas of received wisdom. They could not tolerate inertness or ignorance, and their lively discussions created a nurturing atmosphere for members of their department. The controversial topics they covered were diverse and inexhaustible, from sports to the technologies of modern music. These “three musketeers” had a close bond, defending their positions courageously when fighting against stereotypes and dogmatism.

After the death of Grigol Chkhikvadze, Kukuri Chokhonelidze took upon himself the duty of heading the Department of Folk Musical Art. His prudence and highly developed sense of responsibility helped him to introduce high scientific values into our department, where, like a close-knit family, an atmosphere of support, loyalty, and mutual respect reigned. He influenced people with his faultless intuition, almost as if he knew all the strategies of psychological management that lead to sincere consensus.

Kukuri Chokhonelidze's vast interests could not be contained within defined, limited frameworks, and apart from his research work, he was also engaged in teaching and other practical and social activities.

¹ The article in this form is being published for the first time.

Changes in political and social life helped begin a new stage in the study of the Georgian musical legacy. In the post-Soviet period, cultural and business contacts with foreign countries were unrestricted. Georgian folk song broke free, as it were and could be heard on almost all the continents of the world. The participation of foreign researchers in international conferences and traditional symposia on polyphony was now a regular occurrence. These conferences were an arena for sharing innovations in ethnomusicology and proved to be a true triumph for Georgian polyphonic singing. Kukuri Chokhonelidze was one of the main supporters of these gatherings, as well as an outstanding host participant.

From the standpoint of today, it is evident how greatly this man contributed to the cause of musical education. His work in this sphere is unprecedented. An industrious teacher and an excellent lecturer, he would deservedly reap the kindness he had been sowing for years. The generation guided by him attained great goals, their professional level rising steadily and successfully. Many of the scholars whose graduation works he supervised became full-fledged specialists engaged in research or educational work, with some also involved in performing activities. Several theses for the candidate's degree in musicology were prepared under his supervision.

With an eye to the dramatic changes taking place, he thought it expedient to introduce several innovations into the curriculum. He developed and introduced into practice a more profound teaching of the basic topics of folklore studies. This teaching addressed some specific issues associated with archaic systems of thought, basic tendencies in the emergence and evolution of core musical languages, and specific issues associated with the methodology of studying musical dialects, among other topics.

In his practical activities, he successfully combined benevolence and discipline, offering criticism with humor and tact. He condemned indifferent, superficial attitudes to work, he always welcomed any innovation or attempt to find new answers and celebrated the achievements of talented young people. He did his best to enlarge his students' general knowledge and expand their musical understanding by introducing to them the newest scholarly literature. First and foremost, however, he instilled in them a love for their motherland and fellow people. He was able to be young with children, while being sage with advanced scholars. He was just and impartial, he was especially appreciated for a keen mind, which could retain a great deal of information. Kukuri himself was a powerhouse of ideas, always putting forward fresh concepts. Those surrounding him grew tenfold in their wish to somehow resemble this man, who performed his truly high mission without fuss or haughtiness.

His contribution to the collection, recording, transcribing, and notation of song specimens is truly great. As a result of expeditions he organized to the highlands and lowlands of eastern and western Georgia, many homophonic, two-part, and three-part versions of songs in different genres were preserved.

Special emphasis should be laid on his contribution to reviving and

reintroducing into practice the church chants which had been forbidden during the Soviet period. Together with Anzor Erkomaishvili and Kakhi Rosebashvili, he managed to record Gurian church chants from the last representative of the Gurian chant school, Artem Erkomaishvili. These have subsequently been performed on stage. He enhanced scholarly interest in sacred music along with Kakhi Rosebashvili, for whom Georgian hymnology was a central sphere of research.

Kukuri Chokhonelidze was an open-minded, bold person with an analytical mind. Self-confident, eloquent, and strong, he was sometimes a hot-tempered and stormy opponent, yet one who delivered his polemics with exemplary reserve.

Kukuri Chokhonelidze's intellectual legacy is invaluable. There were no "closed zones," as it were, for his mind. He was attracted by different aspects of the key problems in ethnomusicology and he was able to accommodate opposing views in his in-depth analysis.

In his work, he raises important questions, and when solving them he suggests his own conclusions in contrast to dry, superficial description, empirical reasoning, and obsolete beliefs in stereotypes. His theoretical positions are often categorical, even uncompromising, but always well-reasoned. He succeeded in overcoming the limits of standardized thinking, developing stable, scholarly arguments that prove his competence in this manner. He could not help writing all the time. He thought intensively, made many plans, somehow never seemed to be in a hurry, and yet accomplished so much, exercising a great influence on Georgian ethnomusicology.

Kukuri Chokhonelidze's interest was oriented toward a thorough comprehension of the roots of authentic music and archetypal models. He was attracted equally by associative currents in historical strata – the "corporal character," for instance, of both paganism and Christian spirituality. His works display deep scholarship, bold views, and broad implications. They abound in attempts to uncover cultural relics and make new discoveries. These criteria set the bounds for his talent, creativity, and professional individuality.

Kukuri Chokhonelidze's work embraces all the basic aspects of history and theory in Georgian musical folklore. In addition to studying the general characteristics of Georgian singing in all dialects, his research includes analysis of the Georgian musical root-language, particularly its specific style, rhythmic/melodic and modal/harmonic features, theories of its differentiation, as well as chronology and dialectology. He also studied the typical regularities of Georgian melody and other characteristic features of a musical-linguistic character.

The range of diverse and urgent topics covered by his work can be corroborated by a list – however incomplete – of his writings. As we have already noted, his attention was mainly concentrated on problems that were complicated and not thoroughly studied before.

In his essay, *On Some Historical and Theoretical Aspects of Mode* (2001), he does not think it correct to use names like Mixolydian, Aeolian, Hypolocrian, or Hypomixolydian-Mixolydian for the modes of Georgian singing. He argues,

further, that the widespread tendency to adjust Georgian modes to match medieval church modes is unfounded and absurd. As he suggests, Georgian modes are based on intervals of the fourth and fifth, and the foundation of the modal/harmonic systems of Georgian music is the principle of monotonicity.

His ideas regarding chords of a specifically non-mediator structure (that is, not based on thirds) are also very interesting. In his 1973 essay, *Some Questions on the Chords of Georgian Folk Singing*, he argues that these chords form independent structures and do not delay mediator-mode chords.

His annual 'learned works' are thematically diverse, treating questions associated with mode, chords, harmony, modal-harmonic function, and functionalism in the Imeretian-Gurian mode of Georgian chanting. He has also studied the problems of archaism and the theoretical-historical aspects of the term "mode." He never neglects the individual dialects of Georgian music either, citing Pshav, Imeretian, Gurian, Rachan, Meskhian and others.

Kukuri Chokhonelidze also wrote of a general-education music manual for secondary schools. For the Encyclopedia Publishing House, he supervised work in ethnomusicology. He compiled notated collections of Georgian folk songs and an anthology of recordings. He also edited several collected volumes and was the author of numerous publications, annotations, reviews, and TV presentations, while also serving as a consultant for Georgian film studios.

Kukuri Chokhonelidze directed the project *Systematization, Cataloguing and Genre Classification of Georgian Musical Folklore Specimens* for the Open Society Georgia Foundation. He also started the project *Georgian Musical Dialectology* (in Georgian), compiling the first part of a multi-volume anthology, *Samegrelo* (2003), which was funded by Khobi, the International Charity Foundation.

Kukuri was planning to compile an atlas of Georgian songs together with Anzor Erkomaishvili's International Centre of Georgian Folk Singing. This atlas would involve the collection and study of folk music belonging all the peoples and ethnic groups living in the territory of Georgia, placing these traditions in a common Caucasian or world context. These examples of folk music would also have been published as sound recordings and notated music.

Kukuri Chokhonelidze found inspiration in high moral ideals. He fully understood the value of love, friendship, and loyalty to his motherland and profession. His family was the object of his devotion and his bedrock. In his life, he never profaned any of these emotions. He always shared people's troubles, comforting and supporting them. He was irreplaceable at feasts and parties thanks to his beautiful singing, fine sense of humor, and a smile that radiated kindness. Scientific reason and spiritual freedom were combined organically in him. He valued others and knew his own value, yet he never craved titles or honors to prove his superiority, nor did he seek special privileges. He never tried to use his position to his advantage or to flatter anybody. Most valuable for him was always the love of his friends, students, and colleagues; they always surrounded and treasured him.

He was respected not only for his great professionalism but also for his delicacy, simplicity, and a manly straightforwardness, that dispensed with diplomatic niceties. I have never seen anyone who could envy, hate, or show indifference to him.

It is more than a decade now that Kukuri has not been with us, but death is not always the end. This "noble Moor" [Shakespeare's Othello] lives on in his beloved Liziko, his wonderful children and their offspring, in each of us, and, most importantly, in his ideas and works. The passing years, in which we have already missed his presence as a most unbiased and inerrable judge, have affirmed even more distinctly his true quality and uniqueness as a person, and have made his creative legacy even more significant.

Tamar Meskhi,
Ethnomusicologist

2000 წელს ბატონ კუკური ჭოხონელიძეს 60 წელი შეუსრულდა. მისმა მოსწავლეებმა გადაწყვიტეს, მოგვეწყო საიუბილეო საღამო. 27 დეკემბერს უამრავი ადამიანი შეიკრიბა ხელოვნების მუშაკთა სახლთან, მაგრამ ღონისძიების დაწყებამდე რამდენიმე წუთით ადრე შენობაში ხანძარი გაჩნდა. ცხადია, საღამო აღარ შედგა.

ბატონი კუკური არასოდეს გვაძლევდა ნებას, ხმამაღლა გამოგვეთქვა ჩვენი უზომო მადლიერება მის მიმართ. საიუბილეო საღამოზე ბევრი რამის თქმას ვაპირებდით. როგორ მინდოდა მეთქვა, რომ კუკური ჭოხონელიძე ყოველი მისი მოსწავლის ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი ნაწილია. მე არ შემიძლია, მას ვუნოდო მხოლოდ პედაგოგი, მხოლოდ მასწავლებელი, უფროსი მეგობარი და მრჩეველი. კუკური ჭოხონელიძე რაღაც სხვა ნათელი მოვლენაა თითოეული ჩვენგანისათვის. მან სხვანაირად გვაგრძნობინა საქართველო და ყველაფერი ქართული, გაამძაფრა ჩვენში „სამშობლოს გრძნობა გასაკვირველი“ და გვაზიარა იმ უმშვენიერეს სამყაროს, რომელსაც ქართული სიმღერა-საგალობელი ჰქვია.

გასაოცარია ბატონი კუკურის აზროვნების სიღრმე, დიაპაზონი და არაორდინარულობა. ყოველთვის მაინტერესებდა, როგორ ასწრებდა ჩემთვის ასეთი ახლობელი, მისწავდომი და შინაური ყველაფერზე ფიქრს. არ დარჩენილა ქართული ხალხური სიმღერის ისტორიისა და თეორიის საკვანძო საკითხი, რომელზეც მას არა თუ არ ეფიქროს, არამედ ძალზე ორიგინალური, მართებული მოსაზრება არ ჰქონდეს გამოთქმული. არანაკლებ მაკვირებდა ის ფაქტიც, რომ მისთვის სრულიად უცხო იყო ყოველგვარი ამბიცია, პატივმოყვარეობა. ბატონი კუკური ყოველთვის ჩრდილში იდგა და ისე აკეთებდა, ისე ხელმძღვანელობდა საერთო საქმეს, ეროვნულ საქმეს. მან მთელი თავისი ენერგია, მეცნიერული ნიჭი, აზროვნება თავისი მოწაფეებისაკენ, თავისი შეგირდებისაკენ მიმართა. სწორედ ჩვენთან ურთიერთობაში წარმოჩნდა ბატონი კუკური, როგორც ჭეშმარიტი მეცნიერი. ასეთი თვისებების მატარებელი შეიძლება იყოს მხოლოდ ძალიან კეთილშობილი და დიდუბუნებოვანი ადამიანი. ქართველი კაცის ბუნების ეს მტრიხი შესანიშნავად იკითხება თვით ქართულ ხალხურ სიმღერა-საგალობელში. სამხმთან სიმღერას ქმნის სამი ხმა, სამი ადამიანი; ხოლო, თითოეული მათგანის ინდივიდუალური მონაცემები, იმპროვიზაციული ნიჭი

¹ წერილი გამოქვეყნებულია გაზეთში ლიტერატურული საქართველო. 2004, 23-29 აპრილი, №16 (3484).

ვლინდება საერთო ფაქტურის ქმნადობაში, ერთი მხატვრული სახის შექმნაში. იგივეს ვხვდებით საგალობელში, სადაც დომინირებს „ჩვენ“ და არა „მე“. ეს საოცარი პრინციპი, მკაფიოდ ამოტვიფრული ქართულ გენეტიკურ კოდში, ბატონმა კუკურიმ ცხოვრების წესად გაიხადა. მისთვის ყოველთვის მთავარი იყო „ჩვენ“ და არა „მე“. ამიტომაც მისი ყველა საინტერესო იდეა თუ მოსაზრება განსხეულდა მისი მოსწავლეების სხვადასხვა ნაშრომში – ჩვენს ნაშრომებში.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრას ბატონი კუკური 1976 წელს ჩაუდგა სათავეში. ამ დროიდან მოყოლებული, მუსიკალური ფოლკლორის განყოფილების არც ერთი ღირსეული, მოაზროვნე, საინტერესო სტუდენტი არ დარჩენილა მისი ყურადღების მიღმა, ყველა დააკვალიანა, თითქმის ყველა დატოვა კათედრაზე სამუშაოდ. ბატონი კუკური სრულიად უანგაროდ დადიოდა კულტურისა თუ ფინანსთა სამინისტროებში, ბრძოლით მოიპოვებდა ლაბორანტისა თუ მეცნიერ-თანამშრომლის სამტატო ერთეულებს. ასე თანდათანობით, ჩვენ თვალწინ, ბატონმა კუკურიმ საშვილიშვილო საქმე განახორციელა – ახალგაზრდა ფოლკლორისტთა მთელი თაობა შემოიკრიბა ირგვლივ. ასეთი რამ სხვაგან არ ხდებოდა.

ჩემი შვილის წყალობით კიდევ ერთხელ გადავიკითხე გლახის ნაამბობი. ილიას მოძღვარმა გამახსენა ბატონი კუკური. მათ ბევრი რამ აქვთ საერთო: ვერ იტანენ ზედმეტ ქებას, საკუთარ თავზე ლაპარაკს, ყველას გასაჭირის გამზიარებლები არიან და კიდევ ორივე თვლის, რომ არაფერი არ არის იმოდენა სიკეთის მომცემი, როგორც მთავარის აღსრულება. დღეს, როცა ცხოვრება აირია, ფასეულობათა გადაფასება დაიწყო, მეცნიერება სავალალო მდგომარეობაში აღმოჩნდა და ჩვენ უპირველეს მოვალეობას – დედობას, ველარ შევუთავსეთ ჩვენი მოკრძალებული, მაგრამ ინტენსიური სამეცნიერო მუშაობა, შვილების აღზრდის ყველაზე საპატიო საქმეს დროებით ყველა კონკურენტი ჩამოვაშორეთ. ესეც ნაწილობრივ ბატონი კუკურის დამსახურებაა, რადგან ჩვენ ვიზრდებოდით ჭოხონელიძეების სახლში, სადაც ოჯახის კულტი უპირველესია.

არასოდეს დამავინწყდება ჭოხონელიძეების ბინა პლესხანოვზე – ორი ერთმანეთში გამავალი ოთახი. არ ვიცი, როგორ იტყვდა ერთი ოთახი ამდენ სტუმარს – მეზობელს, ნათესავს, მეგობარს, მოსწავლეს, ამდენ სიტბოსა და სიყვარულს. იგივე გრძელდება დიდუბეშიც. მინდა ყველამ იცოდეს, რომ ბატონი კუკური ღირსეული კაცის, თავის დროზე ცნობილი მოქალაქის – დავით ჭოხონელიძის – შვილია, რომ ბატონი კუკურის დედა – ღრმადპატივცემული ქალბატონი სოფო – თავისი საქმის შესანიშნავი მცოდნე და ღვანლმოსილი ადამიანი იყო. ან როგორი რაინდული სიყვარული და ერთგულება აჩუქა ბატონმა კუკურიმ თავის ლიზიკოს, როგორი თავდადებული მამა და ბაბუა იყო.

საიუბილეო საღამოზე ყველაფრის თქმას ვაპირებდი, თვითონ ბატონი კუკურისთვის უნდა მიმემართა და გამომეხატა დიდი სიყვარული.

ძალიან მიჭირს მასზე წარსულ დროში ლაპარაკი და რადგან გარდაცვალება სიყვარულს არ ეხება, რადგან ჩვენგან ფიზიკურად წასული ადამიანისადმი სიყვარული სამუდამოდ ჩვენში რჩება, ბატონ კუკუურის კვლავაც მივმართავ: ძალიან მიყვარხართ! მინდოდა, გეცოცხლათ დიდხანს, თქვენი ოჯახის გასახარად, ქართული კულტურის საკეთილდღეოდ. ჩვენ უამრავი საქმე გვაქვს საკეთებელი, უამრავ საიდუმლოს უნდა ავხადოთ ფარდა. თქვენი მხარში დგომა სჭირდებათ თქვენს მონაფეებს, სტუდენტებს, ასპირანტებს და კიდევ იმ ქართველ გოგონებსა და ბიჭებს, რომლებიც მომავალში მოგაკითხავდნენ, თქვენი წყალობით ეზიარებოდნენ „სამშობლოს გრძნობას გასაკვირველს“, თქვენთან ერთად იმოგზაურებდნენ საუკუნეების სიღრმეში და კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩენდნენ უმშვენიერესი ქართული ხალხური სიმღერა-საგალობლის სიდიადეს. თუმცა მჯერა, რომ ყველაფერი ასეც იქნება, იმიტომ, რომ ურთულეს ლაბირინთებში სიარულის დროს თქვენგან გამოჭიმული უხილავი ძაფები დაგვეხმარება და კიდევ იმიტომ, რომ თქვენგან წამოსული უზარმაზარი სიკეთე ივლის, იბრუნებს, იტრიალებს საუკუნოდ და სამარადუამოდ.

მარიკა ოსიტაშვილი,
ეთნომუსიკოლოგი

GUARDIAN OF GEORGIAN SONGS AND CHANTS¹

In 2000 Kukuri Chokhonelidze turned 60 years old. We, as his pupils, decided to organize a celebration for the occasion. On December 27, a crowd gathered at the House of Art Workers, but a few minutes before the celebration began, a fire broke out in the building, cancelling any chance of the jubilee taking place.

Kukuri Chokhonelidze never allowed us to express our immense gratitude to him. We were going to say a lot about him at that party. I was eager to say that he was the most significant part of each of his students' lives, playing the role not only of instructor, but also older friend and advisor. Kukuri Chokhonelidze was a unique and brilliant beacon for each of us. He instilled in us a strong feeling towards Georgia and everything Georgian, intensified in us "the amazing feeling for our motherland," and introduced to us the wonderful world called Georgian songs and chants.

Kukuri Chokhonelidze's thinking possessed a depth, range, and character that was uncommon. I was continually impressed at how he found time to think about everything, he who was so close to us, so easy to interact with, as if he were one of us. There was no single topic concerning the history of Georgian folk singing and its theory that had escaped his reflection. I was no less surprised at the fact that he was free of any kind of arrogance and ambition. He never imposed on us, not while he was working nor while supervising our research. He directed all his energy, research talent, and thinking towards his pupils: It was through the relationship with us that Kukuri came to the fore as a true scholar. Only a very noble and good-natured man can be gifted with such traits of character.

Georgian songs and chants are reminiscent of this particular style of selflessness. Three-part songs are created by three voices, three people; and the individual features of each of them, the talent of improvisation are manifested in doing common work, creating a single artistic image. The same is the case with chants, where "we" and not "I" prevails. This amazing phenomenon, so vividly imprinted on the Georgian genetic code was taken up by Kukuri Chokhonelidze as a strong principle by which he led his life. The most important thing for him was "we" and never "I", which resulted in all his interesting ideas and conjectures being expressed through his pupils' research.

Kukuri Chokhonelidze became head of the Georgian Folk Music Department in the year 1976. From that time forward, no worthy, talented, interesting student was left unnoticed; he showed the way to everybody, and almost all of them were

¹ The article published in the newspaper *Literaturuli Sakartvelo*. 2004, April 23-29.

permitted to work at the Department. Kukuri Chokhanelidze, quite unselfish as he was, went to the Ministries of Culture and Finances himself and fought to procure vacancies for them on the staff as lab or research assistants. Nothing like that had ever happened anywhere else. Thus, before our eyes, Kukuri Chokhanelidze gradually performed a glorious deed: he created a Georgian musical-folkloristic school.

One of the advantages of being a parent is rereading beloved childhood classics. It is thus that I became reacquainted with Ilia Chavchavadze's *A Pauper's Story*, in which Ilia's priest reminded me of Kukuri Chokhanelidze. They have much in common: they cannot bear exaggerated praise, nor do they speak much about themselves; they share everybody's trouble and think that there is nothing as noble as achieving your main goal. In these uncertain times marked by a reassessment of values, some of us found ourselves unable to combine our first and foremost duty – motherhood – with our humble but intensive research work. For a while, difficult though it was to let go of our studies, we removed all activities from the necessary and noble deed of bringing up the children. This was partially thanks to Kukuri Chokhanelidze, as we were brought up in 'his' family, as it were, and inculcated with his values, wherein the cult of the family reigns supreme.

I will never forget his two-room flat in Plekhanov (now Agmashenebeli) Avenue. I still wonder how the front room could hold so many guests – neighbors, relations, friends, pupils, and so much warmth and love. The same is going on in Didube now. I'd like everybody to know that Kukuri Chokhanelidze is son of David Chokhanelidze, a worthy man, in his time a well-known citizen of Tbilisi. What chivalrous love and devotion Kukuri gave to his Liziko, what a devoted father and grandfather he was! Likewise, Kukuri's mother, a worthy, honoured lady, was a great expert in her own profession.

I was going to say all this at his jubilee; I wanted to address Kukuri Chokhanelidze himself and express my great love for him. I find it very hard to speak about him in the past tense, and as the love for the person who is no longer physically with us continues living inside us permanently, I do address Kukuri Chokhanelidze: I love you very much! I wished you to live for a long time for the happiness of your family, as well as for the benefit of Georgian culture. We have a lot to do, we must shed light on many secrets. We all need your support: your disciples, students, post-graduate students, and also those Georgian boys and girls whom you helped to grasp "the amazing feeling for their motherland," who made intellectual journeys into the depths of time together with you, exploring the greatness of the most beautiful Georgian folk songs and chants. I believe, however, that you *are* helping all of us find our way through the most complicated labyrinths, having stretched an invisible thread to lead us wherever you went. The great kindness you radiated will go on rotating and spreading forever and ever.

Marika Ositashvili,
Ethnomusicologist

დასკვნა
APPENDICES

გამოქვეყნებული:

1. დიატონურ კილოთა საკითხებისათვის ქართულ ხალხურ მუსიკაში (1973). კრებულში: შავერზაშვილი ალექსანდრე, თუმანიშვილი ქეთევან და სხვანი (რედკოლეგია). თბილისი: თსკ. გვ.: 127-143.
2. ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ (1983). კრებულში: ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. შავერზაშვილი ალექსანდრე (პ/მ. რედ.). თბილისი: თსკ (ქართულ ენაზე, რუსული რეზიუმით). გვ.: 3-30.
3. ხმათა კოორდინაციისა და ჰარმონიის ზოგიერთი თავისებურება ქართულ ხალხურ მრავალხმიან (პოლიფონიურ) მუსიკაში (1988). კრებულში: ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები. გაბუნია ნოდარ, წურნუშია რუსუდან და სხვანი (რედკოლეგია). თბილისი: თსკ. გვ.: 29-42.
4. იმპროვიზაციის ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა (2000). კრებულში: ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. წურნუშია რუსუდან (პ/მ რედ.). თბილისი ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. თბილისი: თსკ (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმით). გვ.: 195-207.
5. კილოს ცნების ზოგიერთი ისტორიული და თეორიული ასპექტის შესახებ (2001). კრებულში: სასულიერო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები. წურნუშია რუსუდან (პ/მ რედ.). ქრისტეშობის 2000 და საქართველოს სახელმწიფოებრიობის 3000 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებები. თბილისი: თსკ (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმით). გვ.: 304-315.
6. ქართულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზროვნებაში თვისებრივი გარდატეხის ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდის შესახებ (2003). ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმი. წურნუშია რუსუდან და ჟორდანია იოსებ (რედ.), თბილისი: თსკ ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე). გვ.: 99-108.
7. მეგრული მუსიკალური დიალექტი (2004). სამეცნიერო შრომების კრებულში. II. ჟღენტი თემურ (მთ. რედ.). თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის

¹ ნაშრომთა უდიდესი ნაწილი ინახება თსკ-ის ქმშლ არქივში.

სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი: მეცნიერება (ქართულ ენაზე, რუსული რეზიუმით). გვ.: 256-265.

8. ქართული ხალხური მუსიკა (2013). საკითხავნი ყმანვილთათვის. ტომი 27. ქართული მუსიკა. ნინო კალანდაძე-მახარაძე (შემდგ./რედ.). თბილისი: ციციანათელა. გვ.: 7-11.
9. ქართული გალობა (2013). საკითხავნი ყმანვილთათვის. ტომი 27. ქართული მუსიკა. ნინო კალანდაძე-მახარაძე (შემდგ./რედ.). თბილისი: ციციანათელა. გვ.: 119-125.
10. *Das Wesen der georgischen polyphonen Volksmusik* (1988). Zeitschrift *Georgica*: Fähnrich Heinz (Jena) und Lortkipanidse Mariam (Tbilissi) (Vorsitzende des Redaktionskollegiums), S. 63-66. Veröffentlichung der Friedrich-Schiller Universität Jena und der Staatlichen Georgischen Universität Tbilissi. Heft 11 (გერმანულ ენაზე).
11. *Some Characteristic Features of the Voice Coordination and Harmony in Georgian Multipart Music. Echoes from Georgia. Seventeen Arguments on Georgian Polyphony.* (2009). Editors: Rusudan Tsurtsumia, Joseph Jordania. New York: Nova Science Publishers, Inc. Pp.: 135-145 (ინგლისურ ენაზე)

წლიური სამეცნიერო ნაშრომები:

1. ქართული გალობის იმერულ-გურული კილო (1967). სადიპლომო ნაშრომი.
2. ქართული ხალხური სიმღერის ჰარმონიის ზოგიერთი საკითხი (1971).
3. ქართული ხალხური სიმღერის კილო-ჰარმონიული კანონზომიერებების ზოგიერთი საკითხი (1972).
4. ქართული ხალხური სიმღერის აკორდიკის ზოგიერთი საკითხი (1973).
5. ქართული (რაჭული) ხალხური მუსიკალური შემოქმედება (1974).
6. ფშაური მუსიკალური დიალექტი (1979).
7. მესხეთ-ჯავახეთის მუსიკალური ფოლკლორი (1980).
8. იმერული მუსიკალური დიალექტი (1981).
9. კილოს ჩასახვა და ფორმირება ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში (1982).
10. კილოური აზროვნების ადრეული საფეხურები და ფუნქციონალიზმის ჩანასახოვანი ფორმები (1984).
11. ფუნქციისა და ფუნქციონალიზმის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ

მუსიკალურ შემოქმედებაში (1986).

12. ჟანრის პრობლემა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში (1988).
13. ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგია (მეთოდოლოგიური ნა-
ნამძღვრების შესახებ) (1989).
14. არქაიზში ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში (1990).
15. ქართული მუსიკალური ფუძე-ენა (თეორიული პრობლემები) (1993).
16. ქართული მუსიკალური ფოლკლორი და თანამედროვეობა (ისტორი-
ისა და თეორიის საკითხები) (1996).
17. გურული პოლიფონიური სიმღერის ზოგიერთი თავისებურების შესა-
ხებ (იმპროვიზაცია – ხერხები და საშუალებები) (1998).
18. ტერმინ კილოს ზოგიერთი ისტორიული და თეორიული ასპექტის შე-
სახებ (1999).
19. ქართული ხალხური სიმღერის მელოდია (2000).

თეზისები:

1. ქართული გალობის იმერულ-გურული კილო (1967). საქართველოს მუ-
სიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების მუსიკალური ფოლკ-
ლორის სექციის პირველი სამეცნიერო სესია. თბილისი. გვ.: 4-5.
2. დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების
ჰარმონიის ზოგიერთი საკითხი (1971). საქართველოს მუსიკალური და
ქორეოგრაფიული საზოგადოების მუსიკალური ფოლკლორის სექციის
II სამეცნიერო სესია. თბილისი. გვ.: 10-11.
3. ქართულ ხალხურ სიმღერებში არსებული კილოების ზოგიერთი
თავისებურების შესახებ (1972). საქართველოს მუსიკალური და ქო-
რეოგრაფიული საზოგადოების მუსიკალური ფოლკლორის სექციის III
სამეცნიერო სესია. თბილისი. გვ. 7.
4. ქართული ხალხური მუსიკის კილოური საფუძვლების ჩასახვა და
ფორმირება (1976). საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სა-
ზოგადოების მუსიკალური ფოლკლორის სექციისა და ვ. სარაჯიშვი-
ლის სახელობის თბილისის სახ. კონსერვატორიის მუსიკალური ფოლკ-
ლორისტიკის კათედრის სამეცნიერო სესია. თბილისი (ქართულ და
რუსულ ენებზე). გვ.: 5-6.
5. აკორდიკის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ მუსიკაში (1981).
საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის
განყოფილებასთან არსებული ფოლკლორის საკოორდინაციო საბჭოსა
და შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორი-

ის ინსტიტუტის XX სამეცნიერო კონფერენცია. თბილისი: მეცნიერება. გვ.: 33-35.

6. ინტერვალი კვარტა და მისი როლი კადანსებში (1981). საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საზოგადოების და სახელმწიფო კონსერვატორიის გაერთიანებული სამეცნიერო სესიის თეზისები. თბილისი.
7. ქართული მრავალხმიანობის თვითმყოფადი ბუნების შესახებ (1982). საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის განყოფილებასთან არსებული ფოლკლორის საკოორდინაციო საბჭოსა და შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის XXI სამეცნიერო კონფერენცია. თბილისი: მეცნიერება. გვ.: 33-35.
8. Некоторые вопросы аккордики грузинского народного многоголосия (1971). Всесоюзная научная сессия, посвященная итогам полевых археологических и этнографических исследований 1970 г. Тбилиси: Мецниереба. С.: 181-182.
9. Зарождение и формирование ладовых основ грузинской народной музыки (1976). Музыкальное и хореографическое общество грузии. Тбилисская гос. консерватория им. В. Сараджишвили. Научная сессия посвященная XXV съезду КПСС. Тбилиси.
10. О некоторых проблемах грузинской народной многоголосной музыки (1986). Республиканская научная конференция Вопросы народного многоголосия. Союз композиторов Грузии. Гос. консерватория им. В. Сараджишвили. Боржоми. С.: 22-24.
11. Феномен грузинской народной музыки (1988). Республиканская научная конференция Вопросы народного многоголосия. Лаборатория по исследованию культур средиземноморья при ТГУ. Союз композиторов Грузии. Тбилисская гос. консерватория. Музыкальное общество Грузии. Тбилиси. С.: 57-59.

წერილები ჟურნალ-გაზეთებში

1. ხალხის წიაღში იქმნებოდა (1970). გაზ. კომუნისტი, 17.03, №63. გვ. 4.
2. Богатство, созданное народом (1977). Журн. Музыкальная жизнь, №9, с.: 3-4.
3. ხალხური ტრადიციის აღდგენა (1986). გაზ. ლიტერატურული საქართველო, 28.11, №48, გვ. 10.
4. ქართული მუსიკის მრავალხმიანობა (1986). გაზ. ლიტერატურული საქართველო, 5.12, გვ. 14.

5. განდი, რომელიც გვაერთიანებს (1989). გაზ. თბილისი, 17.01, №14, გვ.: 4-5.
6. არ მოგვეშალოს „ლილეო“! (1989). გაზ. კომუნისტი, 22.02.
7. Чохонелидзе К., Касоев М. Не предавать забвению (проблемы церковного песнопения). 1989. Газ. Заря востока, 15.10, № 239, с. 4.
8. მგალობელი გოგონები (1991). გაზ. თბილისი, 30.05, №103, გვ. 4.
9. დედა ენასავით ბავშვობიდან (1999). გაზ. საქართველოს რესპუბლიკა, 16.06,
10. №118, გვ. 6.
11. მუსიკალური ფოლკლორის მოჭირნახულე (2000). გაზ. საქართველოს რესპუბლიკა, 25.11, №309, გვ. 6.
12. ღვინო და ქართული სუფრულები (2003). გაზ. საქართველოს რესპუბლიკა, 22.03, №75 (4454), გვ.: 1, 2.

ქუჩური ჟოხონალიძის მონაწილეობით მომზადებული
სხვადასხვა გამოცემა

1. ქართული ხალხური სიმღერები. ანთოლოგია. 4 გრამფირფიტა. თბილისი: ხმის ჩამწერი სტუდია მელოდია. 1976. შემდგენელი და ანოტაციის ავტორი.
2. Антология – Музыка народов мира. Грузинская народная музыка. Грампластинка. Москва: Студия грамзаписи Мелодия. 1986. წინასიტყვაობისა და ანოტაციების ავტორი.
3. Абхазские народные песни (составитель – В. Ашуба). Тбилиси: Грузинское отделение музфонда Союза СССР. 1986. რედაქტორი.
4. Абхазские народные песни (составитель – И. Шамба). Тбилиси: Грузинское отделение музфонда Союза СССР. 1986. რედაქტორი და წინასიტყვაობის ავტორი.
5. ფოლკლორული ანსამბლი „წინანდალი“. გრამფირფიტა. თბილისი: ხმის ჩამწერი სტუდია მელოდია. 1989. კომენტარების ავტორი.
6. მუსიკა და რიტმიკა. პროგრამა და მეთოდური რეკომენდაციები დაწყებითი კლასებისათვის. თბილისი: საქართველოს სსრ სახალხო განათლების სამინისტრო. 1990. თანაშემდგენელი.
7. ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება. პროგრამა საბავშვო სამუსიკო სკოლებისათვის. თბილისი: საქართველოს კულტურის სამინისტრო. 1990. ავტორი.
8. ქართული საგალობლები (ბავშვთა და ქალთა გუნდებისათვის). სანო-

ტო კრებული. თბილისი: საქპროფგამი. 1991. შემდგენელი.

9. აკვნის ნანა. სანოტო კრებული (შემდგენელი – ნ. კალანდაძე-მახარაძე). თბილისი: საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხალხური შემოქმედების სამეცნიერო-მეთოდური ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე). 2000. რედაქტორი.
10. ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქომაიშვილის ჩანაწერების მიხედვით. სანოტო კრებული (შემდგენელი – დ. შულღიაშვილი). თბილისი: საქართველოს საპატრიარქოს საეკლესიო გალობის ცენტრი. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. საგამომცემლო საქმის სასწავლო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე). 2002. რედაქტორი.
11. ქართული ხალხური მუსიკა. სამეგრელო. I ტომი. სანოტო კრებული. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ და ინგლისურ ენებზე). 2003. შემდგენელი.
12. გზევ, შინ შემოდიო! ქართული ხალხური მუსიკა ბავშვებს. სანოტო კრებული (შემდგენელი – ნ. კალანდაძე-მახარაძე). თბილისი: ბანკი რესპუბლიკა. 2004. პროექტის სამეცნიერო ხელმძღვანელი და მუსიკალური რედაქტორი.
13. ქართული და აფხაზური ხალხური სიმღერები. XX საუკუნის 30-იანი წლების უნიკალური ჩანაწერები. 2 კომპაქტდისკი. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ, ინგლისურ და რუსულ ენებზე). 2005. ბუკლეტის ტექსტის ავტორი.
14. გურული ხალხური სიმღერები. სანოტო კრებული (შემდგენელი – ლ. ვეშაპიძე). თბილისი: (ქართულ და ინგლისურ ენებზე). 2006. რედაქტორი.
15. მარო თარხნიშვილი. 50 ქართლ-კახური ხალხური სიმღერა. სანოტო კრებული აუდიოდისკით. თბილისი: შპს ფავორიტი. 2008. თანარედაქტორი.
16. მომეხმარეთ იალბუზზე ასვლაში. მხატვრული ფილმი (რეჟისორი – ნ. ჯორჯაძე). თბილისი: კინოსტუდია ქართული ფილმი. 1981. მუსიკალური გამფორმებელი.
17. დიმიტრი II. მხატვრული ფილმი (რეჟისორი – ბ. ხოტივარი). თბილისი: კინოსტუდია ქართული ფილმი. 1982. მუსიკალური გამფორმებელი.

ქუპური ჟოხონალიხის ხალხმკვანალოხით მომზადებული სადისერტაციო და საღიჯლომ ნაშრომეხი

1. ქართული საერო და სასულიერო მუსიკის ესთეტიკის საკითხისათვის. ასპირანტი ნინო ფირცხალავა (თანახელმძღვანელი პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვაძესთან ერთად). 1982-1985.
2. ქართული რეახმის სისტემა და მისი ინტონაციური საფუძველი (ქართულ-კახური კილოს საგალობლების მაგალითზე). მარიამ ოსიტაშვილი. სადისერტაციო ნაშრომი (თანახელმძღვანელი პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვაძესთან ერთად). 1989.
3. ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება. ედიშერ გარაყანიძე. სადისერტაციო ნაშრომი (სამეცნიერო კონსულტანტი). 1990.
4. *Музыкальный фольклор ногайцев*. Бэла Карданова. Кандидатская диссертация. 1990.
5. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან. გია ბალაშვილი. სადისერტაციო ნაშრომი (თანახელმძღვანელი პროფესორ მანანა ანდრიაძესთან ერთად). 2005.
6. ქართული ნანა: ჟანრის, სემანტიკისა და არტიკულაციის საკითხები. ნინო კალანდაძე-მახარაძე. სადისერტაციო ნაშრომი (თანახელმძღვანელი პროფესორ რუსუდან წურნუმიასთან ერთად). 2009.
7. რაჭული მუსიკალური დიალექტი (მუსიკალური ენის თავისებურებები და ცალკეული ჟანრების ზოგადი მიმოხილვა). თეიმურაზ ერისთავი. 1976.
8. აღმოსავლეთ საქართველოს სუფრული სიმღერები. მარინა მამისაშვილი. 1978.
9. ქართული მუსიკის მოამაგენი – პოლიევექტოს და ვასილ კარბელაშვილები. ციალა ლუაშვილი. 1979.
10. ქართული და სომხური შრომის სიმღერების „ოროველას“ და „ჰოროველას“ ურთიერთკავშირის საკითხისათვის. ნანა კაზაროვა. 1979.
11. საგაზაფხულო წეს-ჩვეულებათა ციკლი საქართველოში. ნინო ნაკაშიძე. 1981.

12. რეაქმის სისტემის შესახებ ქართულ გალობაში. მარიამ ოსიტაშვილი. 1981.
13. ჟანრის პრობლემა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში. ქეთევან ნიკოლაძე. 1982.
14. პოეტური და მუსიკალური ტექსტის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ქართულ ხალხურ სიმღერაში. ნინო კალანდაძე. 1983.
15. მთის მუსიკალური ფოლკლორი XIX საუკუნის ქართველ კლასიკოს მწერალთა შემოქმედებაში. ნანა ვალიშვილი. 1986.
16. ქართული ხალხური შრომის სიმღერების ზოგიერთი სტილური ნიშან-თვისების შესახებ. ქეთევან მათიაშვილი. 1987.
17. ქართული გალობის თვითმყოფადობის საკითხისათვის (შუა საუკუნეების ბიზანტიურ-ქართული საეკლესიო მუსიკალურ ურთიერთობათა საფუძველზე). ლია იმედაძე. 1989.
18. ქართულ-კახური გრძელი სუფრული სიმღერების მუსიკალური ენის საკითხისათვის. თეა გოგოტიშვილი. 1991
19. მუსიკალური აზროვნების უძველესი შრეების გენეტიკური საფუძვლების კვლევისათვის (აღმოსავლეთ საქართველოს შრომის სიმღერების მაგალითზე). თამარ დგებუაძე. 1992.
20. იმერული მუსიკალური დიალექტის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მომხილვა და შრომის სიმღერების თავისებურებათა შესახებ. მაია სიხარულიძე. 1992.
21. ქართული საბავშვო მუსიკალური ფოლკლორი. ია ჯოლოსხვა. 1993.
22. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან. გია ბალაშვილი. 1994.
23. კონსონანსური ინტერვალების ადგილი და როლი ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებაში. ქეთევან ბანცაძე. 1996.
24. გურული ხალხური სიმღერა (სანოტო ჩანანერები წინასიტყვაობითა და კომენტარებით). ლევან ვეშაპიძე. 1996.
25. ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ურთიერთობანი. მაია გელაშვილი. 1997.
26. ამირანის ეპოსი და მისი მნიშვნელობა ფოლკლორული აზროვნების განვითარების ისტორიაში. ეკატერინე გერაძე. 1999.
27. აჭარული (ქობულეთური) ნადური სიმღერები. ნათია დეკანოსიძე. 2003.
28. იმპროვიზაციულობის და ვარიანტულობის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ სიმღერაში. ეკატერინე დიასამიძე. 2003.

PUBLISHED

1. *Diatonur kilota sakitkhisatvis kartul khalkhur musikashi* (On the Problem of Diatonic Modes in Georgian Folk Music). 1973. In the collection of scientific works: Shaverzashvili, Aleksandre and Tumanishvili, Ketevan et al. (Editorial board). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian). Pp. 127-143.
2. *Kartuli khalkhuri simgheris kilouri sapudzvebis shesakheb* (On the Mode Bases of Georgian Folk Songs). 1983. In the collection of scientific works: *Kartuli khalkhuri musikis kilo, melodika da ritmi* (Mode, Melody and Rhythm of Georgian Folk Music). Shaverzashvili, Aleksandre (resp. ed). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian, with Russian summary). Pp. 3-30.
3. *Khmata koordinatsiisa da harmoniis zogierti tavisebureba kartul khalkhur mravalkhmian (poliponiur) musikashi* (Some Specificities of Voice Coordination and Harmony in Georgian Multipart [Polyphonic] Music). 1988. In: *Kartuli musikis poliponiis sakitkhebi* (Problems of Polyphony of Georgian Music). Gabunia, Nodar and Tsurtsumia, Rusudan et al. (editorial board). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian). Pp. 29-42.
4. *Improvizatsiis khelovneba da kartuli poliponiuri musika* (The Art of Improvisation and Georgian Polyphonic Music). 2000. In: *Khalkhuri mravalkhmianobis problemebi* (Problems of Folk Polyphony). Materials of the International Conference Dedicated to the 80th Anniversary of Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. Tsurtsumia, Rusudan (ed.-in-chief). Tbilisi: Tb. State Conservatoire (in Georgian, with English Summary). Pp. 195-207.
5. *Kilos tsnebis zogierti istoriuli da teoriuli aspektis shesakheb* (On Some Historical and Theoretical Aspects of the Mode Notion). 2001. In: *Sasuliero da saero musikis mravalkhmianobis problemebi* (Problems of Secular and Sacred Po-

¹ The majority of these works are kept in the AGFML at Tbilisi State Conservatoire.

- lyphony). Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 3000th Anniversary of Georgia's Statehood and the 2000th Anniversary of Christ's Birth. Tsurtsumia, Rusudan (resp. ed.). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary). Pp. 304-315.
6. *Kartul musikalur-estetikur azrovnebash'i tvisebrivi gardatekhis erti mnishvnelovani periodis shesakheb* (On a Significant Period of the Qualitative Change in Georgian Musical-Aesthetic Thinking). 2003. The First International Symposium on Traditional Polyphony. Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph (eds.). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian and English). Pp. 99-108.
 7. *Megruli musikaluri dialekti* (Megrelian Musical Dialect). 2004. Collection of Scientific Works. Zhghenti, Temur (ed.-in-chief). Tbilisi E. Takaishvili State University of Culture and Art. Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian, with Russian summary). Pp. 256-265.
 8. *Kartuli khalkhuri musika* (Georgian Folk Music). 2013. *Sakitkhavni qmatstviltatvis* (Reading for the Young), vol. 27, *Kartuli musika* (Georgian Music). Kalandadze-Makharadze, Nino (comp. and ed.). Tbilisi: *Tsitsinatela* (in Georgian). Pp. 7-11.
 9. *Kartuli galoba* (Georgian Chant). 2013. *Sakitkhavni qmatstviltatvis* (Reading for the Young), vol. 27, *Kartuli musika* (Georgian Music). Kalandadze-Makharadze, Nino (comp. and ed.). Tbilisi: *Tsitsinatela* (in Georgian). Pp. 119-125.
 10. *Das Wesen der georgischen polyphonen Volksmusik*. 1988. Zeitschrift *Georgica*: Fähnrich, Heinz (Jena) und Lortkipanidse, Mariam (Tbilissi) (Vorsitzende des Redaktionskollegiums), S. 63-66. Veröffentlichung der Friedrich-Schiller Universität Jena und der Staatlichen Georgischen Universität Tbilissi. Heft 11 (in German).
 11. *Some Characteristic Features of the Voice Coordination and Harmony in Georgian Multipart Music*. In: *Echoes from Georgia. Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. 2009. Editors: Rusudan Tsurtsumia and Joseph Jordania. New York: Nova Science Publishers, Inc. Pp.:135-145.

ANNUAL SCIENTIFIC WORKS

1. *Kartuli galobis imerul-guruli kilo* (Imeretian-Gurian Mode of Georgian Church Hymns). 1967. Diploma work (in Georgian).
2. *Kartuli khalkhuri simgheris harmoniis zogierti sakitkhi* (Some Issues of Harmony in Georgian Folk Song). 1971 (in Georgian).
3. *Kartuli khalkhuri simgheris kilo-harmoniuli kanonzomierebebis zogierti sakitkhi* (Some Issues of Mode-Harmony Regularities in Georgian Folk Song). 1972 (in Georgian).
4. *Kartuli khalkhuri simgheris akordikis zogierti sakitkhi* (Some Issues of the Chord System in Georgian Folk Song). 1973 (in Georgian).
5. *Kartuli (rachuli) khalkhuri musikaluri shemokmedeba* (Georgian/Rachan Folk Music). 1974 (in Georgian).
6. *Pshauri musikaluri dialekti* (Pshavian Musical Dialect). 1979 (in Georgian).
7. *Meskheth-Javakhetis musikaluri polklori* (The Musical Folklore of Meskheth-Javakheti). 1980 (in Georgian).
8. *Imeruli musikaluri dialekti* (Imeretian Musical Dialect). 1981 (in Georgian).
9. *Kilos chasakhva da pormireba kartul khalkhur musikalur shemokmedebashi* (Origin and formation of Mode in Georgian Folk Music). 1982 (in Georgian).
10. *Kilouri azrovnebis adreuli sapekturebi da punktsionalizmis chanasakhovani pormebi* (Early Stages of Modal Thinking and the Embryonic Form of Functionalism). 1984 (in Georgian).
11. *Punktsiisa da punktsionalizmis sakitkhisatvis kartul khalkhur musikalur shemokmedebashi* (On the Issues of Function and Functionalism in Georgian Folk Music). 1986 (in Georgian).
12. *Zhanris problema kartul musikalur polklorshi* (Problem of Genre in Georgian Folk Music). 1988 (in Georgian).
13. *Kartuli musikaluri dialektologia (Metodologiuri tsanamdzghvrebis shesakheb)*. Georgian Musical Dialectology (On Methodological Prerequisites). 1989 (in Georgian).

14. *Arkaizmi kartul musikalur polklorshi* (Archaism in Georgian Folk Music). 1990 (in Georgian).
15. *Kartuli musikaluri pudze-ena. Teoriuli problemebi* (Georgian Musical Root-Language. Theoretical Problems). 1993 (in Georgian).
16. *Kartuli musikaluri polklori da tanamedroveoba* (Georgian Folk Music and Modernity (Issues of History and Theory). 1996 (in Georgian).
17. *Guruli poliponiuri simgheris zogierti taviseburebis shesakheb (Improvizatsia – kherkhebi da sashualebebi)* (On Some Peculiarities of Gurian Polyphonic Song (Improvisation – ways and means). 1998 (in Georgian).
18. *Termin kilos zogierti istoriuli da teoriuli aspektis shesakheb* (On Some Historical and Theoretical Aspects of the Term Mode). 1999 (in Georgian).
19. *Kartuli khalkhuri simgheris melodia* (Melody of Georgian Folk Song). 2000 (in Georgian).

ABSTRACTS

1. *Kartuli galobis imerul-guruli kilo* (Imeretian-Gurian Mode of Georgian Church Hymns). 1967. First Scientific Session of the Folklore Section at the Georgian Musical and Choreographic Society, pp. 4-5. Tbilisi (in Georgian).
2. *Dasavlet sakartvelos khalkhuri simgherebisa da sagaloblebis harmoniis zogierti sakitkhi* (Some Issues of Harmony of West-Georgian Folk Songs and Church Hymns). 1971. Second Scientific Session of the Folklore Section at the Georgian Musical and Choreographic Society, pp. 10-11. Tbilisi (in Georgian).
3. *Kartul khalkhur simgherebshi arsebuli kiloebis zogierti taviseburebis shesakheb* (On Some Modal Peculiarities of Georgian Folk Songs). 1972. Third Scientific Session of the Folklore Section at the Georgian Musical and Choreographic Society, p. 7. Tbilisi (in Georgian).
4. *Kartuli khalkhuri musikis kilouri sapudzvlebis chasakhva da pormireba* (Origin and Formation of Georgian Folk Music Mode Fundamentals). 1976. Scientific Session of the Folklore Section at the Society of Georgian Musical and Choreographic Society and V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, pp. 5-6.

Tbilisi (in Georgian and Russian).

5. *Akordikis sakitkhistvis kartul khalkhur musikawshi* (On the Chord System in Georgian Folk Music). 1981. 20th Scientific Conference of the Folklore Coordination Council at the Language and Literature Department of the Georgian Academy of Sciences and Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, pp. 33-35. Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian).
6. *Intervali kvarta da misi roli kadansebshi* (The Fourth interval and its Role in Cadences). 1981. Abstracts for the joint scientific session of the Georgian Musical and Choreographic Society and Tbilisi State Conservatoire. Tbilisi (in Georgian).
7. *Kartuli mravalkhmianobis tvitmqopadi bunebis shesakheb* (On the Original Character of Georgian Polyphony). 1982. 21st Scientific Conference of the Folklore Coordination Council at the Language and Literature Department of the Georgian Academy of Sciences and Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, pp. 33-35. Tbilisi: *Metsniereba* (in Georgian).
8. *Nekotorie voprosi akkordiki gruzinskogo narodnogo mnogogolosiya* (Some Issues of Chord System in Georgian Folk Polyphony). 1971. All-Union Scientific Session dedicated to the results of field archeological and ethnographic researches 1970., pp. 181-182. Tbilisi: *Metsniereba* (in Russian).
9. *Zarozhdenie i formirovanie ladovikh osnov gruzinskoi narodnoi muziki* (Origin and Formation of Mode Foundations in Georgian Folk music). V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire. Scientific Session dedicated to the 25th Congress of the Communist Party. Tbilisi (in Russian).
10. *O nekotorykh problemakh gruzinskoi narodnoi muziki* (On Some Problems of Georgian Folk Music). 1986. Republican Scientific Session *Problems of Folk Polyphony*, pp. 22-24. Composers' Union of Georgia and Tbilisi State Conservatoire. Borjomi (in Russian).
11. *Fenomen gruzinskoi narodnoi muziki* (The Phenomenon of Georgian Folk Music). 1988. Republican Scientific Session *Problems of Folk Polyphony*, pp. 57-59. Laboratory for Mediterranean Culture Studies of Tbilisi State University, Georgian Composers' Union, Tbilisi State Conservatoire. Musical Community of Georgia. Tbilisi (in Russian).

LETTERS PUBLISHED IN NEWSPAPERS AND JOURNALS

1. *Khalkhis tsiaghshi iqmneboda* (Was Created by People). 1970, news., *Komunisti*. N63. 17.03, p. 4. (In Georgian).
2. *Bogatstvo sozdanoe narodom* (Wealth Created by the People). 1977, *Muzikalnaya zhizn*. N9, pp.: 3-4 (in Russian).
3. *Kartuli traditsiis aghdgena* (Revival of Folk Tradition). 1986, news., *Literaturuli sakartvelo*. N48, 28.11, p. 10 (in Georgian).
4. *Kartuli musikis mravalkhmianoba* (Polyphony of Georgian Music). 1986, news., *Literaturuli sakartvelo*, 5. 12, p. 14 (in Georgian).
5. *Gandzi, romelits gvaertianebis* (The Treasure that Unites Us). 1989, news., *Tbilisi*. N14. 17.01, pp.: 4-5 (in Georgian).
6. *Ar mogveshalos "Lileo"!* (May "Lileo" Never Be Lost!). 1989, news., *Komunisti*. 22.02 (in Georgian).
7. Chokhonelidze, K., Kasoev V., 1989. *Ne predovat' zabveniu*. Problemy tserkovnogo pesnopenia. ("Never Forget". Problems of church chanting). news., *Zariya Vostoka*. 15.10. N239, p. 4 (in Russian).
8. *Mgalobeli gogonebi* (Female Chanters). 1991, news *Tbilisi* N103. 30.05, p. 4 (in Georgian).
9. *Deda enasavit bavshvobidan* (From Childhood like Mother Tongue). 1999, news., *Sakartvelos respublika* N118. 16.06, p. 6 (in Georgian)
10. *Musikaluri folkloris Mochirnakhule* (The Beneficent of Folk Music). 2000, news., *Sakartvelos respublika* N309. 25.11, p. 6 (in Georgian).
11. *Ghvino da kartuli suprulebi* (Wine and Georgian Table Songs). 2003, news., *Sakartvelos respublika* N75 (4454). 22.03, pp.: 1, 2 (in Georgian).

VARIOUS PUBLICATIONS PREPARED WITH
KUKURI CHOKHONELIDZE'S PARTICIPATION

1. *Anthology of Georgian Folk Songs* (4 LPs). 1976. Tbilisi: Melodiya recording Studio (in Georgian). Chokhonelidze Kukuri – Compiler, author of annotations.
2. Introduction and annotation for anthology for the series *Music of the Peoples of the USSR*. M. 1986. Moscow: Melodiya recording Studio (in Russian). Chokhonelidze Evsevi – Author of the introduction and annotations.
3. *Abkhazskie narodnye pesni* (Apkhazian Folk Songs). 1986. (Ashuba Vadim – compiler). Tbilisi: Georgian branch of the USSR Musical Fund (in Russian and Apkhazian). Chokhonelidze Evsevi – editor.
4. *Abkhazskie narodnye pesni* (Apkhazian Folk Songs). 1986. (Shamba Ivan – compiler). Tbilisi: Georgian branch of the USSR Musical fund (in Apkhazian, Georgian and Russian). Chokhonelidze Evsevi – editor, author of the introduction.
5. Annotation for the LP “Folk ensemble *Tsinandali*”. 1988. Tbilisi: Melodiya recording Studio (in Georgian).
6. *Music and Rhythmics* (program and methodical recommendations for primary classes). 1990. Ministry of Education of the Georgian SSR (in Georgian). Chokhonelidze Kukuri – compiler (together with S. Skhirtladze, K. Tsagareli and L. Samsonadze).
7. *Georgian Folk Music* (program for children's music schools). 1990. Georgian Ministry of Culture (in Georgian). Chokhonelidze Kukuri – author.
8. *Georgian Sacred Chants* (for children's and women's choirs). 1991. Tbilisi: *Sakprogami* (in Georgian). Chokhonelidze Kukuri – compiler.
9. *Akvnis nana* (Georgian Lullabies). 2000. (Kalandadze-Makharadze Nino – compiler). Tbilisi: Scientific-methodical Center of Folk Art of the Georgian Ministry of Culture (in Georgian with English summary). Chokhonelidze Kukuri – editor.
10. *Kartuli saeklesio galoba. Shemokmedis skola. Artem Erkomaishvilis chanatserbis mikhedvit* (Georgian Church Hymns. Shemokmedi School. According to Artem Erkomaishvili's Records). 2002. (Shugliashvili Davit – compiler). Tbilisi:

si: Church Music Center of the Georgian Patriarchy. International Center for Georgian Folk Song. Publishing Studies Center (in Georgian and English). Chokhanelidze Kukuri – editor.

11. *Kartuli khalkhuri musika. Samegrelo* (Georgian Folk Music. Samegrelo). 2003. Vol. I. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song. The International Research Centre for Traditional Polyphony of V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire (in Georgian and English). Chokhanelidze Kukuri – compiler.
12. *Mzev, shin shemodio. Kartuli khalkhuri musika bavshvebs* (Georgian Folk Music for Children). 2004 (Kalandadze-Makharadze Nino – compiler). Part I. Tbilisi: Bank Respublika. The International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian). Chokhanelidze Kukuri – musical editor.
13. *Kartuli da apkhazuri khalkhuri simgherebi. XX saukunis 30-iani tslebis unikaluri chanatserebi* (Georgian and Apkhazian Folk Songs. Unique recordings of the 1930s). 2005. 2 CD. Tbilisi: International Center for Georgian Folk Song (in Georgian, English and Russian). Chokhanelidze Kukuri – author of the booklet text.
14. *Guruli khalkhuri simgherebi* (Gurian Folk Songs). 2006 (Veshapidze Levan – compiler). Tbilisi (In Georgian and English). Chokhanelidze Kukuri – editor.
15. *Maro Tarkhnishvili. 50 kartl-kakhuri khalkhuri simghera* (50 Kartl-Kakhetian Folk Songs). 2008. Tbilisi: Favoriti, Ltd. (in Georgian). Chokhanelidze Kukuri – musical editor (together with Nana Valishvili).
16. *Momekhmaret Ialbuzze asvlashi* (Help me to Climb the Elbrus) (prod. Nana Jorjadze). 1981. Chokhanelidze Kukuri – music director.
17. *Dimitri II* (prod. Buba Khotivari). 1982. Chokhanelidze Kukuri – Music director.

DIPLOMAS AND DISSERTATIONS SUPERVISED BY KUKURI CHOKHONELIDZE

1. *Kartuli saero da sasuliero musikis estetikis sakitkhisatvis* (On the Issue of Aesthetics in Georgian Secular and Sacred Music). 1982-1985. Nino Pirtskhalava, post-graduate student (Kukuri Chokhonelidze co-supervised this work with Professor Grigol Chkhikvadze) (in Georgian).
2. *Kartuli rvakhmis sistema da misi intonatsiuri sapudzveli. Kartl-kakhuri kilos sagaloblebis magalitze* (Georgian Eight-tone System and its Intonation Basis. On the example of chants in Kartl-Kakhetian mode). 1989. Mariam Ositashvili. Dissertation work (Kukuri Chokhonelidze co-supervised this work with Professor Grigol Chkhikvadze) (in Georgian).
3. *Kartuli musikaluri dialektebi da mati urtiertmimarteba* (Georgian Musical Dialects and Their Interrelation). 1990. Edisher Garakanidze. Dissertation work (Kukuri Chokhonelidze – scholarly advisor) (in Georgian).
4. *Muzikalnyi folklor Nogaitsev* (Musical Folklore of the Nogaians). 1990. Bela Kardanova. Candidate's dissertation (in Russian).
5. *Kartuli musikaluri polkloris estetikis sadaveebtan* (At the Origins of the Aesthetics of Georgian Folk Music). 2005. Gia Bagashvili. Dissertation work (Kukuri Chokhonelidze co-supervised this work with Professor Manana Andriadze) (in Georgian).
6. *Kartuli Nana: zhanris, semantikisa da artikulatsiis sakitkhebi* (Georgian Nana: Issues of Genre, Semantics and Articulation). 2009. Nino Kalandadze-Makharadze. Dissertation work (Kukuri Chokhonelidze co-supervised this work with Professor Rusudan Tsurtsumia) (in Georgian).
7. *Rachuli musikaluri dialekti* (Rachan Musical Dialect). 1976. Teimuraz Eristavi (in Georgian).

8. *Aghmosavlet Sakartvelos supruli simgherebi* (East Georgian Table Songs). 1978. Marina Mamisashvili (in Georgian).
9. *Kartuli musikis moamageni – Polievqtos da Vasil Karbelashvilebi* (Beneficents of Georgian Music – Polievktos and Vasil Karbelashvili). 1979. Tsiala Luashvili (in Georgian).
10. *Kartuli da somkhuri shromis simgherebis “Orovelas” da “Horovelas” urtiertkavshiris sakitkhisatvis* (On the Interrelation of Georgian and Armenian Work Songs “Orovela” and “Horovela”). 1979. Nana Kazarova (in Georgian).
11. *Sagazapkhulo tses-chveulebata tsikli sakartveloshi* (The Cycle of Spring Rituals in Georgia). 1981. Nino Nakashidze (in Georgian).
12. *Rvakhmis sistemis shesakheb kartul galobashi* (On the Eight-tone System in Georgian Chants). 1981. Mariam Ositashvili (in Georgian).
13. *Zhanris problema kartul musikalur polkloristikashi* (Problem of Genre in Georgian Musical Folkloristics). 1982. Ketevan Nikoladze (in Georgian).
14. *Poeturi da musikaluri tekstis urtiertmimartebis sakitkhisatvis* (On the Interrelation of Poetic and Musical Texts in Georgian Folk Music). 1983. Nino Kalandadze (in Georgian).
15. *Mtis musikaluri polklori XIX saukunis kartvel klasikos mtseralta shemokmedebashi* (Folk Music of the Mountainous Regions in the Creative Works of the 19th century Georgian Classical Writers). 1986. Nana Valishvili (in Georgian).
16. *Kartuli khalkhuri shromis simgherebis stiluri nishan-tvisebebis shesakheb* (On Some Stylistic Peculiarities of Georgian Work Songs). 1987. Ketevan Matiashevili (in Georgian).
17. *Kartuli galobis tvitmqopadobis sakitkhisatvis. Shua saukuneebis bizantiur-kartuli saeklesio musikalur urtiertobata sapudzvelze* (On the Originality of Georgian Chant. Basing on the Medieval Georgian-Byzantine Musical interrelations). 1989. Lia Imedadze (in Georgian).
18. *Kartl-kakhuri grdzeli supruli simgherebis musikaluri enis sakitkhisatvis* (On the Musical Language of Kartl-Kakhetian Long Table Songs). 1991. Tea Gogotishvili (in Georgian).

19. *Musikaluri azrovnebis udzvelesi shreebis genetikuri sapudzvlebis kvlevisatvis. Aghmosavlet Sakartvelos shromis simgherebis magalitze* (Research of Genetic Basis of the Ancient Layers of Musical Thinking. On the example of East Georgian Work Songs). 1992. Tamar Dgebuadze (in Georgian).
20. *Imeruli musikaluri dialektis istoriul-etnografiuli mimokhilva da shromis simgherebis taviseburebata shesakheb* (Historical-Ethnographic Survey of Imeretian Musical Dialect and Peculiarities of Work Songs). 1992. Maia Sikharulidze (in Georgian).
21. *Kartuli sabavshvo musikaluri polklori* (Georgian Children's Folk Music). 1993. Ia Jolokhava (in Georgian).
22. *Kartuli musikaluri polkloris estetikis sataveebtan* (At the beginnings of the Aesthetics of Georgian Folk Music). 1994. Gia Baghashvili (in Georgian).
23. *Konsonansuri intrevalebis adgili da roli kartul khalkhur musikalur shemokmedebashi* (Place and Role of Consonance Intervals in Georgian Folk Music). 1996. Ketevan Bantsadze (in Georgian).
24. *Guruli khalkhuri simghera. Sanoto chanatserebi tsinasitqvaobita da komentarebit* (Gurian Folk Song. Transcriptions with foreword and comments). 1996. Levan Veshapidze (in Georgian).
25. *Kartuli da chrdilokavkasiuri musikaluri urtiertobani* (Georgian and North-Caucasian Musical Interrelations). 1997. Maia Gelashvili (in Georgian).
26. *Amiranis eposi da misi mnishvneloba polkloruli azrovnebis ganvitarebis istoriashi* (Amiran's Epos and its Significance in the Development of Folk Thinking). 1999. Ekaterine Geradze (in Georgian).
27. *Acharuli (Kobulehuri) Naduri simgherebi* (Acharian /Kobuleurian/ Naduri Songs). 2003. Natia Dekanosidze (in Georgian).
28. *Improvizatsiulobis da variantulobis sakitkhisatvis kartul khalkhur simgherashi* (On Improvisation and Variation in Georgian Folk Song). 2003. Ekaterine Diasamidze (in Georgian).

ვიდეოდანართის ნუსხა

1. ანსამბლი გორდელა. *შენ ხარ ვენახი*. 1966.
2. ფრაგმენტები დოკუმენტური ფილმიდან *მთიები*. რეჟისორი – დიმიტრი გუგუნავა. 1988.
3. ფრაგმენტები დოკუმენტური ფილმიდან *ფენომენი*. რეჟისორი – მერაბ კოკოჩაშვილი. 1992.
4. ფრაგმენტები *ანჩისხატის ტაძრის გუნდისა და ფოლკლორულ ჯგუფ ძველი კილოების კონცერტიდან*. 1999. წამყვანი – კუკური ჭოხონელიძე.

LIST OF VIDEOS

1. Ensemble *Gordela*. *Shen khar venakhi* (You Are a Vineyard), 1966.
2. Documentary film *Mtiebi*, dir. Dimitri Gugunava, 1988, fragments.
3. Documentary film *Penomeni* (Phenomenon), dir. Merab Kokochashvili, 1992, fragments.
4. Concert of Anchiskhati Church Choir and folk group *Dzveli kiloebi* (Old Modes). Presenter Kukuri Chokhonelidze, 1999, fragments.



გრიგოლ ჩხიკვაძე, კახი როსებაშვილი და კუკური ჭოხონელიძე ფოლკლორის კათედრაზე. 1966.
Grigol Chkhikvadze, Kakhi Rosebashvili and Kukuri Chokhonelidze at the Folk Music Department. 1966.



კუკური ჭოხონელიძე, გრიგოლ ჩხიკვაძე და კახი როსებაშვილი ფოლკლორის კათედრაზე. 1966.
Kukuri Chokhonelidze, Grigol Chkhikvadze and Kakhi Rosebashvili at the Folk Music Department. 1966.

ავტობიოგრაფია

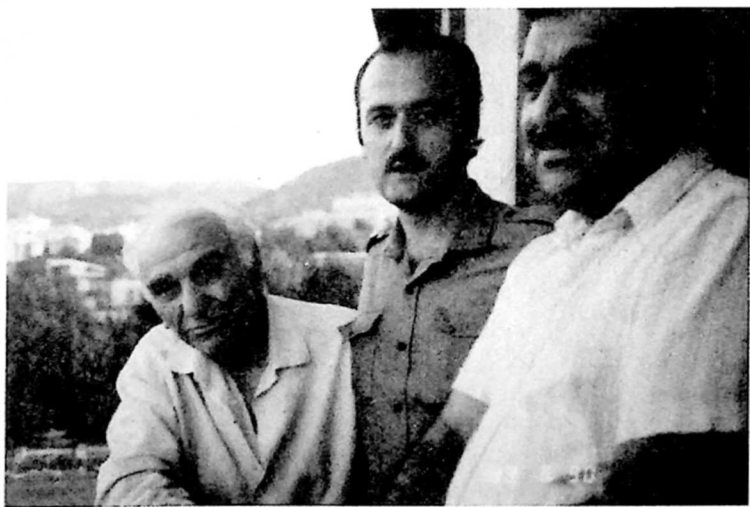
მე ევსევი ლავითის-ძე ქოხონელიძე დავიბადე
1940 წელს ქალაქ თბილისში. 1947 წელს
შევდი თბილისის რეინიგზის №7 საშუალო
სკოლაში რომელიც დავამთავრე 1958 წელს.
1957 წელს შევედი ზ ფალიაშვილის სახელო-
ბის მე-2 მუსიკალურ სასწავლებელში,
რომელიც დავამთავრე 1961 წელს. სასწავლე-
ბელი დავამთავრე მუსიკის თეორიის
განხრით. იმავე წელს შევედი ვ. სარაჯიშვი-
ლის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
ხონსერვატორიაში თეორიულ-საკომპოზიციო
ფაკულტეტზე. ეხლა ვარ მუსიკალური
ფოლკლორის განყოფილების მე-4 კურსის
სტუდენტი.

ქოხონელიძე

კუკური ქოხონელიძის ავტობიოგრაფია.
Kukuri Chokhonelidze's autobiography.



ანსამბლი გორდელა. 1966.
Ensemble Gordela. 1966.



გრეგოლ ჩხიკვაძე, იოსებ ჟორდანია და კუკური ჭოხონელიძე. 1980-იანი წწ.
Grigol Chkhikvadze, Joseph Jordania and Kukuri Chokhonelidze. The 1980s.



ედიშერ გარაკანიძე, კუკური ჭოხონელიძე, ბიძინა კვერნაძე, სანდრო კაჭარავა და
 ჯემალ პატიაშვილი მრავალხმიანობის კონფერენციაზე ბორჯომში. 1986.
 Edisher Garakanidze, Kukuri Chokhoniidze, Bidzina Kvernadze, Sandro Kacharava and
 Jemal Patiashvili at the Conference of Polyphony in Borjomi, 1986.



ფოლკლორის კათედრის წევრები. 1997.
 The members of Folk Music Department. 1997.



კუკური ჭოხონელიძე მეუღლესთან, ლიზიკო კალანდაძესთან და ქალიშვილთან,
თამარ ჭოხონელიძესთან ერთად. 1999.
Kukuri Chokhonelidze with his wife Liziko Kalandadze and daughter Tamar Chokhonelidze. 1999.



კუკური ჭოხონელიძე შვილიშვილებთან ერთად. 2000.
Kukuri Chokhonelidze with his grandchildren. 2000.



ანზორ ერქომაიშვილი, მანანა დოიჯაშვილი და კუკური ჭოხონელიძე
ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმზე. 2002.

Anzor Erkomaishvili, Manana Doijashvili and Kukuri Chokhanelidze at the
1st International Symposium on Traditional Polyphony. 2002.



კუკური ჭოხონელიძე და მანანა ანდრიაძე
ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმზე. 2002.

Kukuri Chokhanelidze and Manana Andriadze at the
1st International Symposium on Traditional Polyphony. 2002.



კუკური ჭოხონელიძე და იზალი ზემცოვსკი
ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმზე. 2002.
Kukuri Chokhoniidze and Izaly Zemtsovsky at the
1st International Symposium on Traditional Polyphony. 2002.



კუკური ჭოხონელიძე და გია ბალაშვილი. 2002.
Kukuri Chokhoniidze and Gia Bagashvili. 2002.



ქეთევან ნიკოლაძე, ნინო ფირცხალავა, იოსებ ჟორდანია,
კუკური ჭოხონელიძე და ნინო ნაკაშიძე კათედრაზე. 2002.
Ketevan Nikoladze, Nino Pirtskhalava, Joseph Jordania, Kukuri Chokhonelidze and
Nino Nakashidze at the Georgian Folk Music Department, 2002.

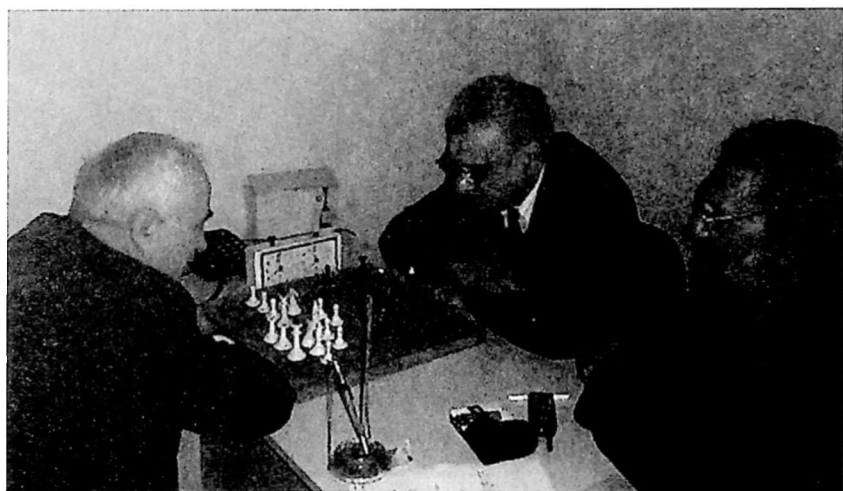


ნინო ფირცხალავა, კუკური ჭოხონელიძე და
ლელა მაქარაშვილი ჯვრის მონასტერთან. 2002.
Nino Pirtskhalava, Kukuri Chokhonelidze and Lela Makarashvili at Jvari Monastery. 2002.



კუკური ჭოხონელიძე და ვლადიმერ გოგოტიშვილი.
კათედრის სხდომის შემდეგ კამათი გრძელდება... 2003.

Kukuri Chokhonelidze and Vladimir Gogotishvili.
The debates continue after the meeting of the Department. 2003.



ჭადრაკის სეანსი ფოლკლორის კაბინეტში:
რევაზ ტაკიძე, კუკური ჭოხონელიძე და ირაკლი ხატიაშვილი. 2003.
Revaz Takidze, Kukuri Chokhonelidze and Irakli Khatiasvili.
Chess session at the Folklore Laboratory. 2003.



ქეთევან მათიაშვილი, კუკური ჭოხონელიძე და ნინო კალანდაძე-მახარაძე. 2004.
Ketevan Matiasvili, Kukuri Chokhonelidze and Nino Kalandadze-Makharadze. 2004.



კუკური ჭოხონელიძე და ლელა მაქარაშვილი. 2004.
Kukuri Chokhonelidze and Lela Makarashvili. 2004.

