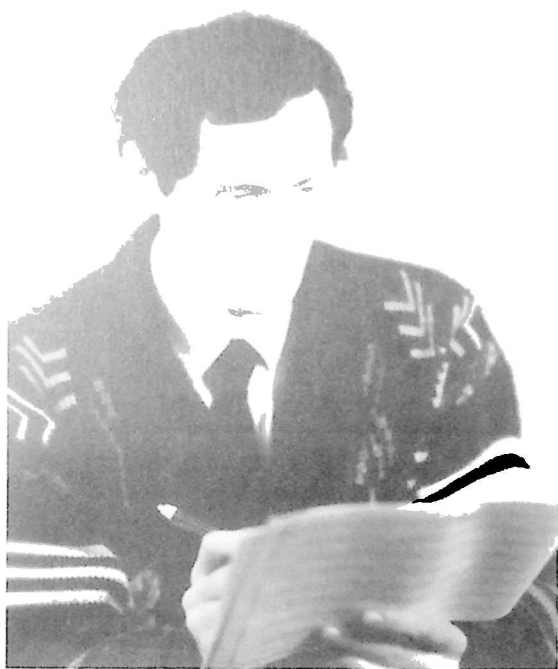




ედუარდ გარაყანიძე
(1957-1998)



გამოცემლობა ინტელექტი

Edisher Garakanidze

Performance of Georgian Folk Song

TBILISI 2007

ედუარდ გარაყანიძე

ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა

თბილისი 2007

რედაქტორის საგან: არაჩვეულებრივი ადამიანური თვისებების გარდა, ედიშერ გარაყანიძე საოცრად დაკვირვებული და ღრმა მეცნიერი გახლდათ. მისი ნაშრომებისთვის ყოველთვის იყო დამახასიათებელი, ერთის მხრივ, დეტალებისადმი უდიდესი ყურადღება და მათი ღრმა განსჯის უნარი, მეორე მხრივ კი – კვლევითი აზრის მასშტაბურობა და შემოქმედებითი ფანტაზია. ნამდვილად შესაშური შერწყმა!

ედიშერ გარაყანიძის კვლევის შედეგებმა ბევრი ახალი საკითხი დასვა ქართულ ფოლკლორისტიკაში, გადაწყვიტა ბევრი არსებული პრობლემა. ამ მხრივ, ალბათ, ყველაზე ნათელი ნიმუშია მისი ნაშრომი დიალექტოლოგიაში. ედიშერმა დასვა, მაგალითად, საკითხი, რომლის თანახმადაც, ღრმა კავშირი არსებობს ისეთ, თითქოსდა დაუკავშირებელ სიმღერებს შორის, როგორებიცაა „ჩაკრულო“ და „ლილე“. ედიშერის კვლევები უამრავ სხვა ამგვარ ღრმა და საინტერესო საკითხს აყენებს. წინამდებარე ნაშრომს ხომ ვერცერთი ფოლკლორისტი ვერ აუულის გვერდს.

ვიმედოვნებ, რომ ეს წიგნი პირველი ნაბიჯია იმ დიდ საქმეში, რასაც ედიშერ გარაყანიძის ნაშრომთა სრული კორპუსის გამოცემა ჰქვია. ეს საქმე, უდავოდ, კიდევ უფრო ამაღლებს ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის დონესა და პრესტიჟს.

რედაქტორი **იოსებ შორდანიძე** (ავსტრალია)
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

რეცენზენტები **მანანა შილაკაძე**
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

ქოთარ ჩიჯაშაძე
მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტი

მიხეილ ძურდინი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

ტექსტის რედაქტორი **რუსუდან ჩხენკელი**
ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი

სანოტო მაგალითები ააწყო ლელა მაქარაშვილმა

ავტორის შესახებ მასალის შეკრებაში დიდი წვლილი შეიტანა
ზურაბ თევზაძემ

© გიორგი გარაყანიძე. 2007.

გარეკანზე: ანსამბლ „მთიების“ პირველი აფიშა

სარჩევი

„იყო კაცი მგალობელი“ – ვახუშტი კოტეტიშვილი	5
ავტორისაგან	9
შესავალი.....	14
 თავი I. შემსრულებლობა პირველად სასიმღერო ფოლკლორში	18
სად და როდის სრულდებოდა ხალხური სიმღერები	19
ვის მიერ სრულდებოდა, რა სრულდებოდა და როგორ ისწავლებოდა.....	23
ვინ და როგორ წარმართავდა სიმღერას.....	40
შესრულების წესი	44
 თავი II. ცვლილებები პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში	66
თავი III. შემსრულებლობა მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორში	86
დასკვნა	138
 Performance of Georgian Folk Song (Conclusions).....	152
სანოტო მაგალითების წყაროები.....	164
გამოყენებული ლიტერატურა	166
დამოწმებული გრამფირფიტების სია	177
ნაშრომში დამოწმებული ავტორის მიერ ჩატარებული ექსპედიციების ნუსხა	178
დამოწმებულ მთხრობელთა სია	178
შემოკლებათა განმარტებები	180
 სანოტო მაგალითები	181

იყო კაცი მგალობელი

არიან ადამიანები, რომელთა შესახებ ძნელია წერა, არა იმიტომ, რომ სათქმელის ნაკლებობას განიცდი, არამედ პირიქით, აღარ იცი, როგორ გამოხატო სიტყვებით ის განსაკუთრებულობის შარავანდელი, რომელიც მათ ნათელ შუბლს ადგა. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ეპითეტები და მეტაფორები თავიანთ ხატოვან ფუნქციას ჰკარგავენ და ფუყე ბუტაფორიად იქცევიან. ასეთი პიროვნებების ამალღებული სისადავისა და სულიერი არისტოკრატიზმის ფონზე ფერმკრთალდება ყოველგვარი ხოტბა და ღითირამბები, მჭევრმეტყველება დუმდება, რათა უსიამო რიტორიკად არ გადაიქცეს.

ასეთ პიროვნებაზე მიხდება წერა. ედიშერ გარაყანიძე არისტოკრატი გახლდათ სულიერადაც და ხორციელადაც. არისტოკრატიზმი ხომ, უპირველეს ყოვლისა, სულიერების განსაკუთრებული თვისებაა და არა პრივილეგიებული წოდების აუცილებელი ატრიბუტი. თუმცა გვარიშვილობითაც და ოჯახური წარმომავლობითაც მართლაც რომ საჩინო კაცი იყო:

გარაყანიძეთა გვარი მეთხუთმეტე საუკუნიდან ჩანს მცხეთის მიდამოებში. აქ, სოფელ გაღაგანში, დღევანდლამდე შემორჩენილი გარაყანიძეთა კარის ეკლესია და ციხე-გალავნის ნაშთები. სოფელი, როგორც სიგელ-გუჯრებით დასტურდება, სამშობლოს ღირსეული სამსახურისა და სევეტიცხოვლისადმი გაწეული ღვაწლის გამო უბოძებია მათთვის ზაქარია კათოლიკოსის მეჩვიდმეტე საუკუნეში. მეფეთაგანაც წყალობის არაერთი სიგელი რეგებიანთ გარაყანიძეებს მამულისათვის თავდადებული სამსახურის ნიშნად.

ედიშერის პაპას – გიორგი ლუარსაბის ძე გარაყანიძეს ორი სამხედრო სასწავლებელი ჰქონდა წარჩინებით დამთავრებული. იგი გამოირჩეოდა არა მხოლოდ უაღრესად ფართო ერუდიციით, არამედ მტკიცე ზნეობრივი ნორმებითა და უკომპრომისო პრინციპულობით. 1913 წელს მან სასტიკი უარით უპასუხა მთავარსარდლის ბრძანებას – სისხლში ჩაეხშოთ დაღესტნელთა აჯანყება. მან განაცხადა: - „მე სამხედრო ვარ და არა ჟანდარმი!“ ამის გამო იგი ციმბირში გადაასახლეს. შემდეგ კი, პირველ მსოფლიო ომში, ბრძოლის ველზე გმირულად დაიღუპა ხელჩართულ ბრძოლაში.

ედიშერის დიდედა – ოლღა გრიგოლის ასული კოტეტიშვილი – გარაყანიძისა ეკუთვნოდა კოტეტიშვილების იმ შტოს, რომელსაც „მღვდლიანთ“-ს ეძახდნენ და გახლდათ ვახტანგ კოტეტიშვილის ღვიძლი ბიძაშვილი. ქალბატონი ოლღა ცნობილი იყო ფართო განათლებით. მას იტაცებდა ფილოსოფია და ფსიქოლოგია, ლოგიკა და მსოფლიო ლიტერატურა და ისტორია. მტკიცე ნებისყოფის გამო სანათესაოსა და ოჯახის სამეგობროში რკინის ქალის სახელი ჰქონდა გავარდნილი.

ედიშერის მამა – გიორგი გიორგის ძე გარაყანიძე უმაღლესი მუსიკალური და ტექნიკური განათლების მქონე ღრმად განსწავლული პიროვნება გახლდათ. კომუნისტური რეჟიმის დროს იგი, არისტოკრატიული წარმომავლობის გამო ათვალწუნებული, კონსერვატორიიდან გარიცხეს და იძულებული გახდა რუსეთში დაესრულებინა სწავლა-განათლება.

ედიშერის დედა – მარიამ ივანეს ასული გველესიანი ღრმად განათლებული, უაღრესად სათნო და მზრუნველი ქალბატონი, საინჟინრო საქმის შესანიშნავი სპეციალისტი, მეორე მსოფლიო ომში სრულიად ახალგაზრდა წავიდა მოხალისედ და ცეცხლის ხაზზე ხელმძღვანელობდა ხიდების მშენებლობას.

ედიშერს მეუღლეც ღირსეული შეახვედრა განგებამ – ნინო ბალათურია განათლებით აღმოსავლეთმცოდნე-ენათმეცნიერი გახლდათ, ავტორი საყურადღებო კვლევებისა. მაღალი ზნეობრიობითა და კეთილშობილებით აღსაყვან ქალბატონი, გარდა იმისა, რომ იყო შესანიშნავი შეილების აღმზრდელი დედა, ღირსეულ მეუღლეობას უწევდა ედიშერს მუსიკალურ-პედაგოგიურ ასპარეზზეც. მან ედიშერთან ერთად ჩამოაყალიბა საყმაწვილო ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული სტუდია „ამერ-იმჭერი“, რომლისთვისაც შექმნა სპეციალური სასწავლო კურსი „სამშობლოსმცოდნეობა“ და ამ კურსს თავადვე უძღვებოდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ სტუდიამ საერთაშორისო მნიშვნელობა შეიძინა: იგი 1994 წელს გერმანიაში ევროპის ბავშვთა საუკეთესო სტუდიად აღიარეს.

რაც დრო გადის ედიშერის ტრაგიკული აღსასრულიდან, უფრო მეტად ცხადდება ჩემთვის მისი საოცრად მთლიანი, ყოველმხრივ სრულყოფილი პიროვნება. როგორც ჩანს, მასში თავი მოიყარა წინაპართა ყველა გამორჩეულად საუკეთესო თვისებამ: სულიერმა დახვეწილობამ და ამაღლებულმა პატრიოტიზმმა, ლმობიერებისა და უკომპრომისობის იშვიათმა ნაზავმა, მუსიკალურმა ნიჭიერებამ და თავგადადებულმა შრომისმოყვარეობამ, სიკეთის ქმნის დაუოკებელმა წყურვილმა და ადამიანური კეთილშობილების მრავალმა სხვა თვისებამ, რომელთა აღმნიშვნელი ცნებებიც კი დაეიწყებულა ჩვენს პლასტიკურ-სინთეტიკურ ეპოქაში.

აღტაცებასა და მოწიწებას იწვევს ედიშერ გარაყანიძის საქმიანობის ფართო დიაპაზონი, მისი მოღვაწეობის უბრალო, მშრალი ჩამონათვალიც კი:

ეთნომუსიკოლოგი ანუ მუსიკოს-ფოლკლორისტი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოცენტი, საოცარი სიღრმის მეცნიერ-თეორეტიკოსი და უნაყოფიერესი პრაქტიკოსი, რამდენიმე ფოლკლორული ანსამბლის ხელმძღვანელი და კონსულტანტი, ფოლკლორის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, კომპოზიტორი, სიონის გუნდის მგალობელ-რეგენტი, აღმოსავლეთის კულტურათა ინსტიტუტის თეოლოგიის დოქტორი. იგი 1994-95 წლებში მიწვეულ იქნა გერმანიის ქ. რეგენსბურგის უნივერსიტეტში, სადაც მისი თაოსნობით მომზადდა საენციკლოპედიო სტატია „ქართული მუსიკა“.

სხვადასხვა დროს კითხულობდა ლექცია-მოხსენებებს კემბრიჯის, ლონდონის, ედინბურგის, სორბონის, მარსელის, ჟენევის, კიოლნის და სხვა უნივერსიტეტებში. იგი იყო ლონდონის სამეფო თეატრის კონსულტანტი, როდესაც იქ დაიდგა

„აკაკასიური ცარცის წრე“. უშუალოდ მისი დამსახურებაა ისიც, რომ მრავალმა უცხოელმა შეიყვარა და გაითავისა ქართული ხალხური მუსიკალური ხელოვნება. ამისი დასტურია თუნდაც ის ფაქტი, რომ 2004 წელს დიდ ბრიტანეთში გამოიცა ედიშერის პროექტით შედგენილი წიგნი „99 ქართული სიმღერა“, რომელსაც წამძღვარებული აქვს მისივე ერცელი წერილი ქართული სიმღერის შესახებ. წიგნი ედიშერის ნათელ ხსოვნას ეძღვნება.

სიჭაბუკიდანვე ბუნებრივად შეხამდა ედიშერის მოღვაწეობაში ორი სფერო – სწავლა და სწავლება. ეს კი ნიშნავდა: მცირე თუ დიდ ექსპედიციებს საქართველოს მთასა თუ ბარში, მეგობრობას ქართველ შემსრულებლებთან, ქართველ გლეხკაცთან. შობა-აღდგომის მახარობლად ჭონა-ალილოთი ფეხდაფეხ დაევიღა ქართულ სოფლებს, ქართული ხალხური სიმღერის გაკეთილებსა და საგანმანათლებლო კონცერტებს „მთიებთან“ ერთად სხვადასხვა კუთხეში, მათ შორის – საინგილოსა და ქვემო ქართლის სოფლებში... მის ანსამბლს შემთხვევით არ დარქმევია „მთიები“, რომელიც „ითქმის განმანათლებელად“ (საბა).

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ედიშერის, როგორც კომპოზიტორის საქმიანობა, რომელსაც ასეთი შეფასება მისცა თვალსწინო კომპოზიტორმა, ბატონმა ბიძინა კვერნაძემ: „მე გაოცებული დაერჩი, როდესაც მოვისმინე ედიშერის შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებები. იგი ამ სფეროშიც ისეთივე ნიჭიერებითა და ღირებული მოღვაწეობით გამოირჩეოდა. რაც მთავარია, ეს უნიკალური, მრავალმხრივი ნიჭიერების მქონე არაჩვეულებრივი მუსიკოსი საკუთარი მელოდიკის ავტორია.“

და ეს ყველაფერი ედიშერ გარაყანიძემ მოასწრო 41 წლის ასაკში. და რაც მთავარია, მოასწრო უდიდესი მისიის აღსრულება: მეოცე ასწლეულში აკადემიურ რელსებზე შემდგარი ქართული მრავალხმიანი სიმღერა თავისი ბუნებრივი კალაპოტისკენ შემობრუნა. ედიშერის მიერ ჩამოყალიბებული თეორიული პრინციპების პრაქტიკული ცხოველმყოფელობის დასტურად იქცა მის მიერვე შექმნილი ვაჟთა ფოლკლორული ანსამბლი „მთიები“ – დღეს უკვე ედიშერის სახელობის ვაჟთა და ქალთა შერეულ ანსამბლად განვრცობილი, რომელიც კიდევ უფრო მეტი სისავსით წარმოადგენს ქართულ ფოლკლორს. ანსამბლს ედიშერის ვაჟი გიორგი თავკაცობს.

ამგვარი დიდი საქმეების კეთება მხოლოდ ედიშერისებრი მასშტაბისა და შესაძლებლობების ფოლკლორისტს შეეძლო, რომლის პიროვნებაშიც ბედნიერად იყო შენივთული ღვთის ბოძებული ნიჭიერება, გუთნისდებული შრომის უნარი, ქართული ხალხური მუსიკალური ხელოვნების უღრმესი ფესვების წვდომის ალღო და ზოგადსაკაცობრიო კულტურის საფუძვლიანი ცოდნა.

ყველაფერთან ერთად, ედიშერი, უპირველეს ყოვლისა, სანიმუშო ქრისტიანი იყო: ეს „ნაჭედის სიმტკიცის“ ადამიანი საოცრად გულმოწყალე იყო და მეოხი. კაცი-სანთელი ეუწოდე ადრე მას, თავის ირგვლივ ნათელის მიმოშინველი და იქვე დავსძენდი, რომ ედიშერი მაგონებდა გრიგოლ ხანძთელისა თუ ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდელთა ამაღლას ჩამორჩენილ მორჩილს, რომელიც უხმაუროდ, რუდუნებით

ასრულებდა საღვთო საქმეს. მართლაც, დიდ ადამიანთათვის დამახასიათებელი თავმდაბლობით, ჩუმად, ყოველგვარი თვითრეკლამისა და ბაჭიბუქის გარეშე აკეთა მან თავისი საკეთებელი. აკეთა ისე, რომ ვერ გატეხა ვერც ნივთიერმა შეჭირვებამ და ვერც შერყეულმა ჯანმრთელობამ.

მახსოვს, გასული საუკუნის 80-იანი წლების დასასრულს კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრის გამგემ, სულგანათლებულმა კუკური ჭოხონელიძემ მიმიწვია ხალხური ზეპირსიტყვიერების კურსის წასაკითხად. აუდიტორიაში ბოლო მერხზე, სტუდენტების უკან ედიშერი შევნიშნე. სიცილით ვუთხარ: - შენ, დოცენტ კაცს, ლამის უკვე დოქტორსა და პროფესორს ამ პატარა გოგო-ბიჭებში რა გინდა-მეთქი.

მეც მაინტერესებსო, მორცხვად მითხრა. ამ სიმორცხვეს განსაკუთრებით იმიტომ ეუსვამ ხაზს, რომ მე მას ბიძად ვერგებოდი, მაგრამ მისგან არასოდეს მახსოვს ოდნავი ფამილარობა კი არა, ოდნავი შეთამაშებაც კი. მეტსაც ვიტყვი, ერთხელ წერილი გადმომცა: ბ-ნო ვახუშტი, ეს წერილი მერე წაიკითხეთ, მასში იმას ეწერ, რასაც პირში ვერ გეუბნებითო. ასეთი მაღალადამიანური, სათუთი დამოკიდებულება ჩემდამი მე იშვიათად მიგრძენია ვინმესაგან ჩემს ცხოვრებაში.

ედიშერი თავის მეუღლესთან და 18 წლის ქალიშვილ მარიკასთან ერთად იმსხვერპლა ავტოკატასტროფამ 1998 წლის 5 სექტემბერს. დაკრძალულნი ბრძანდებიან თბილისში, საბურთალოს პანთეონში.

მინდოდა, ეს ჩემი მოკრძალებული წერილი ტრადიციული ქრისტიანული ვედრებით დამესრულებინა: ღმერთო, ნათელში ამყოფე ედიშერისა და მისი ოჯახის წევრთა სულები-მეთქი, თუმც მკრეხელობად მეჩვენა. მამა-ზეციერმა უკეთ იცის, სად დაუმკვიდროს სასუფეველი თავის ღვთისნიერსა და წმიდა სამწყსოს.

ვახუშტი კოტეტიშვილი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი



გიორგი ლუარსაბის ძე
გარაყანიძე, მეუღლე ოლ-
ლა გრიგოლის ასული
კოტეტიშვილი, მათი უმ-
ცროსი ვაჟიშვილი გიორგი
(1911 წ.)



ედიშერი მეუღლესთან ნინო ბალათურიასთან ერთად (1996 წ.)



ანსამბლი „მთიები“ (1984 წ.)



საცმანეილო ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული სტუდია „ამერ-იმერის“
პირველი თაობა (1993 წ.)



ექსპედიციები (1985 წ., 1992 წ.)



გაკვეთილებზე დიდ ბრიტანეთში (1994 წ.)



კემბრიჯში (1994 წ.)



ედიშერ გარაყანიძის სახელობის ეთნომუსიკის თეატრი „მთიები“ (2005 წ.)

ავტორისაბან

ყოველ მკვლევარს აქვს თემა, რომელზედაც იგი განსაკუთრებული სიამოვნებით მუშაობს. ასეთი თემები ზოგჯერ “ცხოვრების თემებად” იქცევა ხოლმე, მით უფრო, თუ საკვლევი არე დიდია და მრავალწლიან მუშაობას მოითხოვს. დაამუშავებ ამა თუ იმ საკითხს და მალევე აღმოაჩენ, რომ იგი სხვა, არანაკლებ მნიშვნელოვან საკითხებზეა გადაჯაჭვული, რომელთა გადაჭრის გარეშე მეცნიერული მიზანი სანახევროდაც კი არაა მიღწეული; მიჰყევი ამ საკითხთა რიგს და რწმუნდები, რომ შენ მიერ აქამდე გაკეთებული, თურმე, მეტ ჩაწერტებას, მეტ სიღრმეს მოითხოვდა; ამიტომ კვლავ უბრუნდები ძველ პრობლემებს, ცდილობ, უფრო ამომწურავად განიხილო ერთხელ უკვე განხილული საკითხები, რაღაც ხელახლა დაადგინო, რაღაც უკეთესად დააზუსტო... და ასე – დაუსრულებლად, ვინაიდან საბოლოო წერტილი მეცნიერებაში არ არსებობს. წლების მანძილზე ერთ ჭეშმარიტებაში დავრწმუნდი: ძირითადი ნაწილი შენი დაკვირვებებისა, რომლებიც “კვლევითი ეიფორიის” ჟამს მიგნებებად და ზოგჯერ აღმოჩენებადაც კი გეჩვენება, შენს “სამზარეულოშივე” რჩება; სამეცნიერო ნაშრომებში აქედან მხოლოდ მცირედი აისახება. დანარჩენი რეველებსა თუ ფურცლების ნაგლეჯებზე, ვერეთ წოდებულ “პირად არქივში” ხვდება და ხელახალ დახვეწას, დაკონკრეტებას, საბოლოო ჩამოყალიბებას ელის.

ჩემი “ცხოვრების თემა” მუდამ ორი იყო. პირველი – ქართლის სამუსიკო შემოქმედება, რომელზე მუშაობას სტუდენტობიდანვე შევეუდექი. ისე მოხდა, რომ ყრმობისა და სიჭაბუკის ჟამს წელიწადში სამ-ოთხ თვეს ქართლის სოფლებში ვატარებდი და უშუალოდ ვსწავლობდი ამ კუთხის მკვიდრთ, მათ ყოფაცხოვრებას. ბუნებრივია, არც ქართლის მუსიკალური ყოფა დარჩენილა ჩემი ყურადღების მიღმა; დროთა განმავლობაში კეცნობოდი სოფელელ მომღერლებსაც და ვაკვირდებოდი მათ შემოქმედებას. როდესაც საქმე დიპლომზე მიდგა, ბევრი არც მიფიქრია, თემად ქართლის სამუსიკო შემოქმედება ავირჩიე. განზრახული მქონდა, შევხებოდი და განმეხილა ისტორიული, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული, შემსრულებლობის, მუსიკალური ენისა და სხვა საკითხები, ქართლის სამუსიკო შემოქმედების დღევანდელი მდგომარეობა, მისი ღრმა კრიზისიდან გამოყვანის გზები... როდესაც დაცვის თვე მოახლოვდა, მივხვდი, რომ თემა უფრო ტევადი აღმოჩნდა, ვიდრე ეს მანამდე წარმომედგინა. აუცილებელი შეიქნა პრობლემათა წრის დავიწროება. არჩევანი ქართლურ საწესო სიმღერებზე შევაჩერე. მაგრამ როცა ამ თემის ნაწილი – “ივანანა,” “ლაზარე,” “მზე შინას” შესახებ ნარკვევი – ჩემს მასწავლებელს, ბატონ გრიგოლ ჩხიკაძეს გავაცანი, მან მითხრა: “ეს უკვე მზა დიპლომია, სადიპლომო ნაშრომს მეტი არ მოეთხოვება, მეტს ვერც დაიტევს და ამ ეტაპზე ამ საკითხით შემოიფარგლეო”. ასე დავიწროვდა “ქართლის სამუსიკო შემოქმედება” თემად “ქართლური საწესო სიმღერების ერთი ჯგუფის საკითხისათვის” (გარაყანიძე 1981), ასე ღამრჩა დაუმთავრებელი ჩემი ერთ-ერთი

უსაყვარლესი თემა (თუმცა მოგვიანებით მას ნაწილობრივ კიდევ რამდენჯერმე შევეხე წლიურ ნაშრომებსა და საკონფერენციო მოხსენებებში).

მეორე “ცხოვრების თემა” ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების საფეხურები იყო. ვიცი, რომ ეს არაერთი ჩემი წინამორბედის “ცხოვრების თემა” გახლდათ. ამ მაცდურ პრობლემას გულგრილი არც მე დავეუტოვებოვარ. ჩემი საკვლევი მუშაობის უმთავრესი ხედვრითი წილიც სწორედ მასზე მოდის. საკანდიდატო დისერტაციაც თავიდან ამ პრობლემების განხილვად მქონდა წარმოდგენილი. ცნება “ქართული ხალხური მუსიკა”, იმედროულად, ქართული მუსიკალური დიალექტების ერთობლიობას გულისხმობს და ჩავთვალე, რომ საწყის ეტაპზე ამ დიალექტების დადგენა, მათი ურთიერთმიმართების გამოვლენა სრულიად აუცილებელი იყო. დიალექტებთან დაკავშირებული საკითხების დახუცტებას დიდი დრო და ნაშრომშიც, შესაბამისად, ბევრი ადგილი დასჭირდა. ამ გარემოებამ ძალაუვნებურად უკანა პლანზე გადასწია, ზოგიერთ შემთხვევაში კი მიჩქმალა ხალხური მუსიკის განვითარების მრავალი, მათ შორის ჩემთვის სისხლხორცეული საკითხიც; იძულებული ვიყავი, დიდი ადგილი დამეთმო სტატიკური ანალიზისათვის; შეიძლება ითქვას, რომ “სინქრონიამ დიაქრონია იმსხვერპლა”. რაოდენ დაუჯერებლადაც უნდა ჟღერდეს, მე არ მიყვარს ჩემი სადისერტაციო ნაშრომი, არ მიყვარს იმიტომ, რომ მასში გაცილებით მეტია “პროზა”, ვიდრე “პოეზია”; მეცნიერების პოეზია, მისი მომხიბვლელობა ზომ სწორედ დიაქრონიაში, უხილავი პროცესების გამოვლენაშია! მეორე მხრივ, ქართულ მუსიკალურ დიალექტოლოგიაში იმდენი ხარვეზი იყო, რომ მათი აღმოფხვრის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა მთელი რიგი მოვლენების სწორად დანახვა (ცხადია, ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ ჩემმა ნაშრომმა ქართული მუსიკალური დიალექტოლოგიის ყველა პრობლემა გადაჭრა, მაგრამ, ვფიქრობ, გარკვეული წვლილი მაინც შეიტანა ამა თუ იმ კუთხის სასიმიღერო შემოქმედების უფრო სრული სურათის წარმოჩენის, ამ კუთხეთა მუსიკის ურთიერთმიმართების გარკვევის საქმეში). ასეა თუ ისე, ამ “ცხოვრების თემის” სიღრმისეული დამუშავებაც მომავლისათვის გადაიდო, სადისერტაციო ნაშრომში კი (“ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება”) მხოლოდ უმცირესი ნაწილი მოხვდა “პოეზიისა”, იმ საკითხებისა, რომლებიც ჩემს უცხოველეს ინტერესს იწვევდა მუდამ.

აღნიშნული თემის გასრულების შემდეგ, 1991 წლიდან დავიწყე ფიქრი იმაზე, თუ რა გზით უნდა წარმემართა ჩემი მომავალი სამეცნიერო მუშაობა – უნდა ყოფილიყო ეს “ქართლის გზა”, თუ გზა ქართული მუსიკის განვითარების ეტაპების დადგენისა. 1992 წლის ზაფხულისათვის საბოლოოდ მომწიფდა აზრი, რომ ერთ-ერთი ამ თემათაგანი უნდა ამერჩია. სწორედ ამ დროს ვამზადებდი საჟურნალო სტატიას ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის შესახებ. ეს სტატია ჩაფიქრებული მქონდა, როგორც გაგრძელება 1985 წელს ჟურნალ “საბჭოთა ხელოვნებაში” დაბეჭდილი ჩემივე წერილისა; მასში გაანალიზებული უნდა ყოფილიყო ქართულ ხალხურ სასიმიღერო შემსრულებლობაში დასახული ახალი ტენდენციები. როცა ამ საკითხთან დაკავშირებული ჩემუილი მოსაზრებები მუსიკისმცოდნე იოსებ ჟორდანიას გავუზიარე, მან, ჩემთვის მოულოდნელად,

სრულიად დაბეჯითებით მირჩია, რომ ამ მნიშვნელოვანი პრობლემისათვის არა საურნალო სტატია, არამედ საკვალიფიკაციო ნაშრომი მიმეძღვნა. მისი აზრით, საურნალო სტატია ვერ დაიტევდა ყველა იმ საინტერესო საკითხს, რომელიც ხალხური სიმღერის შემსრულებლობას უკავშირდება. ვერ ვიტყვი, რომ ბატონი სოსოს რჩევა იმთავითვე ჭკუაში დამიჯდა. უპირველეს ყოვლისა, მაეჭვებდა ამგვარი ნაშრომის დისერტაბელორობა, მით უფრო, რომ საქმე სადოქტორო დისერტაციას ეხებოდა. ეს უკანასკნელი კი ჩემს წარმოდგენაში “უფრო სერიოზული” საკითხების განხილვას უნდა დათმობოდა. მაგრამ როცა კარგად გავიაზრე შემსრულებლობასთან დაკავშირებული პრობლემების წყება, მალევე დაერწმუნდი, რომ ეს პრობლემები სისხლხორცეულადაა გადაჯაჭვული ქართული ხალხური მუსიკის როგორც ისტორიის, ასევე თეორიის უმნიშვნელოვანეს საკითხებთან; რომ ამ საკითხების შემსრულებლობის კუთხით გაანალიზება “არანაკლებ სერიოზულია”. გადაწყვეტილების მიღება კი საბოლოოდ იმან გამაბედვინა, რომ წლების განმავლობაში ამ სფეროში საკმაოდ მდიდარი გამოცდილება და, შეიძლება ითქვას, ცოდნაც დამიგროვდა. ამას, უპირველეს ყოვლისა, ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის გამგეს, ბატონ კუკური ჭოხონელიძეს ვუმაღლი.

ბატონმა კუკურმა, რომელიც მუდამ გამოირჩეოდა თავისი (და არა მარტო თავისი!) კათედრის სტუდენტებზე მაშობრივი ზრუნვით, 1979 წელს მე, იმხანად ახლად დაოჯახებული ახალგაზრდა, მომღერლად მიმიყვანა ქართული ფოლკლორის სახელმწიფო ანსამბლში (შემდეგში – “თბილისი”), რომელსაც იგი კონსულტანტობდა. იმ დღიდან იწყება ჩემი მჭიდრო ურთიერთობა ქალაქური ფოლკლორული ანსამბლების მომღერლებთან, ლოტბარებთან, ხალხურ საკრავებზე დამკვრელებთან, მოცეკვავეებთან თუ ქორეოგრაფებთან. ყოველდღიური რეპეტიციები, შეხვედრები სხვა (მათ შორის – არაქართული) ჯგუფების შემსრულებლებთან, – ყოველივე ეს დიდი სკოლა იყო იმხანად დამწყები ფოლკლორისტისათვის. გადაუჭარბებლად შემიძლია ეთქვა, რომ ამ შთაბეჭდილებებმაც წაახლისა ჩემი სურვილი, შემექმნა საკუთარი ანსამბლი, რომელშიც ჩემი შემოქმედებითი პრინციპების, მრწამსის გაცხადებას შეეძლებდი. 1980 წლის ნოემბერში მეგობრებთან ერთად შეექმენი ფოლკლორული ანსამბლი “მთიები”, რომელთან მუშაობამაც, ასეულობით ხალხური სიმღერის შესწავლის გარდა, ხალხური შემსრულებლობის კანონებთან უშუალო შეხების საშუალებაც მომცა.

თავისთავად ცხადია, ძალზე ბევრი რამ შევიტყვე ჩემს ოცზე მეტ გრძელ და მოკლევადინ ფოლკლორულ ექსპედიციაში, ისევე როგორც ერთ-ორდღიან გასვლებში “მთიების” წევრებთან ერთად ქართულ სოფლებში სიმღერების ჩაწერის, შესწავლისა თუ, უბრალოდ, მომღერალ-მოცეკვავეებთან შეხვედრის მიზნით, როცა შესანიშნავი საშუალება მეძლეოდა, კარგად დავკვირებოდი შესრულების პროცესს (სრულიად დარწმუნებით შემიძლია ეთქვა, რომ ამ საშუალებას მოკლებული მკვლევრის დაკვირვებები, მიღებული მარტოოდენ ფონოჩანაწერების მოსმენით და, მით უმეტეს, მხოლოდ ნოტების ფურცელით, განახევრებულია!).

წინამდებარე ნაშრომის დაწერა, გარკვეულწილად, მოვალეობის გრძნობამაც გადამაწყვეტინა. სამწუხაროდ, ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაზე ჩვენში დღეს თითქმის არავინ წერს, მათ შორის, არც ისინი, ვისაც ამ დარგში ცოდნა-გამოცდილება უხვად აქვს. ამ უკანასკნელთ ეს ცოდნა და გამოცდილება საფლავში მიჰყვებათ, რის შედეგადაც ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის არეში აურაცხელი კითხვის ნიშანი იყრის თავს. რომ არა ლადო გეგეჭკორისა და, განსაკუთრებით, ვანო შილაკაძის ნაშრომები, ჩვენთვის უამრავი რამ ახლა უცნობი იქნებოდა; მათი მეოხებით შემსრულებლობის ისტორიის საკითხებთან დაკავშირებული ჯერ კიდევ ბევრი ხარვეზის აღმოფხვრაა შესაძლებელი. ვინ იცის, წინამდებარე ნაშრომმა ნაწილობრივ მაინც იტვირთოს ეს როლი მომავალი თაობებისათვის...

გარკვეული სამსახური გამიწია სტუდენტობისდროინდელმა გატაცებამ – XIX საუკუნის ქართული გაზეთებიდან ქართული ხალხური მუსიკისადმი მიძღვნილი სტატიების გადმოწერამ. ეს სტატიები შემსრულებლობის საკითხებთან დაკავშირებულ მრავალ საინტერესო ადგილსაც შეიცავს.

ნაშრომის წერას 1992 წლის სექტემბრის დასაწყისში შევუდექი და 1993 წლის სექტემბერში გავასრულე. დროის ეს მონაკვეთი ვინმეს, შესაძლოა, მცირედაც მოეჩვენოს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ, როცა წერას ვიწყებდი, ხელთ უკვე მქონდა გამოსაყენებელი მასალის უდიდესი ნაწილი და ჩემი მოსაზრებებიც, რომლებიც ექსპლიციტების, კონცერტების, რეპეტიციების, შემსრულებლებთან საუბრისა თუ ძველი გაზეთების კითხვით ჩამოყალიბდა, ქალაქზე უკვე გადატანილი იყო. ამიტომ ეს ერთი წელიწადი, ძირითადად, ამ მასალის სისტემატიზაციას მოუწია.

დავასრულე წერა და ერთი თვის შემდეგ, გარემოებათა გამო, უცხოეთში მომიხდა წასვლა. თითქმის ორი წელი, არსებითად, იქ გავატარე. ნაშრომს ვერც 1995 წლის დასასრულს მივებრუნდი და ვერც – 1996 წლის პირველ ნახევარში, როცა რამდენიმე თვით კიდევ ერთხელ მომიწია სამშობლოდან გამგზავრებამ. ასე რომ, ახლა მისი გასრულებიდან სამი წელიწადია განვლილი. ამ სამი წლის განმავლობაშიც ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა ერთ ადგილზე არ მდგარა; მასში კვლავ შეიმჩნეოდა გარკვეული ცვლილებები; მეტადრე ეს ქალაქური ფოლკლორული ჯგუფების შემსრულებლობაზე ითქმის (უცხოეთიდან ორიოდე კვირით ჩამოსულიც ხელიდან არ ვუშვებდი ზოლმე ხელსაყრელ შემთხვევას, დაესწრობოდი ამა თუ იმ ჯგუფის გამოსვლას, ამა თუ იმ ფესტივალის პროგრამით გათვალისწინებულ კონცერტებს, მენახა ფოლკლორული შინაარსის ტელეგადაცემები და სხვა. წერას ახლა რომ ვიწყებდე, უსათუოდ შეეჩერდებოდი ახალგაზრდულ ჯგუფ “გეორგიკაზე”, რომელიც ამ სამიოდე წლის წინ ჯერ კიდევ ფეხს იდგამდა, ახლა კი, ჩემი აზრით, “მეორეული ფოლკლორის” მნიშვნელოვან ძალად იქცა, შეეცხებოდი ახალ ანსამბლ “ლაშარს”, განვიხილავდი ქართული ხალხური სიმღერის უცხოელ შემსრულებელთა შემოქმედებას (რომელთა ხელოვნება სწორედ ბოლო ორ-სამ წელიწადში იქცა ანგარიშგასაწევ მოვლენად). მაგრამ ბევრი ფიქრისა და განსჯის შემდეგ გადავწყვიტე, ნაშრომისათვის აღარაფერი მიმემატებინა. იგი ზომ მთლიანობაში 1992-1993 წლებს განეკუთვნება

და მასში არაფერია უფრო გვიანდელი (თუ არ ჩავთვლით ავტორის რამდენიმე სტატიას ლიტერატურის სიაში, რომლებიც, უმეტესწილად, ადრევე არსებობდა ხელნაწერების სახით).

შემსრულებლობა ხალხური სიმღერის ის საგანია, რომელიც ძალიან ხშირ შემთხვევაში მარტოოდენ სიტყვიერ აღწერას ექვემდებარება. ეს კი შეუძლებელს ხდის მაქსიმალურ კონკრეტულობასა და სიზუსტეს, რაც მეცნიერების მნიშვნელოვანი ნიშანსეცია. სწორედ ეს განაპირობებდა ჩემს ეჭვს ნაშრომის დისერტაბელურობის შესახებ. მაგრამ, მეორე მხრივ, უაზრობაა, უარი თქვა რაიმეს ანალიზზე მხოლოდ იმიტომ, რომ მოცემულ ეპოქაში საკმარისი საანალიზო ხელსაწყო-იარაღები არ გააჩნია. ასე მეცნიერება ვერც ვერასოდეს განვითარდებოდა, რადგან მეცნიერების ხელთ არსებული აღჭურვილობა მუდამ ტოვებს უკეთესის არსებობის სურვილს. ზომ მანიპულირებდნენ ძველი დროის მათემატიკოსები “შიშველი” სიტყვებით, როცა მათ ფორმულების გამოყენება ჯერ არ იცოდნენ!..

მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და უღრმესი მადლობა გადაუხადო ქალბატონ მანანა შილაკაძეს, ბატონებს: ოთარ ჩიჯაყაძესა და იოსებ ჟორდანიას, რომლებმაც 1995-1996 წლების გასაყარის განსაკუთრებით მძიმე პირობებში, უშუქობასა და სიცივეში წაიკითხეს წინამდებარე ნაშრომი და საჭირო შენიშვნები და მოსაზრებები გამიზიარეს. მათვე საბოლოოდ გადამაწყვეტინეს ამ ნაწერის საკვალიფიკაციო ნაშრომად წარდგენა.

მე კი ამ წინათქმას დიმიტრი არაყიშვილის სიტყვებით დავამთავრებ:

“Мне, вероятно, не раз придется возвращаться к этому вопросу, а может быть, за него возьмется и еще кто-нибудь другой, более меня подготовленный, более сведущий, с большими познаниями и эрудицией, как в общих вопросах музыки, так и в других областях знания. Пока можно только сказать одно: поле изучения широкое, а работников на нем мало. Пусть же не будет поставлено в упрек то немногое, что сделано мною”.

ქართულმა მუსიკალურმა ფოლკლორმა უკვე კარგა ხანია, საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა. მრავალი ქვეყნის მეცნიერები მსჯელობენ ჩვენი ხალხური მუსიკის ფენომენზე, მის მრავალფეროვნებაზე, განვითარების გასაოცრად მაღალ დონესა და მხატვრულ ღირსებებზე. ქართულ ხალხურ ვოკალურ შემოქმედებას მიეძღვნა გერმანულ, ინგლისურ, ფრანგულ, ესპანურ, პოლონურ და სხვა ენებზე შესრულებული უამრავი სამეცნიერო სტატია და ცალკეული გამოკვლევა-მონოგრაფიები (A. Ditt 1910, 1914; R. Lach 1917, 1918, 1931; S. Nadel; E. Stockmann; B. Беляев; E. Emsheimer; Y. Grimaud; S. Zeigler და სხვა). თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კულტურის არც ერთ დარგს არ შეუტანია ისეთი მნიშვნელოვანი წვლილი მსოფლიო კულტურის საგანძურში, როგორც ქართულ ხალხურ სიმღერას. კიდევ უფრო დიდია მისი როლი ეროვნული თვითმყოფლობის შენარჩუნების საქმეში. თუნდაც ამიტომ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ყოველმხრივი შესწავლა ჩვენი მეცნიერების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა.

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენმა მუსიკალურმა ფოლკლორისტიკამ ამ მხრივ გარკვეულ წარმატებებს მიაღწია: შესწავლილია ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ისტორიისა და თეორიის მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი, გადაჭრილია არაერთი სამეცნიერო პრობლემა, განხილულია ხალხური ვოკალური თუ ინსტრუმენტული ხელოვნების ესა თუ ის მხარე. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ მუსიკალური ფოლკლორის ყველა სფერო როდია ერთნაირი სიღრმით შესწავლილი; არის მეტად ან ნაკლებად დამუშავებული თემები, ხოლო ზოგი რამ საერთოდ ყურადღების მიღმა დარჩენილი. მაგალითად, თითქმის არაფერია გაკეთებული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მუსიკის ფსიქოლოგიის, სოცოლოგიისა თუ ესთეტიკის თვალთახედვით განხილვისათვის.

ნაკლებად შესწავლილი საკითხების რიგს განეკუთვნება ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაც, არადა, უცხოეთში (მათ შორის, ყოფილი საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში) მუსიკალური ფოლკლორის შემსრულებლობა კვლევის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ობიექტია. ყოველ შემთხვევაში, ასეა ბოლო ათწლეულებში. გამოიყენა შემსრულებლობისადმი მიძღვნილი სპეციალური სტატიები, სტატიების კრებულები და წიგნები (В. Гусев 1967, 1977; В. Щуров; О. Кыйва; Т. Алибакиева; Н. Колпакова; С. Грица; Е. Яхонтова; В. Новийчук; Т. Джиджев; И. Земцовский; Л. Христиансен; Э. Алексеев; S. Dahlig; Д. Рачюнайте; Т. Magrini; M. Baumann; H. Zemp; H. Tiel; S. Zeranska-Kominek და სხვა). ეს ბუნებრივიცაა — მუსიკალური ფოლკლორის შემსრულებლობის გარეშე ხომ არც არსებობს! თუ, მაგალითად, პროფესიული მუსიკის განხილვა შემსრულებლობისაგან იზოლირებულად, ასე თუ ისე, დასაშვებია, მუსიკალურ ფოლკლორზე ამას ვერ ვიტყვით: მის შესახებ უმრავლესი საკითხის ახსნა მხოლოდ საშემსრულებლო ხელოვნების თავისებურებათა გათვალისწინებით ხდება შესაძლებელი.

ამასთან, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შემსრულებლობა, როგორც მუსიკალური ყოფის მოვლენა, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, არასოდეს ყოფილა

სტატიკურ მდგომარეობაში; იგი მუდამ ვითარდებოდა, მასში ყოველთვის იცვლებოდა რაღაც, როგორც რადენობრივად, ისე – თვისობრივად. განსაკუთრებით შესაძენეი ცვლილებები განიცადა მან ბოლო ასწლეულის მანძილზე. ამ ცვლილებების დაუნახაობა, დაუფიქსირებლობა, გაუთვალისწინებლობა კარგს არაფერს მოუტანს ჩვენს ფოლკლორისტიკას. მეტიც, ეს იქნება (და ხშირ შემთხვევაში უკვე არის) მიზეზი ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მიმდინარე პროცესების არასწორი გაგებისა.

არ შეიძლება ითქვას, რომ ხალხური მუსიკის შემსრულებლობაზე ჩვენში არაფერი დაწერილა. ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ავტორები ეზებიან ხალხური სიმღერის შესრულების ცალკეულ საკითხებს; სხვადასხვა ნაშრომსა თუ სტატიაში ყურადღება ექცევა შემსრულებლობის ამა თუ იმ მხარეს. არსებული მოსაზრებები, დაკვირვებები მრავალ, ჩვენთვის ღირებულ ცნობას შეიცავს. მაგრამ აღნიშნული ნაშრომების მიზანს არ შეადგენდა ხალხური შემსრულებლობის სისტემური კვლევა; სხვაგვარად რომ ვთვათ, შემსრულებლობა არ ქცეულა სპეციალური კვლევის ობიექტად, რის გამოც მრავალი მნიშვნელოვანი სფერო დღემდე საერთოდ შეუსწავლელია, ეს კი ჩვენი მუსიკალური მეცნიერების ხარვეზად უნდა ჩაითვალოს.

წინამდებარე ნაშრომი ამ ხარვეზის, ნაწილობრივ მაინც, აღმოფხვრას ემსახურება. მისი მიზანია, დაადგინოს ქართული ხალხური სიმღერის (სიმღერის – და არა ზოგადად მუსიკის, ვინაიდან თითქმის არ ვეხები ინსტრუმენტულ მუსიკას, რომელიც ცალკე კვლევის საგანია) შემსრულებლობის როგორც პირველადი, ისე მეორეული ფორმების ძირითადი ასპექტები, გაარკვიოს შესრულების არეში მიმდინარე პროცესების რაობა და საფუძველი შეუმზადოს ამ მნიშვნელოვანი საკითხების შემდგომ მეცნიერულ კვლევას.

ნაშრომი ეყრდნობა სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურას, ქართველ მუსიკოსთა, მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა თხზულებებს და საჟურნალო-საგაზეთო სტატიებს, არსებულ სანოტო და ფონოჩანაწერებს, აგრეთვე ავტორის მიერ თხუთმეტი წლის განმავლობაში ფოლკლორისტულ ექსპედიციებში გლეხებთან, აგრეთვე სოფლად თუ ქალაქად, ფოლკლორული ანსამბლების ლოტბარებთან და მომღერლებთან ურთიერთობისას მოპოვებულ მასალას.

ვიდრე უშუალოდ ქართული სასიმღერო ფოლკლორის შესახებ მსჯელობას შეუდგებოდეთ, საჭიროა გავარკვიოთ, თუ რა არის ფოლკლორი, შეიძლება თუ არა, ხალხური შემოქმედების ნაწარმოების ყოველგვარი შესრულება ერთ სიბრტყეზე განვიხილოთ.

ამ საკითხს არაერთი ავტორი შეხებია (В. Гусев 1977; С. Грица; Е. Яхонтова; В. Новийчук; D. Dahlig; M. Baumann და სხვა), მაგრამ ვინაიდან მიმაჩნია, რომ ამ ავტორების მსჯელობა და დასკვნები ამომწურავად არის შეეჯამებული ორ უაღრესად საინტერესო ნაშრომში (Земцовский 1984; Алексеев 1985), ამ შემთხვევაში საკმარისად შეიძლება ჩაითვალოს მათზე დაყრდნობა.

ეალექსევი წერს:

– “ფოლკლორი არაპროფესიული, ცხოვრებასთან და ყოფასთან უშუალოდ დაკავშირებული მხატვრული შემოქმედებაა, რომელიც იქმნება და ვითარდება მყარ სოციალურ-ეთნიკურ ჯგუფებში;

– არსებობს როგორც ზეპირი ტრადიცია, რომელიც ხასიათდება გამოვლენის ვარიანტული სიმრავლით;

– ხორციელდება უშუალო ურთიერთობის პროცესში, როგორც კოლექტიური შემოქმედება”.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია (...) ფოლკლორის პირველადი (აუთენტური) სახეობების გამოჩენა მეორეული, მათ შორის – ხაზგასმულად სცენური ფორმებისაგან (ე.წ. “ფოლკლორიზმი”) (1985: 10).

ამრიგად, ეალექსეევი საგანგებოდ სცენაზე შესრულებისათვის განკუთვნილ ფოლკლორს ფოლკლორიზმის გამოვლინებად მიიჩნევს.

უფრო მკაცრად უდგება საკითხს ი.ზემცოვსკი, რომელიც თვლის, რომ სცენაზე გამოტანილი ფოლკლორი, განურჩევლად იმისა, თუ რამდენად წმინდადაა დაცული მისი დამახასიათებელი ნიშნები სცენური ინტერპრეტაციისას, ყველა შემთხვევაში უკვე ფოლკლორიზმია, ენაიდან სცენა თავისთავად გახლავთ მუსიკალური ფოლკლორისა და პროფესიული მუსიკის ურთიერთქმედების საწყისი ეტაპი, გადასვლა არაფოლკლორულ ფორმებზე.

იგივე ავტორი ახარისხებს სცენაზე წარმოდგენილ ფოლკლორს შემსრულებელთა მიხედვით:

“(...) ფოლკლორი სცენაზე შეიძლება წარმოადგინონ თავად ფოლკლორის მატარებლებმაც და “გარეშებმაც”, რომლებიც საგანგებოდ ეუფლებიან ფოლკლორულ ტრადიციებს. შესაბამისად, განირჩევა პირველადი და მეორეული ანსამბლები (...) მიზანშეწონილია შეძვევი სისტემატიზაცია:

1. დამუშავებული ფოლკლორი სცენაზე:

ა) პირველადი ანსამბლების შესრულებით: თავად მოცემული ფოლკლორული ტრადიციის მატარებლები ასრულებენ საკუთარი რეგიონის რეპერტუარს თავიანთი ლოკალური მანერით, მაგრამ ახალ საშემსრულებლო კონტექსტში, ყოფის გარეშე, საკონცერტო ფორმით (...)

ბ) მეორეული ანსამბლების შესრულებით: მათ შემადგენლობაში არიან პროფესიონალები, მოცემულ ტრადიციასთან გარედან მისულები, რომლებიც სხვადასხვა ლოკალური ტრადიციის ფოლკლორულ რეპერტუარს ეუფლებიან (...)

2. დამუშავებული ფოლკლორი სცენაზე:

ა) სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლების შესრულებით;

ბ) აკადემიური გუნდების შესრულებით, რომლებიც მეტ-ნაკლებად სტილიზებულ ფოლკლორულ რეპერტუარს ეუფლებიან” (Земцовский 1984: 4, 7, 8).

სხვა ერების საკონცერტო პრაქტიკის მაგალითებზე აგებული ეს კლასიფიკაცია ზოგჯერ შეიძლება სავსებით უნაკლოდ ვერ ასახავდეს ქართულ სინამდვილეს (სახელდობრ, ქართული სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები ყოველთვის დამუშავებულ

ფოლკლორის როდი წარმოდგენენ), მაგრამ ძირითადად მაინც ემთხვევა ჩვენში არსებულ რეალობას.

ზემოთ მოყვანილი დებულებებიდან იმ მნიშვნელოვანი დასკვნის გამოტანა შეიძლება, რომ პირველად ანსამბლად შეიძლება იწოდოს მხოლოდ ის, რომელიც უშუალოდ ფოლკლორული ტრადიციის მატარებლებისაგან შედგება და ფოლკლორულ ნაწარმოებებს ყოველგვარი დამუშავების გარეშე ასრულებს. შესაბამისად, ფოლკლორს, წარმოდგენილს ფოლკლორული ტრადიციის მატარებლების მიერ, დამუშავების გარეშე, შეგვიძლია ეუწოდოთ პირველადი (აუთენტური) მუსიკალური ფოლკლორი, ხოლო ფოლკლორს, წარმოდგენილს “გარეშეთა” მიერ ან ტრადიციის მატარებელთა მიერ დამუშავებული სახით – მეორეული მუსიკალური ფოლკლორი. აქ დამუშავებაში იგულისხმება ხელოვნურად, საგანგებოდ სასცენო შესრულებისათვის შეტანილი ცვლილებები, “გარედან” ჩარევა და არა ხალხური შემოქმედების საუკუნეობრივ კანონზომიერებებზე დამყარებული ბუნებრივი განვითარების პროცესები, რომლებიც მუდამ მოქმედებდა მუსიკალური ფოლკლორის განვითარების მთელი ისტორიის მანძილზე.

ნაშრომში გვერდს ეუვლი ტერმინ “ფოლკლორიზმს”, ეინაიდან, ჯერ ერთი, მისით გამოხატული ცნება კარგად გადმოიცემა სიტყვით “მეორეული” და, მეორეც, “ფოლკლორიზმის” რაობის ახსნისას მეცნიერთა შორის გარკვეული სხვაობა არსებობს, რაც გვაიძულებს, ერთ-ერთ ვარიანტს მივემხროთ. ეს კი ჩვენი ამოცანის ფარგლებს სცილდება. დაბოლოს, მიზანშეწონილად მიმაჩნია, გავიმეორო, რომ შემსრულებლობის საკითხების განხილვისას არ ვეხები ინსტრუმენტულ მუსიკას. შესაბამისად, საუბარი იქნება შემსრულებლობაზე პირველად და მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორში.

შემსრულებლობა პირველად სასიმღერო ფოლკლორში

ქართული ხალხური მუსიკის თითქმის ყველა მკვლევარი იზიარებს იმ აზრს, რომ აუთენტური მუსიკალური ფოლკლორი ჩვენში სულს ღაფავს. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ქართულ სოფლურ ყოფაში მომხდარმა ძირეულმა ცვლილებებმა თავისი ღრმა კვალი დააჩნია ხალხური შემოქმედების ფუნქციონირებას, დაიკარგა და დაეიწყებას მიეცა ამა თუ იმ სიმღერასთან, სიმღერათა ჯგუფთან თანშეზრდილი მრავალი რიტუალი თუ ტრადიცია; მეცნიერულ-ტექნიკურმა პროგრესმა შრომის პროცესში, შრომის სახეობებში მნიშვნელოვანი ცვლილებები გამოიწვია; ნაწილობრივ გადასხვაფერდა ადამიანთა ფსიქოლოგია; არა მარტო კონკრეტულმა სიმღერებმა, არამედ მთელმა რიგმა სასიმღერო ჟანრებმა დაიკარგა ცხოვრებისეული დანიშნულება, ანუ სოციალური ფუნქცია; მუსიკალური ფოლკლორის მრავალი ნიმუში დღეს ჩვენთვის სამუდამოდ დაკარგულია, ხოლო დიდი ნაწილი იმისა, რაც კიდევ ცოცხალია, არსებობს არანორმალურ გარემოში, ანუ არა შესრულების პროცესში, არამედ — ცალკეული ძველი მომღერლების ცნობიერებაში. ფოლკლორის ეს ნაწილი მხოლოდ დროდადრო, შემთხვევიდან შემთხვევამდე ცოცხლდება, როგორც წესი, ფოლკლორისტული ექსპედიციების პროცესში, როცა ყოფილ შემსრულებლებს ვთხოვთ, გაიხსენონ, რა და როგორ იმღერებოდა ძველად. ამიტომ ხალხური სასიმღერო შემოქმედების ეს მარაგი ფოლკლორის პასიურ ფონდად შეიძლება ჩაითვალოს.

სასიმღერო ფოლკლორის მდგომარეობა საქართველოს კუთხეების მიხედვით არაერთგვაროვანია. მაგალითად, უაღრესად საეკლალაო აუთენტური ფოლკლორის მდგომარეობა ქართლ-კახეთში და განსაკუთრებით მესხეთში.

ოღნავ უკეთესი, მაგრამ მაინც ნაკლებად განსხვავებული სურათი გვაქვს სამეგრელოში, იმერეთში, ლეჩხუმსა და გურიაში. აქ იშვიათად გაიგონებთ ადგილობრივ ხალხურ სიმღერებს ქორწილში (კიდევ უფრო იშვიათად — შრომის პროცესში).

ერთი შეხედვით უკეთესი მდგომარეობაა რაჭასა და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში (ხევსურეთი, ფშავი, თუშეთი, ხევი, მთიულეთი): ამ კუთხეების მკვიდრნი კარგად ფლობენ მამაპაპისეული რეპერტუარის მნიშვნელოვან ნაწილს, მაგრამ იმის გამო, რომ ეს ეთნოგრაფიული რეგიონები მოსახლეობისაგან მნიშვნელოვნად დაცლილია, სიმღერებიც აქ ეპიზოდურად, უმთავრესად რელიგიურ დღესასწაულებზე სრულდება (ისიც ზოგიერთ ამ კუთხეში — ხარეხებით, გაუკუღმართებულად). მეორეულ შემსრულებლობაშიც ამ სასიმღერო დიალექტებიდან მხოლოდ რაჭულს თუ უკავია მეტ-ნაკლებად თვალსაჩინო ადგილი.

ჯერ კიდევ, ცოცხლობს და ჟღერს ბუნებრივ კონტექსტში აუთენტური ფოლკლორი აჭარასა და შავშელებით დასახლებულ თურქეთის ტერიტორიებზე

(მარმარილოს ზღვასთან, ბურსას ვილაიეთში), მაგრამ იქაც შესრულების ტრადიციების რღვევისა და სიმღერების მივიწყების პროცესი უკვე დაწყებულია (Gold 1972).

საქართველოს კუთხეთა შორის მეწინავედ უთუოდ სვანეთი უნდა ჩაითვალოს, სადაც ჯერ კიდევ სრულდება სამგლოვიარო სიმღერა და დატირება გლოვისას და სუფურული – სუფრასთან. მაგრამ ტრადიციული რეპერტუარის მნიშვნელოვანი ნაწილი რომ აქაც დაკარგულია, კარგად ჩანს ჯერ კიდევ 50-იანი წლების სამეცნიერო ნაშრომებში (ახობაძე 1957).

საბოლოო ჯამში, ჩვენი ქვეყნის კუთხეებზე ზერელე დაკვირვებაც ცხადყოფს, რომ სოფლურ ყოფაში ხალხური სიმღერა თანდათანობით დავიწყებას ეძლევა. ამ მხრივ, საქართველო არ არის გამონაკლისი. იგივე პროცესები შეინიშნება უკრაინასა თუ რუსეთში, ბასკეთსა თუ იტალიაში. მაგრამ ფაქტია, რომ უძრავლეს შემთხვევაში, როცა წმინდა ხალხური (ყოფაში არსებული) სიმღერის შემსრულებლობას ვეხებით, საუბარი გვიწევს არა იმაზე, თუ სად, როდის და როგორ სრულდება იგი, არამედ იმაზე – თუ სად, როდის და როგორ სრულდებოდა.

სად და როდის სრულდებოდა ხალხური სიმღერები

ხალხური სიმღერა სოფლური ყოფის განუყრელი თანამგზავია. ასე იყო ყველგან და ასე იყო ჩვენს ქვეყანაშიც. “ქართველი სიმღერით იბადება და სიმღერითვე აბარებენ მას მიწას”, – ამბობდა დ. არაყიშვილი (Аракчиев 1916: 3). ხოლო გერმანელი მუსიკისმცოდნე ზ. ნადელი ქართულ ხალხურ მუსიკაზე ხანგრძლივი დაკვირვების შემდეგ აღნიშნავდა, რომ “ყოველივე მათ (ქართველთა – ე.გ.) ცხოვრებაში მუსიკითაა ხლებული” (Nadel 1933: 7). მართლაც, ყოველივეს: შრომას, ღვინოს, რელიგიურ რიტუალს, ავადმყოფობას, გლოვას, – თავისი შესატყვისი სიმღერა ახლდა.

ადამიანის ცხოვრების საკვანძო მომენტები უთუოდ “მუსიკალურად იყო გაფორმებული”. ბავშვის დაბადებიდან რამდენიმე (უფრო ხშირად – სამი) დღის შემდეგ ჟღერდა ქალთა საძეობო საფერხულო სიმღერა “მზე შინა”; ჩვილის გაზრდის საწყისი ეტაპის უცილობელი თანმხლები იყო დასაძინებელი (ზოგ შემთხვევაში, გამოსაღვიძებელიც. ჟორდნია ი. 1988: 57) “ნანა”; ინფექციური ავადმყოფობით შეპყრობილ ბავშვს უთუოდ უმღეროდნენ სიმღერა “იავნანას” (ან მის ვარიანტებს – “ბატონების ნანინას”, “ია პატონეფის”, “საბოდიშოს” და სხვა); ქორწილის რიტუალს ახლდა სხვადასხვა სახის მაყრული; გარდაცვალებას – სამგლოვიარო სიმღერა “ზარი” (მთის რაჭაში – “ზრუნი”) და დატირებები, მიცვალების წლისთავზე კი – “დალა” (თუშეთში) ან მაყრულის მუსიკალურ მასალაზე აგებული შესაბამისი სიმღერა (“ჭერის ახდის”, “ფეხის ახსნის”)...

წლის სხვადასხვა დროს წარმართულ (ან ქრისტიანობის მიერ შეთვისებულ) რელიგიურ რიტუალებზე ჟღერდა მრავალრიცხოვანი საწესო სიმღერა, რომელიც სრულდებოდა როგორც სტატიკურ მდგომარეობაში, დგომისას (“ლილე”, “კვირია”,

“ლომისური”), ასევე ფერხულად (ქალთა “დიდება”, “ფერხისა”, “შემლი მუხასა”...) და ჩამოვლისას (“ჭონა”, “ალილო”...).

ხშირად სიმღერა მაგიური ქმედების ძირითადი შემადგენელი ნაწილი იყო. მაგალითად, საქართველოს მრავალ კუთხეში ბოლო დრომდე შემორჩა “გასაადრებელი” ან “გადამდარებელი” სიმღერა “ლაზარე” (ვარიანტები – “გონჯა”, “ელია” და სხვა), გურიაში – უნაყოფო ხის გამანაყოფიერებელი საჩონგურო ღვინოები (შილაკაძე ე. 1949: 32-33) და სხვა.

განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა შრომის სხვადასხვა პროცესის თანმხლები სიმღერები. ეს ეხება როგორც შრომის ინდივიდუალურ სახეობებთან დაკავშირებულ ე.წ. “შრომის საწესო სიმღერებს” (“ურმული”, “მთიბლური”, “ზუზუნი”, “ლულუნი”), ასევე, განსაკუთრებით, კოლექტიური შრომის სიმღერებს (“ნადური”, “ოდოია”, “ოყონური”, “მუშური”, “ნამგლური”, “ეპოია”, “თოხნური”). თუმცა, ზოგიერთი ცნობით, არსებობდა მრავალი ისეთი შრომის სიმღერაც, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია. მაგალითად, ქვევრის რეცხვისა (ჯამბაკურ-ორბელიანი 1861: 157), ყურძნის წურვისა (სვანიძე 1957: 18) და სხვა.

ასევე მრავალფეროვანი იყო სიმღერები, რომლებიც ოჯახში, “ლხინებზე” (სოფლელი ახალგაზრდობის თავყრილობებზე), სუფრასთან და სხვა ადგილას იმღერებოდა. ეს იყო სხვადასხვა სახის სახუმარო, სატრფიალო, ეპიკური, საგმირო სიმღერები, რომლებიც სრულდებოდა როგორც “ჩვეულებრივი”, ასევე საცეკვაო და საფერხულო სიმღერების სახით, აგრეთვე – ამა თუ იმ საკრავის თანხლებით.

ყოველ სიმღერას თუ სიმღერათა ჯგუფს თავისი მკაფიოდ განსაზღვრული ადგილი და დანიშნულება ჰქონდა. საწესო-საკულტო სიმღერებზე რომ არაფერი ეთქვათ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა სიმღერას კოლექტიური შრომის პროცესში. მრავალი ინფორმატორის მოწმობით, სიმღერით თანხლებული შრომა გაცილებით უფრო ნაყოფიერი იყო. ამიტომ ყველა, ვინც კი საკუთარი ნაკვეთის დასამუშავებლად დამხმარეებს (ნადს, მამითადს) იწვევდა, პირველ რიგში იმაზე ზრუნავდა, რომ მათ შორის კარგი მომღერლებიც ყოფილიყვნენ, რათა შრომის სიმღერა კარგად წარმართულიყო და, შესაბამისად, შრომის მსვლელობაც ხალისიანი და ნაყოფიერი გამოსულიყო. ნოსტელი პეტრე ზიზამბარელის ცნობით, პაპამისი ნინია მკის სიმღერის განთქმული შემსრულებელი ყოფილა. მას ცოლი იმ დროს გარდასცვლია, როცა ბატონის ყანაში მკა იწყებოდა. ბატონს მოციქულები მიუგზავნიან: “ოლონდ ზვალ მომკელებს თავში ჩაუდექ შენი სიმღერით და პატივისცემა ჩემზე იყოს – შენი ცოლის დასაფლავების ხარჯებსაც მე ვკისრულობ და სხვა რამ ძღვნითაც დაგასაჩუქრებო”. პეტრეს პაპას ბევრი უუარია, მაგრამ ბატონის მუდარას მაინც თავისი გაუტანია (მთხრობელი პეტრე ზიზამბარელი). არანაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მუშაობისას მომღერლებს სხვა კუთხეებშიც (წულაძე 1971: 20-21).

შესრულების ადგილისა და დროის აღრევა ქართულ მუსიკალურ სინამდვილეში, როგორც წესი, არ ხდებოდა. შედარებით ნებისმიერი იყო დამოკიდებულება იმ სიმღერების შესრულების დროისა და ადგილისადმი, რომლებიც არ უკავშირ-

დებოდა რაიმე მკაცრად განსაზღვრულ წესს. ასეთ სიმღერებს რუსულენოვან მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში “მიუსადაგებელს” (“неприуроченные”-ს) უწოდებენ (Русские народные песни). რუსულენოვანი მეცნიერები ამ ცნებაში გულისხმობენ სიმღერებს, რომლებიც ნებისმიერ ვითარებაში შეიძლება შესრულდეს. ჩვენს მეცნიერებაში ეს ტერმინი არ გამოიყენება, თუმცა კი ნამდვილად საჭიროა. ასეთ სიმღერებს არ გააჩნდათ მკაცრად განსაზღვრული დრო და ადგილი: საცეკვაო, ღირიკული (სახუმარო, სატრფიალო) სიმღერები შეიძლებოდა შესრულებულიყო როგორც ამა თუ იმ დღესასწაულზე, ისე – სოფლის “ლხინებზე”, თანასოფელთა უბრალო თავყრილობის დროს, აგრეთვე – ოჯახში ოჯახის წევრთა მიერ. ასევე სუფრული სიმღერებიც იმღერებოდა ნებისმიერ სუფრასთან, იქნებოდა ეს რელიგიურ დღესასწაულზე, ქორწილსა თუ ოჯახში უბრალო სტუმრიანობისას. ერთი სიტყვით, “მიუსადაგებელი” სიმღერები ზალხის ყოველდღიურ ყოფას უკავშირდებოდა.

სიმღერების დანარჩენი ნაწილი ერთიანდება “მისადაგებელი” (“приуроченные”) სიმღერების ჯგუფში. ასეთი სიმღერები, ჩვეულებრივ, მხოლოდ დანიშნულებისამებრ იმღერებოდა (ანუ, როგორც რუსი ფოლკლორისტები განსაზღვრავენ, ესაა სიმღერები, რომლებიც გარკვეულ, დადგენილ ვითარებაში სრულდება), მაგალითად: “ქრისტე აღდგას” არ იმღერებდნენ ზაფხულში, მისი ადგილი სააღდგომო რიტუალში იყო; “ალილო”, როგორც წესი, შობისწინა ღამეს ჟღერდა; “ბატონების ნანინა” მხოლოდ აუადმყოფთან სრულდებოდა; “ზარს” მიცვალებულის დაკრძალვის შემდეგ აღარ იმღერებდნენ... მრავალი ასეთი “მისადაგებელი” სიმღერა თავისი მხატვრული ღონით არ ჩამოუვარდებოდა “მიუსადაგებლებს”, მათ შორის, თვით უმაღლესი რანგისად აღიარებულ სუფრულებსაც კი, მაგრამ მათ “არადანიშნულებისამებრ”, როგორც წესი, მაინც არ ასრულებდნენ. ამის დასადასტურებლად მრავალი შემთხვევის გახსენება შეიძლება. მაგალითად, 1979 წლის ექსპედიციაში, სოფელ ზემო ხვითში, როცა 77 წლის ილუშა ესიაშვილს ვთხოვეთ, ჩვენთვის “ჭონა” ემღერა, მან შეიცხადა: “აღდგომა გავიდა და ეხლა უნდა მამღეროთ ჭონაი?!” (ექსპ., გორი 1979). 1980 წელს სოფელ ერთაწმინდაში ჩვენს თხოვნაზე, შეესრულებინა “ლაზარე”, თამარ ჩახიძემ მოგვიგო: “ლაზარესა წვიმა მოჰყამს. აბა, გვინდა ჩვენ წვიმაი?!” (ექსპ., კასპი 1980). ვინც კი ფოლკლორულ ექსპედიციებში ყოფილა, უთუოდ დამეთანხმება, რა ძნელია ინფორმატორების დაყოლიება, შეასრულონ “ნანა” ბავშვის გარეშე ან, მით უმეტეს, დატირება – მიცვალებულის გარეშე.

სიმღერები, რომლებიც განუყოფლად თან სდევს ამა თუ იმ წეს-ჩვეულებას, შრომისა და ცხოვრების სხვადასხვა მომენტს, ნაშრომში “თანდებულ სიმღერებზე” იწოდება. ხოლო სიმღერები, რომლებსაც შესრულების მკაცრი დრო და ადგილი არ გააჩნიათ და ყოფის ნებისმიერ უბანზე შეიძლება შესრულდეს, განხილულია როგორც “წმინდა სიმღერები”. აღნიშნული ტერმინები საშუაოა; მოსალოდნელია, რომ ამავე ცნებების გამოსახატავად სხვა, უფრო მარჯვე ტერმინებიც იქნება შემოთავაზებული სხვა მკვლევართა მიერ.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ შეიძლება აღინიშნოს, რომ აუთენტური ფოკლორული ტრადიციის მქონეთათვის უჩვეულოა (და ხშირად – დაუშვებელიც)

სიმღერის შესრულების დროისა და ადგილის შეცვლა. ამ ტრადიციის მკაცრი დაცვა ჯერ კიდევ გვაროვნული წყობილების ეპოქიდან მოდის. ამ წყობილებისათვის დამახასიათებელია ხალხის რწმენა, რომ დაკანონებული, მამა-პაპისაგან მომდინარე ტრადიციების ზედმიწევნით აღსრულება მომავალი კეთილდღეობისა და ბედნიერების საწინდარია; მეტიც, ტრადიციების ზუსტი დაცვა თავადაა ბედნიერება (Байбурин 1985: 16).

თანდებული სიმღერების შესრულების დროისა და ადგილის ვარირება შეიძლება ორი მიზეზით იყოს განპირობებული: ან გარკვეული წესის არსებობით (რომელიც ჩვენთვის ზოგჯერ უკვე გაუგებარია), ანდა ცხოვრების სარბიელზე შემსრულებლებად იმ თაობის მოსვლით, რომლის რწმენა, მსოფლმხედველობა, ტრადიციებისადმი დამოკიდებულება დღევანდლობის პირობებში მნიშვნელოვნად გადასხვაფერებულია. ასე მაგალითად, ხვესურთა ჩვეულება თიბვის წინ სათიბში მოტირალი ქალების მიყვანისა და მათ მიერ იქ დატირების შესრულებისა, ერთი შეხედვით, შესრულების დროისა და ადგილის ცვლილებად, აღრევად შეიძლება აღვიქვათ. მაგრამ სპეციალურ ლიტერატურაში გარკვეულია, რომ ეს წესი მიცვალებულის კულტს უკავშირდება: ხალხის რწმენით, დატირებით მიცვალებულთა სულების გულის მოგება ამ სულების მიერ შრომაში ხელშეწყობასა და წარმატებას განაპირობებდა (ასლანიშვილი 1956: 32-33; ოჩიაური 1977: 118-119). ასე რომ, ამ შემთხვევაში არავითარ აღრევას არა აქვს ადგილი; დატირება სწორედ რომ “დანიშნულებისამებრ” სრულდება. დღეს ჩვენთვის გაუგებარია, თუ რატომ ასრულებენ მიცვალებულის წლისთავზე, ე.ი. “ჭერის ახდაზე” საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში მაინცდამაინც “მაყრულს”, წმინდა საქორწილო სიმღერას. მაგრამ უეჭველია, რომ ეს წესი ხალხის გარკვეულ რწმენას უკავშირდება, თუმცა ამ ტრადიციის გენეზისის ზუსტად ახსნა ამჟამად ჭირს.

ა. ერქომაიშვილის ერთ-ერთ წიგნში მითითებულია, რომ გურიაში “ადრე ნადურებს მხოლოდ ყანაში მღეროდნენ, ხოლო უფრო მოგვიანებით თავშეყერის ადგილებშიც დაიწყეს მისი შესრულება, მაგალითად, წირვის შემდეგ შეიძლებოდა ეკლესიის ეზოშიც ემღერათ” (1980: 36). თუმცა ვ. შილაკაძე აღნიშნავს, რომ “ნადური” გურიაში იმღერებოდა ყანაშიც, გზად ყანიდან და კალანდა დღეს, ეკლესიის გალავანშიც და ვარაუდობს, რომ ეს მოვლენა შეიძლება გარკვეულ რწმენას უკავშირდებოდეს (1949: 39).

საინტერესოა, რომ კახურ სამკალ სიმღერებს შორის გვხვდება “მუმლი მუხასა” (მამალაძე 1962: 158; როსებაშვილი 1981: 51). ამავე დროს, ვახტანგ კოტეტიშვილის ცნობით, ეს სიმღერა სრულდებოდა ფერხულად წარმართობის ხანიდან მომდინარე რიტუალის დროს (1961: 401-409). რომ ეს მართლაც საფერხულო სიმღერაა, მუსიკალური ანალიზის საფუძველზე გამორკვეული აქვს ე. ჭოხონელიძეს (1988: 23-28). ამიტომ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თანდებული სიმღერა მისთვის უჩვეულო კონტექსტშია მოხვედრილი; თითქოს რა უნდა მუხის კულტთან დაკავშირებულ სიმღერას მკის პროცესში?! მაგრამ აქ გასათვალისწინებელია რამდენიმე გარემოება. უპირველეს ყოვლისა, ის, რომ სიმღერის ფორმაქმნადი მეტრულ-რიტმული კანონზომიერებები საერთოა მრავალი

საფერხულო-საცეკვაო და შრომის სიმღერისათვის. ამ სიმღერების პარმონიული ენაც ხშირად სრულიად იდენტურია (მაგ. 1,2). სხვათა შორის, ეს მოვლენა მხოლოდ ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებას როდი ახასიათებს, იგი სხვა ხალხთა მუსიკალურ ფოლკლორშიც გვხვდება (Колпакова 1977: 13). ერთგვაროვნობას ის იწვევს, რომ როგორც საფერხულო და საცეკვაო, ისე შრომის სიმღერები, უმეტეს შემთხვევაში, მსგავს თანაბარზომიერ ფიზიკურ მოძრაობებს ეფუძნება, წარმოშობის ხნოვანებითაც ისინი, შესაძლოა, ერთნაირად არჩეულია და მსგავს მუსიკალურ რესურსებს შეიცავს. ამას უნდა დავუმატოთ ქართველთა უაღრესად თავისუფალი დამოკიდებულება სიმღერების ტექსტებისადმი მრავალ, მათ შორის, შრომის სიმღერათა ჟანრში (როცა შემსრულებლები სიმღერების ტექსტებად სხვადასხვა, ხშირად შინაარსითა და ხასიათით სრულიად საპირისპირო ლექსებს იყენებენ. უფრო დაწვრილებით სიმღერის ტექსტის შესახებ ქვემოთ ვისაუბრებთ) და ცხადი გახდება, რომ ტექსტების დამთხვევისას საფერხულო და შრომის სიმღერა ერთი ფოლკლორული ნიმუშის ორ მცირედ განსხვავებულ ვარიანტად შეიძლება წარმოგვიდგეს, მით უფრო – ერთი მუსიკალური დიალექტის ფარგლებში (მაგ. 3, 4). ამ მოსაზრებას ადასტურებს ისიც, რომ სრულიად ანალოგიური მკის სიმღერა სრულდება განსხვავებულ ტექსტებზეც. ამრიგად, საფერხულო და შრომის ორი სიმღერა, მიუხედავად მათი უდიდესი მსგავსებისა, მთელი რიგი ფაქტორების (მათ შორის – შესრულების ხასიათის, ტემპის, შემსრულებელთა ფიზიკური მდგომარეობის, პოზისა და სხვა) გათვალისწინებით, მაინც ორ განსხვავებულ სიმღერად წარმოგვიდგება, რომელთაც შესრულების მათთვის დამახასიათებელი ადგილი და დრო აქვთ.

სამაგიეროდ, შესრულების დროისა და ადგილის აღრევის უცილობელ ფაქტთან გვაქვს საქმე, როდესაც, მაგალითად, სუფრასთან სრულდება “გუთნური” ან “იანანა”, რაც სრულიად აშკარად გვიანდელი მოვლენაა და აუთენტურ ფოლკლორს არ ახასიათებს.

საბოლოო ჯამში, შეიძლება კიდევ ერთხელ გავიმეოროთ, რომ ყოველ ხალხურ სიმღერას შესრულების მტკიცედ ჩამოყალიბებული დრო და ადგილი ჰქონდა. თანდებული სიმღერებისათვის ეს იყო შესაბამისი ცხოვრებისეული მოვლენა თუ რიტუალი, წმინდა სიმღერებისათვის კი – ყოველდღიური ყოფა.

ვის მიერ სრულდებოდა, რა სრულდებოდა და როგორ ისწავლებოდა

თუ თვალს გადავავლებთ XIX-XX საუკუნეების ლიტერატურას, წერილებსა თუ წიგნებს ხალხური მუსიკის შესახებ, დავრწმუნდებით, რომ ადრე სოფლად, თუ ყველა არა, თითქმის ყველა მღეროდა. ცხადია, ყველგან ყოველთვის არსებობდნენ კარგი და საშუალო მომღერლები. ყველას ერთნაირი მუსიკალური მონაცემები არ ჰქონდა, მაგრამ მარტივ სიმღერაში ბანის თქმა თითქმის ყველას შეეძლო.

უფრო მეტად მასობრივი იყო *თანდებული სიმღერები*. ამ სიმღერებისაგან შემდგარი რეპერტუარი, როგორც აღვნიშნე, მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ადამიანის ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მომენტებთან – ძეობასთან, ბავშვის გაზრდასთან, ინფექციურ დაავადებებთან, ქორწილთან, გარდაცვალებასთან, რელიგიურ რიტუალებთან, მაგიურ ქმედებებთან, შრომის მრავალფეროვან სახეობებთან და სხვა. ყოველივე ეს სოფლელი ადამიანის ცხოვრების განუყრელი ნაწილი იყო, ხოლო ცხოვრებასთან დაკავშირებული მთელი ეს მუსიკალური მასივი ცხოვრების უაღრესად მრავალფეროვან “მუსიკალურ გაფორმებას” წარმოადგენდა. “ცხოვრების მუსიკალური გაფორმების” შემოქმედნიც, შემსრულებელნიც და აღმქმედნიც თავად სოფლის მცხოვრებნი იყვნენ (საზოგადოდ, ფოლკლორი ხასიათდება ავტორის, შემსრულებლისა და აუდიტორიის როლების დაუნაწევრებლობით, განსხვავებით პროფესიულ მუსიკაში არსებული ტრიადისაგან: კომპოზიტორი – შემსრულებელი – მსმენელი (Алексеев 1985: 2-3). ადამიანი ამ მუსიკალური ცხოვრების გარეშე არ არსებობდა.

ნიშანდობლივია, რომ ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებამდე დაბადებული გლეხები, უმრავლეს შემთხვევაში, კარგად ფლობენ თანდებულ რეპერტუარს. 20-იან წლებში დაბადებულთა შორის სიმღერების მცოდნენი შედარებით ნაკლებნი არიან, კიდევ უფრო ნაკლებნი – 30-იან წლებში დაბადებულთა შორის. შემდგომ თაობებში მომღერლები უკვე საძებარია (ეს არ შეეხება მხოლოდ ზოგიერთ კუთხეს). წმინდა სიმღერების მცოდნე პირთა რიცხვი წინათაც და ახლაც შედარებით ნაკლებია.

საინტერესოა, რომ იმ კუთხეებში, სადაც აუთენტური ფოლკლორი განსაკუთრებით სავალალო დღეშია (ძირითადად, პასიურ ფონდშია), უმთავრესად თანდებული სიმღერები ცოცხლობს. მაგალითად, ქართლში, თუკი მომღერლების მოძიება მოახერხეთ, შეიძლება ჩაიწეროთ “გუთნური”, “ურმული”, “ჭონა”, “მუშური”, “ნამგლური”, “იავნანა”, “ლაზარე”, “ნანა”, იშვიათად – “მაცურელი”. ყველა ეს სიმღერა თანდებულთა რიგს განეკუთვნება. წმინდა სიმღერები ან საერთოდ არ შეგხვდებათ, ანდა შეიძლება წააწყდეთ მხოლოდ მარტივ ნიმუშებს: “ჩაეუხდეთ ბარათაშვილსა”, “ია მთაზღა”, “მურმან”... შედარებით რთულები კი – “ბრძანე”, “სუფრული”, “ზამთარი”, “ბერიკაცი ვარ” და სხვა, შეიძლება ითქვას, სოფლად სამუდამოდ დავიწყებულია.

რით შეიძლება აიხსნას ზემოთქმული?

გლეხები, რომლებიც იმ ყოფაში აღიზარდნენ და ჩამოყალიბდნენ, რომელმაც შვა, რომლის განუყოფელ ნაწილსაც შეადგენდა თანდებული სიმღერები, დღემდე იმ ყოფის პირშობებად დარჩნენ. თუ კარგად დაუკვირდებით, აღმოაჩნით, რომ ისინი დღესაც სიამოვნებით იხსენებენ ძველ თქმულებებს, ხშირად ურთავენ მეტყველებაში ანდაზებს, კარგად იცნობენ დღეს უკვე ხმარებიდან გამოსულ სამეურნეო იარაღებს, განსაკუთრებულ პატივს სცემენ ძველ ტრადიციებს (მეტწილად არ მოსწონთ ახალი), მათი ცოდნის მარაგი, ძირითადად, პირადად ნახულსა და ზეპირად გაგონილს ეფუძნება (ყოველივე ამას ვერ ვიტყვით ახალ თაობებზე). ამიტომ არცაა გასაკვირი, რომ ადამიანები, რომლებიც სულიერად ძველი ყოფით სულდგმულობენ, კარგად ფლობენ ამ ყოფის განუყრელ ნაწილს – თანდებულ სიმღერებს. მათთვის

ეს სიმღერები იმდენად ხელოვნებისა და ესთეტიკური ტკბობის საგანი არაა (თუმცა ესთეტიკური ტკბობის მომენტი მუსიკას, ჩემი აზრით, განვითარების ყველა საფეხურზე ახლდა), რამდენადაც – თავად ცხოვრება. მართლაც, გლეხები თანდებულ სიმღერებს სიმღერებად არც კი მიიჩნევენ.

დამახასიათებელია სამტრედიის რაიონის ფოლკლორული ექსპედიციის ერთი ეპიზოდი. სოფელ ნაბაკეში კითხვაზე, მღერიან თუ არა სიმღერებს, გლეხებმა მოგვიგეს:

- სიმღერებს ჩვენ არ ვმღერით.
- როგორ, არც ადრე გიმღერიათ?!
- არა.
- ნუთუ ალილოც არ გიმღერიათ?!
- ალილო? მაი რა სიმღერაა!

და ამის შემდეგ წამოიწყეს “ალილო” (ექსპ., სამტრედია 1982).

ანალოგიური შემთხვევები მქონია სხვაგანაც, მაგალითად, ქართლში, “ლაზარესთან” ან “ურმულთან” დაკავშირებით (ექსპ., ღმანისი 1982). გორის რაიონის სოფელ ზემო ხვითში ვანო ესიაშვილი “პერი ოკას” განთქმული შემსრულებელი ყოფილა, წმინდა სიმღერებს კი არ მღეროდა (მთხრ. ილუშა ესიაშვილი). კიდევ უფრო საინტერესოა, რომ ზოგიერთი გურული გლეხი, რომელიც ერთ-ერთი ურთულესი გურული შრომის სიმღერის – “ნადურის” საუკეთესო შემსრულებლად ითვლებოდა, არ მღეროდა გაცილებით უფრო მარტივ წმინდა სიმღერებს (წულაძე 1971: 184).

ყოველივე ზემოთქმული მხოლოდ შესწავლის პროცესით უნდა აიხსნას. დღეს ჩვენ სიმღერის შესწავლა ასე გვაქვს წარმოდგენილი: ლოტბარი ან მასწავლებელი ასწავლის მომღერლებს ცალკეული ხმის პარტიებს და როცა ყველა შემსრულებელი დაუფლება მისთვის მიჩენილ ხმას, ხდება ხმების შეერთება. მხოლოდ ამის შემდეგ ჟღერს სიმღერა მთლიანობაში. უმრავლეს შემთხვევაში თითოეული შემსრულებელი კარგად არის დაუფლებული მხოლოდ თავის ხმას (აქ არ ელაპარაკებ ცალკეულ ნიჭიერ მომღერლებზე). ამიტომ მომღერალთა ჯგუფის წევრები ერთი რომელიმე ხმის “გადასახედიდან” აღიქვამენ სიმღერას. ძველად კი სოფლად სიმღერის შესწავლა უმთავრესად სხვაგვარად ხდებოდა. შევეცადოთ, წარმოვიდგინოთ შესწავლის ეს პროცესი:

პატარობიდანვე ბავშვს რეგულარულად ჩაესმოდა დედის ან სხვა ახლობელი ქალების “ნანა”. ამით ეყრებოდა საფუძველი მის საწყის მუსიკალურ-ინტონაციურ მარაგს. შემდეგ, ინფექციური სენით დაავადების შემთხვევაში, მისი ინტონაციური ფონდი მდიდრდებოდა ახალი მელოდიებით (“იავნანა” ან ამ ტიპის სხვა სიმღერები, რომლებსაც მას სამკურნალო მიზნით უმღეროდნენ); მას ესმოდა აგრეთვე ოჯახის წევრების მღერა, სტუმრების მიერ სუფრასთან ნამღერი სუფრული სიმღერები და სხვა. დაახლოებით 4-5 წლის ასაკიდან ის უფრო და უფრო ხშირად იმყოფებოდა სახლს გარეთ, ესწრებოდა შრომის პროცესს, რელიგიურ დღესასწაულებს, სოფლის ღვინებს. პარალელურად ისახებოდა მისი აქტიური სასიმღერო მოღვაწეობა: იგი თვითონ იწყებდა მღერას. მუზიკირების პროცესი,

როგორც წესი, ბავშვთა ფოლკლორში, ძირითადად, ბავშვთა თამაშობების წიაღში ისახებოდა. ეს იყო ბავშვთა ფერხულები, თამაშები, გათვლები, მითვლები. ამგვარი ნიმუშები დღესაც მრავლად იპოვება ქართულ ბავშვებში. მეცნიერებაში ცნობილია, რომ ისინი უძველესი წარმოშობისაა (Алехсеев 1976: 190; ჭოხონელიძე ე. 1983: 11). ბავშვთა ფოლკლორში ინტონაციები უაღრესი სიმარტივით გამოირჩევა და დასაძლევად იოლია როგორც ნიჭიერი, ასევე სუსტი მუსიკალური მონაცემების ბავშვებისათვის (მაგ. 5). მრავალი ეს ნიმუში ერთხმად სრულდება (მაგ. 6), უნისონური მღერა კი მნიშვნელოვნად აიოლებს მერყევი მუსიკალური სმენის გამყარებას, სუსტ შემსრულებლებს განუმტკიცებს საკუთარი თავის რწმენას (ამაში არაერთგზის დაერწმუნებულვარ ბავშვებთან და არამუსიკოს მოზრდილებთან მუშაობისას). ამგვარი იყო სიმღერის პირველი გაკვეთილები: “მასწავლებლების” როლს ამ შემთხვევაში ასაკით ოდნავ უფროსი, უფრო გამოცდილი ბავშვები ასრულებდნენ.

შემდგომ ეტაპზე ადამიანი უფრო აქტიურად ებმებოდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. რაც მთავარია, იგი ერთვებოდა შრომით საქმიანობაში, რასაც ფრიად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მუსიკალური მონაცემების განვითარებისათვის. წარმოვიდგინოთ მრავალთაგან ერთ-ერთი — გუთნით ზენის პროცესი. ამ პროცესში მომუშავეთა შედარებით მცირერიცხოვანი ჯგუფი მონაწილეობდა: გუთნისდედა და რამდენიმე მეხრე. ამ დროს იმღერებოდა “გუთნური”. ეს სიმღერა ზოგჯერ ცალფად იმღერება, ზოგჯერ — ორხმად: ძირითადი მელოდიითა და გაბმული ბანით, მაგრამ ყველა შემთხვევაში — მონაცელობით: ერთი შემსრულებელი რომ დაასრულებს მღერას, შემდეგ სხვა დაიწყებს, შემდეგ — სხვა და ა.შ. როცა “გუთნური” ბანით იმღერება, ერთი მღერის და ყველა დანარჩენი მას ბანს აძლევს. როცა ის ერთი თავის სათქმელს დაასრულებს, ასპარეზს სხვას უთმობს და თვითონ ბანზე გადადის. ამგვარად, სიმღერა განუწყვეტლივ ორხმიანად ჟღერს (ექსპ., გორი 1984). მონაცელობით შესრულება თუნდაც იმიტომ იყო აუცილებელი, რომ მომუშავენი ერთმანეთს ლექსების (ამ შემთხვევაში — სიმღერის ტექსტის) თქმაში ეხიბებოდნენ: უფრო მეტად ის ფასდებოდა, ვინც სიმღერაში მეტ ლექსს ჩააყოლებდა. ლექსების გამეორება კი გამორიცხული იყო, სხვაგვარად “არ დაგაყენებდა გუთნისდედაი” (მთხრ. ილუშა ესიაშვილი). შრომის ეს პროცესი თავისთავად შესანიშნავი მუსიკალური სკოლა იყო მონაწილეებისათვის. ადამიანი ჰანგს ყველაზე უკეთ რამდენჯერმე მოსმენის შემდეგ ითვისებს. აქ კი მას მთელი საშუალო დღის განმავლობაში უმეორებენ თითქმის ერთსა და იმავეს! რაგინდ უნიჭო იყოს, იგი თანდათან განიმტკიცებს პარტნიორებისაგან გაგონილს და თავის ყელის აპარატსაც ურგებს მელოდიას, საკუთარი ხმის დიაპაზონს უხამებს სიმღერის ბგერათრივს; სხვებთან ერთად უნისონური ბანის შესრულება კი საბოლოოდ განამყარებს კავშირს მის შინაგან სმენასა და ყელის აპარატს შორის (ჩემი დაკვირვებით, სწორედ ამ კავშირის სისუსტეა მერყევი სმენის ადამიანების უმთავრესი ხარვეზი. თორემ სხვისი ყალბი მღერის შენიშვნა, არსებითად, ყველას შეუძლია). წლების განმავლობაში წარმოებული ამგვარი “უნებლიე” ვარჯიშით ნებისმიერი ადამიანი მუსიკალურად აუცილებლად მაღლდება გარკვეულ დონემდე: ფაქტობრივ, არ არსებობს ადამიანი, რომელმაც ზანგრძლივი ვარჯიშის შედეგად

ამ მხრივ მცირედენ წარმატებას მაინც ვერ მიაღწიოს (ამას ადასტურებს ჩემი ოცწლიანი გამოცდილება. გარაყანიძე 1995).

დაახლოებით იგივე ითქმის პურის ლეწვის თანმხლებ სიმღერაზეც ("კვერული", "კალოური").

ახლა ავიღოთ შრომის სხვა სახეობა – მკა. ეს უკვე ნამდვილი კოლექტიური შრომის პროცესია, რომელშიც გაცილებით მეტი ადამიანი მონაწილეობს. თანმხლები სიმღერები ორ ან სამხმინაა, სრულდება ორპირულად. სამუშაოდ უთუოდ იწვევენ ისეთ ადამიანებს, რომლებიც, კარგი მუშაობის გარდა, კარგი სიმღერით არიან ცნობილნი (მთხრ. ბაგრატ მახარაშვილი; ალექსი (ტუხია) ცერცვაძე). მაგრამ მათთან ერთად სიმღერაში ყველა მომუშავე მონაწილეობს. თუ კარგი მომღერლები წამყვან, მაღალი ხმების პარტიებს ასრულებენ, ყველა დანარჩენი ბანის მთქმელია. "გუთნურისაგან" განსხვავებით, სადაც, როგორც წესი, ყველას უხდება სოლო-პარტიის შესრულება, აქ მხოლოდ რამდენიმეა (ორი ან ოთხი) სოლისტი. სამაგიეროდ, ბანი უფრო მოძრავია: იგი ერთდროულად პარმონიული საყრდენიც არის და ძირითადი მელოდის ლოგიკური გაგრძელებაც (მაგ. 7). შესრულების რესპონსორული ფორმა საშუალებას აძლევს მობანეებს, თვალყური ადევნონ დამწყებისა და მოახილის პარტიებს. ახალბედა მომღერლებს შესანიშნავი საშუალება აქვთ ვოკალური ჩვევების გამოსამუშავებლად და მუსიკალური სმენის განსამტკიცებლად. ამიტომაც ეს ახალბედები წლების შემდეგ, საჭიროების შემთხვევაში, უმტკივნეულოდ კისრულობენ სოლო-პარტიების შესრულებას.

უფრო რთული მუსიკალური აღნაგობით ხასიათდება დასავლეთ საქართველოს ბარში გავრცელებული თოხნური ყანურები ("ნადურები"). მაგრამ აქაც ბანის პარტია შედარებით მარტივია (გულისხმობ სამხმინი ნადურების შემხმობარს, რომელიც სიმღერისათვის, მართალია, მეტად თავისებურ, მაგრამ მაინც ბანს წარმოადგენს (წულაძე 1971: 19; შილაკაძე ე. 1949: 37-38). ნადურების გაოთხხმინება და მათში დაბალი, მოძრავი ბანის გამოყენება რომ შედარებით გვიანდელი მოვლენაა, ეს დასტურდება არაერთი ინფორმატორის ცნობითაც და სამეცნიერო გამოკვლევებითაც (ჟორდანიას ი. 1989: 58). იგი მეტწილად გაბმულ ბგერებს ემყარება და ამიტომ გაცილებით ნაკლებ მოძრავია, ვიდრე ზედა ხმები. აქაც ბანის (შემხმობარის) შემსრულებელს, თავისი პარტიის სიმარტივის გამო (მით უმეტეს, ის ამ პარტიას მარტო არ ასრულებს და, შესაბამისად, ნაკლები პასუხისმგებლობა ეკისრება) და იმის გამოც, რომ მოპასუხე გუნდის მღერის მომენტში ის მსმენელის როლში გამოდის, საშუალება აქვს, გულისყურით უსმინოს ზედა ხმებს, რაც დროთა განმავლობაში მას პოტენციურ სოლისტად აქცევს.

შეიძლება დაიბადოს კითხვა: ხომ შეიძლებოდა, კოლექტიური შრომის პროცესში ადამიანს, უბრალოდ, არ ემღერა, მით უფრო, თუ არ იყო საკმარისად დარწმუნებული თავის მუსიკალურ მონაცემებში? მომღერლები ხომ მის გარდაც მრავლად იყვნენ და სიმღერა ხომ უმისოდაც აეწყობოდა? მაგრამ აქ უთუოდ უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ სიმღერა მძიმე შრომის შემსუბუქების საუკეთესო საშუალება იყო. უკლებლივ ყველა ინფორმატორი ერთსულოვნაა იმაში, რომ

სიმღერით მუშაობა შეუდარებლად უფრო იოლი იყო, ვიდრე უსიმღეროდ (მთხრ. დათიკო რუსიკაშვილი; სტეფანე სტეფანიშვილი).

ჩვენ შეგვეძლო შევხებოდით შრომის არაერთ სხვა სახეობას და მათთან დაკავშირებულ სიმღერებს, უმარტივესიდან – ურთულესამდე, მაგრამ ეს შორს წაგიყვანდა. ვფიქრობ, ზემოთქმულითაც სავსებით თვალსაჩინო ხდება, რომ შრომის პროცესი იყო საუკეთესო “მუსიკალური სკოლა” სოფლელი ადამიანისათვის. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ გლეხს მთელი წლის განმავლობაში უხდებოდა მუშაობა (სიმძიმეების გადატანა ხელით და ურმით, ხვნა-თესვა, მკა, ლეწვა, განაიება, თოხნა, სიმინდის ტეხა, გარჩევა, ძაფის დართვა, ქსოვა, ყურძნის კრეფა, წურვა, ქვევრის რეცხვა და მრავალი სხვა), ხოლო შრომის სახეობათა უდიდეს უმრავლესობას საკუთარი თანმხლები სიმღერა აქონდა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სასიმღერო ჩვევების ჩამოსაყალიბებლად მარტოოდენ შრომის პროცესში რეგულარული მონაწილეობაც კმაროდა.

მაგრამ შრომა არ იყო ერთადერთი ასპარეზი სიმღერის შესასწავლად. ამ მხრივ, დიდი მნიშვნელობა აქონდა რელიგიურ დღესასწაულებს. მათთან დაკავშირებულ რიტუალებში და, სხვასთან ერთად – ფერხულსა და სიმღერაში, თითქმის ყველა იქ მყოფი (ყოველ შემთხვევაში – მამაკაცები მაინც) მონაწილეობდა. ტრადიციით დაკანონებულ ქმედებებში მონაწილეობის მიუღებლობა ზომ, ხალხის რწმენით, ცუდის მომასწავებელი იყო! რელიგიურ დღესასწაულებზე, კოლექტიურის გარდა, ახალგაზრდებს ზოგჯერ სოლო-სიმღერების შესრულებაც უხდებოდათ (მილაკაძე მ. 1988: 11), რაც ზრდიდა მათ პასუხისმგებლობას და მათგან კარგად შესრულების მცდელობას განაპირობებდა. საბოლოო ჯამში კი, უნდა დავძინოთ, რომ “კვირიას”, “ქრისტე აღდგას”, “ჯგრაგის”, “ფერხისას”, “ჯვარი წინას”, “ლომისურის”, “დიდების” შემსრულებელი უთუოდ საბოლოოდ ჩამოყალიბებულ მომღერლად უნდა ჩაითვალოს.

აღბათ, აღარ არის საჭირო საუბრის გაგრძელება იმაზე, თუ სად და როგორ სწავლობდა სოფლელი ადამიანი სიმღერას. დავძენ მხოლოდ იმას, რომ ბავშვთა ფოლკლორის, შრომისა და საკულტო სიმღერების გარდა, შესანიშნავი სკოლა გახლდათ აგრეთვე პასიური თუ აქტიური მონაწილეობა საქორწილო, სამგლოვიარო, მაგიურ თუ სხვა სიმღერებში. როდესაც წარმოვიდგენთ, რომ უკანასკნელ ათწლეულებში სოფლად მცხოვრებ ადამიანს არა აქვს საშუალება, გაიაროს მსგავსი მუსიკალური სკოლა (დღეს ზომ, ცხოვრებასა და ადამიანთა რწმენაში მომხდარი ძირეული ცვლილებების გამო, კუთხეთა უმრავლესობაში აღარ უღერს შრომის, საკულტო, საწესო, ხშირად კი – არც სხვა სიმღერები!), ადვილი ასახსნელია, რატომაც საქართველოში ამდენი “უსმენო” თუ სიმღერების უტოლინარი პირი.

ზემოთ აღინიშნა, რომ სიმღერის შესწავლის პროცესი განსხვავდებოდა ამ პროცესის დღევანდელი გაგებისაგან. ნაწილობრივ, ეს ნაჩვენებიც იქნა, მაგრამ არ დაგვიზუსტებია, რომ შესწავლის ძველი მეთოდები კომპლექსური იყო. რას ვგულისხმობ ამ კომპლექსურობაში?

ჯერ ერთი, გლეხს არ ჰყოლია მასწავლებელი დღევანდელი ჩვენეული გაგებით. ჯერ კიდევ ბავშვთა ფერხულში მონაწილეობისას ბავშვს არ ჰყავს შეცდომების

გამსწორებელი. ის თვითონ ცდილობს, მიბაძოს ფერხულის მოძრაობასა თუ სიმღერაში ასაკით თავისზე უფროსებს. ამას სხვადასხვა ბავშვი მეტ-ნაკლები წარმატებით ახერხებს. ზოგი ადრევე უერთდება ხმების უნისონს, ზოგი – უფრო გვიან, ზოგი ბავშვობის ასაკში საერთოდ ვერ ახერხებს ამას (მაგრამ ქვეცნობიერი ლტოლვა სწორად მღერისაკენ, ამ შემთხვევაში – უნისონისაკენ, მომავალში თავის ნაყოფს მაინც იძიეს). შეცდომების გამსწორებელი არ ჩანს არც ცხოვრების შემდგომ ეტაპებზე. ჯერ არც ერთ გლესს არ უთქვამს, რომ სიმღერას მას ვინმე საგანგებოდ ასწავლიდა და, შეცდომით მღერის შემთხვევაში, საგულდაგულოდ უსწორებდა. მხოლოდ ერთხელ სოფელ ერთაწმინდაში მიტო ბალალაშვილმა გვიამბო, როგორ მიჰყავდა ის სათოხარში ღედას და როგორ უთითებდა, ყურადღებით ესმინა მისი სიმღერისთვის. მიტოც უსმენდა და იმეორებდა, მაგრამ რაიმეს შესასწორებლად ღედა მღერას არ წყვეტდა და სიმღერას ნაწილ-ნაწილ არ გადასცემდა (მიხრ. მიტო ბალალაშვილი). კითხვაზე, თუ როგორ ისწავლა სიმღერა, პასუხი მუდამ ასეთია: “ჩემით ვისწავლე”, ან: “მანტერესებდა, ვუსმენდი და ისე ვისწავლე”. ბევრი ცნობილი მომღერალი აღნიშნავს, რომ მისი “მასწავლებელი” სოფლის ყოფა – დღეობები, ღზინები, ქორწილები, შრომის პროცესი და სხვა ამის მსგავსი იყო (გეგეჭკორი ლ. 1954: 111-112; 1958: 87-88).

ამრიგად, გლესს მასწავლებლად არაეინ ემსახურებოდა. ხატოვნად რომ ვქთვათ, ის “თვითმასწავლებლით” სარგებლობდა. ეს “თვითმასწავლებელი” კი თავად ცხოვრება იყო. ასეთ შემთხვევაში ქართული მრავალხმიანი სიმღერების ათვისება სრულიად თავისებურად ხდებოდა. მეტ სიმღელებთან იყო დაკავშირებული სამხმინი სიმღერების შესწავლა. ჯერ ერთი, ადამიანს სამივე ხმა ერთდროულად, მთლიანობაში ესმის; მხოლოდ სიმღერის კარგად და სრულყოფილად აღქმის შემდეგ იწყებს ყური ცალკეული ხმების გამოჩენას, “სიმღერის დაშლას მარტივ მამრავლებად”. მსგავს პირობებში, თუ თვითმიზნად არ გაქვს გადაქცეული, ხმების (ყოველ შემთხვევაში, მაღალი ხმების) მოძრაობა გამახსოვრდება არა აბსოლუტურად ზუსტად, არამედ მიახლოებით; სხვაგვარად რომ ეთქვათ, იმახსოვრებ ჩონჩხს, მელოდიის მნიშვნელოვან, საკვანძო მომენტებს. ამას ისიც უწყობს ზელს, რომ გამოცდილი მომღერლები (სოლისტებად კი მხოლოდ ასეთები აირჩეოდნენ) მუდამ ცვლიდნენ პანგის დეტალებს, იმპროვიზებდნენ. გარდა ამისა, სოლისტების შემადგენლობა მუდამ ერთი არ იყო, დროდადრო იცვლებოდა. ცნობილია, მაგალითად, რომ გურიასში, როცა “ნადურის” ხმას მოჰყავდნენ ყურს, კილომეტრების სიშორიდან მიეშურებოდნენ ნადის დასახმარებლად (წულაძე 1971: 20-21). ესე იგი, გლესს მხოლოდ თავის მეზობლებთან კი არ უწევდა მუშაობა და მღერა, არამედ სხვა სოფლების მცხოვრებლებთანაც. ამ უკანასკნელთა ნადურები კი უთუოდ განსხვავდებოდა მისი სოფლის ნადურებისაგან, ხანდახან – საგრძნობლადაც (ერქომაიშვილი 1980: 3). ამიტომ მის მიერ მიღებული მუსიკალური ინფორმაცია არ იყო ზედმიწევნით კონკრეტული.

ათვისების “არაკონკრეტულობაზე” “კომპლექსური შესწავლისას” მეტყველებს ვ. შილაკაძის დაკვირვება: სიმღერის ცალკეული ხმის სხვა ხმებისაგან იზოლირებულად

(თავიდან ბოლომდე) ჩამღერება ზოგჯერ თვით კარგ მომღერლებსაც კი უჭირთ (შილაკაძე ვ. 1949: 170).

როდესაც გლეხების შესრულებას უსმენ, არ შეიძლება არ შენიშნო, რომ ერთი და იმავე სიმღერის რამდენჯერმე შესრულებისას ისინი მუდამ ცვლიან რაღაცას მელოდიურ ნახაზში. ერთ რომელიმე სიმღერაზე დაკვირვებაც გვიჩვენებს, რომ სიმღერის მუხლებიც არაა ერთგვაროვანი. ყოველი მომღვენო მუხლის მელო-დიაში, წინა მუხლთან შედარებით, ბგერა ან საწინააღმდეგო მხარეს მიდის, ან ყოვნდება, იცვლება რიტმული ნახაზი. ცვლილებები მეტ-ნაკლებად განსხვავდება სხვადასხვა შემსრულებელთან, მაგრამ ყველა მუხლი ზედმიწევნით ზუსტად არასოდეს სრულდება. ნათქვამის დასადასტურებლად მოვიყვან ერთ ადგილს რაჭული სიმღერიდან “მე მაშინ მოგაგონდები”, რომელიც ჩემს სტუდენტებთან ერთად ჩავეწერე 1992 წლის ზაფხულში მთის რაჭის სოფელ გოლოლაში. დამწყების პარტიას მოხუცი გლეხი გოგი სულთანისშვილი ასრულებს, მოძახილისას – ახალგაზრდა ინეზა სულთანისშვილი. სიმღერაზე დაკვირვება ცხადყოფს, თუ რამდენად ცვლიან შემსრულებლები მელოდიურ ნახაზს (დამახასიათებელია, რომ მოხუცი მომღერლის – უფრო მეტად აუთენტური შემსრულებლის – ცვლილებები გაცილებით უფრო მრავალფეროვანია): მიუხედავად იმისა, რომ მთარაჭული მუსიკალური ფოლკლორი სტილის მნიშვნელოვანი სიმკაცრით გამოირჩევა (ეს არაა გურული დიალექტი, სადაც ხმები მაქსიმალურ დამოუკიდებლობას აღწევს), მომღერლები მაინც ახერხებენ, თავი დააღწიონ ერთფეროვნებას (მაგ. 8).

ყველაზე საინტერესო ისაა, რომ თავად მომღერლები ვერ აღიქვამენ ამ ცვლილებებს, მათ ბუნებრივად, თავისთავად ცხადად მიიჩნევენ. სიმღერა მდიდრდება და მრავალფეროვანი ხდება, მაგრამ ირკვევა, რომ შემსრულებელი მელოდიურ ნახაზს განგებ, წინასწარგანზრახულად როდი ცვლის, ყოველივე ქვეცნობიერად ხდება.

60-იანი წლების დასაწყისში, როდესაც ვლადიმერ ბერძენისშვილი, სხვა მომღერლებთან ერთად, რადიოსთვის გურული სიმღერების ჩანაწერებს აკეთებდა, სისტემატურად მეორდებოდა ასეთი ფაქტი: ჩაწერამდე სიმღერას ორ-სამჯერ გაიმეორებდნენ შემღერების მიზნით. ვ. ბერძენისშვილი ყველა შემთხვევაში რაღაცას ცვლიდა თავის პარტიაში. როცა საქმე ჩაწერაზე მიდგებოდა, მას სთხოვდნენ: ბატონო ლადიმე, მოდი, ისე იმღერე, როგორც პირველადო. ის კი ვერაფრით ვერ იხსენებდა, როგორ იმღერა პირველად. ამის შემდეგ მას უჩვენებდნენ, როგორ იმღერა იმ შემთხვევაში; საქმე იქამდე მიდიოდა, რომ მას “ასწავლიდნენ” თავისსავე ნამღერ ვარიანტს! არადა, ვ. ბერძენისშვილს მაშინაც შესანიშნავი მეხსიერება ჰქონდა, უბრალოდ, მისი ცვლილებები არ იყო შეგნებული, თვითმიზნური, ყოველივე ქვეცნობიერად ხდებოდა, წამიერ იმპროვიზაციას ეფუძნებოდა (მოხრ. იური მიქაბერიძე).

1988 წლის თებერვალში, როდესაც ვამზადებდი ტელეკონცერტს სენაკის (იმჟამინდელი ცხაკაიას) რაიონის მომღერლებთან ერთად, თეკლათელმა სიკო გარუჩავამ, რომელიც, ჩვეულებისამებრ, მაღალი ხმის პარტიას ასრულებდა, მეგრულ “კუნტა ბღინერაში” (მოკლე მაყრულში) უჩვეულოდ მიმოხარა ხმა. ამ

მიმოხვრამ იმდენად მომხიბლა, რომ მომღერალს ვთხოვე, იგივე მოძრაობა ჩაწერის დროსაც გაემეორებინა. მან ვერაფრით ვერ გაიხსენა ის მოძრაობა.

სამაგიეროდ, სახალხო მომღერლები იოლად ამჩნევენ შაბლონს, ერთი და იმავე მოძრაობის მონოტონურ, იდეალური სიზუსტით გამეორებას. ხშირად ეს მათ უკმაყოფილებას, ზოგჯერ კი გაღიზიანებასაც იწვევს (მთხრ. ლონგინოზ მიმინოშვილი).

აღნიშნულ დაკვირვებებს იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ სოფლელი შემსრულებლები სიმღერებს ისევე აღიქვამენ შესრულებისას, როგორც მოსმენა-შესწავლისას. ეს აღქმა კომპლექსურია: სიმღერა მთლიანად აღიქმება და არა ცალკეული ხმების კონკრეტული მელოდირი ნახაზების მიხედვით. გლეხებისათვის სიმღერა განუყოფელი ერთეულია და არა ცალკეულ ხმათა უბრალო ჯამი.

აქედანვე გამომდინარეობს გლეხებისათვის (აგრეთვე სოფლის წიაღში აღზრდილი პროფესიონალი მომღერლებისათვის) დამახასიათებელი მნიშვნელოვანი თავისებურება: ისინი ერთნაირად კარგად ფლობენ სიმღერის ყველა ხმას. საქმე ისაა, რომ სიმღერა მათ იმათივე მთლიანობაში აღიქვს და არა ერთი რომელიმე ხმის “გადასახედიდან”. სოფლად მომღერალთა ამა თუ იმ ჯგუფში არიან დამწყებები, მოახილისა თუ ბანის პარტიის კარგი შემსრულებლები. ისინი უფრო ხშირად სწორედ მათ მიერ კარგად მორგებული ხმის პარტიას ასრულებენ, მაგრამ საკმარისია, შემადგენლობა შეიცვალოს – ვიღაც მოაკლდეს, ვიღაც დაემატოს ან მომღერალი შემსრულებელთა სხვა ჯგუფში მოხვდეს, რომ სრულიად უმტკივნეულოდ ხდება ამპლუის შეცვლა: თითოეულს შეუძლია ნებისმიერი პარტიის შესრულება (და ყოველთვის – სათანადო დონეზე!).

მსგავს შემთხვევებში მუდამ მოცუბდა ის, რომ ხმათა ცვლის დროს გლეხებისათვის არაეითარ დაბრკოლებას არ ქმნის ტესიტურული ცვლილებები. კლასიკურ ვოკალურ მუსიკაში, მაგალითად, თითქმის წარმოუდგენელია, რომ ბანმა ტენორის დიაპაზონის უმაღლესი ბეგრები აიღოს, გლეხებში კი ეს სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენაა (გეგეჭკორი ლ. 1966: 38-39). ჩვენი – ქალაქში, კლასიკური მუსიკის ტრადიციებზე აღზრდილთა – კრიტიკიუმიებით ამ მოვლენის ახსნა ძალიან ძნელია. როგორც ჩანს, მისი განმაპირობებელი ისევე სიმღერის კომპლექსური აღქმაა, რაც, ყველაფერთან ერთად, გამორიცხავს ფსიქოლოგიურ ბარიერს ტესიტურის ცვლისას. ცხადია, აქ უსათუოდ თამაშობს როლს შესრულების მანერაც. მაგრამ შესრულების მანერაზე საგანგებოდ ქვემოთ გვექნება საუბარი და ამიტომ მასზე აქ აღარ შეეჩერდები.

ჩვენ, ნაწილობრივ, უკვე გავარკვეით, რა არის თანდებული სიმღერები; გავარკვეით ისიც, რომ მათგან შემდგარ რეპერტუარს, არსებითად, სოფლის ყველა მცხოვრები ფლობდა. ისიც, თუ როგორ გადადიოდა ეს რეპერტუარი თაობიდან თაობაზე, თუ როგორ ზდებოდა მისი ათვისება. ახლა შეეჩერდეთ წმინდა სიმღერებზე.

ზემოთ ითქვა, რომ წმინდა სიმღერებს ყოველთვის ყველა როდი ასრულებდა; ისინი არ იყო ადამიანის ცხოვრების აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი და არც ყველასათვის “სავალდებულო პროგრამა”. ასეთ სიმღერებს ხალხი ყველა

შემთხვევაში სწორედ რომ “სიმღერებს” უწოდებდა. თუ ნაბაკეველი გლეხებისათვის “ალილო” საშობაო რიტუალის ნაწილია და არა სიმღერა, ამას არაეინ იტყვის, ეთქვას, “ჩაკრულოზე” ან “ხასანბეგურაზე”. წმინდა სიმღერებს შორის ეხედებით როგორც მარტივ, ასევე რთულ ნიმუშებს. მარტივი ნიმუშები ხშირ შემთხვევაში ყველა მუსიკალური მახასიათებლით ემთხვევა თანდებულ სიმღერებს, რთულებიც თანდებული სიმღერების ინტონაციებიდან გამომდინარეობს, მაგრამ მათში სხვა ინტონაციებსაც ეხედებით. ზოგჯერ რთული წმინდა სიმღერები რამდენიმე თანდებულის ინტონაციათა შეჯამებაა. ცნობილია, რომ გურული წმინდა სიმღერა “ალიფაშა” შრომის სიმღერა “ხელხეავიდანაა” ამოზრდილი (ამას ვარაუდობს შ. ასლანიშვილიც 1954:198), “ხასანბეგურა” კი – “მაყრულიდან” (გარაყანიძე 1990: 186-187). ამრიგად, წმინდა სიმღერები თავისი წარმოშობით უფრო გვიანდელია და თანდებულის ინტონაციებს, ანუ საუკუნეობით გამოქმდეულ ეროვნულ მუსიკალურ ფონს ემყარება. არ შეიძლება, ასეთ სიმღერებში არ შევიცნოთ თანდებული სიმღერების ინტონაციები.

მარტივი წმინდა სიმღერების შესრულება, არსებითად, ყველას ხელეწიფებოდა, ვინაიდან შესრულების დროს, ადგილს, სიტყვიერ ტექსტსა და ზოგ სხვა ფაქტორს თუ არ მივიღებთ მხედველობაში, ისინი მუსიკალურად არ განსხვავდებოდა თანდებულებისაგან. ეს უკანასკნელი კი ყველას ეკუთვნოდა. რაც შეეხება რთულ სიმღერებს, მათ ყველა არ ასრულებდა.

როცა სიმღერების გარკვეულ ჯგუფს ასრულებს არა ყველა, ვისაც სიმღერა შეუძლია, არამედ მხოლოდ ნაწილი, ძალაუნებურად დგება **ხალხური პროფესიონალიზმის** საკითხი. მრავალ ერში არსებობენ სახალხო პროფესიონალები და მათ არსებობას არაეინ აყენებს ეჭვქვეშ (Алибакиева 1973: 101; Беляев 1963: 135; Музыкальный энциклопедический словарь-ში სტატია “Народная музыка”-ში დასახელებულნი არიან სახალხო პროფესიონალები – კობზარები, გუსლარები, კიუიშები, ბახშიები და სხვა. 1991: 370). ქართულ სინამდვილეში ეს საკითხი საგანგებო მსჯელობის საგანი არ გამხდარა. იგი ამჯერად არც ჩვენთვისაა სისხლბორცეული, თუნდაც იმიტომ, რომ ზეპირი ტრადიციის პროფესიული ხელოვნება მთლიანად ვერ თავსდება ფოლკლორის ჩარჩოებში. ჩვენი შესწავლის ობიექტი კი სწორედ ფოლკლორული შემსრულებლობაა. მაგრამ ამ საკითხს მოკლედ მაინც უნდა შევხვით იმდენად, რამდენადაც იგი ხალხური სიმღერის შემსრულებლობას უკავშირდება.

ზეპირ პროფესიულ შემოქმედებაში მკაფიოდაა დიფერენცირებული ავტორის, შემსრულებლისა და მსმენელის როლები. თუ ფოლკლორში შემოქმედების ხასიათი საპეციალიზაციას არ ითვალისწინებს (მაგალითად, გლეხი, უპირველეს ყოვლისა, მიწათმოქმედი და არა მომღერალი), პროფესიულ ტრადიციაში საპეციალიზაცია შემოქმედების აუცილებელი პირობაა (Алексеев 1985: 2-3). უმრავლეს შემთხვევაში სახალხო პროფესიონალებისათვის მუსიკა შემოსავლის წყაროა.

თუ ჩვენს მუსიკალურ სინამდვილეს გადავხედავთ, დავრწმუნდებით, რომ სახალხო პროფესიონალიზმი საქართველოშიც არსებობდა. ამის ნათელი დადასტურებაა **მესტიერობის ტრადიცია**. მესტიერეები სოფლიდან სოფელში, კუთხიდან კუთხეში

გადადიონენ, სტიკრიზე ამღერებდნენ სხვადასხვა ხასიათის ლექსებს (ხშირად თვითონაც კმნიდნენ) და შესაბამის გასამრჯელოსაც იღებდნენ. მათი რეპერტუარი უმთავრესად საგმირო, ეპიკურ და სახუმარო ლექს-სიმღერებს მოიცავდა. ისინი სასურველი სტუმრები იყვნენ სახალხო დღესასწაულებსა და წვეულებებზეც (ცანავა 1953). მაგრამ მესტიერებზე საუბრის ამით დასრულება არ იქნება სწორი, თუ არ შევიჩრდებით მათი შემოქმედების წმინდა მუსიკალურ მხარეზე. უმრავლეს შემთხვევაში სახალხო პროფესიონალების მიერ შესრულებული ნაწარმოებები მხატვრული ღირსებებით საგრძნობლად აღემატება აუთენტური ფოლკლორის ნიმუშებს. მესტიერების მიერ შესრულებული სიმღერები კი ბევრით არ განსხვავდება ფოლკლორული ეპიკური სიმღერებისაგან (მესტიერების რეპერტუარის მნიშვნელოვან ნაწილს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სწორედ ეპიკა შეადგენს), რომლებიც ხშირად რაიმე საკრავის თანხლებით სრულდება. ორსავე შემთხვევაში მარტივ, მცირედიპაზონიან, დაღმავალი მჟღერების მქონე სიმღერებთან გვაქვს საქმე (მაგ. 9, 10). ისევე, როგორც მსგავსი ტიპის ხალხურ ეპიკურ სიმღერებში, მესტიერული სიმღერების მხოლოდ ტექსტებია საკმაოდ მაღალი დონისა, თავად მუსიკალურ მასალას კი არავითარი განსაკუთრებული მხატვრული ღირსება არ გააჩნია. ამ მხრივ, ისინი ვერანაირ კონკურენციას ვერ უწევენ საუკეთესო ხალხურ სიმღერებს. ამიტომ, მუსიკალური თვალსაზრისით, ზედმეტია ლაპარაკი მათში რაიმე მაღალ პროფესიულ დონეზე.

აქ უადგილო არ იქნება, მივმართოთ ხალხური პროფესიული შემოქმედების კიდევ ერთ განსაზღვრებას:

“ზეპირ პროფესიულ შემოქმედებას არაერთგვაროვანი ადგილი უკავია სხვადასხვა ხალხთა კულტურაში. მრავალ კულტურაში იგი განუყოფელია ფოლკლორისაგან და მხოლოდ ცალკეულ ქანრებში იჩენს თავს. სხვა შემთხვევებში ზეპირი პროფესიული შემოქმედება მხატვრული შემოქმედების სახეებით ჩამოყალიბებული, მაღალგანვითარებული სფეროა” (Алексеев 1985: 2-3). მესტიერეთა ხელოვნების სახით სწორედ პირველ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე.

მსგავსი პროფესიონალები, როგორც ჩანს, ძველ საქართველოშიც არსებობდნენ. ალბათ, ასეთები იყვნენ “*შგოსნები*” (ჯავახიშვილი 1938: 49-50) ან “*შგოსანნი გლოვისანი*” (იაშვილი 1975: 109, 112). მაგრამ სათანადო მასალის უქონლობის გამო ახლა შეუძლებელია მათი მოღვაწეობის მუსიკალურ მხარეზე ლაპარაკი. გლოვის მგოსნებზე ვარუდის სახით მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ ისინი იყვნენ ბოლო დრომდე მოღწეული მოტირლების წინამორბედნი. საქართველოს მრავალ კუთხეში არსებობდა მიცვალებულის დატირებაზე კარგი მოტირლების მიწვევის ტრადიცია. მაგრამ მრავალი რამის გამო ისინი მუსიკოს-პროფესიონალებად ვერ ჩაითვლებიან: ჯერ ერთი, მათთან ერთად სხვა ქალებიც ტირიოდნენ; მეორე, მათი გამომგონებლობა, ავტორობა, უმთავრესად, ტირილის სიტყვიერ ტექსტში ელინდებოდა და არა მუსიკალურ მხარეში; მესამე, ყოველდღიურ ყოფაში ისინი იმავე საქმიანობას ეწეოდნენ, რასაც მათი თანასოფლელები. ამდენად, ისინი წმინდა პროფესიონალებად ვერ ჩაითვლებიან, მაგრამ მათ მიმართ შესაძლებელია გამოვიყენოთ ტერმინი “*ნახევრადპროფესიონალები*”.

მსგავსი “ნახევრადპროფესიონალები” იქნებოდნენ მეფეებისა და თავადების კარზე არსებული მომღერალთა ჯგუფების წევრები, რომლებიც დიდგვაროვანთა და ამ უკანასკნელთა სტუმრების გართობას ემსახურებოდნენ. გერმანელი კ. კოხის ცნობით, რომელიც საქართველოში XIX საუკუნის 30-40-იან წლებში იმყოფებოდა, სუფრასთან მუსიკოსები გასამრჯელოს არ იღებდნენ (ციტირებულია: შილაკაძე მ. 1988: 27).

აუთენტური ფოლკლორისაგან განსხვავებით, რომელშიც ნაწარმოების ავტორი ანონიმურია, ზეპირ პროფესიულ შემოქმედებაში ავტორი ხშირად ცნობილია (Алексеев 1985: 2-3). ზოგიერთი ქართული ხალხური სიმღერის სახელწოდება ან ინფორმატორთა ცნობები თითქოს კონკრეტული ავტორის არსებობაზე მიუთითებს. ავიღოთ, მაგალითად, რაჭული “ასლანური მრავალჟამიერი” ან იმერული “მზდრული” (“ქაჯაური”). განსაზღვრებები “ასლანური” და “ქაჯაური” ცალკეული პიროვნებების ვინაობას უნდა გამოხატავდეს. მართლაც, ზოგიერთი მთხრობლის გადმოცემით, “ასლანური მრავალჟამიერი” ასლან აბაშიძის ნამღერია (მთხრ. შალვა ჯაფარიძე), “ქაჯაური” კი – სამტრედიის რაიონის მკვიდრი მომღერლების, ქაჯაიებისა (მთხრ. ბენია მიქაძე). ამავე დროს, თუ ამ სიმღერებს მათ პარალელურ ვარიანტებს შევუდარებთ, აღმოვაჩენთ, რომ ეს პარალელური ვარიანტები პრინციპულად არ განსხვავდება “ასლანურისა” და “ქაჯაურისაგან”, თუმცა მათთან ამ სახელწოდებებს არ ვხვდებით: სახელწოდებებია “მრავალჟამიერი” და “მზდრული”, რაიმე სხვა განსაზღვრების გარეშე. სხვა შემთხვევებში სიმღერის შექმნას სხვა ავტორსაც მიაწერენ. მაგალითად, “ასლანურ მრავალჟამიერს” ასლან ერისთავის ქმნილებადაც მიიჩნევენ (ეს ცნობა გადმომცა ფოლკლორისტმა ე. ჭოხონელიძემ). ჩემი აზრით, აქ საქმე შემდეგნაირადაა: ხშირად ახალი, მოხდენილი ვარიანტის გამომთქმელ მომღერალს ხალხი ავტორთან ათანაბრებს. მაგალითად, არავინ ეძებს “ხასანბეგურას” ავტორს, მაგრამ ძმები ზუზუნაიშვილების თავისთავად, განსხვავებულ ვარიანტს ხალხი ზოგჯერ “ზუზუნაიშვილების” “ხასანბეგურას” უწოდებს (მთხრ. ვაჟა გოგოლაძე). მსგავსსავე ფაქტთან უნდა გვქონდეს საქმე “ასლანური მრავალჟამიერისა” და იმერული “ქაჯაურის” შემთხვევაშიც. უნდა ითქვას ისიც, რომ ეს ორი სიმღერა არამარტო პარალელური ვარიანტებისაგან, არამედ შესაბამისი დიალექტების სხვა ნიმუშებისაგანაც არ განსხვავდება პრინციპულად. “ქაჯაური”, მართალია, თავისი აგებულებით საკმაოდ რთული სიმღერაა, მაგრამ საკმარისია, იგი ოდნავ გავამარტივოთ დიალექტური კანონზომიერებების დაურღვევლად, რომ მივიღოთ ტიპური იმერული სიმღერა.

სხვა შემთხვევასთან გვაქვს საქმე გურულ “დილაში” (მაგ. 57) ან “ლენინ, ოქტომბრის ბელადოში” (მაგ. 58). პირველი ვარლამ სიმონიშვილის შემოქმედების ნაყოფად ითვლება, მეორე – არტემ ერქომაიშვილისა (გეგეჭკორი ლ. 1954: 64; 1958: 83-84). ანალიზი მეტყველებს, რომ ორივე ეს სიმღერა, თუმცა მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ტრადიციული გურული სასიმღერო ფოლკლორის კანონ-ზომიერებებთან, მაინც შეიცავს განსხვავებულ, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ ნიშნებს. მათ ნებისმიერ სხვა სიმღერაში გამოარჩევ. ამიტომ ე. სიმონიშვილისა და ა. ერქომაიშვილის ავტორობა ეჭვს არ იწვევს. მაგრამ “დილა” და “ლენინ,

ოქტომბრის ბელადო” (მუსიკალური თავისებურებების გამო და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მათი ავტორები ცნობილია) ვერც ჩაითვლება პირველადი, აუთენტური ფოლკლორის ნიმუშებად.

ახლა დაეუბრუნდეთ იმ ადამიანებს, რომლებიც წმინდა სიმღერებს ასრულებდნენ. ის, რომ ასეთი სიმღერების მარტივი ნიმუშების შესრულება ყველას ხელეწიფებოდა, უკვე აღინიშნა. რაც შეეხება რთულ ნიმუშებს, აქ საქმე ცოტა სხვაგვარად გაქაქს.

წმინდა სიმღერების შემსრულებელთა რიცხვი სხვადასხვა კუთხეში განსხვავებული იყო. განსხვავება შეიმჩნეოდა იმისდა მიხედვით, თუ რომელ კუთხეში რამდენად იყო განვითარებული ეს სიმღერები. რამდენადაც ნაკლები იყო სხვაობა თანდებულ და წმინდა სიმღერებს შორის სირთულისა და განვითარების დონის თვალსაზრისით, მით მეტი იყო წმინდა სიმღერების შემსრულებელი. საქართველოს მთის კუთხეებში ასეთი სხვაობა თითქმის არ იგრძნობა. ამიტომ ის, ვინც, მაგალითად ფშავეში, მონაწილეობდა “ფერხისას” ან “ჯვარი წინას” შესრულებაში, თავისუფლად იმღერებდა “სუფრულს”; ვინც სევანეთში “კეირიას” ან “ლილეს” მღეროდა, მას არ გაუჭირდებოდა “გაულ გაეხეს” შესრულება. საერთოდაც, მთის კუთხეებში წმინდა სიმღერების შესრულება რაიმე განსაკუთრებულ სიძნელეებთან არ არის დაკავშირებული (ამ სიმღერების ხვედრითი წილი საქართველოს მთიანეთში გაცილებით ნაკლებია).

ბარში საქმის ვითარება ერთგვარად განსხვავებულია. მაგალითად, ერთი შეხედვით არცთუ ისე რთული ქართლური სიმღერის “მურმანის” აღნაგობა და მუსიკალური ენა გაცილებით რთულია “ლაზარესა” თუ “მუმურზე”; სტრუქტურითა და ჰარმონიით იგი აღემატება საკმაოდ განვითარებულ “ჭონასაც”. მიუხედავად ამისა, მაინც უნდა ითქვას, რომ “მურმანის” ტიპის სიმღერებს მომღერალთა უმეტესობა მაინც სძლევდა. უფრო ძნელი იყო “ჩაკრულოსა” და ზოგიერთი სხვა სუფრული სიმღერის შესრულება, რის გამოც მათი შემსრულებლები კიდევ უფრო ნაკლებნი იყვნენ.

ასეთივე დიდი სხვაობაა, სირთულის თვალსაზრისით, დასავლეთ საქართველოს ბარის კუთხეების თანდებულ და ზოგიერთ წმინდა სიმღერას შორის. მაგალითად, სრულიად ბუნებრივია, რომ ყველა ვერ იმღერებდა იმერულ “ქოჩორეი დამეკარგას” და, მით უმეტეს, “კეისრულის” დონის სიმღერებს.

წმინდა სიმღერებში, მუსიკალური ენის სირთულის თვალსაზრისით, საქართველოში პირველ ადგილზე, რა თქმა უნდა, გურული სიმღერები დგას. მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის ყველა მღეროდა “გურული მაყრულისა” და “ნადურის” დარ სიმღერებს, რაც უდავოდ შესანიშნავი სკოლა იყო მომღერლებისათვის, “წამოკრულის” ან “ჩვენ მშვიდობის” დამღევა, ცხადია, ყოველ სოფელში მომღერალს არ შეეძლო.

აქ მივაღწევთ საკითხს, რომელიც უკავშირდება სწავლების არატრადიციულ მეთოდს. “არატრადიციულს” მას იმიტომ ვუწოდებ, რომ იგი მნიშვნელოვნად განსხვავდება ჩვენ მიერ ზემოთ განხილულისაგან – სოფლისათვის ბუნებრივი მეთოდისაგან.

საქართველოში ოდითგანვე არსებობდა *სამგალობლო სკოლები*. გალობა ისწავლებოდა სასულიერო სასწავლებლებსა თუ აკადემიებში (კეკელიძე 1980: 80-81). გალობის სწავლების მნიშვნელობის შესახებ ცნობებს ყველა დროის ლიტერატურაში შეიძლება შევხვდეთ. გალობის შესწავლას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა XIX საუკუნეშიც. ნიშანდობლივია, რომ XIX-XX საუკუნეებში მოღვაწე ცნობილი ლოტბარებისა და მომღერლების ძალიან დიდ ნაწილს თავის დროზე საგანგებოდ ჰქონდა შეთვისებული გალობის ხელოვნება. გალობა ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში XX საუკუნის დასაწყისშიც ისწავლებოდა; ეწეობოდა მგალობელთა გადასამზადებელი საგანგებო კურსებიც. XIX საუკუნის ცნობების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, საქართველოში არსებობდა გალობის კერძო სწავლების პრაქტიკაც (გეგეჭკორი ლ. 1954: 32, 48, 150; შილაკაძე ვ. 1949: 107, 112; 1961: 36 და სხვ.).

სრულიად აშკარაა, რომ ადამიანი, რომელიც მგალობლად გახდომას განიზრახავდა, არსებითად, ამით პროფესიას ირჩევდა. გალობა ხდებოდა მისი მომავალი ცხოვრების შემოსავლის წყარო. ერთი მხრივ, ის ეკლესიაში გალობდა და ამისათვის გარკვეულ გასამრჯელოს იღებდა, ხოლო, მეორე მხრივ, შემდგომ თაობებს გადასცემდა გალობის ხელოვნებას, რაც ასევე გასამრჯელოსთან იყო დაკავშირებული.

გალობის იმ სახით შესწავლა, როგორითაც ხალხური სიმღერა სოფლად ისწავლებოდა, შეუძლებელი იყო. ჯერ ერთი, მგალობელთა რეპერტუარი შეუდარებლად უფრო დიდია, ვიდრე სოფლელი მომღერლებისა; მისი დაუფლება მოკლე დროში შეუძლებელია. საგალობლების შესრულებაც არ იყო ისეთი ნებისმიერი, “უკონტროლო”, როგორიც ხალხური სიმღერებისა: მტკიცედ უნდა დაცულიყო საგალობლის როგორც ტექსტი, ასევე მუსიკალური მხარე, განსაკუთრებით, მაღალი ხმის მელოდია (სწორედ ეს უკანასკნელი გარემოება გახდა იმის საწინდარი, რომ მნიშვნელოვნად განსხვავებული ქართლ-კახური და იმერულ-გურული საგალობლების პირველი ხმა ძალიან ახლოს დგას ერთმანეთთან. შულღიაშვილი 1991: 130-139). ამას ეკლესია საკმაოდ მკაცრად იცავდა.

მგალობლები თავდაპირველად საგალობლების ძირითად ხმას სწავლობდნენ და მხოლოდ შემდეგ გადადიოდნენ სხვა ხმების შესწავლაზე (სწორედ ამით იყო განპირობებული, რომ სასწავლო დანიშნულების საგალობელთა კრებულები ზოგჯერ საგალობლების მხოლოდ ერთ ხმას შეიცავდა. იხ. მაგ. კარბელაშვილი ფ. 1907). სოფლელი მომღერლებისგან განსხვავებით, მგალობლებს მასწავლებელიც ჰყავდათ და შეცდომების გამსწორებელიც. სწავლებისას მოსწავლის შეცდომა აუცილებლად უნდა დაფიქსირებულიყო და შესწორებულიყო, რის გამოც ხდებოდა შჩერება და შესაბამისი ადგილის თავიდან გამოვრება. ამიტომ (და – უამისოდაც) საგალობელი ნაწილ-ნაწილ ისწავლებოდა. ამას გარდა, შესწავლის პროცესში და შეზღუდვაც, ეკლესიაში გალობის დროს, მგალობლები იყენებდნენ საგანგებო სამგალობლო ნიშნებს, რაც ზეპირ ტრადიციაში დამწერლობითი ტრადიციის ელემენტების შერევას მოასწავებდა (შილაკაძე ვ. 1949: 64-65; გეგეჭკორი კ. 1961: 16; ჩიჯავაძე 1974: 15).

მცირეოდენი ზემოთქმულიც ნათელს ხდის, თუ რა დიდი სხვაობა იყო რიგითი გლეხისა და მგალობლის, პირველის მიერ ხალხური სიმღერებისა და მეორის მიერ საგალობლების შესწავლის პროცესში.

მაგრამ ძველი მგალობლები, უმეტესწილად, კარგი მომღერლებიც იყვნენ (კარბელაშვილი პ. 1898: 30). ეს, ერთი მხრივ, იმით იყო განპირობებული, რომ ისინი არ იყვნენ იზოლირებულნი სოფლის ყოფისაგან. ისინიც ისევე იღვამდნენ ფეხს მუსიკაში, როგორც მათი თანასოფლელები: სიყრმისა და სიჭაბუკის ჟამს მაინც ისინიც მონაწილეობდნენ შრომასა და რელიგიურ რიტუალებში, ჭირსა და ღვინაში. ზოლო გალობაში ზანგრძლივი მეცადინეობის შედეგად მათი სმენა და სხვა მუსიკალური მონაცემები ორმაგად იყო გაწაფული. ესე იგი, ისინი ორმაგ მუსიკალურ ინფორმაციას იღებდნენ. მეტიც, ზმირ შეთხვევაში გალობის მასწავლებლებისაგან ისინი სიმღერებსაც სწავლობდნენ. მაგალითად, განთქმულ გურულ მომღერალს სამეულ ჩავლეიშვილს მგალობელ დათა გუგუშავასაგან საგალობლებიც და სიმღერებიც შეუთვისებია (ერქომაიშვილი 1980: 81). ვარლამ სიმონიშვილსაც ანტონ ღუმბაძისგან, საგალობლებთან ერთად, სიმღერებიც შეუსწავლია (შილაკაძე ე. 1949: 112).

ძნელი საფიქრებელია, რომ გალობის დიდოსტატები თავის შეგირდებს “რიგით”, თანდებულ სიმღერებს ასწავლიდნენ, მით უფრო, რომ ეს შეგირდები მათთან უკვე მეტ-ნაკლებად მოწიფულ ასაკში მიდიოდნენ, იმ ასაკში, როცა კარგი მუსიკალური მონაცემების ჭაბუკს (მგალობლებად კი, როგორც წესი, მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანებს ირჩეოდნენ) უკვე ათვისებული უნდა ჰქონოდა თანდებული რეპერტუარი. უფრო დასაჯერებელია, რომ შეგირდები მასწავლებლებთან წმინდა სიმღერებს ეუფლებოდნენ. ახლა ძნელია იმაზე მსჯელობა, თუ კონკრეტულად რომელი სიმღერები იყო ეს. ძველი თაობის დიდ მგალობელთა ნამღერი სიმღერებიდან მხოლოდ ანტონ ღუმბაძისაა ჩაწერილი: 1902 წელს დიმიტრი არაყიშვილს მისგან, მისი ძმების – დავითისა (ასევე ცნობილი მგალობლისა) და მელიტონისაგან, ი. საბაშვილისა და იმ დროისათვის გურიაში განთქმული მომღერლის თაყა ღლონტისაგან ჩაუწერია სიმღერები ოზურგეთში, მათ შორის: “ბროლის ყელსა”, “ოსა რერა ნანინა”, “ჰე-ია-ვა-ჰე”, “ჩარირამა”, “ფირუზი”, “ჯამის ქალო მარიკელა”, “რანინა”, “ალიფაშა”, “ორირა”, “ინდი-მინდი”, “ხასანბეგური”, “ვა ჰე ჰე”, “პატარა საყვარელო”, “იასამანი და ღვინოსა სმიდა”, სუფრული “ორი-რამა”, “ლილინი”, “ფერხული” (Аракчиев 1908: 44-64). მათგან თითქმის ყველა (შესაძლოა, “ორირას” გარდა, რომელიც, ჩემი აზრით, მაყრული უნდა იყოს) წმინდა სიმღერებს განეკუთვნება.

ნიშანდობლივია, რომ ზოგიერთი სიმღერა დღეს თითქმის აღარ გვხვდება გურულ მომღერალთა რეპერტუარში. როგორც ჩანს, ასეთ სიმღერებს მუდამ მსგავსი ბედი ჰქონდა: ზალხი ნაწილს იეიწყებდა, ნაწილს კი, იმ ნაწილს, რომელიც განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებით გამოირჩეოდა, რეპერტუარში იტოვებდა, დროთა განმავლობაში ავითარებდა, ამშვენებდა და მომავალ თაობებს გადასცემდა. XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ხალხური სიმღერების კრებულებიდან შეგვიძლია უამრავი სიმღერა დავასახელოთ,

რომლებიც დღეს აღარ სრულდება. მაგალითისათვის ავიღოთ სიმღერები ია კარგარეთელის კრებულიდან: “მეფემა ბძანა”, “დაბნელებულა ქართლის მზე”, “სიკდილმა ჩამოიარა”, “რება-რება”, “პარალალო კოხტა მარო”, “პა, ქალო, ვაშლი წითელი”, “შეკრათ წითელ-წითელი”, “ბძანე”, “სვეტიცხოველო, ცხოველო”, “ხმალო, სიმოკლე რას გიშლის” (1899: 23, 27, 34, 36, 43, 47, 59, 94, 102, 106). ასეთსავე სურათს იძლევა მრავალ სხვა კრებულზე დაკვირვება.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ წმინდა სიმღერების ყველაზე რთულ ნიმუშებსაც მომღერლები მხოლოდ მასწავლებლებთან არ სწავლობდნენ. განსაკუთრებული ნიჭის მომღერლები სოფლად ნამღერ ასეთ სიმღერებს თავადაც აითვისებდნენ. ეს რომ ასე იყო, ადასტურებს არტემ ერქომაიშვილის მიერ გადმოცემული ერთი შემთხვევა, რომელსაც მოგვითხრობს ანზორ ერქომაიშვილი თავის წიგნში: “ვიღაცამ თქვა, აჭარაში, სოფელ ქაქუთში ერთი კარგი ახალი სიმღერა სცოდნიათო. გიგომ (გიგო ერქომაიშვილმა – ე.გ.) წაიყვანა გიორგი ბაბილოძე და გიორგი იობიშვილი და მივიდნენ ერთ ქორწილში, როგორც უცხო მგზავრები. მართლაც, ამ ქორწილში იმღერეს უცხო სიმღერა. ეს იყო “ალიფაშა”. ყველა თავის ხმას უსმენდა და როცა სიმღერა რამდენიმეჯერ გაიმეორეს, გიგომ და მისმა მეგობრებმა უკვე ზეპირად იცოდნენ. ასე “მოიპარეს” “ალიფაშა” აჭარიდან” (1980: 52).

ბუნებრივია, საკუთარ სოფელში მომღერალს სიმღერის “მოპარვა” არ დასჭირდებოდა – აქ ხომ მას საშუალება ჰქონდა მრავალგზის მოესმინა იგი. თანაც აქ არ იყო ექსტრემალური სიტუაცია, სიმღერის სასწრაფოდ გადმოღების აუცილებლობა და შესწავლის დაჩქარების მიზნით ცალ-ცალკე ხმებისათვის ყურადღების მიღწევა; შეიძლებოდა მშვიდად, ბუნებრივ ვითარებაში სიმღერის ერთიანად, მთლიანობაში აღქმა.

საერთოდ, შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ სოფლად საუკეთესო მომღერლები, ისეთები, რომლებიც რთულ (არათანდებულ) სიმღერებს ასრულებდნენ, მხოლოდ სიმღერა-გალობის სკოლაგამოვიღლებს შორის იყვნენ. სოფლად ყველა დროს იპოვებოდნენ სიმღერაზე განსაკუთრებით შეყვარებული ადამიანები, რომლებიც ყველგან და ყოველთვის მღეროდნენ, ღიღინებდნენ. სოფელ ზემო ხვითის მკვიდრს ვანო ესიაშვილს, მაგალითად, ძალიან ყვარებია სიმღერა “პერი ოკა”: სახლში, ბაღში თუ გზაზე, ყველგან ამ სიმღერას ღიღინებდა. თანასოფლელებმა მას ზემორობით “პერიოკა” შეარქვეს. შემთხვევითი არ არის, რომ იგი “პერი ოკას” საუკეთესო შემსრულებელი იყო (მთხრ. ილუშა ესიაშვილი). ქვემო სვანეთში ჩიხარეშელი ხარიტონ ავალიანი, რომელიც ახლომახლოში საუკეთესო მომღერლად ითვლებოდა, მაშინაც კი, როცა სოფელში მიცვალებული ესვენა და სიმღერა მიუღებელი იყო, დაუძახებდა ორ-სამ კაცს და მათთან ერთად თავის სახლში ჩუმად ღიღინებდა სიმღერებს (ექსპ., ლენტეხი 1991). ძვეველი ასკარ სოლოლაშვილი, როცა მას ცოლი გარდაეცვალა, დაკრძალვის შემდეგ პერიოდში, რაჟი მისგან სიმღერა არ ეგებოდა, შორს, ტყეში მიდიოდა და იქ მღეროდა მარტო (მთხრ. დავით სოლოლაშვილი). ცნობილი გურული მომღერლის ეაჟა გოგოლაძის გადმოცემით, ყოფილა შემთხვევა, როცა სახლში მხოლოდ ორი მომღერალი იყო და, მიუხედავად ამისა, მაინც უმღერიათ სამხმინი სიმღერები: ჯერ წყებასა

და ბანს წამოიწყებდნენ, შემდეგ წყება მოახილზე გადავიდოდა, შემდეგ ბანი – წყებაზე და ასე შემდეგ; ამგვარად უცვლიდნენ ხმებს ერთმანეთს და ცდილობდნენ, სამხმიანი სიმღერის შთაბეჭდილება შეექმნათ (მთხრობლები ოთარ ბერძენიშვილი და ვაჟა გოგოლაძე).

ასეთ ადამიანებს სიმღერის გარეშე ცხოვრება არ შეეძლოთ. მათ არ აკმაყოფილებდათ სიმღერების მხოლოდ “დათქმულ” დროს შესრულება; მათი ნიჭი გასაქანს ეძებდა. ამიტომ სიმღერამოწყვრებულები სადმე ცალკე იკრიბებოდნენ და ყოველგვარი სხვა საბაბის გარეშე მღეროდნენ. გურული მომღერალი იური მიქაბერიძე გადმოგვცემს, რომ საღამოობით სოფლად, მათ სახლში მამამისთან მოდიოდნენ სიმღერის მოყვარული თანასოფლელები და ხშირად გათენებამდე მღეროდნენ. მეზობლებს უკვირდათ, საიდანა აქვთ მიქაბერიძეებს ამდენი ღვინო, რომ მათ სახლში ყოველ საღამოს ქეფიყაო (დამახასიათებელი მომენტია: “რიგითი” თანასოფლელებისათვის სიმღერა რაიმე საბაბის გარეშე არ არსებობდა!). სინამდვილეში სტუმრები და მასპინძელი უმეტესწილად უღვინოდ გადიოდნენ ფონს. ასეთ შეკრებებზე მომღერლები იმპროვიზებდნენ, ეძებდნენ ვარიანტებს, არჩევდნენ მათ შორის საუკეთესოებს (მთხრ. იური მიქაბერიძე).

გამშვენებული სიმღერები შემდეგ სოფლის სხვადასხვა თავყრილობაზე ჟღერდა. ასეთი მომღერლების გარეშე ახლომდებარე რაიონებში არც ერთი წვეულება და სახალხო დღესასწაული არ ჩაივლიდა (ერქომაიშვილი 1980: 65). განსაკუთრებით ხელსაყრელი ასპარეზი იყო მათთვის ქორწილები. ამავე დროს, ჩვენამდე მოღწეული ცნობების მიხედვით, სოფლებში იმართებოდა სახელდახელო კონცერტებიც, რომლებზედაც მომღერლები თავიანთ ხელოვნებას უჩვენებდნენ. ასეთი კონცერტები ეწყობოდა კახეთშიც (მთხრ. ქეთო მჭედლიშვილი), გურიაშიც (გეგეჭკორი ლ. 1958: 114, 196) და, ალბათ, სხვა კუთხეებშიც.

ცხადია, რომ ამ გზით დახელოვნებული მომღერლები რანგით კაცილებით მაღლა იდგნენ, ვიდრე რიგითი, უმთავრესად თანდებული სიმღერების შემსრულებლები. ისინი თავისი ოსტატობით ხშირად არც მგალობელ-მომღერლებს ჩამოუვარდებოდნენ, ზოგჯერ კი აღემატებოდნენ კიდევ, ვინაიდან მგალობლებისათვის, თუნდაც ისინი საუკეთესო მომღერლებიც ყოფილიყვნენ, ძირითადი სფერო მაინც გალობაა და სიმღერას იმდენ დროს ვერ დაუთმობდნენ.

ამრიგად, ჩვენს ქვეყანაში, რიგითი მომღერლების გარდა, მუდამ არსებობდნენ სიმღერის დიდოსტატები, რომლებიც თავიანთ ჯგუფებს აყალიბებდნენ და, ნებისთ თუ უნებლიეთ, აქტიურად მონაწილეობდნენ სიმღერების გამშვენება-განვითარებაში. XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის მსგავს ჯგუფებს შორის განსაკუთრებით გაითქვეს სახელი: კახეთში – დედას ლევანას ჯგუფმა დედას ლევანას (ლევან ასაბაშვილის), ოსტატი ალექსას (ალექსი ელოშვილის), ბათო როსტომაშვილის, სოლომონ ქურციკიძისა და ლაზარე კოკლაშვილის შემადგენლობით (ფალიაშვილი 1908) და შაქრო ჩოლოყაშვილის ჯგუფმა შაქრო ჩოლოყაშვილის, გიგლო ყარალაშვილის, პაატა სულხანიშვილის, სოსიკო კოზმანაშვილის, “კოჭლი მიხას” (მიხა მეღვინეთუხუცესის) შემადგენლობით (შილაკაძე ვ. 1949:100); გურიაში: გიგო ერქომაიშვილის (გიგო ერქომაიშვილი, გიგო

ბაბილომე, გიორგი იობიშვილი, ნანიკო ბურძგლა, ერმილე მოლარიშვილი, ივლიანე კეჭაყმაძე, ლუკა თოიძე, არტემ ერქომაიშვილი), სამუელ ჩავლეიშვილის (სამუელ ჩავლეიშვილი, ბესო ინწკირველი, ილარიონ ჩავლეიშვილი, ლადიკო დოლიძე, სამუელ ჩხიკვიშვილი, ალექსანდრე მახარაძე, გარლამ სიმონიშვილი) და კოწია ხუბუნაიშვილის (კოწია, ალმასხან, იოსებ, რაფდენ, ბესარიონ ხუბუნაიშვილები, სერაპიონ კუკულავა, ზაქარია ფიფაიშვილი) ჯგუფებმა (ერქომაიშვილი 1980; 1987). ასეთი მომღერლების შემთხვევაშიც დგება პროფესიონალიზმის საკითხი. მაგრამ, უმრავლეს შემთხვევაში, ეს ჯგუფები არ ატარებდა პროფესიული ხელოვნების დამახასიათებელ ყველა ნიშანს (ნამდვილ პროფესიონალებად უფრო სამუელ ჩავლეიშვილის ჯგუფის წევრები შეიძლება ჩაითვალოს. ნიშანდობლივია, რომ ამ ჯგუფის წევრთა უმრავლესობა გალობის სკოლაგამოვილი იყო). ამიტომ უფრო მიზანშეწონილია მათ მიმართ, ჩვეულებრივი მომღერლებისაგან განსასხვავებლად, გამოიყენოთ ტერმინი “ოსტატები”, რომელიც ფოლკლორისტიკაში კარგა ხნის დამკვიდრებულია. ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორისტიკაში იგი პირველმა დაამკვიდრა ნ. ჟორდანიამ ბორჯომში წაკითხული მოხსენებით (Жордания Н. 1986: 48-49).

ვინ და როგორ წარმართავდა სიმღერას

სიმღერის შესრულება, თავისთავად, პროცესია, რომელსაც წარმართვა ესაჭიროება: სად, როდის, როგორ უნდა შესრულდეს; ვინ რა სიმღელეზე უნდა დაიწყოს; როგორი უნდა იყოს ტემპი; როდის და როგორ უნდა დასრულდეს და მრავალ სხვა მომენტზე ვიღაც უნდა აგებდეს პასუხს. ამის გარეშე შესრულება წარმოდგენილია. ჩვენი წარმოდგენით, ასეთი წარმართველი ღირიფორია (“ლოტბარი”, “ხელმძღვანელი”). ეს არის ადამიანი, რომელსაც “მონოპოლიზებული აქვს ხელისუფლება”. აუთენტურ სასიმღერო ფოლკლორში ცოტა სხვაგვარი ვითარებაა.

დაიწყეთ იმით, რომ უნდა განისაზღვროს, სად და როდის შესრულდეს სიმღერა. ერთი მხრივ, ეს გარკვეულია, მით უფრო – თანდებულ სიმღერებში: “გუთნური” ზენის ღროს უნდა იმღერო, “ფერხისა” – ზატობაში, “ჯვარი წინასა” – ქორწილში, “იანანა” – ავადმყოფთან, “სუფრული” – სუფრასთან და ა.შ. მეორე მხრივ, ყოველივეს სიზუსტე და კონკრეტულობა ესაჭიროება. მაგალითად, თუ “ჯვარი წინასა” ქორწილში სუფრასთან იმღერე, ქორწილში შესრულება გამოვა, მაგრამ წესი დარღვეული იქნება: ეს სიმღერა სახლში მეფე-დედოფლისა და მყარების მიერ კერის გარსშემოვლისას სრულდება. მაგრამ თუ კიდევ უფრო დავაკონკრეტებთ და დავსვამთ კითხვას: რა მომენტში უნდა დაიწყოს სიმღერა, როცა გარსშემოვლა უკვე დაწყებულია, თუ მანამდე? შეიძლება ზუსტი პასუხი ვერ გავცეთ. ამ კითხვაზე პასუხი შეიძლება ვერც ვერაფერს გავცეთ. ადგილზევე მყოფი პიროვნებები წყვეტენ. უფრო ხშირად, როგორც წესი, ასეთი პიროვნება მომღერლებს შორისაა, ესაა ადამიანი, რომელიც ტრადიციებსაც

კარგად იცნობს და კარგადაც მღერის; მან იცის, რომ რიტუალის “მუსიკალურ გაფორმებაზე” პასუხს აგებს და როცა საქმე კერის გარსშემოვლაზე მიდგება, ის ფსიქოლოგიურად უკვე მზადაა სიმღერის დასაწყებად. როცა დაწყება უკვე გადაწყვეტილია, მომღერალს წამების გარკვეული რაოდენობა სჭირდება, რათა განეწყოს საწყისი ბგერისათვის. ამისათვის ის იმ წამს ელოდება, რომელიც ყველაზე მეტად ესადაგება მის იმწუთიერ სულიერ განწყობას. უკეთ მობილიზებისათვის მან შეიძლება ჩაახველოს, ღრმად ჩაისუნთქოს, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მას ღირიჟორის ქესტი არ ზღუდავს; ამიტომ მღერას იმ წამს იწყებს, როცა მთელი არსებით მზად არის ამისათვის (თუ სპორტთან გავევლებთ პარალელს, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ძალოსანი, რომელსაც შტანგა მკერდთან აქვს გაჩერებული და განაბული ელოდება აღმაფრენას, სულიერი და ფიზიკური ძალების მაქსიმალური მობილიზების წამს შტანგის აკერისათვის). სხვა შემთხვევაში, როცა ეს კაცია სიმღერის წარმმართველი, მაგრამ სიმღერას სხვა იწყებს, იგი ან თავის მოძრაობით, ან სიტყვიერად გასცემს განკარგულებას და დამწყებიც იწყებს სიმღერას. მაგრამ დამწყები არც ამ შემთხვევაშია შეზღუდული – ისიც იმ მომენტში იწყებს, როცა “გული ეუბნება”. იგი არც საწყისი ბგერის სიმაღლითაა შეზღუდული: იწყებს იმ ბგერიდან, რომელიც ყველაზე ზუსტად ეთანადება, ერთი მხრივ, მისი ყელის აპარატს, ზოლო მეორე მხრივ – ემოციურ განწყობას.

ზუსტად ასევე ზდება მრავალი სხვა, მაგალითად, სუფრული სიმღერის შესრულების დროს. თუ სიმღერა დიდდიააზონიანია, დამწყები, ყველაფერთან ერთად, ითვალისწინებს პარტნიორების ტესიტურულ შესაძლებლობებს: თუ მან სიმღერა ზედმეტად მაღლა წამოიწყო, შეიძლება მოძახილს გაუჭირდეს მაღალ ფარდებში ასვლა, თუ – პირიქით, დაბლა, შეიძლება ბანებს შეუქმნას პრობლემები. ასეთ დროს საქმე იქამდეც კი შეიძლება მივიდეს, რომ მომღერლებმა სიმღერა შეწყვიტონ. რამდენჯერმე შევსწრებივარ შემთხვევას, როცა სიმღერა შეწყვეტილა და შემსრულებლებს უთქვამთ, “მაღალი მოგვივიდაო”. ასეთი რამ არცერთი თავმოყვარე მომღერლისათვის არ არის სასურველი. ამიტომ დამწყები განსაკუთრებით ყურადღებით ეკიდება საწყის ბგერას. უმეტეს შემთხვევაში საქმე კარგად თავდება, რადგან სოფლელ მომღერლებს შესანიშნავად აქვთ გამოუმუშავებული ბგერის სიმაღლის შეგრძნება და თითქმის ყოველთვის ყოველგვარი კამერტონის გარეშე აგნებენ სასურველ საწყის ბგერას.

სიმღერის წამოწყებმა აუცილებლად უნდა მიაქციოს ყურადღება იმასაც, არის თუ არა ყველა მისი პარტნიორი ადგილზე და არიან თუ არა მზად ყველანი სიმღერის დასაწყებად. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ანზორ ერქომაძეშვილის მონათხრობი: “(...) დავიწყე “მე, რუსთველი”, მოძახილი ლადიკომ მითხრა, ‘ბანი ბაბუამ. “გადაძახილზე” ნანია უნდა მოგვხმარებოდა და გვიან შევნიშნე, რომ ლუკმა ედო პირში. როცა სიმღერა დავამთერე, ბაბუამ მითხრა: მარტო სიმღერის ცოდნა არ კმარა, ზალხს უნდა გადახედო, არიან თუ არა მზად” (1980: 28).

ზოგჯერ განმკარგულებლად გარეშე პირიც გვხვდება, რომელიც თვითონ სიმღერაში არ მონაწილეობს. მაგალითად, ერთხელ ფშავეში, სოფ. ცაბაურთაში, ხატობაზე შევესწარი “ფერხისას” შესრულებას, როცა განკარგულებებს ხვეისბერი

იძლეოდა: “დაიწყეთ!” “ცოტა დინჯად!” “გეყოფათ!” — ისმოდა დროდადრო მისი ბრძანებები (ექსპ., ფშავი 1986).

როცა მიწის ხენისას “გუთნური” იმღერებოდა, სიმღერას უფრო ხშირად გუთნისდგა წარმართავდა. სულ თავიდან სიმღერასაც ის წამოიწყებდა ზოლმე, ზოლო როცა მას მეხრეები ენაცვლებოდნენ, იგი არეგულირებდა სოლისტთა თანმიმდევრობას (მთხრ. ალექსანდრეშვილი).

ფერხულში სიმღერა-ფერხულის წარმართველი მომღერალი ზოგჯერ წრის შუაგულშიც დგებოდა, პერიოდულად უახლოვდებოდა ფერხულის ამა თუ იმ მონაწილეს და ანიშნებდა შესვლის მომენტს (ორპირული შესრულების შემთხვევაში), უსწორებდა ფეხის მოძრაობას და სხვა. ასეთი მაგალითები დღესაც გვხვდება სვანურ ფერხულებში (მაგალითად, ასე წარმართავენ ფერხულს ისლამ ფილფანი მესტიის ერთ-ერთ ანსამბლში, მირონ ცინდელიანი — სოფელ ნაკრის მომღერალთა ჯგუფში).

ისეთ შემთხვევებში, როცა განმკარგულებელი და დაწყები სხვადასხვა პიროვნებაა, ერთგვარ ორხელისუფლებიანობასთან გვაქვს საქმე. მიუხედავად განმკარგულებლის წარმართველი როლისა, დაწყებიც (იშვიათად — სხვა ხმის შემსრულებელი) წარმართველად გვევლინება — წმინდა მუსიკალური მხარის წარმართვა მაინც, ძირითადად, მის კომპეტენციაში შედის. საერთოდ კი, უფრო ხშირად წარმართველი ერთი პიროვნებაა. იგი საკუთარ თავზე იღებს ტრადიციის ზედმიწევნით დაცვასაც, სიმღერის დაწყებასაც და შესრულების პროცესის რეგულირებასაც. ასეთ კაცს სოფლად ხშირად “თაკაცს” უწოდებენ (თუმცა ისიც უნდა ითქვას რომ არ შეიძლება ყველა ლიდერი “თაკაცად” იწოდოს, ვინაიდან ყველა მათგანი როდი იღებს საკუთარ თავზე თაკაცისათვის დამახასიათებელ ყველა უფლება-მოვალეობას). ქალების საზოგადოებაში წარმართველის როლის შემსრულებელი ზოგან “თაქალადა” ცნობილი. მაგალითად, სოფელ დიდ გომართში გვალვის დროს სონა ქრისტესიაშვილი კისრულობდა ქალების მოგროვებასაც, სოფლის ჩამოვლისას მათ წაძღოლასაც და “ლაზარეს” წამოწყებასაც. რიტუალში მონაწილე დანარჩენი ქალები მას “თაქალს” ეძახდნენ (მთხრ. ვასო მუჯირიშვილი). ლიდერივე თაობა მომღერალთა შეკრებას, თუ საქორწილოდ, საჭონაოდ ან სხვა რამ მოვლენისათვის წინასწარ გამღერება იყო საჭირო (მთხრ. ბიძინა ჯაჭვაძე).

საერთოდ, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს სიმღერის დაწყებას. ამა თუ იმ სიმღერის წამოწყები არა მარტო ტონს იძლევა, არამედ იძლევა საწყის ტემპსაც, ქმნის სიმღერის განწყობას. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ თვით ისეთ რესპონსორულ სიმღერებშიც, რომელთა ფორმულაა გუნდი — სოლისტი და სიმღერა გუნდის პარტიით იწყება, ხშირად გუნდის სათქმელ პირველ მუხლს ამბობს არა გუნდის რომელიმე წევრი (სიმღერის ჯგუფური დაწყება ქართული აუთენტური ფოლკლორისათვის უცხოა), არამედ სოლისტი (მაგ. 11). როცა სიმღერა მონაცვლეობით კი არა, არამედ ყველა ხმის მიერ ერთდროულად სრულდება, ინიციატივას თავის თავზე იღებს რომელიმე ხმის (უფრო ხშირად — დაწყების) პარტიის შემსრულებელი. მასზეა დამოკიდებული, თუ რომელ ტექსტს ჩააყოლებენ სიმღერაში, რამდენ მუხლს იმღერებენ, როგორი იქნება

ტემპი სიმღერის განმავლობაში. თუ ტემპი მისთვის არასასურველია, იგი უთუოდ მიანიშნებს პარტნიორებს ან თავის მოძრაობით (თავის დაქნევით გამოუხატავს ძლიერ დროებს), ან ხმის აწევით, რათა მათი ყურადღება მიიქციოს და მისთვის სასურველი ტემპით წაიყლოს. იმავე ხერხებით აგრძნობინებს იგი დანარჩენებს სიმღერის დასასრულის მოახლოებასაც. ასეთ დროს იგი ანელებს სიმღერას, უკვე აჩქარებული სიმღერის შენელება კი უსათუოდ მის დამთავრებას მოასწავებს. საინტერესოა, რომ ასეთ დროს წარმმართველი იშვიათად იყენებს ხელებს. ხელის ქნევა ქართველ მომღერლებში ნაკლებად მიღებულია.

სიმღერის წამომწყები, თუკი რაიმე აუცილებლად შესასრულებელ სიმღერას არ ეხება საქმე (რელიგიურ ღღესასწაულზე, შრომაში, ქორწილში და სხვა), ხშირად საკუთარი შეხედულებისამებრ ირჩევს სიმღერას. ასეთი რამ ხშირია პურობაზე. არცთუ იშვიათია შემთხვევა, როცა პარტნიორებმა წინასწარ არც კი იციან, რომელი სიმღერის დაწყებას აპირებს დამწყები, ზოგჯერ კი — არც ის, თუ ვინ წამოიწყებს მას. ამ მხრივ, წმინდა სიმღერების შესრულებისას ნამდვილი დემოკრატია სუფევს. ოღონდ მომღერალი სიმღერის დაწყებამდე უთუოდ უნდა დარწმუნდეს, რომ პარტნიორებმა იციან სიმღერა და აჰყევიან მას (ძალზე იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდებიან მომღერლები, რომლებიც განგებ იწყებენ სხვებისათვის უცნობ სიმღერას, რათა სხვები მას ვერ აჰყვნენ და ამით დამსწრე საზოგადოების თვალში თავისი უპირატესობა წარმოაჩინონ. ასეთი რამ უფრო უცხო მომღერლების შემთხვევით შეყრისას ხდება, თუმცა ზოგჯერ მისი “ფანდი” (!) ვერ ამართლებს, რადგან უნარიანი მომღერლები, შეძლებისდაგვარად მაინც აჰყევიან სიმღერას).

ასეთი დემოკრატიის მიუხედავად, მაშინაც კი, როცა სიმღერას თანაბარი ავტორიტეტის მომღერლები ასრულებენ, ერთ-ერთი მათგანი აუცილებლად კისრულობს ლიდერის როლს. დანარჩენები ნებაყოფლობით უთმობენ მას ინიციატივას, რადგან ესმით, რომ რამდენიმე ლიდერი სიმღერას მწყობრად ვერ წარმართავს. ლიდერად და “რიგითად” დაყოფა ხანდახან სრულიად ბუნებრივად, ქვეცნობიერად ხდება, რაც დამოკიდებულია პიროვნებათა პირად თვისებებზე, ხასიათზე, ტაქტზე.

“ლიდერის პრობლემა” უფრო იოლად წყდებოდა ორპირულ სიმღერებში, სადაც თითოეულ ნახევარგუნდს თავისი ლიდერი ჰყავდა. აქ შეჯიბრის მომენტიც იჩენდა თავს: თითოეული გუნდი თავის ლიდერს მიჰყვებოდა და ცდილობდა, მეორე ნახევარგუნდზე უკეთ ემღერა. თუ ერთპირული შესრულებისას სხვადასხვა ხმების შემსრულებლებს შორის გარკვეული შინაგანი კონკურენცია არსებობს — თითოეული ცდილობს, პარტნიორზე უკეთ იმღეროს, — ორგუნდოვანი შესრულებისას ეს კონკურენცია გუნდებს შორის კონკურენციაში გადაიზრდება. ეს შეჯიბრი მნიშვნელოვანი სტიმულატორია მომღერლებისათვის.

შეჯიბრის მომენტი რომ შესრულების სტიმულატორის როლს ასრულებს, ამას ადასტურებს ჩვენს სასიმღერო ფოლკლორში არსებული შეჯიბრის რამდენიმე სახეობა.

საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერებს შორის გვხვდება ისეთები, რომლებიც თანდათანობით ზევით ადის, სიმღერის ყოველი ახალი მუხლი წინასთან

შედარებით უფრო მაღლა იწეება. ასეთ მოდულაციებს შეიცავს რაჭული “ასლანური მრავალყამიერი”, ლეჩხუმური “სალხინო”, იმერული “ქოჩორეი დამეკარგა”, გურული “წამოკრული” და სხვა. კახურ სუფრულებს შორის ასეთებია: “გრძელი კახური მრავალყამიერი”, “თამარ-ქალო”, “შაშვი-კაკაბის” ზოგიერთი ვარიანტი... მომღერლებს მანამდე აჰყავთ სიმღერა ზევით, ვიდრე რომელიმე სოლისტი ამას ვეღარ შეძლებს. ეს სოლისტი დამარცხებულად ითვლება (Аракчиев 1905: 20-21).

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის კაფიებსა და ქართლ-კახურ შაირებში შეჯიბრის საგანი უფრო მეტად სიმღერის ტექსტია. გამარჯვებული ისაა, ვისაც შაირები უფრო გვიან შემოეღევა და მსმენელთა მოსაწონ მეტ შაირს წარმოთქვამს.

სეანეთში მომღერლები სუფრასთან ერთმანეთს ყელის გამძლეობაში ეჯიბრებიან. ორპირულ, გლოსოლალიებზე აგებულ სიმღერაში ვისაც სიმღერისათვის ძალა უფრო დიდხანს ეყოფა, ის გაიმარჯვებს კიდევ. 1987 წელს მესტიის რაიონის სოფელ ჭუბერში, ქორწილში ყოფნისას, მე და ჩემს მეგობრებს საშუალება გვქონდა, დაესწრობოდა ასეთ შეჯიბრს. ერთმანეთს ჭუბერელი და მესტიელი მომღერლები ეჯიბრებოდნენ. სიმღერამ დიდხანს გასტანა: მესტიელთა მოძახილს ხმა ჩაეხლიჩა, მაგრამ მაინც არ აპირებდა ფარ-ხმლის დაყრას. მაგრამ უფრო ახალგაზრდა ჭუბერლებს მეტი ძალა აღმოაჩნდათ და საქმე გამარჯვებამდე მიიყვანეს. სიმღერა მაშინ შეწყდა, როცა მესტიელ სოლისტს ხმა საბოლოოდ ჩაუწყდა.

შეჯიბრის ყველაზე “ინტელექტუალურ” სახეობად გურული ვარიანტი შეიძლება ჩაითვალოს. მაგალითად, აქ უცნობ, ჩამოსულ მომღერალს ამღერებდნენ ორ გამოცდილ ადგილობრივ მომღერალთან. ეს უკანასკნელნი ცდილობდნენ, მელოდიურად, ჰარმონიულად და რიტმულად ისე გადაესხვაფერებინათ, “დაეხლართათ” თავიანთი ხმები, რომ “გამოსაცდელი” მისთვის უჩვეულო ხმათაშეხამებების ტყვეობაში მოექციათ, “გადაეგდოთ სიმღერიდან”. თუ ის თავის კალაპოტში დარჩენას ვერ მოახერხებდა, ეს მისი მარცხის ტოლფასი იყო (ერქომაიშვილი 1980: 10).

აქვე, გურიაში, ყანის თოხნისას მომუშავენი ნადურების თქმაში ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს. ხშირად შეჯიბრის საგანს სიმღერების ცოდნა შეადგენდა. გამარჯვებული ის ჯგუფი იყო, რომელიც მეტ სიმღერას იმღერებდა. ამიტომ ზოგჯერ კარგი მომღერლები ცდილობდნენ, თავიანთი ვარიანტები სხვებისთვის არ ესწავლებინათ, რათა შეჯიბრისას გამარჯვების მეტი შესაძლებლობა ჰქონოდათ. ეს თვისება, სხვათა შორის, “სუფრის მომღერლებსაც” ახასიათებდათ.

შესრულების წესი

“შესრულების წესის” ცნებაში გველისხმობ შესრულების ყველა ტექნიკური მხარის ერთობლიობას. საუკუნეების განმავლობაში საქართველოში ჩამოყალიბდა შესრულების გარკვეული ფორმები, შემსრულებელთა რაოდენობა ამა თუ იმ სიმღერაში, ხმათა განაწილების პრინციპები და სხვა.

დაეწყოთ ა) შემსრულებელთა რაოდენობით.

სიმღერაში მონაწილეთა რაოდენობა ძალზე იშვიათად იყო მკაცრად რეგლამენტირებული. მაგრამ, ცხადია, შემსრულებელთა რაოდენობა იცვლებოდა სიმღერის ცხოვრებისეული დანიშნულების მიხედვით. მაგალითად, მკაში, სადაც რამდენიმე ათეული მომკვლი მუშაობდა (ჩიქოვანი 1975: 443), მომღერალთა რაოდენობაც, შესაბამისად, რამდენიმე ათეული იყო (იყო შემთხვევები, როცა რაოდენობა რამდენიმე ასეულსაც შეადგენდა. სვანიძე 1957: 16). სამაგიეროდ, ბავშვს, როგორც წესი, ერთი ქალი აძინებს. ამიტომ “ნანასაც” მუდამ ერთი შემსრულებელი ჰყავდა.

იმ სიმღერებს შორის, რომლებსაც შემსრულებელთა დიდი ჯგუფი ასრულებდა, მკის სიმღერების გარდა, უნდა დავასახელოთ საკულტო სიმღერები. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხალხის რწმენით, საკულტო რიტუალში მონაწილეობის მიუღებლობა ცუდის მომასწავებელი იყო. ამიტომ რელიგიურ დღესასწაულზე მყოფი ყოველი კაცი თავს ვალდებული თვლიდა, შეესრულებინა შესაბამისი სიმღერები და ფერხულები. ფახუნდერელი ჯუნის ონიანის გადმოცემით, წარმართულ დღესასწაულზე “მადიოზე” ვება მსხლის გარშემო თითქმის მთელი სოფლის მოსახლეობა შეკრავდა წრეს და რიტუალურ ფერხულს ასრულებდა. ამ დროს სიმღერის ხმა თურმე შორეულ სოფლებსაც კი აღწევდა (ექსპ., ლენტეხი 1991). მომღერალთა დიდი რაოდენობა ასრულებდა ზოგიერთი კუთხის სუფრულ სიმღერასაც. მაგალითად, ქართლში სუფრულის ბანს პურობის თითქმის ყველა მონაწილე ამბობდა (მთხრ. სიკო გორგიშელი). ქორწილში კი ხშირად ასზე მეტი (!) სტუმარიც იყრიდა თავს.

შემსრულებელთა შედარებით ნაკლები რაოდენობა მონაწილეობდა ზოგიერთი სხვა კუთხის სუფრულ სიმღერებში. მაგალითად, რთულ გურულ სუფრულ სიმღერებს ყველა ვერ იმღერებდა და არც მღეროდა. ნაკლები მონაწილე ასრულებდა სიმღერებს, ცეკვებსა და ფერხულებს სოფლის ღზინებზე (ჯერ ერთი, შესრულება ნებაყოფლობითი იყო და, მეორეც, ახალგაზრდები ჯგუფდებოდნენ “ინტერესების მიხედვით”: ზოგი მღეროდა, ზოგი თამაშობდა, ზოგიც, უბრალოდ, მაყურებლის როლში გამოდიოდა). მომღერალთა არცთუ დიდი რიცხვი ასრულებდა “მგზავრულ მაყრულსაც”, ვინაიდან ქორწილში მაყართა რაოდენობა, როგორც ცნობილია, შეუზღუდავი არაა.

ზოგიერთი ცნობით, თითქოს რეგლამენტირებული იყო ნადურების შემსრულებელთა რიცხვი. მაგრამ თუ ამ ცნობებს ერთმანეთს შეუჯერებთ, დაერწმუნდებით, რომ მათ შორის შეუსაბამობებია. სხვადასხვა ცნობით, ნადურს ასრულებდა 8-12 (ახობაძე 1961: 9), 10-დან 14-მდე (ინაიშვილი, ნოღაიდელი, ჩხიკვაძე 1961: 10), 16 (ნოღაიდელი, ჩხეიძე 1960: 71) მომღერალი. სხვა ცნობებში შემსრულებელთა სხვა რაოდენობასაც შევხვდებით. როგორც ჩანს, არც ნადურების შემსრულებელთა რიცხვი იყო მკაცრად რეგლამენტირებული. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან სიმინდის ყანას ყოველთვის მომუშავეთა ერთი რაოდენობა არ თოხნიდა, ამას გარდა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მუშაობის პროცესში მთოხნელთა ჯგუფს

ახალი მუშახელიც ემატებოდა, სიმღერას კი (ბანისას მაინც) არავინ არავის არ უკრძალავდა.

შემსრულებელთა რაოდენობის ზუსტი რეგლამენტაციის ნიმუშებად უნდა ჩაითვალოს ის სიმღერები, რომლებიც უსათუოდ სამი, ორი ან ერთი მომღერლის მიერ უნდა შესრულდეს.

სამთა სიმღერა, ე. წ. “ტრიო” (ეს ტერმინი კარგახანია დამკვიდრდა ჩვენს ფოლკლორისტიკაში და შემსრულებელთა წრეშიც კი) გვხვდება დასავლეთ საქართველოს ბარის კუთხეებში, უმეტესად, გურიაში. ასეთ სიმღერებს, როგორც წესი, ოსტატები ასრულებენ. ეს ბუნებრივია, რადგან ისინი იმდენად რთულია, მათი თითოეული ხმის პარტია იმდენად დამოუკიდებელი და იმპროვიზაციულია, რომ ვისიმე ჩარევა უთუოდ სიმღერის აღრევას გამოიწვევს. ასეთი სიმღერების რიგს მიეკუთვნება “ჩვენ მშვიდობა”, “შავი შაშვი”, “ალიფაშა” და სხვა (აქვე უნდა დაეძინოთ, რომ ყოფაში გვხვდება ამ სიმღერათა ჯგუფური ვარიანტებიც).

ზოგიერთი სიმღერა, მაგალითად, ქართლური “მეტივეური” (მისი პირველადი და არა საკონცერტო ვარიანტი!) ან ფშაური “შემღერნება” აუცილებლად ორმა მომღერალმა უნდა შეასრულოს (მთხრ. პეტრე ხიზამბარელი – “მეტივეურის” შესახებ და ქეთევან ბაიაშვილი – “შემღერნების” შესახებ). უფრო მეტი რაოდენობით მოიპოვება ცალფა სიმღერები. “ნანას” გარდა, ასეთებია: “ურმული”, “მთიბლური”, ზოგიერთი “გუნთური”, “ზუზუნი”, “ლულუნი”, დატირებების დიდი ნაწილი და სხვა.

მამასადამე, ქართული ხალხური სიმღერების შემსრულებელთა რაოდენობა სოფლის ყოფაში შეიძლება სრულიად განსხვავებული ყოფილიყო: ერთიდან რამდენიმე ათეულამდე, ცალკეულ შემთხვევებში კი – უფრო მეტიც.

ახლა მოკლედ შევჩერდეთ შესრულების ბ) *სქესობრივ რეგლამენტაციაზე*.

გრიგოლ ჩხიკვაძე ერთ-ერთ თავის ნაშრომში წერს: “ყველა ქართული საგუნდო სიმღერა, იქნება ის კახური, იმერული, ქართლური, მეგრული, რაჭული, სვანური თუ სხვა, ისტორიულად სრულდება მხოლოდ მამაკაცების მიერ. აშკარაა, არსებობს გამოწკარისი. აქ ჩვენ მხედველობაში გვაქვს, ერთი მხრივ, ვიწრო ნათესაური წრე ან ზოგიერთი მუსიკალური ოჯახები (...) ხოლო, მეორე მხრივ, მიცვალებულის დატირება “ზარით”, ინფექციური ავადმყოფობით შეპყრობილი ბავშვის დასამშვიდებლად განკუთვნილი სიმღერა “იავნანა”, რომელსაც ქართლ-კახეთში ასრულებენ ქალები ორზამად, ანდა ზოგიერთი საფერხულო სიმღერა, მოღწეული ჩვენამდე ერთხმიანი შესრულებით, ფერხულში მონაწილე ქალების მიერ” (ჩხიკვაძე გრ. 1940: 43).

ერთი მხრივ, მართლაც, ქართველ ქალთა შესრულების ასპარეზი შეუდარებლად უფრო ვიწროა, ვიდრე კაცებისა. ჩვენი ხალხური სიმღერების უდიდესი უმრავლესობა სწორედ მამაკაცთა მიერ სრულდება; ხოლო იმ ნიმუშებიდან, რომლებსაც ქალები ასრულებენ, მრავალია ცალფა (“ნანა”, “ზუზუნი”, დატირებების მნიშვნელოვანი ნაწილი, მრავალი საჩონგურო სიმღერა და სხვა).

მეორე მხრივ, ქალთა რეპერტუარში არც თუ ისე მცირეა საგუნდო სიმღერები. მათი უმრავლესობა საუკუნეთა სიღრმიდან მოდის და მნიშვნელოვანი მხატვრული

ღირსებების მქონეა, ასეთებია: “ლაზარე”, “მზე შინა”, “იანანა”, “ვინ მოგიტანა”, “გელინო”, “გელინ-ბატონო”, “ხერტლის ნადური”, “ნარტანინა ნინაინა”, “ზრუნი”, “ზარი”, “დიდება”, “ჯამათა”, “ქალგული” (რაჭული), “ღვთის კარზე სათქმელი იანანა” და სხვა. აქ ეხვდებით საწესო, შრომის, საცეკვაო, საფერხულო, ლირიკულ და სხვა, როგორც ცალფა, ერთხმიან, ისე – ორხმიან და სამხმიან სიმღერებს. ასე რომ, ჩვენი ქალების რეპერტუარს ვერც ჟანრულ შეზღუდულობას დავწამებთ. მეტიც, მრავალფეროვნებით, მხატვრული ღირსებებით და განვითარების დონით ქართველ ქალთა სიმღერები არაფრით ჩამოუვარდება იმ ერების ქალთა სიმღერებს, რომელთა მუსიკალური ფოლკლორის წამყვან ნაწილს ქალთა სიმღერები შეადგენს (ყოველ შემთხვევაში, ამის თქმის უფლებას მაძლევს სხვადასხვა ერის ქალთა მუსიკალური ფოლკლორის ჩემული ცოდნა).

მაგრამ ქართველი ქალები მარტოოდენ ქალთა სიმღერებს არ მღერიან. საკონცერტო ესტრადაზე ისინი წარმატებით ასრულებენ მამაკაცთა რეპერტუარის სიმღერებსაც. ამის ნათელსაყოფად მარტოოდენ მარო და ეკატერინე თარხნიშვილების მაგალითიც კმარა. რაც შეეხება სოფლის ყოფას და იქ მამაკაცთა მხარდამხარ მღერას, ამაზე ქართულ ფოლკლორისტიკაში გაბატონებულია აზრი, რომ ასეთი რამ უცხოა ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედებისათვის. “ქართველებს არა სჩვევიათ შერეული, ქალ-ვაჟთაგან შემდგარი ხალხური საგუნდო ანსამბლები. მრავალხმიანი სიმღერები ისტორიულად სრულდებოდა ერთგვაროვანი გუნდით, უმთავრესად, მამაკაცების მიერ” (ჩხიკვაძე გრ. 1960: XIV) გამონაკლისად აქაც ვიწრო ნათესაური წრე და მუსიკალური ოჯახებია დასახელებული.

ახლა ენახოთ, როგორია საქმის რეალური ვითარება.

ჯერ კიდევ 1861 წელს ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანი თავის წერილში “ივერიანელების გალობა, სიმღერა და ლილინი” სამეობო სიმღერაზე წერს: “უწინდელ დროს ჩვილი ყმაწვილი რო დაიბადებოდა, თან უნდა სიმღერით ეთქოთ ეს ლექსი, ქალებს და ყმაწვილკაცებს (ხაზგასმა ჩემია – ე.გ.): “მზე შინაო, მზე შინაო, მზეში შამოდო” – და სხუანი” (1861: 145). ეს ცნობა ქართლის სინამდვილეს ეხება.

იგივე ა.ჯამბაკურ-ორბელიანი “სამაიას” შესრულების შესახებ წერს: “ქალნი და კაცნი ორ დასად გაყოფილი (ხაზგასმა ჩემია – ე.გ.) ერთმანეთის პირ და პირ კარგა მოშორებით, ხელი ხელს გაბმულები მწკრივით. ჯერ ერთი გაბმული დასი წარმოვიდოდა, თავის პირისპირ დასისა, წყნარად მომავალნი და თან ამას მოიმღეროდნენ: “სამაია სამსაგანა რა ტურფა რამ ხარო...” და სხვანი. ასე უნდა მოსულიყვნენ მოპირდაპირე დასთან, ეს მომღერალი დასი, მასუკან მღერითვე გატრიალებულიყვნენ და თავის ადგილს მისულიყვნენ ვერეთვე მღერით. იქ მწკრივად დადგებოდნენ ხელებ გაბმულები პირველისავე რიგით. ეს პირველი დასი თავის ადგილს რომ დადგებოდა მწკრივით, დადგომასთან სიმღერა უნდა დაესრულებინათ მაშინვე, ამ დროს ის მეორე დასი ჩამოართმევდა სიმღერას პირველს დასსა” (იქვე: 147-148).

მოყვანილი ციტატიდან ნათელი ხდება, რომ აქაც შერეულ შესრულებასთან გვაქვს საქმე. ორივე ეს ცნობა ქართლის სინამდვილეს ეხება. ქართლშივე, ისევე როგორც კახეთში, ფართოდ იყო გავრცელებული ქალ-ვაჟთა გამიარება სიმღერის

ფორმით (ჩხიკვაძე გრ. 1960: 212), რაც თავისთავად შერეულ შესრულებას გულისხმობს (მაკალათია 1957: 36).

1864 წელს გამოცემულ სტატიაში დავით მაჩაბელი იმერლების შესახებ წერს: „...ოდეს იგინი იმღერიან საეროსა სიმღერასა, ყრმანი და ქალნი ერთმანერთში არეულნი დასძახიან...“ (ხაზგასმა ჩემია – ე.გ. მაჩაბელი 1864: 68).

ქალ-ვაჟის სიმღერით გაშაირების ფორმა არსებობდა აჭარაშიც. აქაც, ისევე როგორც ქართლ-კახეთში, მონაცვლეობით მღერიან ქალი, ვაჟი და გუნდი (თავერიძე 1973: 21-22). ცნობილი აჭარელი (ხიზაძირელი) მომღერლისა და მოცეკვავის ენვერ ხალვაშის ცნობით, ამგვარი გაშაირება ხდებოდა ქალების “ხერტლის ნადშიც”, სადაც ვაჟის გარევა ჩვეულებრივი ამბავი იყო (ექსპ., აჭარა 1988).

საუკუნის დასაწყისში სვანეთში მოგზაურობის შემდეგ ერთ-ერთ თავის წერილში ზ.ფალიაშვილი წერს: “(...) სვანეთში კაცი და ქალი მუდამ მღერიან ერთად ზოროთი (ხაზგასმა ჩემია – ე.გ.) და რადგანაც კაცის ხმა საზოგადოთ დაბალია ქალისაზედ ერთი “ოკტავით”, ამიტომ ქალებს თავიანთი ხმა შეუწყვიათ მათი ხმის “დიპაზონისათვის”, რის გამო ღრმად შემუშავენიათ ხმა” (ფალიაშვილი 1903).

ქართლური, იმერული, კახური (ჯავახიშვილი 1913: 107), სვანური, მეგრული (Терцов 1895: 2) მაგალითები გვაფიქრებინებს, რომ მეტი ნდობით უნდა მოვეყიდოთ შედარებით გვიანდელ ჩანაწერებსაც, რომლებშიც შერეული შესრულებაა მოცემული. მაგალითად, 1958 წელს მთის რაჭაში გრ. ჩხიკვაძეს ჩაწერილი აქვს სიმღერა “შაო ყურშაო”, რომელსაც ქალები და კაცები ერთად ასრულებენ (ქხმშლ, ფირი 56). შერეული შესრულება რაჭაში უფრო ადრე, 1928 წელსაც, დასტურდება (ასლანიშვილი 1950: 8). კიდევ უფრო ძველი ცნობა რაჭაში შერეული შესრულების არსებობის შესახებ მოტანილი აქვს ი.ჯავახიშვილს (ჯავახიშვილი 1913: 113). მთის რაჭაში ჩატარებულმა უკანასკნელმა მუსიკალურ-ფოლკლორისტულმა ექსპედიციამ საგანგებოდ გაამახვილა ყურადღება ამ საკითხზე. ინფორმატორების ცნობით, სიმღერების უმეტესობაში სქესობრივი რეგლამენტაცია არ არსებობდა. მეტიც – მთის რაჭისათვის უცხო არ არის შემთხვევები, როცა მაღალი ხმის პარტიას მამაკაცი ასრულებს, ბანისას – ქალი, რაშიც ჩვენ თავად დაერწმუნდით (ექსპ., მთის რაჭა 1992).

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ითქვას: ის, რომ სოფლის ყოფაში დღეს აქა-იქდა ვხვდებით შერეული შესრულების შემთხვევებს, ეს ყოველთვის გვიანდელი მოვლენის ამსახველი როდია. ამდენად, არ შეიძლება ხელალებით იმის თქმა, თითქოს “ქართველებს არა სჩვევიათ შერეული, ქალ-ვაჟთაგან შემდგარი ხალხური საგუნდო ანსამბლები”.

გ) სამაგიეროდ, გაცილებით უფრო მკაცრი რეგლამენტაცია შეინიშნება სიმღერაში მონაწილე ხმების პარტიების შემსრულებელთა რაოდენობაში: მაღალი ხმის (ან ხმების) პარტიას მუდამ თითო მომღერალი, სოლისტი, ასრულებს, ბანისას კი – ერთიდან რამდენიმე ათეულამდე (ზოგჯერ – მეტიც!). ეს გარემოება კარგა ხანია, აღნიშნეს ქართველმა მკვლევრებმა (მაგ. Аракчиев 1905: 25). გრ.ჩხიკვაძეც ქართული მრავალხმიანი სიმღერების შესრულების შესახებ წერს: “ზევითა ორ ხმას, ე.ი. პირველს და მეორეს, მღერის თითო შემსრულებელი, ზოლო დაბალ

ხმას, ანუ ბანს – მრავალი” (1960: XIV). დაახლოებით ამასვე იმეორებენ აანდრია-შვილი და ვ.მახარაძე თავიანთ კრებულში: “ჩვენში (...) ერთ ხმაზე მხოლოდ ერთი კაცი მღერის, თუ მასთან მეორე მივიდა, მეორე ხმას ეტყვის, ხოლო მესამე – უსათუოდ მესამე ხმას, ბანს მისცემს. *მერე კი რამდენიც არ უნდა დაემატოს, პირველ-მეორე ხმას ხელს არ შეუშლიან, არამედ ბანს გააძლიერებენ* (ხაზგასმა ჩემია – ე.გ.) (1971: 4).

უკანასკნელ ციტატაში დ.არაყიშვილისა და გრ.ჩხიკვაძის დაკვირვებას ჩემ მიერ ხაზგასმული წინადადება ეხმიანება. რაც შეეხება პირველ წინადადებას, მასში, ჩემი აზრით, ორი შეცდომაა გაპარული. ხოლო ვინაიდან ამ წინადადებაშიც საქმე ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობას შეეხება, თავს უფლებას მივცემ, მოკლედ მაინც შეეჩერდე ამ შეცდომებზე:

როცა ავტორები წერენ, რომ “ერთ ხმაზე მხოლოდ ერთი კაცი მღერის”, თავისთავად გამოირიცხავენ უნისონური შესრულების ტრადიციის არსებობას. ეს რომ ასე არ არის, ჩანს გრ.ჩხიკვაძის დასახელებული ნაშრომიდანაც, რომელშიც მკვლევარი გარკვევით წერს, რომ გუნდური ერთხმიანობა ახასიათებს ხევსურულ, თუშურ, მესხურ და ლაზურ დიალექტებს (1960: XIV). თუმცა ეს ჩამონათვალი არ არის სრული. უნისონური მღერა გვხვდება აგრეთვე მოხეურ (ჯორჯანია მ. 1978: 62), ქართლურ (Аракчиев 1916: 75, 1; 78, 9; ჩხიკვაძე გრ. 1960: 184; გარაყანიძე 1990: 275, 142), აჭარულ (გარაყანიძე 1990: 322, 323, 328; მსხალაძე 1969: 133) და შავშურ (Gold 1972: 6) სასიმღერო ფოლკლორში. გუნდური ერთხმიანობა პირადად მე საქართველოს სხვა კუთხეებშიც შემინიშნავს (კახეთში, სვანეთში, სამეგრელოში). ასე რომ, უნისონური შესრულების უაღრესი იშვიათობა საქართველოში მაინც არ გვაძლევს მისი სრული უგულებელყოფის უფლებას.

ახლა, რაც შეეხება აანდრიაშვილისა და ვ.მახარაძის განცხადებას იმის თაობაზე, რომ ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებელი ორი მომღერალი, თუ მათ გვერდით სხვა არავინ ჰყავთ, უსათუოდ პირველ და მეორე ხმას იმღერებს. ჩემი დაკვირვებით, ასეთი რამ ხდება ქალაქური სიმღერების შესრულებისას. მაგრამ წმინდა ხალხური სიმღერების შესრულებისას სხვაგვარი სურათი იხატება: თითქმის ყოველთვის ორი მომღერალიდან ერთ-ერთი ზედა ხმის (როგორც წესი, – თქმის) პარტიას ასრულებს, მეორე კი – ბანისას. სოფლელ მომღერლებთან ამ სტრიქონების ავტორის საკმაოდ ხანგრძლივი ურთიერთობა და მათ შესრულებაზე დაკვირვება ამაზე მეტყველებს. ძალზე იშვიათად ხდება ისეც, როგორც დასახელებული ავტორები გადმოგვცემენ. მაგრამ ასეთი რამ იმდენად ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს, რომ არაუხედავად აღიქმება. ამის საილუსტრაციოდ ზედმეტი არ იქნება ერთი დამახასიათებელი შემთხვევის გახსენება:

დ.არაყიშვილმა 1901 წელს სოფელ ხვედურეთში (დღევანდელ ქარელის რაიონში) ჩაიწერა “იავნანას” ერთი საინტერესო ნიმუში (Аракчиев 1916: 75). სიმღერაში ორი ხმა მონაწილეობს. ერთ-ერთ ადრინდელ ნაშრომში ვამტკიცებდი, რომ ესაა სამხშიანი “იავნანას” ვარიანტი, რომელსაც აკლია ბანის პარტია (გარაყანიძე 1981: 16-20). თვით დ.არაყიშვილი შენიშვნაში მიუთითებს, რომ სიმღერას ასრულებდა

ორი მამაკაცი (იქვე: 75, შენიშვნა 3). იმ ავტორებმა, რომლებიც ამ სიმღერას შეეხნენ, ვერც კი დაუშვეს (და ეს არცაა გასაკვირი – იმდენად იშვიათია ამგვარი შემთხვევები!), რომ ძირითად ხმას თანხლებას უწევს არა ბანი, არამედ მოძახილი (ასლანიშვილი 1954: 55; მესხი 1971: 36). მათი ლოგიკით, როცა ქართული ხალხური სიმღერა ორხმად სრულდება, ერთ-ერთი მათგანი უსათუოდ თქმა უნდა იყოს, მეორე კი – ბანი!

სრულად ბუნებრივია, როცა, მაგალითად, გურულ “ხასანბეგურაში” ტრიოს ორხმიანი გუნდი (“გადაძახილი”) ენაცვლება, გუნდის მაღალი ხმა თქმა (იგივე “წყება”), დაბალი კი – ბანი და არა მოძახილი. ასევე ზოგიერთ აჭარულ ორპირულ სიმღერაში, რომელიც ხუთი კაცის მიერაა შესრულებული და რომელთაგან სამი ერთ მხარესაა, ორი კი მეორე მხარეს, პირველ ჯგუფში მღერიან თქმა, მოძახილი და ბანი, ხოლო მეორეში – თქმა და ბანი და არა თქმა და მოძახილი (ექსპ., აჭარა 1988).

ამრიგად, უფრო მართებული იქნება, თუ ვიტყვი, რომ მრავალხმიანი ხალხური სიმღერის შესრულების წესის მიხედვით, მარტოკაცი სიმღერის ერთ ხმას იმღერებს; თუ მას მეორე შეებატა, ის, როგორც წესი, ბანს “შეაწევს”, მესამე კი მოძახილის პარტიას შესასრულებს, ხოლო შემდეგ მიმატებულები ბანს შეუერთდებიან.

ყოველივე ეს, როგორც ჩანს, ნაწილობრივ, სიმღერაში მონაწილე ხმების წარმოშობის ქრონოლოგიასაც უკავშირდება: სამხმიან სიმღერაში ყველაზე ძველი შუა ხმა – თქმა (იგივე დამწყები) არის, მის შემდეგ წარმოიშვა ბანი, შემდეგ კი – მოძახილი (ამ სახელწოდების სინონიმი ზოგიერთ შემთხვევაში “მაღალი ბანია”) (ჩხიკვაძე გრ. 1960: XI-XIV). აქ არ შევეუდგები სიმღერებში მონაწილე ხმების შესახებ მსჯელობას: ამ საკითხს შეეხება მ.ჟორდანიას შესანიშნავი გამოკვლევა (1973); მაღალი ხმის, მოძახილის წარმოშობის გვიანდლობის სასარგებლოდ გავიხსენებ მხოლოდ იმ ფაქტს, რომ სამხმიან სიმღერებში ზედა ხმების სოფლური “ნუმერაცია” არ ემთხვევა ქალაქურს: თუ ჩვენთვის, ქალაქელთათვის, ისევე როგორც ევროპულ კლასიკურ მუსიკაში, პირველი ხმა ყველაზე მაღალი ხმაა, მეორე კი – მომდევნო, სოფლად “პირველ ხმას” შუა ხმას უწოდებენ, “მეორეს” კი – მაღალ ხმას (მთხრ. ნინა ბასიშვილი-ესიანშვილისა). ქართულ ხალხურ სიმღერებში ხმათა წარმოშობის ქრონოლოგიას ეხება, სხვათა შორის, ვახობაძე (1961: 33).

დ) ქართული ხალხური სიმღერები სრულდება *ერთპირულად, ორპირულად და სამპირულად* (მაღრაძე 1987: 25, 43; გარაყანიძე 1990: 137). შესრულების ეს უკანასკნელი ფორმა ძალზე იშვიათია და გვხვდება მარტოოდენ თუშურ (მაისურაძე 1971: 80-81; ბარამიძე 1981: 14-15), მესხურ (მაღრაძე 1987: 23-25, 43) და აჭარულ-შავეშურ (გარაყანიძე 1990: 147-147, 327, მ.გ. 346) დიალექტებში. ზოგიერთი ცნობით, სამპირულობა არსებობდა ლეჩხუმშიც (ჩიქოვანი 1975: 442).

სამაგიეროდ, უაღრესად გავრცელებულია *ორპირული შესრულება*. შესრულების ეს ფორმა რადენიმე ქვეფორმად შეიძლება დაიყოს:

1. ორი სოლისტის მონაცვლეობა თანხლების გარეშე. ორი სოლისტი მონაცვლეობით მღერის ყოველგვარი თანხლების გარეშე. შესრულების ასეთი ფორმა უფრო ხვესურეთშია დაცული (მაგ. 12) და, როგორც ჩანს, ჩვენი ხალხური

სიმღერის განვითარების ერთ-ერთ უადრეს საფეხურს ასახავს. შესრულების მსგავსი ფორმა დადასტურდა “გუთნურში” (ექსპ., კასპი 1980: ფ.11 – 22). საერთოდ, გუთნურების შესრულება ამ სახით (ორი და მეტი სოლისტით, ბანის გარეშე) აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში ჩვეულებრივი რამ არის. ასეთსავე ფორმას გვხვდებით მიცვალებულის დატირებისას, როცა რამდენიმე ქალი მონაცვლეობით (მოქებითინეთა გარეშე) დასტირის მიცვალებულს.

2. ორი სოლისტის მონაცვლეობა ბანის ფონზე. სოლისტები მონაცვლეობით ასრულებენ თავ-თავიანთ მუხლებს, დანარჩენი შემსრულებლები კი ბანს მღერიან. ამგვარი ტიპის სიმღერები დარაყიშვილს უძველესი ხანის წარმართულ ნიმუშებად მიაჩნია (Аракчиев 1905: 7-9). გვხვდება როგორც ტექსტის გამეორება (როცა მეორე სოლისტი იმეორებს პირველის მიერ წარმოთქმულ ტექსტს (მაგ. 13), ისე – თითოეული სოლისტის მიერ ახალ-ახალი ტექსტის წარმოთქმა (მაგ.

14). ამ ქვეფორმის ნაირსახეობაა შემთხვევა, როცა სიმღერაში მხოლოდ ორი სოლისტი მონაწილეობს, მაგრამ თითოეული მათგანი “თავისი კუთვნილი” მუხლის ჩამთავრების შემდეგ მღერას არ წყვეტს და ბანზე გადადის, რითაც თანხლებას უწევს პარტნიორს. ეს ტრადიცია მრავალხმიანობისადმი ქართველთა ძლიერი მიდრეკილების გამოხატულებად უნდა ჩაითვალოს. შეიძლება ითქვას, რომ მომღერალი წარმოქმნილი “პარამონიული სიცარიელის” დაძლევის ესწრაფვის (ასეთი ნიმუშებია სიმღერებში შემსრულებელთა რაოდენობასთან დაკავშირებით ზემოთ დასახელებული “მეტეიური” და “შემღერნება”).

3. ორ-ორი სოლისტი ბანის ფონზე. შესრულების ასეთი ფორმა უფრო ხშირია ქართლ-კახურ მაყრულ სიმღერებში (მაგ. 15). კომპოზიტორმა ნოდარ მამისაშვილმა მომაწოდა ცნობა, რომლის თანახმადაც, მას ბავშვობაში კახეთში, სოფ. ვანძაძიანში, მოუსმენია მსგავსი ფორმით შესრულებული სუფრული სიმღერებიც, რომლებშიც სოლისტთა ორი ღუეტი ერთმანეთს ეჯიბრებოდა სიმღერის უფრო მაღლა შესრულებაში; ყოველი მუხლი თითო ტონით მაღლა იმღერებოდა და დამარცხებული ის ღუეტი გამოდიოდა, რომელიც ვეღარ შეძლებდა სიმღერის მაღლა აწევას. მთხრობელმა ისიც განმარტა, რომ შესრულების მსგავსი ფორმა განპირობებული იყო ორთამადიანი ქორწილის ტრადიციით, რომლის თანახმადაც, ერთმანეთს დედოფლისა და მეფის მაყრების სოლისტები ეჯიბრებოდნენ (მთხრ. ნ.მამისაშვილი).

4. რესპონსორული შესრულება, ყოველ მომღერნო მუხლს მორიგეობით ასრულებენ სოლისტი და გუნდი (მაგ. 62) ანდა თითოეული მუხლი ორადღა გაყოფილი და მის ერთ ნახევარს სოლისტი ასრულებს, მეორეს – გუნდი (მაგ. 16); საკმაოდ ხშირად – პირიქითაც: ერთს – გუნდი, მეორეს – სოლისტი (მაგ. 17). გუნდი ასეთ შემთხვევებში ან ერთხმიანია (თუშური “ღალა”, აჭარელ ქალთა “ნაი-ნაი” (მაგ. 11), შავშური “ვინ მოგიტანა”), ან – ორ და სამხმიანი.

5. ორი გუნდით, როცა შემსრულებლები ორ გუნდად (შეიძლება ითქვას – ორ ნახევარგუნდად) იყოფიან და მეორე გუნდი მცირე ან, უფრო იშვიათად – საგრძნობი ვარიანტული ცვლილებებით, იმეორებს პირველი გუნდის ნამღერ მუხლს. როგორც წესი, მეორდება პირველი გუნდის მიერ წარმოთქმული

სიტყვიერი ტექსტიც (მაგ. 18). გაცილებით უფრო იშვიათად მეორე გუნდი ახალ ტექსტსაც ამბობს. შესრულების ასეთი ფორმა განსაკუთრებით დამახასიათებელია ლეჩხუმური დიალექტისათვის (მაგ. 19). კიდევ უფრო იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება შემთხვევები, როცა მეორე გუნდი პირველის ტექსტის ბოლო ნაწილს იმეორებს და შემდეგ თვითონ წარმოთქვამს ტექსტის შემდეგ მონაკვეთს; ამის შემდეგ პირველი გუნდი იმეორებს მეორის მიერ ნათქვამის ბოლო ნაწილს და მომდევნო ტექსტს წარმოთქვამს და ა.შ. (მაგ. 20). ორგუნდიანობა განსაკუთრებით ხშირია შრომისა და საფერხულო სიმღერებში.

6. ტრიო და გუნდი ამგვარი მონაცვლეობა გვხვდება დასავლეთ საქართველოს ბარის; გურიის, სამეგრელოსა და ქვემო იმერეთის სასიმღერო ფოლკლორში, განსაკუთრებით პოპულარულია გურიაში. აქ გუნდის პარტიას გადამახილსაც უწოდებენ (Эркомашивили 1972: 4). სიმღერას, როგორც წესი, ტრიო იწყებს და მას გუნდი ენაცვლება (მაგ. 21). თუმცა გვხვდება შემთხვევები, როცა სიმღერას გუნდი იწყებდა (მაგ. "იმერულ მხედრულში", მეგრულ "ვოსაში" მაგ.

22). ზოგჯერ ტრიოსა და გუნდის პარტიებს შორის დაცულია სიმეტრია – ორივეს შესასრულებელი მუხლები თანაბარი ზომისაა (მაგ. 22). ხშირად გუნდის პარტია უფრო მოკლეა. ასეთი რამ უფრო ხშირია გურულ სიმღერებში (მაგ.

23). გუნდის ამგვარი მოკლე პარტიები უფრო მეტად ამართლებს სახელწოდება "გადამახილს". საერთოდ, ჩემი ღრმა რწმენით, ეს სახელწოდება მოგვიანებით უნდა გავრცელებულიყო გუნდის სრულფასოვან, ნაგებობის ზომით ტრიოს ტოლ პარტიაზე. გუნდის (ან – "გადამახილის") სიტყვიერი ტექსტი ან მარტოოდენ გლოსოლალიებზეა აგებული (მაგ. 21, 22, 23), ანდა ტრიოს ვერბალურ მასალას ემთხვევა (მაგალითად, "ხასანბეგურაში". მაგ. 25).

შესრულების სრულიად განსაკუთრებული ფორმა გახლავთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დაცულ გლოვის წესში არსებული ტრადიცია – დატირება სამგლოვიარო სიმღერა "ზარის" ფონზე. გურიაში ეს ფორმა აღბეჭდილი აქვს აპოლონ წულაძეს (1971: 160); იგი დღესაც გვხვდება სენათში. მსგავს მოვლენას ვხვდებით თუშეთში, ოლონდ იმ განსხვავებით, რომ იგი დალაობის წესს უკავშირდება და დატირება სამგლოვიარო სიმღერა "დალასთან" ერთად ჟღერს (მაკალათია 1983: 180. სხვათა შორის, "დალა" და დატირება ერთდროულად ჟღერს თენგიზ აბულაძის ფილმ "ვედრებაში"). ორი ქალის ერთდროული დატირება ქეთევან ბაიაშვილთან და ნატო ზუმბაძესთან ერთად ჩაეწერე იმერეთში (ექსპ., საჩხერე 1988). ასეთ შემთხვევებში ერთდროულად ჟღერს სხვადასხვა, უფრო ხშირად მელოდიურად, მეტრ-რიტმულად, ტონალურად, ტემბრულად და ა.შ. სრულიად განსხვავებული მუსიკალური მასალა, რაც, რაოდენ გასაოცარიც არ უნდა იყოს, სრულებით არ ჭრის ყურს და, გადაუჭარბებლად შეიძლება იქთვას, მსმენელზე უზარმაზარ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენს.

ე) ქართული ზალხური სიმღერების შესრულების ტემპი უადრესად მრავალფეროვანია. თანდებულ სიმღერებში, ცხადია, იგი განსაკუთრებით მჭიდროდ უკავშირდება იმ ქმედებას, რომლის ნაწილიც გახლავთ სიმღერა. მაგალითად, ამა თუ იმ ღვთაებისადმი მიძღვნილი სიმღერა, საგალობელი თუ შრომის არამოტიურულ

სახეობებთან წილნაყარი სიმღერა (რომელიც, უმრავლეს შემთხვევაში, შრომის საწესო სიმღერაა), საფუძველშივე დინჯ, შედარებით ნელ შესრულებას განაპირობებს, მაშინ როცა შრომის მოტორულ სახეობებთან შეზრდილი სიმღერა ვერ გუობს ნელ ტემპს და, როგორც წესი, ემოციური მუხტის ზრდის შესაბამისად, ზომიერიდან სწრაფ, ხშირად კი უსწრაფეს ტემპში გადადის. რა თქმა უნდა, აქ გარკვეულ როლს თამაშობს შემსრულებელთა, ხშირად — ამა თუ იმ კუთხის მკვიდრათვის დამახასიათებელი ტემპერამენტი, ანუ სუბიექტური ფაქტორი. მაგრამ სიმღერის სოციალური ფუნქცია აქ მაინც წამყვანია. ქართლური “სათამაშოც” და გურული “შემოქმედურაც” სწრაფ ტემპს მოითხოვს.

იგივე ითქმის იმ წმინდა სიმღერებზეც, რომლებიც რაიმე მოტორულ მოძრაობას უკავშირდება — მაგალითად, საცეკვაო სიმღერებზე. სუბიექტური ფაქტორი წინა პლანზე გამოდის სხვა წმინდა სიმღერების შემთხვევაში. ერთი და იგივე სიმღერაც კი ერთი კუთხის წარმომადგენლებმა შეიძლება სხვადასხვა ტემპში შესრულონ. მაგალითად, “გრძელი კახური მრავალჟამიერის” შესრულების ტემპი შეიძლება იყოს Lento-ც, Andante-ც და Moderato-ც; ზოგიერთ შემთხვევაში (მაგალითად, “დედას ლევანას” ჯგუფში) უფრო სწრაფ შესრულებასაც ეხვედები.

შესრულების ტემპთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოება: სიმღერების დიდი ნაწილი შესრულების პროცესში თანდათანობით ჩქარდება. ეს თვისება ახასიათებს არა მარტო მოტორულ მოძრაობასთან (შრომასთან, ფერხულთან, ცეკვასთან) დაკავშირებულ სიმღერებს, რაზედაც არაერთი ავტორი მიუთითებს (ლაბერტი 1938: 51-52; ახობაძე 1961: 31; ჭოხონელიძე ე. 1974: 7-8), არამედ წმინდა სიმღერებსაც. დასაწყისიდან ბოლომდე ჩქარდება “გრძელი კახური მრავალჟამიერიც”, იმერული თუ გურული “ჩემო ნათლიდედაც”, რაჭული “ასლანური მრავალჟამიერიც” და უამრავი სხვა სიმღერაც. ეს კი გვაფიქრებინებს, რომ მოტორულ მოძრაობასთან დაკავშირებული სიმღერების აჩქარებაც არ არის მარტოდენ ფიზიკური მოძრაობის აჩქარების შედეგი. ეთნომუსიკოლოგ მანანა შილაკაძის აზრით (რომელიც მან პირად საუბარში გამიზიარა), შრომის პროცესის ტემპის აჩქარებას სიმღერის ტემპის აჩქარებაც განაპირობებს, რაც, თავის მხრივ, შესრულების შინაგანი ექსპრესიის ზრდას ემყარება.

გ) მეტად საინტერესოა სიმღერების შესრულების ზანგრძლივობაზე დაკვირვება. საერთოდ, უმრავლესობა იმ სიმღერებისა, რომლებიც დღეს ყოფაში კიდევ ჟღერს, წუთნახვერიდან ოთხ წუთამდე გრძელდება. ეს, უფრო მეტად, წმინდა სიმღერებს ეხება. რაც შეეხება თანდებულ სიმღერებს — მათი შესრულების ზანგრძლივობა დიდადაა დამოკიდებული შესრულების წესსა და გარემოზე, მათთან განუყრელ კავშირში მყოფ რიტუალზე თუ ქმედებაზე. მაგალითად, ეპიკური სიმღერის დამთავრებას სიტყვიერი ტექსტის დასრულება მოასწავებს, შრომის სიმღერა უფრო ხშირად თავდება იქ, სადაც თავდება მუშაობის ესა თუ ის მონაკვეთი, ბავშვის დასაძინებელი ნანა — მაშინ, როცა ბავშვი იძინებს და ა.შ. ლექსის დასრულება რომ ყოველთვის არ ემთხვევა სიმღერის დამთავრებას, ამაზე მრავალი ის სიმღერა მიუთითებს, რომელთა სიტყვიერი ტექსტი სხვადასხვა, ზოგჯერ შინაარსითა და განწყობით სრულიად განსხვავებულ რამდენსამე ლექსს მოიცავს (სიმღერების ტექსტების შესახებ — ქვემოთ).

ქართული სასიმღერო ფოლკლორის ამ თვალსაზრისით შესწავლა ცხადყოფს, რომ ჯერ კიდევ არცთუ ისე დიდი ხნის წინ გაცილებით მეტი იყო იმ სიმღერების ზეედრითი წილი, რომლებიც, ჩვენი დღევანდელი მასშტაბებით, ძალიან დიდხანს გრძელდებოდა.

ავიღოთ შრომის სიმღერები. თუ არ ვცდები, ერთადერთი ჯგუფი, რომელიც “ყანურს” კლავაც სიმინდის თონხის დროს მღერის – ესაა ვანის რაიონის სოფელ დუცხუნის გლეხების ჯგუფი გივი ჭაფოძის თავკაცობით. ამ მომღერლების მიერ “ყანურის” შესრულება, როგორც წესი, 10-12 წუთი გრძელდება. ცალკეული ინფორმატორების გადმოცემით, ყანურები ოც წუთამდეც გრძელდებოდა (მთხრ. დიმიტრი იმედაიშვილი).

გაცილებით უფრო დიდხანს, ვიდრე დღეს სცენაზე, გრძელდებოდა გუთნურები და ურმულები. იგივე ითქმის მკის სიმღერებზე.

დიდი ხანგრძლივობით ხასიათდებოდა საფერხულო სიმღერების შესრულებაც. მაგალითად, თუ შმშველიძის მიერ ჩაწერილი მესხური “საფერხულოს” ტემპსა და სიტყვიერი ტექსტის ზომას შევაჯერებთ, დავრწმუნდებით, რომ ეს სიმღერა 7-8 წუთის განმავლობაში ჟღერდა (ჩხიკვაძე გრ. 1960: 434). ცნობილი რაჭული საფერხულო სიმღერის “მალა მთას მოდგას” ტექსტის სიდიდეს თუ მივიღებთ მხედველობაში (კოტეტიშვილი ვახტანგი 1961: 98-99), უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ისედაც დინჯი საფერხულო სიმღერა გაცილებით უფრო მეტხანს ჟღერდა (მაგალითად ამ ჩანაწერს იმიტომ ვიღებ, რომ მაშინ, როცა ეს ტექსტი ფიქსირდებოდა (ჩამწერი – ელ.აგლაძე, იქვე: 465), შემსრულებლებს, ჩვენი თანამედროვეებისაგან განსხვავებით, ჯერ კიდევ შედარებით სრულად ახსოვდათ ასეთი დიდი ტექსტები). უფრო დიდი ტექსტი ახლავს 1950 წელს ვ. ახობაძის მიერ ჩაწერილ სვანურ საფერხულო “უშგულა მახე ღვაჟალეს” (1961: 67; ტექსტი 161). მისი ბესარიონ ნიჟარაძისეული ვარიანტი კი (ჩაწ. 1875 წელს) თავისზე სამი მეოთხედი საუკუნით “ახალგაზრდა” ნიმუშს კიდევ უფრო მეტად აღემატება (უმიკაშვილი 1964: 141-143). შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რამდენად დიდხანს სრულდებოდა ეს სვანური ფერხული!

ცალკე საუბრის თემაა წმინდა ეპიკური სიმღერები (“მალა მთას მოდგაც”, ტექსტის მიხედვით, ეპიკური სიმღერაა, მაგრამ მუსიკალურად იგი საფერხულოა. აქ კი მხედველობაში მაქვს ის სიმღერები, რომლებიც უფრო ხშირად რაიმე საკრავის თანხლებით სრულდება, მუსიკალური აღნაგობის სიმარტივით გამოირჩევა და, შეიძლება ითქვას, ლექსის მღერით წარმოიქმნას). შასლანიშვილს ერთ-ერთ თავის ნაშრომში შეტანილი აქვს ნაწყვეტი ქართული ეპოსიდან – “ეთერიანიდან”, რომელიც ფშავში ჩაუწერია. ეს ლექს-სიმღერა, თუ მისი სიტყვიერი ტექსტის მიხედვით ვიმსჯელებთ, ასევე კარგა დიდხანს გრძელდებოდა, მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ესაა “ეთერიანის” მხოლოდ მცირე ნაწყვეტი (1956, 77). გავიხსენოთ ხალხური “არსენას ლექსი”. ყველასათვის ცნობილია, რომ, ჩვეულებრივ, იგი სტიკირის თანხლებით, სიმღერით სრულდებოდა მესტიეელების მიერ (Аракчиев 1916: 246). ადვილი წარმოსადგენია, რამდენ ხანს გრძელდებოდა

მისი შესრულება (მით უფრო, თუ გულის გასაბერად საჭირო ინტერმედიებსაც მივიღებთ მხედველობაში).

ქართული მუსიკალური ფოლკლორისათვის განსაკუთრებულ შემთხვევად მაინც “ვეფხისტყაოსნის” ხმით კითხვა უნდა ჩაითვალოს. ცნობილია, რომ “ვეფხისტყაოსანი” დამღერებითაც იკითხებოდა (წულაძე 1971: 12). რუსთველის ქმნილების ხმით კითხვის სამი ნიმუში მოყვანილი აქვს შასლანიშვილს. აქედან ორი მისი აღბეჭდილია, ერთი – დიმიტრი არაყიშვილისა (ასლანიშვილი 1956: 19, 83). შასლანიშვილი არ მიუთითებს, “ვეფხისტყაოსნის” დამღერება უთანხლებო იყო, თუ მას რაიმე საკრავის აკომპანემენტი ახლდა. აწულაძე კი აღნიშნავს, რომ თანმხლებ საკრავებად გურიაში ამ დროს ჩონგური და ჭიანური გამოიყენებოდა (1971: 12). სავსებით ცხადია, რომ აქ ლაპარაკია არა რამდენიმე წუთზე ან საათზე, არამედ – რამდენიმე დღეზე! როგორც ჩანს, ისევე როგორც შუა აზიისა თუ ციმბირის ზოგიერთი ხალხის ეპიკური ქმნილებები (Алексеев 1976: 10), “ვეფხისტყაოსანიც” ამ სახით რამდენიმე საღამოს განმავლობაში სრულდებოდა (“ქოროღლის” ეპოსის რამდენიმე საღამოს მანძილზე შესრულებას ჩვენი საუკუნს 60-იან წლებში შესწრებია ჯ.ბარდაველიძე).

ერთი სიტყვით, შესრულების ხანგრძლივობა მრავალ ფაქტორზე იყო დამოკიდებული და მუდამ როდი შემოიფარგლებოდა მხოლოდ ერთნახევარი-ოთხი წუთით, როგორც ამას ჩვენ ვართ დღეს ჩვეულები.

ზ) უაღრესად საინტერესოა შესრულების პროცესზე *ტესიტურის თვალსაზრისით* დაკვირვებაც. შესაძლოა, ვინმეს ზედმეტად მოეჩვენოს ამ საკითხზე შეჩერება, რადგან შესრულების სიმაღლე, უმეტესწილად, შემსრულებლის ვოკალურ შესაძლებლობებზე, მის ყელის აპარატზეა დამოკიდებული. ეს მართლაც ასეა: ადრეც და დღესაც ერთსა და იმავე სიმღერას სხვადასხვა მომღერალი სხვადასხვა სიმაღლეზე მღერის, მაგრამ ძველ სანოტო კრებულებსა და ფონოჩანაწერებზე დაკვირვება ნათელყოფს, რომ ძველი მომღერლები სიმღერებს გაცილებით უფრო მაღლა მღეროდნენ, ვიდრე დღევანდლები. მაგალითად, “გრძელ კახურ მრავალჟამიერს” თანამედროვე მომღერლები, როგორც წესი, პირველი ოქტავის დო დიეზიდან (გრამფირფიტა 16: 1) ან რე-დან (გრამფირფიტა 15: 1) იწყებენ, ძველი მომღერლების შესრულებაში კი საწყის ბერად ვხვდებით პირველი ოქტავის ფა-საც (ჩხიკვაძე გრ. 1960: 293) და ლა-საც (!) კი (გრამფირფიტა 7 – ფირფ. I: 7). ასეთი მაღალი ტესიტურა დღეს ჩვენთვის უცხოა. სიმღერა “ხასანბეგურას” საწყისი კილოს ცენტრი დღევანდელი შესრულებისას მცირე ოქტავის მი (გრამფირფიტა 8: 7) ან ფა (გრამფირფიტა 10: 10) არის ზოლმე, ადრინდელ ჩანაწერებში კი ვხვდებით, შესაბამისად, მცირე ოქტავის სოლ-ს (როსებაშვილი 1981: 16), სოლ დიეზს (გრამფირფიტა 12: 7).

საინტერესოა, რომ არაერთი დიალექტის სიმღერების ძველ ჩანაწერებში მაღალი ხმების მიერ ძალზე ხშირად აიღება პრეველი ოქტავის ლა, ზოგჯერ – სი ბემოლი და სი-ც კი (Арахчиев 1916: 79; “გურია” I 1973: 141), რაც დღევანდელი საზომებით საკმაოდ უჩვეულოდ გამოიყურება. დღეს უმაღლესი ბერა, როგორც წესი, არ სცდება პირველი ოქტავის სოლ-ს.

ცალკე საუბრის თემაა კრიმანჭულის პარტიები. კრიმანჭულის უმაღლესი ბეგრა ზოგჯერ მეორე ოქტავის მი ბეგოლსა ("გურია" II 1973: 67) და მის (ახობაძე 1961: 207) აღწევს, რაც დღევანდელი კრიმანჭულებისათვის ასევე უცხოა. ერთ ჩანაწერში ("გურია" I 1973, 14) ვხვდებით მეორე ოქტავის სოლსაც კი!

ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის შესწავლის დღევანდელ ეტაპზე მწელია, დარწმუნებით ვილაპარაკოთ აღნიშნული სხვაობის მიზეზებზე. თვით შემსრულებელთაგან ზოგი თვლის, რომ ძველი მომღერლები "სუფთა ჰაერს სუნთქავდნენ, მოუწამლავ საჭმელს ჭამდნენ, ღვინიდან ფიზიკურად შრომობდნენ" და, აქედან გამომდინარე, მეტ ძალას ატანდნენ სიმღერას, რაც უფრო მაღალ რეგისტრში სიმღერასაც განაპირობებდა (მთხრ. ჯემალ ჭკუასელი); სხვათათვის მაღალ ფარდებში მღერა, უბრალოდ, ლამაზია (მთხრ. გიგუცა ბათილაშვილი და ოსე ისერგიშვილი), დანარჩენებს სწამთ, რომ "სიმღერა მაღალზე უნდა" და რომ ახლანდელმა მომღერლებმა ეს არ იციან (ამ სიტყვების მთქმელმა ხანში შესულმა მომღერალმა, რომელიც თავისი სიმღერით უკმაყოფილო იყო, ეს უკმაყოფილება იმით განმარტა, რომ სიმღერას ძალა ესაჭიროება და მას ეს ძალა აღარ მოსდევს. მთხრ. დიმიტრი იმედაიშვილი).

შემსრულებელთა ამ გამოხატუებებში მათი ესთეტიკური მრწამსიცაა გაცხადებული და ისიცაა განმარტებული, თუ რის გამო ვერ მღერიან თანამედროვე მომღერლები ძველებისათვის დამახასიათებელ მაღალ ფარდებში. ესთეტიკური კრიტერიუმები და შემსრულებელთა ვოკალური შესაძლებლობები – ეს ორი მეტად მნიშვნელოვანი პარამეტრია, რომლებსაც მომავალში აღნიშნული საკითხის კვლევისას განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს.

ორივე მნიშვნელოვანწილად განაპირობებს თ) *შესრულების მანერას*. ეს უკანასკნელი უშუალოდაა დამოკიდებული ბგერათწარმოქმნის იმ ხერხებზე, რომლებსაც მომღერალი სიმღერისას მიმართავს, ხმის სიმების მეტ ან ნაკლებ დამაბულობაზე, ჰაერის ჭავლის ნელ ან სწრაფ გამოტყორცნაზე (Максимов 1987: 119), ბგერის მაგარ ან რბილ "ატაკაზე" (იგულისხმება ხმის აპარატის გადასვლის მომენტი სასუნთქიდან სამღერ მდგომარეობაზე. "Муз.энц.словарь" 1991: Attacca.), ადამიანის სარეზონატორო სისტემის ცალკეული ელემენტების (მათ შორის, პირის ღრუს, ბაგეების – Максимов 1987: 90-92) მდგომარეობაზე და ა.შ. მაგრამ, იმავდროულად – საშემსრულებლო ტრადიციაზე, მომღერლისა და აუდიტორიის შეხედულებაზე არა მარტო კარგი, ლამაზი სიმღერის, არამედ, ზოგადად, მღერის შესახებ (ცნობილია, რომ ზოგიერთ ხალხურ მუსიკალურ კულტურაში მომღერლები არაბუნებრივი ხმით მღერას ელტვიან. ЭВАЛЬД 1934: 22). 1982 წელს თავის ლექციაზე თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ი.ზემცოვსკიმ გაიხსენა ავსტრიელი ეთნომუსიკოლოგის რობერტ ლახის პრაქტიკაში მომხდარი შემთხვევა: როცა ამ უკანასკნელმა სახალხო მომღერლებს ჰკითხა, თუ რატომ მღეროდნენ ისინი არაბუნებრივი ხმით, მათ მიუგეს – თავისი ხმით ზომ ძაღლსაც შეუძლია ყეფაო!

შესრულების მანერა შესრულების იმ მხარეებს განეკუთვნება, რომლებზე კონკრეტული საუბარიც დიდ სირთულეებთანაა დაკავშირებული. მისი ზუსტად აღწერა მხოლოდ ფონიატრიული ანალიზის შედეგად ხდება შესაძლებელი, რაც შესაბამის ტექნიკურ აღჭურვილობას მოითხოვს. ამგვარი ანალიზი ჩვენში დღემდე მხოლოდ ენათმეცნიერებს, ფონეტიკოსებს, აქვთ ჩატარებული, მუსიკოსი-ფოლკლორისტებისთვის კი იგი, ჯერჯერობით მაინც, უცხო ხილია. ამიტომ, შესრულების პროცესზე საუბრისას წინა პლანზე გამოდის სუბიექტური ფაქტორი – შესრულების პროცესზე დაკვირვება და ამის შედეგად მიღებული ვიზუალური და, განსაკუთრებით, სმენითი შთაბეჭდილება.

ინტერესმოკლებული არ იქნება, შესრულების ამ მხარეს ჯერ უცხოელთა, კერძოდ, ევროპელთა თვალით შევხედოთ.

XVIII საუკუნის ფრანგი მოგზაური ჟან შარდენი თბილისური ქორწილის აღწერისას წერს: “სმის დაწყებისთანავე საკრავებიც აუღერდნენ და სიმღერაც დაიწყო. იქ შეკრებილთ სიმღერები ძლიერ მოსწონდათ და აღტაცებულნიც კი იყვნენ. მე კი ვერაფერს სასიამოვნოს ვერ ვხედავდი ამ მუსიკაში, პირიქით, იგი ყურისმომჭრელი და არაპარმონიული მეჩვენა...” (1975: 348). ჩვენ არ ვიცით, კონკრეტულად რომელ სიმღერებზე ლაპარაკობს ავტორი. შეიძლება დავუშვათ, რომ რაკი ქორწილი თბილისში იყო და მუზიკირების პროცესში დამკერელებიც მონაწილეობდნენ, ქალაქურ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ მუსიკასთან გვეკონდეს საქმე. ასეთ შემთხვევაში ეს ცნობა წმინდა ხალხური საშემსრულებლო მანერის დასახასიათებლად, შეიძლება, არ გამოგვადგეს. სამაგიეროდ, ქვემოთ მოხმობილი ცნობები ნამდვილად სოფლურ მუსიკას ეხება:

გერმანელი ტილმანი ქართულების სიმღერაზე წერს: “ქართულები ბევრს მღერიან, მაგრამ მათი სიმღერა არ არის იმდენად ლამაზი(...) გარდა ამისა, აღსანიშნავია ცხვირში სიმღერის მანერა და სიმღერის დროს სახის ნაკეთების დამანჭვა”.

გოტლიბ მერცბახერი კი აღნიშნავს: “ქართველები მღერიან ძალიან ხმამაღლა, უტრირებული ძლიერებით. უბედურია ის, ვინც ზრდილობის გამო უარს ვერ ამბობს ამ წამებაზე. ქართველი სიმღერას ეძახის უტრირებულ ყელისმიერ და ცხვირისმიერ ბგერებს, რომელსაც მთელი ძალით, საშინელი გრიმისით გადმოსცემს”.

იგივე მერცბახერი სვანების სიმღერას ასე ახასიათებს: “ესაა(...) მოთქმიდან წარმოქმნილი, ველურად მჟღერი მელოდიები, რომელსაც ასრულებენ უხეში მყვირალა ხმები (...) რაც უფრო მაღლა და რაც უფრო ძლიერად გამოსცემს მომღერალი ყელისმიერ ბგერებს, რაც უფრო მეტად იძაბება მისი კისრის ძარღვები და თვალები, მით უფრო მეტ აპლოდისმენტებს იმსახურებს იგი. კოლექტიურ სიმღერა-საგალობლებში ერთი წამომწყები, რომელიც ხშირად მღერის ყოველგვარი ინტონაციის გარეშე, სტროფის ბოლოს ხმამაღლა წამოიყვრება რამდენიმე სიტყვას, რასაც ღრიალით იმეორებენ ქოროს წევრები” (ემსპიომერი 1989: 122).

აშკარაა, რომ ევროპულ მუსიკალურ-ესთეტიკურ ტრადიციებზე აღზრდილი ადამიანებისათვის სრულიად უცხო აღმოჩნდა შესრულების ქართული მანერა. მაგრამ ეს მხოლოდ ევროპელებზე როდი ითქმის!

ამ სტრიქონების ავტორის პირველ დამოუკიდებელ ექსპედიციებში ქართლში 1979 წელს მომღერალთა შესრულებაზე დაკვირვებისას ყურადღება, პირველ რიგში, სწორედ შესრულების ხმა მაღლობამ, გამყივანმა ბგერებმა, სახის კუნთებისა და ყელის ძარღვების უკიდურესმა დაძაბვამ მიიქცია. ეს, უმთავრესად, მაღალი ხმის – მოძახილის პარტიის შემსრულებლებს ეხება. ყოველივე იმდენად უჩვეულო იყო, რომ ჩემს მიერ ფირზე აღბეჭდილი შესრულება არასრულფასოვნად ჩავთვალე. როდენ დიდი იყო ჩემი გაოცება, როდესაც ჩემმა პედაგოგმა, ბატონმა გრიგოლ ჩხიკავამ, ამ ჩანაწერების მოსმენისას თქვა: “აი, ეს არის ნამდვილი სოფლური, გლეხური სიმღერა!”

განსაკუთრებით საინტერესოა დარაყიშვილის დაკვირვებები ქართული ხალხური სიმღერების შესრულების მანერაზე, მით უფრო, რომ მისი ჩანაწერების უდიდესი ნაწილი ჩვენი საუკუნის დასაწყისშია შესრულებული – მაშინ, როცა ბევრი რამ ჩვენს მუსიკალურ ფოლკლორში შედარებით ხელშეუხებელი, გარეშე ფაქტორების ზეგავლენისაგან დაცული იყო. აი, რას წერს იგი ხვესურთა სიმღერის შესახებ:

“როგორც დავრწმუნდი... (ხვესურებში – ე. გ.), ღირსებადაა მიჩნეული შეძლებისდაგვარად ხმამაღალი ბგერა. ამგვარი გაგების წყალობით, ისინი არ ინდობენ თავიანთ ხახებს და, რაც ძალი და ღონე აქვთ, გაჰყვირიან”.

მოხვეუთა შესრულების მანერას დარაყიშვილი ახასიათებს, როგორც “ხმამაღალს, მძიმესა და პირქუშს” (Аракчиев 1916: 138, 165). იგივე დარაყიშვილი რაჭველებზე წერს, რომ ისინი მღერიან “განსაცვიფრებლად მძიმედ, ძალდატანებით, დაძაბულად” (1950: 28).

ქართლების (და აგრეთვე კახელების) მანერაზე კი, რომელმაც ჩემზე ასეთი უჩვეულო შთაბეჭდილება მოახდინა, იგივე ავტორი მხოლოდ იმის თქმით იფარგლება, რომ “საგუნდო სიმღერებს გლეხები მღერიან ფორსირებული ფალცეტით” (Аракчиев 1905, 25). რაიმე განსაკუთრებულს აქ იგი ვერ ხედავს, მაშინ, როცა ხვესურული მანერა მისთვის ყვირილს უახლოვდება, მოხვეუთა მანერა “ხმამაღალი, მძიმე და პირქუშია”, რაჭული კი – “განსაცვიფრებლად მძიმე, ძალდატანებული და დაძაბული”. ადვილი წარმოსადგენია, როგორი იქნებოდა ზოგიერთი კუთხის სიმღერების შესრულების მანერა, როცა ჩვენთვის უჩვეულო, მჭახე, დაძაბული, გამყივანი მღერა ქართლელელებისა დარაყიშვილმა საცამოდ ბუნებრივად აღიქვა!

მსმენელთა ყურადღებას დღესაც იქცევს სვანების დაძაბული მღერა, რასაც კისრის ძარღვების ძლიერი დაძაბვა ახლავს. დაახლოებით ამგვარი სურათი გვექნებოდა ადრე ხვეში, რაჭაში და, ალბათ, ზოგიერთ სხვა კუთხეშიც. სვანეთშიც წარსულში მღერის უფრო მეტი დაძაბულობა საგულგებელი. ხვესურეთზე კი ლაპარაკი შედგება.

ერთი სიტყვით, უცხოელი და ქართველი ავტორების მიხედვით (აქ აღარ გავაგრძელებ ქართველი ავტორების ციტირებას), ქართული ხალხური სიმღერების შესრულება ხმამაღლობითა და დაძაბულობით ხასიათდება.

ამასთან დაკავშირებით, არ შემიძლია არ გავიხსენო ერთი შემთხვევა: 1990 წლის ზაფხულში მცხეთაში ანსამბლ “მთიების” გამოსვლას შეესწრო ცნობილი

ლოტბარი თემურ ქვეზიშვილი. როცა “მთიებმა” მოხეური სიმღერა “დიდება” შეასრულა და, ჩვეულებისამებრ, ეცადა, მაქსიმალურად ზუსტად გადმოეცა შესრულების კუთხური თავისებურებები (რაც, სხვათა შორის, ხმამაღალ, დამაბულ მღერამიც გამოიხატა), ბატონმა თემურმა იკითხა: “ნეტავ თუ ასხვავებს ‘მთიები’ ერთმანეთისგან სიმღერასა და ღრიალსო.” სწორედ შესრულების მანერის თავისებურებებით უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ სოფლელი მომღერლები, ერთი შეხედვით, უჩვეულოდ მაღალი ბგერების მიწვდომას ახერხებენ. ვისაც მღერისას ეს უცდია, დამეთანხმება, რომ რაც შეუძლებელია “ცივილიზებული”, “კულტურული” მღერისას, შესაძლებელი ხდება ბგერათწარმოქმნის ხერხის შეცვლით, სახმო აპარატში უმოქმედო კუნთების ამოქმედებით და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია – ფსიქოლოგიური ბარიერის გადალახვით, რის შედეგადაც, თუნდაც “ველურობის ხარჯზე”, მიიღწევა ჩვეულებრივ მდგომარეობაში ძნელად ასაღები ბგერები. აქვე დავძენ, რომ აღნიშნული ფსიქოლოგიური ბარიერის გადალახვას აიოლებს ღვინისა თუ არყის გარკვეული დოზის მიღება. შემთხვევითი არ არის, რომ სოფლელი შემსრულებლები (მამაკაცები) მღერისას უფრო ხშირად ოდნავ მაინც ნასვამები არიან ხოლმე. ისიც საგულისხმოა, რომ აღმავალი მოდულაციების, “სიმაღლებრივი შეჯიბრის” შემცველი სიმღერები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სწორედ სუფრულებია. შეჯიბრის ეს სახეობაც, სხვა ფაქტორებთან ერთად, ხელს უწყობდა მაღალი ბგერების ალების ტექნიკის გამომუშავებას.

მაგრამ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერების შესრულების მანერა ერთგვაროვანი არაა და მათ შორის განსხვავება მარტოოდენ ხმამაღლობისა და დამაბულობის ხარისხშიც არ ვლინდება. სხვაობა იგრძნობა როგორც დასავლეთ და აღმოსავლეთ, ისე მთისა და ბარის კუთხეებს შორის. მაგალითად, მთის კუთხეების (ხევსურეთი, ფშავი, ხევი, მთიულეთი, სვანეთი, რაჭა) შესრულების მანერას ახასიათებს ხშირი *გლისანდირება* მეზობელი ბგერების შეუღლებისას, რაც გაცილებით ნაკლებად იგრძნობა ბარის კუთხეებში; დასავლეთ საქართველოს ბარის დიალექტებში თვალში საცემია ბგერის ალების თავისებური “*პიჩიკატური მანერა*” (დარაყიშვილის ტერმინია) მაღალი ხმების პარტიებში, ქართლ-კახეთში – მელოდიური ბგერების *მელიზმებით* შემკობა; როგორც მთის, ისე ბარის ზოგიერთ კუთხეში ეხვდებით სასრული ბგერის “*ჩამოქნევა*” – კონკრეტული სიმაღლის მუსიკალური ბგერიდან ხმის ჩამოცურებას სალაპარაკო დიაპაზონის, განუსაზღვრელი სიმაღლის ბგერისაკენ; ცალკეული კუთხეების შესრულებას ახასიათებს გარკვეული, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი თავისებურებები. მაგალითად, მეგრელების სიმღერაში ხშირად იგრძნობა თავისებური მკნესარე ინტონაციები, რომლებიც, მართალია, გლისანდირებით მიიღწევა, მაგრამ ეს გლისანდირება განსხვავდება მთიელთა გლისანდირებისაგან, ერთი მხრივ, ნაკლები ხაზგასმით, მეორე მხრივ კი – სწრაფი ტემპით; თუშების (განსაკუთრებით, ქალების) შესრულებაში თვალშისაცემია ფრაზების დამაბოლოებელი ბგერების საგრძნობი *ვიბრირება*.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია *ლიღინის* ტიპის სიმღერები, რომლებიც, უფრო მეტად, დასავლეთ საქართველოს ბარშია გავრცელებული და ჩვეულებრივი

სიმღერებისაგან გამოირჩევა შედარებით ხმადაბალი შესრულებით ("ლილინი" ზომ ისედაც დაბალი ხმით მღერას ნიშნავს. ქეგლ 1986: 461). როცა ალექსანდრე ჯამბაკურ-ორბელიანი ცალკე ერთეულებად გამოყოფს სიმღერასა და ლილინს (1861), უეჭველია, სიმღერისა და ლილინის განსხვავების საბაბს მას შესრულების მანერა აძლევს. ამ მოსაზრებას საფუძველს უმაგრებს ერთი და იმავე სიმღერის ლილინითა და სრული ხმით შესრულებული მუსიკალური მასალის შედარება. მაგალითად, მჟავანაძე-ჩხარტიშვილი-გოგოტიშვილის ცნობილი გურული ტრიოს მიერ ლილინით შესრულებული სიმღერები მუსიკალური აღნაგობის თვალსაზრისით არაფრით განსხვავდება ამავე სიმღერების სრული ხმით შესრულებული ვარიანტებისაგან. იგივე შეიძლება ითქვას ე. ბერძენიშვილი-გ. სიხარულიძე-ო. ბერძენიშვილის ტრიოზეც, რომელიც ლილინით მღერის ზოგიერთ ისეთ სიმღერას (მაგალითად, "ჩვენ მშვიდობას"), რომელიც სხვა შემთხვევაში ხმამაღლა იმღერება (გრამფირფიტა 2: 14). კიდევ უფრო ნაკლები ხმამაღლობით ხასიათდება ქალთა ინდივიდუალური შრომის საწესო სიმღერები – "ზუზუნები" (რომლებიც, როგორც ზოგიერთი ინფორმატორის ცნობით დასტურდება, გავრცელებულია საინგილოშიც). აქ აღარ შეეხებოდა მსგავსივე ტიპის ღულუნებს, ქორქალებს, წუწუნებს. მხოლოდ გავიმეორებ, რომ, თუ ლილინებსა და ზუზუნებს არ მივიღებთ მხედველობაში, ქართული ხალხური სიმღერები სოფლად, უპირატესად, ხმამაღლა, ვაკეცური შემართებით სრულდება და ეს თვისება სიმღერების შესრულებას ადრე უფრო მეტად ახასიათებდა.

კვლავ აღვნიშნავთ, რომ შესრულების მანერის სრულყოფილი აღწერა მხოლოდ შესაბამისი ხელსაწყოების მომარჯვებით გახდება შესაძლებელი. ასეთი ხელსაწყოები ჩვენში ჯერ არ არსებობს (ქართულ ენათმეცნიერ-ფონეტიკოსთა აღჭურვილობაში არსებული აპარატურა ისეთი რთული მოვლენის შესასწავლად, როგორიც მღერის პროცესია, ზედმეტად მარტივია). უკანასკნელ წლებში ფრანგ, გერმანელ, ამერიკელ, ინგლისელ ეთნომუსიკოლოგთა ნაწილმა ამ საკითხს სერიოზულად მოჰკიდა ხელი და, ტექნიკური დარგების მეცნიერებთან თანამშრომლობის მეოხებით, გარკვეულ წარმატებებსაც მიაღწია (ამაში დაერწმუნდი უკანასკნელ წლებში საერთაშორისო კონფერენციებში მონაწილეობისას). იმედია, ყინული მალე ჩვენთანაც დაიძვრება.

შედარებით ვრცლად უნდა შევხებით ქართული ხალხური სიმღერის ი) *სიტყვიერი ტექსტის* საკითხს, რადგან იგი შესრულების პროცესში მეტად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს; ბოლოს და ბოლოს, სიმღერა ზომ მუსიკისა და ვერბალური მასალის ერთობლიობაა! სიმღერების ტექსტები მეცნიერთა მიერ უფრო ხშირად მუსიკისაგან იზოლირებულადაა განხილული, ნაკლები ყურადღება ეთმობა ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთობას (თუმცა გვაქვს ნაშრომები, რომლებშიც ამ საკითხსაც ეთმობა სათანადო ყურადღება. Аракчиев 1905; ასლანიშვილი 1954, 1956; მაისურაძე 1971; ჭოხონელიძე ე. 1977; გვარჯალაძე 1979, 1980; გარაყანიძე 1981, 1990; კალანდაძე-მახარაძე 1983, 1992 და სხვა). აქ არ შეუვლდება ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთობის ყველა ასპექტის განხილვას; ეს საკითხი შედარებით დეტალურადაა განხილული ჩემს ადრინდელ ნაშრომებში (გარაყანიძე 1988, 1991). შეგვიძლება მხოლოდ ძირითად მომენტებზე:

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ხალხურ სიმღერებში მუსიკალური ჰანგის თანმხლები სიტყვიერი მასალა ან ლექსია (როგორც გარითმული, ასევე – “თეთრი” და, იშვიათად, “თავისუფალიც”), ან – გლოსოლალიები, ანუ დროთა განმავლობაში მნიშვნელობადაკარგული სიტყვები (შდრ.: ბერძნული „გლოსა“ სიტყვის მოძველებული მნიშვნელობა... ლათინური „გლოსარიუმ“ – რაიმე ტექსტის ლექსიკონი, რომელშიც მოძველებული და გაუგებარი სიტყვებია ახსნილი. ჭაბაშვილი 1973: 84), როგორიცაა “ღელა”, “არალო”, “პარერამა”, “ნანა” და სხვა მრავალი, და – შორისდებულები: “ჰა”, “ჰო”, “ჰე”, “ო” და მისთ. (კლანდაძე-მახარაძე 1992; 1993).

ქართულ ხალხურ სიმღერებზე ზერელე დაკვირვებაც ცხადყოფს, რომ გლოსოლალიებიც და შორისდებულებიც თავისებურ “სიტყვის მასალად” გამოიყენება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმ მომენტებში, როცა მუსიკა უღერს, ჰანგი ვითარდება, კონკრეტული სიტყვიერი ტექსტი კი არ უღერს, მომღერლები “სიტყვიერ ვაკუუმს” გლოსოლალიებით ან შორისდებულებით ავსებენ. ამის საილუსტრაციოდ შორს წასვლა არ დაგვჭირდება – ჩვენი ხალხური სიმღერების უდიდესი უმრავლესობა შეიცავს გლოსოლალიებსაც და შორისდებულებსაც. საინტერესოა, რომ ზოგიერთი ქართული ხალხური სიმღერის ცალკეული მუხლები მხოლოდ შორისდებულებსა და გლოსოლალიებსაა აგებული (მაგ. 25), ხოლო ზოგჯერ მთელი სიმღერა მარტოოდენ გლოსოლალიებსა და შორისდებულებს ემყარება. ავიღოთ თუნდაც აჭარული მაყრული (მაგ. 24). აქ, სოლისტების პარტიაში, ერთმანეთს ენაცვლება გლოსოლალიები “ჰორირო”, “ღელი”, “ოღელა”, “ღელა”; გვხვდება შორისდებულებიც: “ჰო”, “ე”, “ო”. შორისდებულები უფრო უხვადაა ბანის პარტიაში – “ჰო”, “ჰეი”, “ეა-ჰა-ჰა”, “ჰე” და სხვა.

შედარებით მცირეა ისეთი სიმღერების რიცხვი, რომლებშიც შემსრულებლები გლოსოლალიებსა და შორისდებულებს არ იყენებენ და მხოლოდ ლექსს ემყარებიან (მაგ. 26).

იმ სიმღერებში, რომლებშიც სიტყვიერ მასალად კონკრეტული ლექსებია გამოყენებული, მუსიკალური ჰანგისა და სიტყვიერი ტექსტის ურთიერთობის სხვადასხვაგვარ სურათს ვხედავთ. ზოგ შემთხვევაში წინა პლანზეა წამოწეული სიტყვიერი ტექსტის მნიშვნელობა, უფრო ხშირად კი სიმღერის მუსიკალური მასალაა წამყვანი. ამ შემთხვევაში განმსაზღვრელად გვევლინება, ერთი მხრივ, სიმღერის ჟანრული მიკუთვნებულობა, მეორე მხრივ კი – მუსიკალური დიალექტის განვითარების ხარისხი. მაგალითად, ეპიკური სიმღერების შემთხვევაში მთავარია სიტყვიერი ტექსტი. ასეთ სიმღერებში მუსიკალური ტექსტი, უბრალოდ, ლექსის დამღერებას ემსახურება. ამგვარი მაგალითები მრავალ დიალექტში მოიპოვება (მაგ. 27, 28).

სიმღერების უდიდეს უმრავლესობაში წამყვანი მუსიკალური მასალაა; მომღერლებისათვის სუფერითია, რა სიტყვიერ ტექსტს მიუსადაგებენ მუსიკალურ ჰანგს. ამიტომაც, რომ “გუთნურის”, “ურმულის”, “ჩაკრულოს”, “მაყრულის”, “ხასანბეურას”, “შეიდაცას” და მრავალი სხვა სიმღერის ვარანტები მუსიკალურად პრინციპულად არ განსხვავდება ერთიმეორისაგან, მათი სიტყვიერი ტექსტი კი

ზშირად სხვადასხვაა. ამ მოვლენაზე ყურადღება ჯერ კიდევ დარაყიშვილმა გაამახვილა:

“საერთოდ, უნდა აღინიშნოს ქართველების ერთი თვისება: სიმღერისას ისინი არ იფარგლებიან ერთი რომელიმე ტექსტით; ჩვეულებრივ მათთან ერთ რომელიმე ჰანგს რამდენიმე სხვადასხვა ტექსტი ეფარდება; ეროტიკულს ენაცვლება რომელიმე კომიკური, ზოგჯერ – გმირულიც კი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო პირველთან, შემდეგ – სატრფიალო და ა.შ.” (Аракчиев – 1905: 22).

რაც უფრო მაღალგანვითარებულია ესა თუ ის დიალექტი მუსიკალური თვალსაზრისით, მით მეტია მასში ასეთი შემთხვევების ხვედრითი წილი. ავიღოთ, მაგალითად, ქართლ-კახური სუფრული სიმღერები, რომლებიც განვითარების უმაღლეს საფეხურზეა ასული. აქ ერთმანეთს, როგორც წესი, მაღალი რანგის ტექსტი და მუსიკა ეხამება. პირველი შთაბეჭდილებით, ტექსტისა და მუსიკის მნიშვნელობას შორის ტოლობის ნიშანი უნდა დავსვათ. მაგრამ თუ საკითხს უფრო ჩაუღრმავდებით, აღმოჩნდება, რომ თავდაპირველი შთაბეჭდილება მცდარია – სიტყვიერი ტექსტის მნიშვნელობა სინამდვილეში მეორეხარისხოვანია.

ქართლსა და კახეთში მომღერლები ხმარობენ გამოთქმას “ლექსების ჩაყოლება”. მაგალითად: “ლექსები უნდა იცოდე, რომ მაყრულში ჩაყოლო” (მთხრ. ვანო გეთაშვილი). ან: “ირაკლის მამამ კარგი “ჰერი ოკა” იცოდა, ლექსებსაც კარგს ჩაყოლებდა” (მთხრ. ილუშა ესიაშვილი). ჩაყოლებით (ყოველ შემთხვევაში, ქართლსა და კახეთში) შეიძლება რაიმე მეორეხარისხოვანი, არამთავარი ჩაყოლო მთავარს. მაგალითად, თერძმა კაბის კერვისას შეიძლება ნაჭერში მაქმანი ჩაყოლოს ან მზარეულმა ლობიოს – ბარდა. ამ შემთხვევებში მაქმანი და ბარდა ჩაყოლებულია, მეორეხარისხოვანია, კაბა და ლობიო კი – ძირითადი, ვინაიდან მაქმანი მოსართავად, ბარდა – შესანელებლადაა გამოყენებული. კითხვაზე: “რა შეიკერე?” პასუხისას თქვენ უთუოდ იტყვით: “კაბა”, ხოლო მაქმანი შეიძლება საერთოდ არ ახსენოთ. ანალოგიურად, ლობიოსა და ბარდის შემთხვევაში (“რა მოხარშე?”) პასუხი იქნება: “ლობიო” (ბარდის გარეშე). ასევე იქნება ლექსისა და სიმღერის შემთხვევაშიც: რაც უნდა კარგი ლექსი ჩაურთოს მომღერალმა სიმღერაში, ლექსი მაინც ჩართული, ჩაყოლებული იქნება (რა თქმა უნდა, ეს არ გამორიცხავს იმას, რომ მსმენელის ყურადღება განსაკუთრებით სწორედ ლექსმა, მისმა შინაარსმა მიიქციოს). კახელი, მაგალითად, არავითარ შემთხვევაში არ გვეტყვის, ლექსი ვთქვიო. იგი მოგვიგებს: “სიმღერა ვიმღერე” ან – “სიმღერა ვთქვი” ე.ი. შეიძლება “თქვას”, მაგრამ არა ლექსი, არამედ უთუოდ – სიმღერა.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ერთი აჭარელი მომღერლის ზ. მამუჭაძის გამონათქვამი: “ოღონდ სიმღერაზე მოაწყე და, რაც გინდა, ის ლექსი თქვი, ამით სიმღერას ზიანი არ მოუვა” (ჩხეიძე 1973: 62).

ქართლ-კახეთში მომღერლები სუფრულ სიმღერებს ძალიან ხშირად ერთი ლექსით იწყებენ და შემდეგ სულ სხვა ლექსით ამთავრებენ. მიზეზი ზოგჯერ ისაა, რომ მომღერლებს ავიწყდებათ ერთი ლექსი და სხვაზე გადადიან:

“რა ქუჩილია, ბიჭვო,
რა ქარავანი დგებაო...

მასპინძელო, ჩემო ღვინო,
მარნის კარი გიჭრიალებს,
აუხდელი აგვიხადე,
ყელი ჩაგვიმაჭრიანე”
(Аракчиев 1905: 33)

ან:

“არ ვარგა სმა უმღერალი,
ჭაბუკი — დაუთრობელი...
ახალი ჩექმა გავცვით
სუფრაზედ სიარულითა”
(Аракчиев, 1916: 49-50)

პირველ ტექსტში არასრულია პირველი სტროფი, მეორეში — ორივე. უკანასკნელ შემთხვევაში მთელ საქართველოში ცნობილი ლექსია გამოყენებული და სრულიად აშკარაა, რომ აკლია სტრიქონები: “მასპინძელ კარგად მასპინძლობს გულითა მზიარულითა”.

მაშასადამე, ამგვარი დარღვევების მიზეზი, ერთ შემთხვევაში, ლექსის დაიწყებაა. არსებობს მეორე შემთხვევაც: როცა ლექსი მოკლეა, მომღერლებს კი სიმღერის შეწყვეტა არ სურთ, ისინი უდრტვინველად გადადიან სხვა, ხშირად წინასაგან სრულიად დამოუკიდებელ, ლექსზე. მაგალითად:

“მასპინძელ კარგად მასპინძლობს
გულითა მზიარულითა,
ახალი ჩექმა გავცვითა
სუფრაზედ სიარულითა.

მთაში ვიყავი, წყარო ვსვი,
ბარად ჩამოველ — მაჭარი,
ნეტავი, ქალო, გაგყიდონ,
მე გაუხდე შენი ვაჭარი!”
(იქვე: 47)

აქედან ნათლად ჩანს, რომ მომღერლები დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებენ სიტყვიერ ტექსტს; მათ თავის არსენალში აქვთ მზა ლექსები, რომელთაც საჭიროებისამებრ (ხშირად — ნებისმიერად) იყენებენ, ამით მათთვის სიმღერა არ იცვლება. ამიტომ, რომ ერთი და იგივე მომღერალიც კი ერთსა და იმავე სიმღერას სხვადასხვა ტექსტზე მღერის (ცნობილია, მაგალითად, რომ ეანო მჭედლიშვილი “გრძელი კახური მრავალჟამიერის” შესრულებისას სრულიად განსხვავებულ ტექსტებს იყენებდა).

ის, რომ ლექსი მომღერლებისათვის ხშირად უბრალო “სიტყვის მასალაა”, დასტურდება სუფრულ სიმღერებში ზოგიერთი მღერე ხარისხის, ურითმო ლექსის გამოყენებით:

“აგვიშენდა მასპინძელი,
სტუმრებს მოგვიმართა ხელი,

სტუმრებო, თქვენი ჭირიმეთ,
დღეს მოილხინეთ ჩემსაო!
ღვთისა და თქვენის წყალობით
პურ-ღვინო უხვადა მაქვსო!
(იქვე: 47)

ამ მოსაზრებას ადასტურებს აგრეთვე შემთხვევები, როდესაც მომღერლებს ისე იტაცებთ სიმღერა, რომ ავიწყდებათ ერთი სტროფიდან სხვაზე გადასვლა, დიდხანს იმეორებენ ერთსა და იმავე ტექსტს:

“რა ქუჩილია, ბიჭებო,
რა ქარავანი ღვებო,
ქუჩილია, ბიჭებო...
რა ქუჩილია, ბიჭებო,
რა ქარავანი ღვებო,
რა ქუჩილია, ბიჭებო,
რა ქარავანი ღვებო,
რა ქუჩილია, ბიჭებო,
რა ქარავანი ღვებო,
რა ქარავანი...
რა ქუჩილია, ბიჭებო,
რა ქარავანი...”

(Аракчиев 1905: 61-63)

ზოგიერთი მაგალითი ყოველგვარ მოლოდინს აჭარბებს. ქვემოთ მოყვანილ ტექსტში სიმღერისა “მველი სუფრული” ერთი მომღერალი სიმღერის ბოლომდე ერთ ტექსტს ამბობს, მეორე კი, ასევე სიმღერის ბოლომდე, სულ სხვას:

დამწყები:

“ბალ-ბალაზშისა მძებნელმა
სათნო დავკარგე მინანი,
რისა მძებნელმა...”

მომახილი:

ძმაო, რა სჯობდა ძმობასა,
ერთმანეთისა ყმობასა!
ბალ-ბალაზშისა მძებნელმა
სათნო დავკარგე მინანი,
ვერ გავძელ სიახლოვესა,
სიმორეს შენსას ვინანი.
მე მაშინ მოგაგონდები,
ორნი რომ გცემდნენ მარტოსა!
და ესე სოფელი,
ვითა სიზმარი ღამისა...”
(Аракчиев 1916: 109-112)

ტექსტისადმი ნებისმიერი, შეიძლება ითქვას, უდიერი დამოკიდებულება ახასიათებს გურულ დიალექტსაც:

“ჩვენ მშვიდობა, გამარჯობა,
ჩვენს მასპინძელს – აშენება...
ვაშა, ვაშა, შენს ქალობას! –
თურმე სხვაი გყვარებია...
მართალია, შენი ჯაერით
საწამლავს ვსვამ შხამზე მწარეს...”

(რ.გოგოლაშვილის მიერ ნოტებზე გადატანილი სიმღერები ინახება მის პირად არქივში).

1991 წელს, როდესაც დასავლეთ ბერლინის მსოფლიოს ხალხთა კულტურის მუზეუმის ფონდიდან გადმოვიწერე სიმღერები, შესრულებული 1935 წელს ვლადიმერ ბერძენიშვილის ჯგუფის მიერ, ზემოთ მოყვანილი კახური მაგალითის ანალოგია აღმოჩნდა “ხასანბეგურას” ჩანაწერში: ტრიო თავიდან ბოლომდე ერთ ლექსს ასრულებს, გუნდი (გადაძახილი) კი – მეორეს, სრულიად განსხვავებულს. ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ სიტყვიერ ტექსტად არა მარტო გლოსოლოგიებისა და შორისდებულების, არამედ ლექსის გამოყენების შემთხვევაშიც, ხშირად სიტყვიერი ტექსტი უბრალო “სიტყვის მასალაა” შემსრულებლებისათვის, მთავარი მათთვის მუსიკალური ჰანგია.

ცვლილებები პირველადი სასიძლერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში

ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში მუდამ იცვლებოდა რაღაც, დროთა ვითარებაში გარკვეული კორექტივები შეჰქონდა სუბიექტურ თუ ობიექტურ ფაქტორებს. საერთოდ, შემსრულებლობაში მიმდინარე ცვლილებების გარეშე წარმოდგენილი იქნებოდა თავად სასიძლერო შემოქმედების წინსვლა და განვითარება. ხალხს, რომელიც ერთდროულად მუსიკალური ფოლკლორის შემოქმედიც, შემსრულებელიც და მსმენელიც იყო, მუდამ რაღაც ახალი შეჰქონდა შესრულების წესსა და ფორმებში თუ უშუალოდ მუსიკალურ ქსოვილში. ეს ეხება როგორც ცალკეულ ნიჭიერ პიროვნებებს, ისე შემსრულებელთა მთელ კოლექტივს.

ახლა ძნელია, დაბეჯითებით ვილაპარაკოთ პირველად სასიძლერო ფოლკლორში მიმდინარე ცვლილებებზე: ერთი მხრივ, ჩვენ ისეთ დროს მოგვიწია ცხოვრებამ, როცა პირველადი, აუთენტური მუსიკალური ფოლკლორი სწრაფი ტემპებით მიემართება სრული გაქრობისაკენ და მასში მიმდინარე ცვლილებები, უმთავრესად, ამ პროცესის თანმდევ მოვლენებს ასახავს. ხოლო, მეორე მხრივ, მეორეული მუსიკალური ფოლკლორის განვითარება, მისი ძლიერი უკუგავლენა პირველადზე ძალზე ართულებს იმის გარკვევას, თუ აუთენტური ფოლკლორის შემსრულებლობაში გამოვლენილი რომელი ცვლილებებია ამ უკანასკნელის ბუნებრივი განვითარების, ხოლო რომელი — მასზე მეორეული ფოლკლორის უშუალო ზეგავლენის შედეგი. ჩვენს საუკუნეში პირველადი და მეორეული ფოლკლორი იმდენადაა ერთმანეთზე გადაჯაჭვული, რომ ხანდახან შეუძლებელიც კი ხდება პირველადისა და მეორეულის გამოიყენა.

ასეა თუ ისე, შეეცადოთ, შეძლებისდაგვარად დავადგინოთ, რა ცვლილებები ხდებოდა და ხდება პირველადი სასიძლერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში. შემდეგ თავში ვრცლად ვისაუბრებთ მეორეულ სასიძლერო ფოლკლორზე, მის შემსრულებლობაზე, ამ თავში კი შეგჩერდები იმ ცვლილებებზე, რომლებიც პირველად შემსრულებლობაში მეორეულის ზეგავლენის გარეშე მიმდინარეობს. თუმცა, ვიმეორებ, ამ პირობის ზედმიწევნით დაცვა აუთენტურ და სასცენო ფოლკლორში არსებული პროცესების მსგავსების, ხშირ შემთხვევაში კი განუყოფლობის გამო (რაც მთლიანად ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში წარმოქმნილ ძირეულ სიახლეებს უკავშირდება), შეუძლებელი ხდება.

პირველად შემსრულებლობაში მიმდინარე ცვლილებებზე საუბრისას, უმთავრესად, XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის ვითარებას ვეყრდნობი, ვინაიდან ამის საშუალებას იძლევა სანოტო კრებულები, ფონოჩანაწერები და ლიტერატურულიდან თუ ინფორმატორთაგან მიღებული ცალკეული ცნობები. უფრო ძველ პროცესებზე მსჯელობა დაუსაბუთებელი ვარაუდების სამყაროში გადაგვიყვანდა.

XX საუკუნეში შემსრულებლობის სფეროში მომხდარ ცვლილებებს შორის პირველ რიგში უნდა დაეასახელოთ *შესრულების ადგილის შეზღუდვა*, რაც, უმთავრესად, ყოფაში მიმდინარე ცვლილებებითაა განპირობებული. მრავალმა, მეტადრე – თანდებულმა სიმღერამ, დაკარგა სოციალური ფუნქცია, რის გამოც მის არსებობას ნიადაგი გამოეცალა.

ამ მხრივ, განსაკუთრებით დაზარალდა შრომის სიმღერები. უკვე რა ხანია, მიწას სოფლად ტრაქტორით ხნავენ, რამაც თავისთავად გამორიცხა “გუთნურის” ყოფაში არსებობა; ამ სიმღერის შესრულებამ აზრი დაკარგა, რადგან იგი ტრაქტორის ძრავის გუგუნში, უბრალოდ, აღარც გაისმება. ნამგლით პურის მკის მორგანიზებული “მუშურები” შრომის იარაღად კომბაინის დამკვიდრებამ შეიწირა; მეცნიერულ-ტექნიკურმა პროგრესმა შრომის სხვა სიმღერების დანიშნულებისამებრ შესრულებასაც მოუღო ბოლო;

სარწყავი არხების მასობრივმა მშენებლობამ, ღრუბლების გამფანტავი ქვეშეხების ფართოდ გამოყენებამ მნიშვნელოვნად დაამცრო ამინდის სამართავი რიტუალისა და მისი თანმხლები სიმღერის “ლაზარეს” (და მისი ვარიანტების – “გონჯას”, “ელაის”...) მნიშვნელობა; მედიცინის წინსვლამ, ყვავილის საწინააღმდეგო აცრების დანერგვამ საფუძველი შეურყია ინფექციური დაავადებების – “ბატონების” – განმეურნავი სიმღერის “იანანას” (“საბოლიშოს”, “ბატონების ნანინას”, “ი ბატონევის”...) ფუნქციონირებას.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ადამიანთა *რწმენასა და მსოფლ-მხედველობაში მომხდარმა გარდაქმნებმა*. ჩვენს საუკუნეში სოფლის ახალგაზრდობაში აშკარად შეიმჩნევა ძველი რიტუალებისადმი ნიჰილისტური დამოკიდებულების გაღვივება. რელიგიური ხატობა-დღეობები, ნაწილობრივ, ღრეობის ადგილად იქცა. რიგ შემთხვევებში ძველი რიტუალებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულებასაც ეხედებით. მაგალითად, ერთაწმინდელი მიტო ბალალაშვილისათვის წელსწევით შიშველი დედაკაცები, წყლის გუთნით მოხვნის უძველეს წესს რომ ასრულებენ, “უწესო ქალები” არიან (ექსპ., კასპი 1980).

სოფლის ყოფას თავისი მსახვრალი ხელი შეახო ათეისტურმა პროპაგანდამ და ანტირელიგიურმა კამპანიამ. ყოველივე რელიგიურის (ქრისტიანულისა თუ წარმართულის) განუხრელმა ღვენამ (რისი მომსწრე პირადღ მეც არაერთგზის ვყოფილვარ), კომუნისტი და კომკავშირელი აქტივისტების საეჭვო ღირსების საკმინობამ კიდევ უფრო დააჩქარა ყოველივე ძველის მივიწყების პროცესი.

საბოლოო ჯამში, უამრავი ძველი წესჩვეულება და მისი თანმხლები სიმღერა დავიწყებას მიეცა. და თუმცა ხალხმა ბევრი რამის გადარჩენა შეძლო, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული საწესო სიმღერების დიდი ნაწილი დღეისათვის საზღადაოდ დაკარგულია.

ღროთა განმავლობაში კინდებოდა აუთენტური მუსიკალური ფოლკლორის როლი მისი ფუნქციონირების ისეთ მნიშვნელოვან ასპარეზზე, როგორც იყო *ქორწილი და დასაფლავება*. ამ შემთხვევაში მეტად დიდი მნიშვნელობა იქონია ქალაქური ყოფის გავლენამ: ქორწილებსა და დაკრძალვებზე უფრო და უფრო ხშირად იწვევდნენ და ღლესაც იწვევენ დამკვრელებს ქალაქიდან. როგორც წესი,

ესაა ინსტრუმენტალისტთა ქალაქური ტიპის ჯგუფები, რომლებშიც შედიან მეზურნეები (ან მედუდუკეები, ან კლარნეტისტები), მედოლე, ხშირად – მეგარმონე, ბოლო ათწლეულებში კი – გიტარისტებიც (ინსტრუმენტალისტთა ჯგუფში ზოგჯერ სხვა საკრავებზე დამკვრელებიც მონაწილეობენ). ამ შემთხვევებში ჟღერს ქალაქური ყაიდის ცალფა ან ორხმიანი სიმღერები, სამხმიანი სიმღერები იშვიათია. დასავლეთ საქართველოს სოფლებში დღეს თანამედროვე ტიპის საესტრადო, ელექტროსაკრავებისგან შემდგარი ჯგუფები ჭარბობს. ხსენებული ჯგუფების რეპერტუარის, მათი შემსრულებლობის დახასიათება წინამდებარე ნაშრომის მიზნებს სცილდება. ის კი ცხადია, რომ ამ ჯგუფებმა თავად იტვირთა სოფლური ქორწილისა და დაკრძალვის “მუსიკალური მომსახურება” და თანდათანობით გამოდევნა აუთენტური სასიმღერო ფოლკლორი (ცხინვალის რაიონის სოფელ ქურთის ერთი მკვიდრის თქმით, “(...) ეხლა მარტო დამკვრელები მღერიან; ეხლა ისინი ატარებენ კარგ დროსა, ფულიც იმათ მიაქვთ”. მთხრ. ბორის ბასიშვილი). არაერთგზის გაემხდარვარ იმის მოწმე, თუ როგორ გადაუფარავთ ამ დამკვრელებს ქორწილში ხალხური სიმღერის ენთუზიასტთა მიერ წამოწყებული სუფრული სიმღერა (იხ. აგრეთვე ერქომაიშვილი 1980: 13-14).

დამკვრელების ქალაქიდან მოწვევა ჯერ მოდად, შემდეგ კი წესად, ტრადიციად იქცა ისე, რომ გვიანდელი თაობებისათვის ქორწილისა თუ დაკრძალვის ქალაქური ჯგუფების მიერ მომსახურება სრულიად ბუნებრივ, თავისთავად მოვლენაში გადაიზარდა. აუთენტური ფოლკლორი კი ამ შემთხვევებში უცხო ხილად აღიქმება (ეს საკითხი საფუძვლიანად აქვს განხილული მ.შილაკაძეს 1988).

ათიოდე წლის წინ სოფელ კავთისხევში, მეგობრის ბებიის დაკრძალვაზე, ახალგაზრდების მიერ ახმოვანებული საგალობლები და ხალხური სამგლოვიარო სიმღერები კავთისხეველებმა მკრეხელობად მიიჩნიეს. იმავე კავთისხევსა და საგარეჯოს რაიონის სოფელ კაკაბეთში, როცა ხალხური სიმღერების მომღერალმა სიძეებმა თავიანთ ქორწილებში მეგობარი მომღერლების მოწვევა და ხალხური სიმღერებით “ფონს გასვლა” გადაწყვიტეს, მათ ამ სურვილს წინ აღუდგნენ ახლობლები და დაბეჯითებით მოითხოვეს დამკვრელების მოწვევა. სიძეები იძულებულნი იყვნენ, დაეთმოთ.

თუკი ქორწილში ხალხური სუფრული სიმღერა, დაკრძალვაზე კი “ზარი” მაინც აჟღერდა, დამსწრე საზოგადოების მიერ ეს უფრო ხშირად თავისებურ ეგზოტიკად აღიქმება. მაგალითად, თხუთმეტიოდე წლის წინ გორის რაიონის სოფელ ზემო ნიქოზში, ადრე ცნობილი მომღერლის გოგე მახარაშვილის შვილიშვილის ქორწილში, გოგემ, შვილიშვილების თხოვნით, იმღერა ქართლური “სუფრული მაყრული”. მოხუცის სიმღერამ დამსწრეთა წამიერი გამოცოცხლება და მოწონება გამოიწვია, ცოტა ხანში კი დამკვრელებმა კვლავ შემოსცეს დოღს, ჩაბერეს კლარნეტებს და ქორწილი კვლავ “ჩვეული რიტმით” გაგრძელდა (მთხრ. გოგე ლომსაძე).

აუთენტურ მუსიკალურ ფოლკლორს სხვა სახის მუსიკა შეენაცვლა სოფლის “ლხინებზეც” – ახალგაზრდობის საღამოს თავყრილობებზე. მაგალითად, ლიახვის ხეობის სოფელ ზემო ხეთიში თავად მიმიდევნებია თვალი, თუ როგორ ერეოდა

წლების განმავლობაში ფანდურზე დაკერასა და დამღერებას დოლ-გარმონი, ფირსაკრავი, შემდეგ კი – გიტარაც. ბოლო ათწლეულებში ახალგაზრდებმა მაგნიტოფონის გარეთ გამოტანა და რუსული და უცხოური ესტრადის მოსმენაც დაიწყეს.

ქართლს რომ თავი დავანებოთ, აუთენტური ფოლკლორის ჯერ კიდევ “გადარჩენილ კუნძულებზე” – აჭარასა და სვანეთშიც კი, ახალგაზრდობის თავყრილობებზე ძალიან ხშირად ჟღერს არახალხური მუსიკა.

ამრიგად, პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის ფუნქციონირების არე, შესრულების ადგილი შეუდარებლად შევიწროვდა. სად ჟღერს დღეს ძირძველი ხალხური სიმღერა? – იშვიათად ბავშვის დაძინებისას (იშვიათად იმიტომ, რომ ნამდვილ ხალხურ “ნანახზე” უფრო ხშირად დედეები სხვა სიმღერებს უდილინებენ შეილებს), მიცვალებულის დატირებისას (ჯერ კიდევ სულდგმულობს ხმით ტირილი, სამგლოვიარო “ზარი” კი სვანეთშიღა ჟღერს), რელიგიურ დღესასწაულებზე (უმთავრესად, ჩვენი ქვეყნის მთიანეთსა და ნაწილობრივ – კახეთშიც), იშვიათად – გართობისას, სუფრასთან, კიდევ უფრო იშვიათად – მუშაობისას. შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე ხშირად ხალხური სიმღერა სცენაზე, ტელევიზორსა და რადიოში ხმოვანებს, მაგრამ პირველადი ანსამბლების, პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის ზეედრითი წილი აქ შედარებით ნაკლებია.

მნიშვნელოვნად შემცირდა აუთენტური ფოლკლორის შემსრულებელთა, ე.წ. “*ფოლკლორის მატარებელთა*” რაოდენობაც (ამ და ქართული მუსიკალური ფოლკლორის შემსრულებლობაში მიმდინარე ზოგიერთ სხვა ცვლილებას მოკლედ ეხება მ. ახმეტელი მუსიკალური განმანათლებლობის პრობლემებისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ სტატიაში. 1987: 80-82). უკვე მრავალი ათწლეული გვაშორებს იმ ხანას, როცა სოფლად თითქმის ყველა მღეროდა. ფეოდალიზმის ხანიდან მომდინარე “ყველაფრის მცოდნე გლეხის” ტიპი წარსულს ჩაბარდა; თავი იჩინა ვიწრო სპეციალიზაციამ. დღეს ზომ სოფლად ზოგი მექანიზატორია, ზოგი – აგრონომი, ზოგი – მასწავლებელი, ბიბლიოთეკარი, ელექტრიკოსი და ა.შ. უფრო და უფრო მცირდება “ნამდვილი გლეხების” – ე.ი. იმ ადამიანების რიცხვი, რომლებიც მხოლოდ მიწაზე მუშაობენ და, შესაბამისად, იმ ადამიანებისა, ვისთვისაც მიწაზე მუშაობა და მიწის საშუაოების თანმხლები სიმღერები მათი ყოფის, ცხოვრების განუყრელი ნაწილია.

მაგრამ შემსრულებელთა რიცხვის შემცირების უმთავრესი მიზეზი მაინც ისაა, რომ აღარ არსებობს სოფლის “*საეკლესიო მუსიკალური განათლება*” – სოფლელი კაცი მთელი ცხოვრების მანძილზე აღარ ეუფლება სასიმღერო ხელოვნებას, აღარ სრულყოფს თავის ვოკალურ მონაცემებს ყოველდღიურ შრომაში, რელიგიურ რიტუალებში და ა.შ. ამიტომ სიმღერით, ძირითადად, ისინი მღერიან, რომლებიც მართლაც სიმღერის ნიჭით არიან დაჯილდოებულნი და სათანადო მიდრეკილებითაც გამოირჩევიან. დანარჩენები პასიური მსმენელების როლში გამოდიან: საშუალო მუსიკალური მონაცემების ადამიანებს აღარა აქვთ დრო და საშუალება, მათ სმენით და ყელის აპარატში არსებული ნაკლოვანებები ყოველდღიური ტრენაჟის შედეგად აღმოეჩნდნენ.

იმ გარემოებამ, რომ სიმღერების დიდმა ნაწილმა ცხოვრებისეული დანიშნულება, სოციალური ფუნქცია დაკარგა (ასლანიშვილი 1954: 209-218), განაპირობა *ყურადღების გამაზვილება წმინდა მუსიკალურ-ესთეტიკურ მხარეზე*. ყოფის ამა თუ იმ მომენტზე მიმაგრებული თანდებული სიმღერა უთუოდ შეიცავს ესთეტიკური ტკობის ელემენტს, მაგრამ მისი უმთავრესი დანიშნულება მაინც კონკრეტული მომენტის (შრომის პროცესის, რიტუალის და ა.შ.) თანხლებაა. ქართლში შევსწრებივარ სიმღერა “მუშურით” თანხლებულ პურის მკის პროცესს, იქვე – ნამგლების ლესვას “ნამგლურის” ფონზე, ანდა – ხატობას ფშავში, სადაც მლოცველები, ფერხულში ჩაბმულნი, ხატის დროშით ხელში, ასრულებდნენ საწესო “ფერხისას”. ამ კონკრეტულ შემთხვევებში “მუშურიც”, “ნამგლურიც” და “ფერხისაც” საოცრად ქმედითი და ბუნებრივად აღსაქმელი იყო. მათ დანიშნულებას უკეთესად ვერც ერთი სხვა, თუნდაც საუკეთესო სიმღერა ვერ შესრულებდა. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან სამივე ეს საშუალო სირთულის, მეტიც – საკმაოდ მარტივი სიმღერა ხალხმა ყოფის კონკრეტულ მომენტებს მიუსადაგა. ეს შერჩევა საუკუნეების მანძილზე ხდებოდა. ამიტომ არც მკისას, არც ლესვისას და არც საწესო ფერხულში არავის ახსენდება “ჩაკრულო” თუ “შავი შაშვი”.

მაგრამ როცა სიმღერას ადარა აქვს სოციალური ფუნქცია, წყდება შესაბამის ყოფით გარემოს დაღება საკითხი მისი სოციალური კონტექსტიდან იზოლირებულად შესრულებისა, წინა პლანზე გამოდის ესთეტიკური მხარე. მაგალითად, როცა სიმღერები სცენაზე სრულდება, მათ, უპირველეს ყოვლისა, ესთეტიკური ღირებულების მიხედვით ირჩევენ. ამიტომაც, რომ ფოლკლორულ კონცერტებზე ზემოაღნიშნული სამი სიმღერა კერავითარ კონკურენციას ვერ უწევს იმავე “ჩაკრულოს” და “შავ შაშვს” – ჰარმონიულად თუ სტრუქტურულად უაღრესად დახვეწილ, მკაფიოდ ჩამონაკეთულ, შეიძლება ითქვას – რთულ მუსიკალურ ნაწარმოებებს. ხოლო როცა გიორგი სვანიძემ “ნამგლურის” სცენაზე გამოტანა მაინც გადაწყვიტა, იგი სხვა შრომის სიმღერებთან გააერთიანა და ციკლის სახით წარმოადგინა (კოკელაძე 1984: 46). ესე იგი, მან მიზანშეწონილად არ ჩათვალა სცენაზე “ნამგლურის” დამოუკიდებელი სახით გამოტანა: სხვა სიმღერებთან კონკურენციისას ეს სიმღერა ზედმეტად ერთფეროვანი აღმოჩნდა.

სუფრასთან, სადაც, ისევე როგორც სცენაზე, დღეს წმინდა სიმღერების გვერდით თანდებული სიმღერებიც სრულდება, ამ უკანასკნელთა შერჩევა ასევე ესთეტიკური კრიტერიუმით ხდება.

როგორც უკვე აღინიშნა, საზოგადოებრივ თავყრილობებზე დღეს ყველა როდი მღერის; მღერის უმთავრესად ისინი, ვისაც დანარჩენთაგან “მომღერლის სტატუსი” აქვთ მინიჭებული. ეს უმთავრესად ის ხალხია, ვისაც კარგი მუსიკალური სმენა, შესაბამისი ვოკალური მონაცემები და მრავალხმიანი სიმღერის ხმებში ორიენტაციის უნარი აქვს. ეს უკანასკნელი ფაქტორი სრულებითაც არ არის უმნიშვნელო. სხვა ერებში, მაგალითად, რუსებსა თუ გერმანელებში “მრავალხმიანობის პრობლემა” არ არსებობს: სუფრასთან მსხდომთა დიდი ნაწილი პოტენციური შემსრულებელია; სიმღერა ერთხმად შესრულდება, ორხმად თუ სამხმად, შესრულება მაინც სრულფასოვნად ითვლება. უფრო ხშირად სიმღერა სწორედ ერთხმად სრულდება.

ასეთ შემთხვევაში განსაკუთრებით ნაკლები პრობლემა აქვთ გერმანელებს, რადგან ამ ქვეყანაში არსებული მუსიკალური განათლების სისტემა საშუალებას აძლევს ადამიანებს, უმტკივნეულოდ აჰყვნენ ძირითად მელოდიას.

სხვა სურათი გვაქვს საქართველოში. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ აქ მრავალზმიანი სიმღერის კულტია ჩამოყალიბებული. სამხმინი სიმღერის ერთხმად შესრულება არავითარ შემთხვევაში არ ჩაითვლება სრულყოფილად. ამიტომ სოფლად, თუკი არ გროვდება სამივე ხმის შემსრულებელი, სიმღერა, როგორც წესი, არ იმღერება (ამიტომაც, რომ “ორხმინი დიალექტები” – მაგალითად, ფშაურში – მომღზენთა შორის პოტენციური მომღერალი გაცილებით მეტია, ვინაიდან მარტივი მელოდია და ორბგერიანი გაბმული ბანის შესრულება შედარებით იოლი საქმეა).

ზემოთქმულის გამო, სუფრასთან მსხდომი შემსრულებლები პურობის განსაკუთრებულ წვერებად – მომღერლებად აღიქმებიან. მათ, ასე ვთქვათ, სუფრის მსვლელობის მუსიკალური გაფორმება აქვთ დაკისრებული. ამიტომ, ლხინის ჩვეულებრივ წვერებად მოიწვიეს თუ მომღერლებად, – ისინი მაინც თავისებურ არტისტებად გრძნობენ თავს. ე.ი. მომღზენთა თავყრილობის მონაწილენი ორ ჯგუფად – მომღერლებად და მსმენელებად არიან გაყოფილნი. ამიტომ მომღერლები ცდილობენ, მაქსიმალურად კარგად წარმოჩნდნენ მსმენელთა წინაშე. აქედან გამომდინარე, შესასრულებლად ირჩევენ მხატვრულად სრულყოფილ სიმღერებს, ისეთებს, რომლებიც მათ ოსტატობას კარგად წარმოაჩენს.

წმინდა სიმღერები, როგორც წესი, სრულად აკმაყოფილებს ამ მოთხოვნას. შესაბამისად, მომღერალთა რეპერტუარში ასეთი სიმღერების ზეედრითმა წილმა მნიშვნელოვნად იმატა. რაც შეეხება თანდებულ სიმღერებს, აქ საკმაოდ მკაცრი შერჩევა ხდება. არჩევა ჩერდება ისეთებზე, რომლებიც მხატვრული ღირსებებით ნაკლებად ჩამოუვარდება წმინდა სიმღერებს. ასეთებია: მაყრულები, მთელი რიგი საკულტო სიმღერები, ზოგიერთი შრომისა და სხვა.

სრულიად ნათელია, რომ, როცა სოციალურ ფუნქციადაკარგული სიმღერები სცენაზე ან სუფრასთან სრულდება, საქმე ეხება სიმღერის სხვა კონტექსტში გადატანას, ანუ *შესრულების ადგილისა და დროის ადრევის* (სხვა არა არის რა, მაგალითად, “ზარის” სცენაზე და “გუთნურის” სუფრასთან შესრულება). მიუხედავად ამისა, თუ სიმღერა ხელოვნური ცვლილებების გარეშე, ფოკლორის მატარებლების მიერაა ნამღერი, იგი მაინც პირველადი მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშად რჩება. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ სიმღერის შესრულების ტრადიციით მკაცრად დადგენილი ადგილისა და დროის შეცვლა მაინც პირველადი ფოლკლორის წიაღში მიმდინარე ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ცვლილებად უნდა ჩაითვალოს. ასევე მნიშვნელოვანი ცვლილებაა შემსრულებელთა რიცხვის კლება და აგრეთვე მომღერალთა რეპერტუარში წმინდა სიმღერების ზეედრითი წილის ზრდა თანდებული სიმღერების ზეედრითი წილის კლების პარალელურად.

ყველაფერთან ერთად, იგრძნობა *ცვლილებები სიმღერის შესწავლის მექანიზმში*. წინა თავში უკვე აღინიშნა, რომ ადრე სოფლად სიმღერის შესწავლა ერთგვარად სპონტანურად, კომპლექსურად ხდებოდა (ამ საკითხის შესახებ იხ. აგრეთვე

გარყანობე 1993ბ). ვერ ვიტყვით, რომ ეს მექანიზმი სრულებით მოიშალა; დღესაც გვხვდება მომღერალთა ჯგუფები, რომელთა წევრებიც ითვისებენ სიმღერის არა კონკრეტულ ცალკეულ ხმებს, არამედ სიმღერას მთლიანობაში და საჭიროების შემთხვევაში შეუძლიათ ნებისმიერი ხმის შესრულება. ასეთია, მაგალითად, კასპის რაიონის სოფელ ქვემო ჭალის მომღერალთა ჯგუფი, ანდა სენაკის რაიონის სოფელ მენჯის ფოლკლორული ტრიო; სამაგიეროდ, სამტრედიის უხუცესთა ანსამბლ “სანავარდოში” მომღერლები თითოეულ ხმას ცალ-ცალკე სწავლობენ. უნდა ითქვას, რომ აქაც საკმაოდ უმტიკინეულოდ ხდება ხმების გაცვლა, თუმცა არც ისე იოლად, როგორც წინა ორ შემთხვევაში. სამტრედიელთა ანსამბლის მსგავსი სურათია ჩოხატაურულ ანსამბლ “გურიამი”. ნიშანდობლივია, რომ ქვემოჭალელთა და მენჯელთა შესრულებაში მეტია ქვეცნობიერი, “უნებლიე” იმპროვიზაციის ხედვრითი წილი, მიუხედავად იმისა, რომ ქვემოიმერული და გურიული სიმღერა თავისთავად იმპროვიზების მეტ შესაძლებლობას შეიცავს.

ზედმეტი არ იქნება იმის აღნიშვნა, რომ ქვემოჭალელთა და მენჯელთა ჯგუფებს მკაფიოდ გამოხატული ხელმძღვანელი არ ჰყავთ, მაშინ როცა სამტრედიელებსა და ჩოხატაურელებს სათავეში უდგათ ადამიანი, რომელიც ხელმძღვანელად იწოდება და თავის თავში ხელმძღვანელის ყველა თვისებას აერთიანებს. თუ პირველ ორ შემთხვევაში სიმღერას წარმართავს ლიდერი, რომელიც სხვადასხვა შემთხვევაში ჯგუფის სხვადასხვა წევრი შეიძლება იყოს, დანარჩენ ორ შემთხვევაში წარმართველი მუდამ ერთი პიროვნება – ხელმძღვანელია (განურჩევლად იმისა, რიგით წევრებზე უკეთ იცის თუ არა მან ესა თუ ის სიმღერა), აღსანიშნავია ანსამბლ “გურიასთან” დაკავშირებული ერთი გარემოება: ჯგუფი აერთიანებს როგორც ძველ, გამოცდილ, ისე ახალგაზრდა მომღერლებს. უფროსი თაობის წარმომადგენელთა ნაწილი პირველადი ფოლკლორის მატარებელია, ამიტომ, როგორც კი შემსრულებლებად მხოლოდ ძველი მომღერლები გამოდიან (რაც, უნდა ითქვას, არც ისე ხშირად ხდება), მღერის პროცესი მაშინვე აუთენტურ ნიადაგზე გადადის – ქრება ხელმძღვანელის ფუნქცია, მატულობს იმპროვიზაცია, თვით სიმღერაც თითქოს ლალ სუნქტვას იწყებს.

აღნიშნული ოთხი მაგალითის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენში დღეს თანაარსებობს სიმღერის შესწავლისა და წარმართვის ძველი, ტრადიციული და გვიანდელი ვარიანტები. ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ამჟამად უფრო ხშირად მეორე ვარიანტი გვხვდება.

პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში შეინიშნება სხვა ცვლილებებიც. ერთ-ერთი მათგანი შეეხება *შემსრულებელთა სქესობრივ რეგლამენტაციას*.

წინა თავში აღვნიშნე, რომ ხშირ შემთხვევაში საქართველოს კუთხეებში ასეთი რეგლამენტაცია არ არსებობდა და სიმღერაში ქალების მონაწილეობა არც ისეთი შეზღუდული იყო, როგორც ამას ზოგიერთ ავტორი ვარაუბს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ შეზღუდვა საერთოდ არ შეინიშნებოდა. მაგალითად, გურულ კრიმანჭულიან სიმღერებში ადრე კრიმანჭულის პარტიას მუდამ კაცები ასრულებდნენ (ერქომაიშვილი 1980:13). ნაწილობრივ იგივე ითქმის ქართლ-კახური

სუფრულების სოლო-პარტიებზე. დღეს ეს დაუწერელი კანონი ზმირად ირღვევა (ასლანიშვილი 1956: 13-14), რაც პირველად შემსრულებლობაში მომხდარ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ცვლილებად უნდა ჩაითვალოს.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ქართული სასიმღერო ფოლკლორის ყველაზე მაღალმახატურული ნიმუშები მამაკაცთა რეპერტუარში იპოვება. როგორც ჩანს, ეს იმით უნდა იყოს განპირობებული, რომ ადრე ყოფაში მამაკაცები გაცილებით მეტს მღეროდნენ. მხოლოდ იმის თქმა რად ღირს, რომ შრომის უამრავი კოლექტიური სიმღერა მამაკაცთა კუთვნილება იყო. შრომის კოლექტიური სიმღერები კი თავისთავად შესანიშნავი სასიმღერო სკოლა გახლდათ, რასაც ქალები მოკლებულნი იყვნენ. ყოფიდან ამ სიმღერების გაქრობა უნდა იყოს ერთ-ერთი მიზეზი სიმღერებში ქალებისა და მამაკაცების როლის ნაწილობრივი გათანაბრებისა.

პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში შეინიშნება ერთი საგულისხმო ტენდენცია: *ორპირული სიმღერების გაერთიანება*. თუ თვალს გადავავლებთ XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის სანოტო კრებულებს და იქ მოთავსებულ სიმღერებს შევადარებთ ამავე სიმღერების შედარებით გვიანდელ ჩანაწერებს, დაერწმუნდებით, რომ მთელი რიგი სიმღერები, რომლებიც ადრე ორპირულად სრულდებოდა, შემდგომ ათწლეულებში ერთპირულად იმღერება. მაგალითად, სამკურნალო "იავნანა" ყველა ძველ ჩანაწერში ორპირულია: გაბმული ბანის ფონზე მონაცვლეობით მღერის ორი სოლისტი (ბენაშვილი 1986: 39; Аракчиев 1905: 65-66). ეს სიმღერა ამჟერად, როგორც წესი, ერთპირულად იმღერება. თუმცა, როგორც ერთ-ერთ ადრინდელ ნაშრომში აღვნიშნავდი, ერთპირულ შესრულებაში საკმაოდ მკაფიოდ ჩანს ყოფილი ორპირულობის კვალი (გარაყანიძე 1981: 28-31).

ანალოგიურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე კახური მაყრულების შემთხვევაში. ადრე ეს სიმღერა სრულდებოდა მონაცვლეობით ორ-ორი სოლისტის მიერ ბანის ფონზე (Аракчиев 1905: 55-56), დღეს კი იგივე სიმღერა ერთპირულად იმღერება (გრამფირფიტა 16). დღეს ზმირად ერთპირულადვე სრულდება ე.წ. "ღვთის კარზე სათქმელი იავნანა" (ქხმშლ, ფირი 150; ამავე სიმღერის ერთი სოლისტის მიერ შესრულებას არაერთგზის შესწრება ამ სტრიქონების ავტორიც), რომელიც ჯერ კიდევ რამდენიმე ათწლეულის წინ უსათუოდ ორპირულად – გაბმული ბანის ფონზე ორი სოლისტის მონაცვლეობით იმღერებოდა (Аракчиев 1905: 66-67).

ერთ-ერთ თავის ნაშრომში ნ.ზუმბაძე გამოთქვამს მეტად საინტერესო ვარაუდს, რომ ორპირული ნიმუშების გაერთიანება განპირობებულია სიმღერის გასამხმინანების პროცესით (ზუმბაძე 1989: 26). ეს მოსაზრება ეხმიანება გრ. ჩხიკვაძის დებულებას სამხმინანობის წარმოშობის ერთ-ერთი გზის შესახებ (Чхиквадзе 1957: 28; Жордания И. 1985: 22). თუმცა დასახელებული "მაყრული" და "ღვთის კარზე სათქმელი იავნანა" (ისევე, როგორც პრაგალი მსგავსი სიმღერა) განსხვავებული შემთხვევებია: არაყიშვილისეული "მაყრული" ორპირულად შესრულების დროსაც სამხმინანი იყო და "ღვთის კარზე სათქმელი იავნანა" გაერთიანების შემდეგ ორხმინან სიმღერადვე რჩება. გაერთიანებისადმი ლტოლვას, როგორც ჩანს, სხვა ფაქტორებიც განაპირობებს, რომელთა ძიება

ამჯერად ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს (ყველაფერთან ერთად, გამოსარიცხი არაა სიმღერების მცოდნეთა რიცხვის კლება).

აქვე უნდა აღინიშნოს პირველად ფოლკლორში მიმდინარე კიდევ ერთი მსგავსი ტენდენცია – *ორგუნდიანი ანტიფონური სიმღერების გაერთგუნდიანება*: ზოგიერთი სიმღერა, რომელიც ორი გუნდის მიერ მონაცვლეობით სრულდებოდა, თანდათანობით ერთგუნდიან სიმღერად იქცა. შდრ. “შავლეგო”: ა) ბენაშვილი 1886: 17; ბ) ჩხიკვაძე გრ. 1960: 240; “შუმლი მუხასა”: ა) ჩხიკვაძე ზ. 1896: 9; ბ) Аракчиев 1916: 114; “მაცრული”: ა) ჩხიკვაძე გრ. 1960: 358; ბ) იქვე: 201 (სახელწოდებით “ქართველო, ხელი ხმაღს იკარ”)

საინტერესოა, რომ როგორც ორგუნდიანი სიმღერების გაერთგუნდიანების, ასევე ორპირული სიმღერების გაერთპირულების ტენდენცია უფრო მეტად აღმოსავლურ-ქართულ მუსიკალურ დიალექტებში შეინიშნება.

სიმღერების მიერ სოციალური ფუნქციის დაკარგვამ, შესრულების ადგილის გადანაცვლებამ სცენაზე და სუფრასთან, განაპირობა ცვლილებები *შესრულების ხანგრძლივობაში*. სცენასაც და სუფრის მსვლელობასაც თავისი კანონები აქვს. სცენაზე წარმოდგენილი ფოლკლორული კონცერტი სხვადასხვა “ფოლკლორული ნომრების” მონაცვლეობის პრინციპით იგება. რაც უფრო მეტი სახეობრივი კონტრასტი არსებობს ამ ნომრებს შორის, მით უფრო მრავალფეროვანი, დინამიკური ხდება კონცერტი. ერთფეროვნება მსმენელის გადალტას იწვევს. კონცერტის ორგანიზატორები მუდამ გაურბიან ამ ერთფეროვნებას. ამიტომაც, რომ, როგორც წესი, კონცერტის მსვლელობისას სწრაფ სიმღერას დინჯი მოსდევს, ვაჟკაცურსა და ომახიანს – ლირიკული, გრძელს – მოკლე და ასე შემდეგ (თუ კონცერტში მოცეკვავეებიც მონაწილეობენ, სიმღერები და ცეკვები თანმიმდევრულად ენაცვლება ერთმანეთს, რასაც თავად შემსრულებლები “ჩაჭრას” უწოდებენ). თუ კონცერტს ერთი რომელიმე კუთხის ანსამბლი ატარებს, ამ კუთხის მუსიკა კი განსაკუთრებული სახეობრივი მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევა, ანსამბლის მესვეურები, კონცერტის “გაცოცხლების” მიზნით, შიგადაშიგ სხვა კუთხეების ან სულაც დამუშავებულ, ან თანამედროვე სიმღერებსაც კი ასრულებენ. ონის რაიონის ცნობილი ანსამბლის ხელმძღვანელი შალვა ჯაფარიძე თავისი ჯგუფის რეპერტუარში არახალხური სიმღერების არსებობას სწორედ ამ მიზეზით ხსნის (ექსპ., რაჭა 1992).

ყოველივე ზემოთქმულის გამო, ის სიმღერები, რომლებიც ყოფაში განსაკუთრებით დიდხანს გრძელდება, სცენაზე პირდაპირ გადატანილი, ამუხრუჭებს კონცერტის დინამიკური ტალღის განვითარებას. მაგალითად, მესტიური “არსენას ლექსი”, რომელიც თავის ბუნებრივ ყოფით კონტექსტში მსმენელთა მიერ ინტერესით აღიქმება, სცენაზე ზედმეტად გაჭიანურებული ჩანს. იგივე ითქმის რაჭულ “მალლა მთას მოდგაზე” მისი სრული სახით (სრული ტექსტით) შესრულების შემთხვევაში, ანდა – “გუთნურზე”, თუკი მას იმდენსავე ხანს იმღერებენ, რამდენსაც ხენის დროს.

ერთგვარად, განსხვავებულ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ისეთი სიმღერების შესრულებისას, რომლებიც თავად რამდენიმე განსხვავებული ნაწილისაგან შედგება,

დრამატურგიულად აღმაყალ დინამიკურ ხაზს ემყარება და, დიდი ხანგრძლივობის მოუხედავად, ერთფეროვნებას გამოიჩინებს (მაშინ როცა “არსენას ლექსიცა” და “მალა მთას მოდგაც” თავიდან ბოლომდე მუსიკალურად ერთგვაროვან მუხლებზეა აგებული). 1986 წელს, როცა ბორჯომის კომპოზიტორთა სახლში გამართულ კონცერტზე ვანის რაიონის სოფელ ღუცხუნის მომღერალთა ჯგუფმა 12-წუთიანი “ნადური” იმღერა, ამ შესრულებამ დამსწრეთა უდიდესი აღფრთოვანება გამოიწვია. ამის საწინდარი იყო აგებულება სიმღერისა, რომელიც ერთი მთლიანი, შეკრული, დრამატურგიულად საოცრად დახვეწილი ნაწარმოებია. მაგრამ დარწმუნებული არა ვარ, რომ მსგავსი სიმღერების კიდევ რამდენჯერმე შესრულება ასეთსავე რეაქციას გამოიწვევდა. ღუცხუნელთა “ნადური” ერთადერთი ასეთი დიდი სიმღერა იყო, რომელიც იმ საღამოს შესრულდა, რამაც სხვა სიმღერებთან კონტრასტის როლი ითამაშა.

იმავე 1986 წელს, რამდენიმე თვით ადრე, დავესწარი ფოლკლორულ კონცერტს ლენინგრადში. ადგილობრივმა ფოლკლორულმა ჯგუფმა, ვიტალი ფედკოს ხელმძღვანელობით, წარმოადგინა პროგრამა, რომელიც მთლიანად რამდენიმე გრძელ სიმღერას ეფუძნებოდა (სიმღერების რიცხვი სულ ოთხი იყო). პირველი სიმღერის შემდეგ (იგი დაახლოებით 15 წუთს გრძელდებოდა) აუდიტორიის მოწონება დიდი იყო; მეორე, დაახლოებით მსგავსი ხანგრძლივობის სიმღერა დამსწრეთ გაცილებით უფრო ცივად მიიღეს; მესამე ნაწარმოების დაწყების შემდეგ კი მსმენელებმა ნელ-ნელა დარბაზიდან გასვლა იწყეს. მაშასადამე, ბუნებრივ კონტექსტს მოწყვეტილი გრძელი სიმღერების პირდაპირ სცენაზე გადატანამ, სცენის კანონების უგულებელყოფამ, კონცერტის წარუმატებლობა განაპირობა.

სწორედ ამიტომ ჩვენში სცენაზე სრულდება ისეთი ფოლკლორული ნაწარმოებები, რომლებიც თავისი ხანგრძლივობით არ აღემატება სცენისათვის დაშვებულ ნორმებს. სიმღერის სცენაზე ჟღერის ხანგრძლივობის ზღვარი დაახლოებით 4-5 წუთს შეადგენს. ამის გამოა, რომ გამოცდილ ლოტბარებს 10-12-წუთიანი სიმღერები 4-5 წუთამდე დაჰყავთ. ამის შესანიშნავი ნიმუშია ვარლამ სიმონიშვილის მიერ სცენისათვის ადაპტირებული ნადური სიმღერა “შემოქმედურა”, რომელიც დაახლოებით ოთხწუთნახევრის ხანგრძლივობისაა (გრამფირფიტა 13). ამ შემთხვევაში მხედველობაში აუცილებლად უნდა მივიღოთ ის გარემოება, რომ ე.სიმონიშვილი სცენის კანონებით ხელმძღვანელობდა.

დაახლოებით იგივე ფაქტორები მოქმედებს სუფრასთან, რომლის მსვლელობასაც ასევე თავისი კანონები აქვს. აქ სიმღერა თავისებური “ჩანართია” თამაშის სადღეგრძელოებს შორის. ამ “ჩანართების” გაჭიანურება პურობის ჩვეული რიტმის დარღვევას მოასწავებს, რასაც მომღერლები, ბუნებრივია, გაურბიან.

ცვლილებებზე სიმღერების შესრულების *სიმაღლესა და მანერაში* ჩვენ, ნაწილობრივ, უკვე ვილაპარაკეთ წინა თავში. ეს ცვლილებები განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორზე დაკვირვებისას, რომელზედაც შემდეგ თავში ვისაუბრებთ. მაგრამ ცვლილებები შეიმჩნევა პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაშიც. საკმარისია, შევადაროთ ქართულ სოფლებში დღეს და ნახევარი-ერთი საუკუნის წინ ჩაწერილი სიმღერები, რათა დავრწმუნდეთ,

რომ დღევანდელი მომღერლები ვეღარ მღერიან ისე მაღლა, როგორც მათი წინამორბედები. ეს ეხება, არსებითად, საქართველოს ყველა კუთხეს. იგივე ითქმის შესრულების მანერაზე. ჩვენი თანამედროვე სოფლელი მომღერლების შესრულების მანერა შეუდარებლად უფრო ზომიერი, "ცივილიზებულია", ვიდრე მათი წინაპრებისა. ამაზე მეტყველებს დღევანდელი და ძველი ფონოჩანაწერების შედარება, აგრეთვე ძველი ავტორების დაკვირვებებისა (იხ. წინამდებარე ნაშრომის თავი I) და დღევანდელ ცოცხალ შესრულებაზე დაკვირვებების ურთიერთშეჯერება.

მაგრამ აქვე უთუოდ უნდა გაეცვას ხაზი იმ გარემოებას, რომ, ამგვარი ცვლილებების მიუხედავად, პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შესრულების მანერა ხელშესახებად განსხვავდება ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში არსებული და იქიდან ქართულ მხორეულ სასიმღერო ფოლკლორში დამკვიდრებული მანერისაგან.

ჯერ კიდევ დარაყიშვილის მიერ შემჩნეული ტენდენცია ქართული *ხალხური სიმღერების წყობის ტემპერირებულთან მიახლოებისა* (1905: 25) დროთა განმავლობაში კიდევ უფრო გაღრმავდა. ქართული ხალხური სიმღერების ძველი ფონოჩანაწერები, როგორც ცა და მიწა, ისე განსხვავდება თანამედროვე ჩანაწერებისაგან წყობის თვალსაზრისით. თუმცა, ვისაც თანამედროვე სოფლური ფონოჩანაწერების ნოტებზე გადატანა უცდია, უთუოდ დამეთანხმება, რომ ხშირად ამ ჩანაწერებში აღბეჭდილი სიმღერებიც არ თავსდება ტემპერირებულ წყობაში. ვიმოვრებ, ისინი გაცილებით უფრო ახლოსაა ტემპერირებულ წყობასთან, ვიდრე – ათწლეულების წინ დაფიქსირებული სიმღერები, მაგრამ მათი ნოტებზე გადატანის დროსაც დიდ სიძნელეებს ვაწყდებით სწორედ ტემპერირებული წყობიდან გადახვევების გამო.

ცვლილებებს პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი *კონტაქტების გაცხოველებამ* საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მოსახლეობას შორის XIX და განსაკუთრებით XX საუკუნეში, რამაც ნოყიერი ნიადაგი შექმნა ურთიერთგავლენისათვის, ერთი სასიმღერო დიალექტის მუსიკალური კანონზომიერების სხვა კუთხეებში "იმპორტისათვის".

ცხადია, საქართველოს კუთხეების მოსახლეობას მუდამ ჰქონდა მეტ-ნაკლები ურთიერთკავშირი. ურთიერთკავშირის ძლიერი წინაპირობა უთუოდ იქნებოდა მასობრივი მიგრაციული პროცესები. საკმარისია, დავასახელოთ ქართლელების დიდი რაოდენობით გადასახლება ეგრისის ტერიტორიაზე ძვ.წ. III-II ს.ს. და ახ.წ. VIII საუკუნეში, რაჭველებისა – სვანეთში XV საუკუნეში, აღმოსავლეთ საქართველოს მოსახლეობისა – რაჭაში (საქართველოს სსრ ატლასი 1964: 244; ჯორბენაძე 1989: 575; მაკალათია 1987: 15-24) და სხვა. მხედველობაშია მისაღები უფრო მცირე მასშტაბის მიგრაციები – გლეხების გადასვლა (მებატონეთაგან დეენის თუ სხვა მიზნების გამო) მეზობელ და შორეულ კუთხეებში, დამოყვრება როგორც მდებრივთა, ისე დიდგვაროვანთა შორის და სხვა. ყველა შემთხვევაში, გადასახლების დროსაც და მაგრებისა და მოყვრების ერთმანეთთან სტუმრობისას, სხვადასხვა კუთხის მომღერლებს ერთმანეთის მოსმენის საშუალება ეძლეოდათ. ნიჭიერი შემსრულებლების ცნობიერებაში კი უთუოდ ილექებოდა მათთვის ახალი ინტონაციები, ზოლო ცალკეულ შემთხვევებში ისინი მთელ სიმღერებსაც

იმასსოვრებდნენ. ამის შედეგად უთუოდ მდიდრდებოდა მომღერალთა ინტონაციური ფონდი, მათი მუსიკალური თვალსაწიერი.

ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა ანსამბლ “მთიების” წევრის, წარმოშობით კვალითელი (ზესტაფონის რაიონი) გიორგი გაბრიჩიძის მონათხრობი: მისი ბაბუისა და ბაბუის ძმების ცნობით, თავად გურიელებს ზესტაფონში მოყვრები ჰყოლიათ. როცა სტუმრად მოდიოდნენ, მათ ამაღაში მომღერლებიც ერივნენ, ისევე როგორც დამხვდურ თავად-აზნაურთა მხლებლებს შორის. გარდა იმისა, რომ სუფრასთან გურული და იმერელი მომღერლები რიგრიგობით მღეროდნენ და ერთმანეთს სიმღერაში ეჯიბრებოდნენ, – ისინი ერთმანეთის სიმღერების შესწავლასაც ცდილობდნენ. “ერთი სამჯერ რომ იტყოდნენ სიმღერას, ძმებმა უკვე ვიცოდითო”, – უთქვამს მთხრობელის ბაბუას. გაბრიჩიძეთა ეს შტო კვალითში რაჭიდან, სოფელ კვაცხუთიდან გადმოსულა. მათი სალოცავიც რაჭაში ყოფილა. წელიწადში ერთხელ გაბრიჩიძეები ურმით მიდიოდნენ სალოცავში და იქ რამდენიმე დღის მანძილზე რჩებოდნენ. მათი სასიმღერო რეპერტუარი რაჭველებთან ურთიერთობითაც მდიდრდებოდა მეზობელი კუთხის ნიმუშებით (იგივე მთხრობელი).

მაგრამ, ასეა თუ ისე, გვიან შუა საუკუნეებში რაიმე მუდმივ, სტაბილურ კონტაქტებზე ლაპარაკი მაინც ძველია. პოლიტიკურად დაქუცმაცებული ქვეყნის ნაწილების მუსიკა, ძირითადად, მაინც ცალ-ცალკე ფუნქციონირებდა და ვითარდებოდა. ამ გარემოებას, უარყოფითის გარდა, უთუოდ ჰქონდა დადებითი მხარეც – სწორედ მისი მეოხებით მივიღეთ ადენი სასიმღერო დიალექტი.

XIX საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული კი, რუსეთის მიერ საქართველოს სამეფო-სამთავროების თანმიმდევრული დაპყრობის შედეგად, საქართველოს კუთხეები დიდი ხნის შემდეგ კვლავ ერთ მთლიან პოლიტიკურ ერთეულად გაერთიანდა. ერთი მხრივ, ამან და, მეორე მხრივ, დროის მოთხოვნათა შესაბამისად, ყოველგვარი კომუნიკაციის (გზების, ტრანსპორტის, კავშირგაბმულობის და სხვა) განვითარებამ, მანამდე არსებული კავშირები ერთიათად გააცხოველა. ეს ცვლილებები, ცხადია, მუსიკის სფეროსაც შეეხო. ამიტომ, სრულიად ბუნებრივია, რომ უკვე XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის სანოტო კრებულებში საკმაოდ ხშირად გვხვდება ამა თუ იმ კუთხეში ჩაწერილი სხვა კუთხის სიმღერები (კარგარეთელი 1899: 15, 18, 56; Аракчиев 1908: 34, 65). ეს პროცესი შემდეგ და შემდეგ უფრო ღრმავდება. ამის შედეგად თითქმის ყველა მომღერლის რეპერტუარში, საკუთარი დიალექტის სიმღერებს გარდა, სხვა დიალექტების ნიმუშებსაც ეხვდებით. ხშირად უკვე მეცნიერთა მსჯელობის საგანი ხდება – სვანეთში ჩაწერილი ესა თუ ის სიმღერა სვანურია თუ მეგრული (ასლანიშვილი 1956: 10) ან რაჭული (არაყიშვილი 1950: 79), რაჭაში ჩაწერილი – რაჭული თუ კახური (გარაყანიძე 1990: 95). XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული, ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადების დაწყების, შემდეგ კი საქართველოს რადიოში ხალხური სიმღერების ტრანსლაციის დამკვიდრების, ზოლო უფრო ადრე – ხალხური სიმღერების გრამფირფიტების გამოცემის დაწყების შედეგად, ურთიერთგავლენისა და ურთიერთგამდიდრების პროცესი კიდევ უფრო შეუქცევადი ხდება.

ცნობილი მეგრელი მომღერალი პორფილე გაბელია, რემა შელევას განთქმული

გუნდის სოლისტი, ამ გუნდში ტრიოების შეუცვლელი მონაწილე (ბიჭტორ აბში-
ლავასთან და თვით რემა შელეგიასთან ერთად), ხშირად დადიოდა გურიაში
(უმეტესწილად – ბანქოს სათამაშოდ) და ახლო ურთიერთობა ჰქონდა იქაურ
მომღერლებთან. ბუნებრივია, იგი ხშირად მღეროდა კიდევ მათთან ერთად.
ნიჭიერმა ხელოვნამა საკმაოდ სწრაფად აითვისა გურული, მათ შორის –
რთული სიმღერებიც; ყველაფერთან ერთად, იგი კარგად ასრულებდა კრიმანჭულის
პარტიასაც. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ სენაკშიც, რემა შელეგიას გუნდში,
მის მღერას ერთგვარი გურული ელფერი დაჰკრავდა (მთხრ. ბიჭუნა ბარქია).

ზუგდიდის რაიონის სოფელ ჯიხაშკარის ცნობილი ანსამბლის “ოღოიას”
ხელმძღვანელი პოლიკარპე ზუბულავა არ მალავს, რომ მას ძალიან მოსწონს
გურული სიმღერები და მრავალი მეგრული სიმღერის ბანი გურულ ყაიდაზე აქვს
“გაწყობილი”. ანსამბლის თითო-ორიოლა ფონოჩანაწერის მოსმენაც დაგვარწმუნებს
ამ “აღსარების” გულწრფელობაში.

მოყვანილი კერძო შემთხვევები არც ისე “უწყინარია”, როგორც ეს ერთი
შეხვედით შეიძლება ჩანდეს. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ანსამბლ “ოღოიას”
პოპულარობა განაპირობებს მიბაძვას არა მარტო სხვა ანსამბლების, არამედ
რიგითი სოფლელი მომღერლების, იმავე “ტრადიციის მქონეთა” მხრიდან. რემა
შელეგიას გუნდის გავლენაზე კი ლაპარაკიც ზედმეტია: მისი შემოქმედების გავლენა
ყოველ ნაბიჯზე იგრძნობა აღმოსავლეთ სამეგრელოს (სენაკის, მარტვილის,
აბაშის რაიონების) სოფლების მომღერლების შემსრულებლობაში (ეს გავლენა,
ნაწილობრივ, სამეგრელოს სხვა რაიონებშიც შეიგრძნობა).

დღეს საქართველოში (ძირითადად – ანსამბლ “რუსთავის” წაყლობით) ფართოდ
გავრცელებული და უაღრესად პოპულარული გურული სიმღერა “მეივალ გურიაში”
აშკარად შეიცავს მეგრულ ინტონაციებს. ეს განსაკუთრებით სიმღერის ჰარმონიულ
ენაში ელინდება, რომელიც გურული დიალექტისათვის ნაკლებად დამახასიათებელ
ფრიგიულ კადანსს (ჟორდანია ი. 1983: 9) შეიცავს.

ურთიერთგავლენა-ურთიერთგამდიდრება მხოლოდ მეზობელ კუთხეებს შორის
რომ არ ხდება და გაცილებით უფრო დიდ მანძილსაც მოიცავს, დასტურდება
გურულ-აჭარული “ალიფაშას” ლექსებში (სიმონოვა 1983: 166) და მეგრული
“კუჩხი ბეღინერის” მთიან აჭარაში (ექსპ., აჭარა 1988) არსებობით. ამ
თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა 1983 წელს სენაკის რაიონის სოფელ მენჯეში
ჩაწერილი სიმღერა “მეშხურე” (“მეცხარე”). შესრულების ელფერით იგი თითქოს
არ განსხვავდება სხვა მეგრული ნიმუშებისაგან. მაგრამ თავისებური მელოდიკა,
“არამეგრულად” გაბმული ბანი (პედალური ბურღონი), ქართული სიტყვების ხშირი
გამოყენება, სიმღერის მთავარი გმირის სახელი ფირუზი, ეჭვს აღგვიძრავს, რომ ეს
ნიმუში (ექსპ., სენაკი 1983) სხვა კუთხის სასიმღერო შემოქმედებიდან უნდა იყოს
აღებული. მართლაც, ქართლსა და კახეთში გავრცელებულია საფანდურო სიმღერა
მწყემსი ფირუზის სიკვდილის შესახებ, რომელიც სიტყვიერი ტექსტის შინაარსით
ზუსტად ემთხვევა “მეშხურეს” (ექსპ., დმანისი 1982). მართალია, აქ მუსიკალური
მასალის პირდაპირ გადაღებაზე ლაპარაკი შეუძლებელია (გარკვეულწილად, იგი
ძველი, XX საუკუნის დასაწყისში დარაყიშვილის მიერ აღბეჭდილი ცალფა და

ორზმიანი მეგრული საჩონგურო სიმღერების შემკვიდრება), მაგრამ გარკვეული მულოდიური კავშირი სრულიად ზეღმესახება. ნაწილობრივ ემთხვევა პარმონიული ენაც. სრულიად აშკარაა, რომ მეგრულ მომღერლებს ეს ქართლ-კახური სიმღერა მოუსმენიათ, მოსწონებიათ და მეგრულ ყაიდაზე “გადაუმღერებიათ” (მაგ. 63).

აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ 1949 წელს გამოცემულ წიგნში ვ. შილაკაძე აღნიშნავს, გურიაში ქართლ-კახური სიმღერების შესრულება ჩვეულებრივ მოვლენად იქცაო (1949: 51-52).

ამრიგად, ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში უკვე კარგა ხანია, მოქმედებს ურთიერთგავლენის პროცესი. ზოლო ენაიდან ამ პროცესში ძალიან ხშირად ტრადიციის მატარებლები მონაწილეობენ, ეს განაპირობებს გარკვეულ ცვლილებებს პირველად სასიმღერო ფოლკლორში.

პირველადი სასიმღერო ფოლკლორი, გარკვეულწილად, გარეშე გავლენასაც განიცდის. ეს გავლენა, ქალაქური და სხვა სახის, ყოფაში უფრო და უფრო ძლიერად ფეხმოკიდებული, მუსიკიდან მოდის. განსაკუთრებით შესამჩნევი მაინც ე.წ. “დასავლური შტოს” ქალაქური სიმღერების გავლენაა. იგი, უმთავრესად, ტონიკა-დომინანტური პარმონიის კანონზომიერებების დამკვიდრებასა და ზედა ხმებს შორის პარალელური ტერციების ჭარბ გამოყენებაში მდგომარეობს.

რა თქმა უნდა, შეცდომა იქნებოდა, გეფიქრა, რომ აღნიშნული მოვლენები სათავეს მარტოოდენ ქალაქურ მუსიკაში იღებს. ჯერ კიდევ შალვა ასლანიშვილი წერდა, რომ ტონიკა-დომინანტური პარმონიის ნიშნების ჩამოყალიბება ქართულ სიმღერებში მათი ბუნებრივი, შინაგანი განვითარების გზით მიმდინარეობს (1970: 116). ამიტომ, როდესაც ქართულ ხალხურ სიმღერებში დომინანტური საფეხურის ფუნქციას VII-ის ნაცვლად V ასრულებს, ეს ჯერ კიდევ არ მიუთითებს ქალაქური სიმღერების ზეგავლენაზე. ესაა პარმონიულ ფუნქციათა ტერციული შენაცვლების პრინციპის (ჟორდანია ი. 1983: 58) განხორციელების შედეგი. ასეთი V საფეხური განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება გურულ დიალექტში (მაგ. 25).

სამაგიეროდ, ქალაქური მუსიკის გავლენის ნაყოფია V საფეხურის ისეთ კონტექსტში გამოყენება, როგორშიც ის 29-ე მაგალითშია მოცემული. ამის დადასტურებაა I საფეხურის შემდეგ V-ის ნახტომით, ძლიერ დროზე, ფრაზის დასაწყისში აღება. სხვათა შორის, ზ. ფალიაშვილის მიერ დამუშავებული “შენ ხარ ეენახის” არააუთენტურობას არამარტო მისი კოდა აშკარაა, არამედ — ძირითად მუხლებში I საფეხურის შემდეგ V-ის მოუმზადებლად, პირდაპირ ნახტომით აღება (მაგ. 30). მაშინ, როცა პირველწყაროში — კარბელაშვილების ვარიანტში, I-ის შემდეგ V შუალედური VI-ის გავლით მიიღწევა. (მაგ. 31). მართალია, კადანში თანმიმდევრობა V-VI-VII-I სრულიად ბუნებრივად, აუთენტურ-ხალხურად გამოიყურება, მაგრამ აღნიშნული დაღმავალი კვარტული ნახტომი მაინც თავისას მეტყველებს.

კიდევ უფრო საგრძნობია ქალაქური სიმღერის გავლენა იმ შემთხვევებში, როცა IV საფეხური თავისი მნიშვნელობით დასავლეთ ევროპული კლასიკური მუსიკის სუბდომინანტას ემთხვევა (მაგ. 32). სხვაგვარ კონტექსტებში გამოირიცხული არ არის I-V-ის და IV-V-ის აღება ისე, რომ არავითარი საბაზი არ იქნება

ქალაქური სიმღერის გავლენაზე სალაპარაკოდ. ამის საბუთად ზემოთ მოტანილი "ხასანბეგურას" (მაგ. 25) მონაკვეთიც იკმარებს, სადაც V-ის წინ IV საფეხურია აღებული, მაგრამ სუსტ დროზე; იქვე V საფეხური I-დან დაღმავალი ნახტომით აიღება, მაგრამ, ჯერ ერთი, ისიც სუსტ დროზეა მოცემული და, მეორეც – ეს ნახტომი ბანის მელოდიზაციის შედეგია.

ახლა – რაც შეეხება პარალელურ ტერციებს.

დარაყიშვილი, როცა ქართველთა მუსიკალურ ყოფაზე რუსული და ევროპული ცივილიზაციის მძლავრ გავლენაზე მიუთითებდა, შემოთვლით აღნიშნავდა, რომ ხალხურ სიმღერებში უფრო და უფრო ჭარბად ეხვდებოდა პარალელურ ტერციებს (დარაყიშვილი 1925: 21-22; Аракишвили 1948: 56-57). მართლაც, დღეს, უმრავლეს შემთხვევაში, მაღალი ხმების შემსრულებელი სოლისტები ერთმანეთს ტერციებით მიჰყვებიან; პარალელური ტერციების ხვედრითი წილი სიმღერებში ახლა გაცილებით მეტია, ვიდრე, მაგალითად, საუკუნის დასაწყისის სანოტო ჩანაწერებში.

ამ შემთხვევაშიც უნდა აღინიშნოს, რომ პარალელური ტერციები მხოლოდ ქალაქური მუსიკის გავლენით ვერ აიხსნება. აქ, ერთი მხრივ, ეროვნული საეკლესიო გალობის ტრადიციაც უნდა გავითვალისწინოთ, რომელიც უხვად შეიცავს პარალელური ტერციებით მოძრაობის პრინციპს, მეორე მხრივ კი – ზოგიერთი ტიპის სიმღერების წყობა. საკმარისია დავასახელოთ ქართლ-კახური შრომის ან საცეკვაო სიმღერები, რომლებისთვისაც პარალელური ტერციებით მოძრაობა სრულებით ბუნებრივი მოვლენაა (მაგ. 33). სხვა ტიპების სიმღერები შეიძლება რაღაცას დასესხებოდა შრომისა და საცეკვაო სიმღერებს, მით უმეტეს, რომ საუკუნეთა განმავლობაში, შედარებით რთული სიმღერების შექმნისას, მომღერლები უხვად იყენებდნენ სხვა, უკვე არსებული, უფრო მარტივი ნიმუშების ინტონაციებს (გარაყანიძე 1990: 184-189). ადვილი დასაშვებია, რომ პარალელური ტერციების გამოყენების პრაქტიკა შრომისა და საცეკვაო სიმღერებიდან უფრო რთულ (თუნდაც – სუფრულ) სიმღერებშიც გადავიდა.

მაგრამ ტერციული პარალელიზმის ზედმეტად დიდი როლი, რაც აგრერივ თვალმისაცემია დღევანდელი ქართული სოფლის მუსიკალურ ყოფაში, გვაფიქრებინებს, რომ ქალაქურმა სასიმღერო შემოქმედებამ მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ცვლილებები პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის ნიმუშების წყობაში.

ავიღოთ "გრძელი კახური მრავალჟამიერის" ორი ვარიანტი. პირველი 900-იან წლებშია ჩაწერილი (მაგ. 34), მეორე – 60-იანში (მაგ. 35). საწყის მონაკვეთებზე დაკვირვებაც კი ცხადყოფს, თუ როგორ გაიზარდა პარალელური ტერციების ხვედრითი წილი.

პარალელური ტერციების გაბატონებული როლის თვალსაჩინო ნიმუშია კახური "შემოძახილი" (მაგ. 36), რომელსაც თელავის სარაიონო კულტურის სახლის ანსამბლი (ხელმძღვანელი – ფირუზ მახათელაშვილი) ასრულებდა ასევე 60-იან წლებში.

ო.ჩიჯავაძისა და რ. სიმონოვას მიერ 60-იან და 80-იან წლებში ჩაწერილი ლექსბუშური სიმღერებით (ჩიჯავაძე 1988; რ. სიმონოვა 1983) შეიძლება დავასკვნათ, რომ ისინი, ძირითადად, სოლისტების პარალელური ტერციებით მოძრაობას ემყარება. საბედნიეროდ, ჩვენ მოგვეპოვება დარაყიშვილის მიერ 1908 წელს აღბეჭდილი ხუთი ლექსბუშური სიმღერა (1916:219-222), რომლებიც გვარწმუნებს, რომ საუკუნის დასაწყისში ამ კუთხის სიმღერებიც “ნაკლებად ტერციული” იყო; პარალელური ტერციების გაბატონებული როლი აქაც გვიან შეძენილი თვისებაა... იგივე შეიძლება ითქვას მრავალი სხვა კუთხის სიმღერებზეც.

ტერციების “მსახერალი ხელი” ნაკლებად შეეხო პოლიფონიურ გურულ სიმღერებს. თუმცა გურული სასიმღერო ფოლკლორი მთლიანობაში მას მაინც ვერ გადაურჩა. “ჩვენ მშვიდობას” და “ხასანბეურას” გვერდით აქაც ვხვდებით ტერციული პარალელიზმებით “დახუნძლულ” ნიმუშებს (მაგ. 37).

საერთოდ, პარალელური ტერციების საკითხი უშუალოდ უკავშირდება პოლიფონიის საკითხს. რაც უფრო მეტია პარალელური ტერციებით მოძრაობა სიმღერაში, მით უფრო ნელდება პოლიფონიურობის შეგრძნება; ერთი მიმართულებით სინქრონულად მოძრავი, მეტრ-რიტმულად ერთგვაროვანი, ერთი და იმავე სიტყვიერი ტექსტის წარმომთქმელი ორი ხმა თითქოს ერთ მთელად აღიქმება; ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ჟღერს ერთი და იგივე მელოდია, ოღონდ ორ სხვადასხვა სიმაღლეზე. ასეთ მოვლენას მუსიკისმცოდნეები “გამსხვილებულ მელოდიას” უწოდებენ (Гоготишвили В. 1974; გოგოტიშვილი თ. 1993: 24). წამყვანი ხმის პარალელურად მოძრავ ხმას მსგავს შემთხვევაში კარგად გამოხატავს რუსული მუსიკალური ტერმინი “втора” (ჯავახიშვილი 1938: 71). აღწერილი ხმათასვლა ქალაქურ სიმღერებში სრულიად ჩვეულებრივი მოვლენაა. სიმღერების დიდ ნაწილში ორი მაღალი ხმა, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ერთმანეთის მიმართ ტერციის (ან – სექსტის, როგორც ტერციის შებრუნების) მანძილზე ჟღერს. თუ გავითვალისწინებთ, როგორ შეიქმნა ასეთი ქალაქური სიმღერები, – ეს გასაგებიცაა: ამა თუ იმ ევროპული ყადის მელოდის ქარგაზე შეიქმნა მისი ვარიანტი (ზოგჯერ – მისი ტყუპისცალი, ოღონდ ქართული სიტყვიერი ტექსტით), შემდეგ კი, ევროპულსავე ყაიდაზე, მას ორი ხმა შეუწყვეს. უმთავრესად ეს ასე ხდებოდა: მთავარი (საწყისი) ხმა ზედა (“პირველ”) ხმად ფორმდებოდა, მასზე ტერციით ქვევით ჟღერდა შუა (“მეორე”) ხმა, ხოლო ყველაზე ქვევით – მთავარ პარმონიულ საფეხურებზე ბანი (“მესამე ხმა”) მოძრაობდა. ესე იგი, მარტივად რომ ვთქვათ, ხდებოდა მელოდიის პარმონიზაცია, დაახლოებით ისეთი, როგორსაც პარმონიის შემსწავლელ მოსწავლეებს აკეთებინებენ, როცა მათ მოცემული აქვთ ერთი (ზედა ხმის) მელოდია და მას დაბალი ხმები უნდა შეუხამონ. ზედა ხმის გარდა, ყველა დანარჩენი თანმხლები დამოკიდებულია. ეს უკანასკნელები, როგორც წესი, რიტმულადაც და სიტყვიერი ტექსტითაც ზუსტად მიჰყვება ზედას, შუა ხმა კი, როგორც უკვე ითქვა, მელოდიურადაც იდენტურად მოძრაობს (ტერციით ქვევით).

რა შეიძლება ითქვას ამ მხრივ ხალხურ სიმღერებზე? მაგალითად, ავიღოთ ქართლ-კახური “გრძელი სიმღერები” (რომელთა ჯგუფში სუფრულებიც შედის).

ამ სიმღერების უმეტესობა მომდინარეობს ე.წ. ანტიფონური სიმღერებიდან, კერძოდ, იმ სიმღერებიდან, რომლებიც თავის დროზე სრულდებოდა ორი სოლისტის მიერ გაბმული ბანის ფონზე (ჩხიკვაძე გრ. 1960: XII; Жордания И. 1985: 22-23). ამიტომ ამგვარ სიმღერებში არც ერთი ხმა არ შეიძლება იყოს მთავარი. ამ ტიპის “გრძელი სიმღერების” ჩამოყალიბება ასე ხდებოდა: თითოეულმა სოლისტმა დროთა განმავლობაში იწყო მღერა სიმღერის იმ მონაკვეთებშიც, რომელიც მის პარტნიორს “ეკუთვნოდა”. ბუნებრივია, მას იმაზეც უნდა ეზრუნა, რომ მეორე მომღერლისათვის ხელი არ შეეშალა. ამიტომაც არის, რომ თავის ძირითად სათქმელს როცა მოათავებს, სოლისტი შედარებით ჩუმად იწყებს მღერას და ყურადღებით უსმენს პარტნიორს, რათა კარგად შეუხამოს მას თავისი ხმა, ხოლო თუ სწორი, მარჯვე შეწყობა არ გამოდის, – დროებით გამოერთვება კიდევ სიმღერიდან (ამგვარი ჩართვა-გამორთვა, სხვათა შორის, კონტრაპუნქტის ეფექტს კიდევ უფრო აძლიერებს (ეს დაკვირვება ქართულ და კახელ სოფელ მომღერალთა შესრულებასთან ხანგრძლივ, უშუალო შეხებას ეფუძნება. ამ გარემოების გაუთვალისწინებლობას, ვფიქრობ, მცდარ დასკვნებამდე მიჰყავს ის მკვლევრები, ქართლ-კახურ “გრძელ” სიმღერებზე რომ მსჯელობენ); ამიტომევე სიმღერაში ინიციატივას ხან ერთი სოლისტი ფლობს, ხანაც – მეორე (მაგ. 38). ყოველივე ეს მნიშვნელოვნად განასხვავებს ხალხურ (სოფლურ) სიმღერას ქალაქურისაგან. ხოლო როცა ხალხურ სიმღერაში ჭარბ პარალელურ ტერციებთან, “გამსხვილებულ მელოდიასთან” გვაქვს საქმე, როცა ერთი ხმა ბრმად მიჰყვება მეორეს, თავის წილ ინიციატივაზე უარს ამბობს და ამგვარად მინიმუმამდე დაჰყავს სიმღერაში პოლიფონიის (კონტრაპუნქტის) ელემენტი, ეს, უპირველეს ყოვლისა, ქალაქური სიმღერის გავლენის, ხალხურში მისი პრინციპების გადმონერგვის მიზეზით ხდება.

ბევრი ჩვენგანი აპყობს მომღერალს ქალაქური სიმღერის შესრულებისას. როცა ერთი ხმა ღერს, მეორე ხმის შეწყობა საკმაოდ იოლია – მთავარია, ტერციის ინტერვალის შეგრძნება გექონდეს გამომუშავებული. სხვაგვარად რომ ვქთვათ, ამ შემთხვევაში წამყვანი ვერტიკალური აზროვნებაა. რაც შეეხება ჰორიზონტალურ აზროვნებას, იგი აშკარად მოკრძალებულ როლს ასრულებს (მაგ. 39). ძირძველ ხალხურ სიმღერებში წინა პლანზე ჰორიზონტალური – ლინეარული აზროვნება გამოდის. თავისთავად ცხადია, ვერტიკალის მკაფიო შეგრძნების გარეშე ფონს ვერც აქ გახვალ, მაგრამ სასიმღერო მუხლის უმრავლეს მონაკვეთებზე სოლისტი არ არის შეზოჭილი ვერტიკალის მოთხოვნებით. მხოლოდ გარკვეულ საკანძო მომენტებში – კადანსში და (მეტრულად) ზოგიერთ ძლიერ დროზე აუცილებელია ცალკეულ აკორდულ ბგერებზე დაყრდნობა. ამიტომაც, რომ ყოველ ნაბიჯზე ხმებს შორის ნებისმიერ ინტერვალს შეიძლება შეგხედეთ; აკორდული წარმონაქმნებიც უაღრესად მრავალფეროვანია. შემთხვევით არ უწოდებენ ლინეარული მოძრაობის შედეგად წარმოქმნილ აკორდებს “თავისუფალი წყობის აკორდებს” (ჭოზონელიძე ე. 1973: 17). მართლაც, ეს არ არის აკორდები ტრადიციული, “კლასიკური” გაგებით. ხშირად ესაა “შემთხვევითი” შეხამებები, რომელთა ნაცვლად, მელოდიური ზახის ოდნავი შეცვლის გამოც, შეიძლება სულ სხვა შეხამებები წარმოქმნილიყო.

ნათქვამის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანოთ მეგრული მგზავრული მაყრული “კუნტა ბედინერა” (მაგ. 40). აქაც, ისევე როგორც ერთ-ერთ წინა მაგალითში – “ზამთარში”, პორიზონტალური აზროვნება წინა პლანზეა წამოწეული.

არა მგონია, ზემომოყვანილი მსჯელობა ვინმეს არადამაჯერებელი ჯევენოს. მაგრამ კიდევ უფრო დამაჯერებელი იქნება იგი მათთვის, ვისაც “კუნტა ბედინერა” თუ “ჭონა” სოფლად, ნამდვილი სოფლელი მომღერლებისაგან მოუსმენია – მათგან, ვინც პორიზონტალურად ჯერ კიდევ აზროვნებს, ვისაც იმპროვიზაციული აზროვნება გაზარმაცებული არა აქვს და ტერციების ტყეობაში არ არის მოქცეული. ასეთ დროს სოლისტები უფრო მეტად კილოს ცენტრალურ ბეგრაზე ორიენტირებენ, ერთმანეთზე ნაკლებად არიან დამოკიდებულნი. ეს დამოკიდებულება უპირატესად იმაში გამოიხატება, რომ როგორც ზემოთ აღინიშნა, ცდილობენ, არ შეზღუდონ პარტნიორი ამ უკანასკნელის მიერ ინიციატივის აღების მომენტში.

ერთი სიტყვით, პირველად სასიმღერო ფოლკლორში პარალელური ტერციების მოხლეკება, მნიშვნელოვანწილად, ქალაქური სიმღერებიდან მომდინარე “ტოტალური ვერტიკალური აზროვნებით” არის განპირობებული. ეს მოვლენა უსათუოდ უარყოფით მოვლენათა რიგს უნდა მიეკუთვნოს.

ამავე დროს, პირველად სასიმღერო ფოლკლორში შეიმჩნევა პროცესები, რომლებიც ხალხური სიმღერის ბუნებრივი, შინაგანი განვითარების ფარგლებს არ სცილდება. ესაა, უპირველეს ყოვლისა, ცვლილებები სიმღერების პარამონიისა და მელოდიკის სფეროში.

ავიღოთ, მაგალითად, I საფეხურის პარალელურად ქვემო IV საფეხურის დამკვიდრება (ეს საკითხი კარგადაა აქვს განხილული ნ.მაისურაძეს. 1982: 441-444). ზემოთ უკვე ვახსენეთ პარამონიულ ფუნქციათა ტერციული პარალელიზმის პრინციპი, რისი პოტენციატ იმთავითვე ჩადებულია კილოში. ამ პრინციპის მიხედვით, ამა თუ იმ პარამონიულ (ბანის) ბეგრას შეიძლება შეენაცვლოს მისგან ტერციის, აგრეთვე კვინტის ინტერვალით დაცილებული ბეგრა (ჟორდანიი ი. 1983: 62-63). ამ პოტენციის განხორციელებას მრავალი კუთხის სიმღერებში ვხვდავთ. თუმცა ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში მას თითქმის არ ვხვდებოდით რაჭულ და სვანურ სასიმღერო ფოლკლორში. დროთა განმავლობაში ეს პოტენცია განხორციელდა, უფრო მეტად რაჭულ (მაგ. 41), ნაწილობრივ კი სვანურ (მაგ. 42) დიალექტშიც. მოყვანილ მაგალითებში კარგად ჩანს ფუნქციათა შენაცვლების მომენტი: ერთი მუხლი I საფეხურიდან იწყება, მეორე – IV-დან.

არსებული ჩანაწერების მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ პარამონიულ ფუნქციათა ტერციული პარალელიზმის პრინციპი არ არის ერთადერთი – არსებობს ფუნქციათა კვარტული შენაცვლების პოტენციატ. მაგალითად ავიღოთ გურული სიმღერა “მე, რუსთველი”, რომელშიც სიტყვებზე: “მე, რუსთველი, ხელობითა”, როგორც წესი, მოცემულია კვარტკვინტაკორდი (მაგ. 43). ასეა მრავალ ვარიანტში. პარამონიულ ფუნქციათა ტერციული პარალელიზმის პრინციპიდან გამომდინარე, მოსალოდნელი იყო, რომ განვითარების პროცესში, წინა მაგალითების მსგავსად, კილოს ახალი ცენტრი კვინტით ქვევით დაიკაებდა ადგილს. მაგრამ, ჩოხატაურში

ჩაწერილ ვარიანტში შესაბამის ადგილზე ბანი კვარტით დაბლაა მოცემული (მაგ. 44). სრულიად აშკარაა, რომ ბანის პარტია ზედა – მოძახილის ხმის ბგერის ოქტავეური გაორმაგებაა. შედეგად ვიღებთ ქართული ზალზური სიმღერებისათვის ჩვეულ შეხამებას: ოქტავეური ჩარჩოს ფარგლებში ზდება შუა ხმის განვითარება; ამოსავალი აკორდი სექტოქტაკორდია. როგორც ვხედავთ, წინა პლანზე გამოდის ასევე საუკუნეობით გამომუშავებული პრინციპი – ორიენტაცია ოქტავის ინტერვალზე.

კიდევ უფრო შორს მიდის სახალხო მომღერალთა გამომგონებლობა და სიახლისადმი სწრაფვა “ლატარიის სიმღერის” ერთ-ერთ ვარიანტში. აქ ისევ ფუნქციონირებს ტერციულ პარალელიზმთან (Магелан 1952: 60-61) გვაქვს საქმე. თუ აქამდე განხილულ შემთხვევებში ბანის პარტიაში ორი ბგერის ურთიერთშენაცვლებას ჰქონდა ადგილი, – აქ ასეთი ბგერა ოთხია! (მაგ. 45)

მამასადამე, სიმღერების განვითარების მნიშვნელოვანი წილი კილოს პოტენციის განხორციელებაზე მოდის. სხვა შემთხვევებში სიახლეები მელოდირის სფეროში შეინიშნება. მიემართოთ შესაბამის მაგალითებს:

კახურ სუფრულ სიმღერებში არსებობს დამახასიათებელი მელოდირი ფორმულა, რომელიც შუა ხმის პარტიაში გვხვდება (ამ ფორმულის შესახებ იხ. გარაყანიძე 1981: 58-76) – მელოდია მიემართება კილოს ტერციულიდან კვინტური ბგერისაკენ კვარტული ბგერის გავლით. ეს უკანასკნელი მელიზმებითაა შემკული (მაგ. 46). ეს ფორმულა ზოგჯერ ოდნავ უფრო გათულებულია (მაგ. 47). იშვიათად აიღება სექსტური ბგერაც (მაგ. 48). მაგრამ ამაზე უფრო შორს გათულება აღარ მიდის. ასეა ყველა იმ სიმღერაში, რომელშიც მოცემული ფორმულა მონაწილეობს; ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ შუა ხმას აქვს თავისი მკაცრად განსაზღვრული სამოქმედო არე, რომელსაც იგი არ სცდება: უფრო ზევით ასვლა მოძახილის არეში გადასვლას მოასწავებს. ამ დაუწერელი კანონიდან გადახვევა აზრადაც არავის მოსდის. მაგრამ აი, “გრძელი კახური მრავალჟამიერი” ერთ-ერთ ჩანაწერში ისახება მანამდე არარსებული მოძრაობა: ზემოხსენებული მელოდირი ფორმულის შესატყვის ადგილებში შუა ხმა გაბედულად ადის ზევით, გაივლის კილოს სექსტურ, სეპტიმურ, ოქტავეურ ბგერებს და ნონამდე ადის! საბოლოოდ აღმასვლას კვლავ დაღმასვლა ენაცვლება და შეჩერება ზდება კვინტურ ბგერაზე, როგორც ეს ზოგადად ამ ფორმულას ახასიათებს. მაგრამ ამ შეჩერებამდე განვლილია მანამდე არგაგონილი მანძილი (მაგ. 49)! განვითარების პოტენცია მელოდიაში აუთვისებელი სივრცის ათვისებაში გამოიხატა (აღნიშნული სიახლის შემოშენი ვანო მჭედლიშვილია).

ახლა ავიღოთ გურული “ჩვენ მშვიდობა”, მისი ერთ-ერთი მონაკვეთის ბანის პარტია. ეს უკანასკნელი ძირითადი საყრდენი ბგერიდან საფეხურებრივ ასვლას ემყარება. ბანი ადის კვინტამდე და, სექსტური ბგერის გაკვრით ალების შემდეგ, კვლავ ქვევით ბრუნდება. სექსტური ბგერა აქ დამხმარე საფეხურის როლს ასრულებს (მაგ. 50). ასევეა სიმღერის უამრავ სხვა ვარიანტში. ბანის პარტიის შემსრულებლები უფრო მაღლა ასვლას თავს არიდებენ, მით უფრო, რომ სექტიმური ბგერის ალება შუა ხმასთან სეკუნდით მიახლოებას მოასწავებს, რაც

შესაბამის კონტექსტში უჩვეულო ხმოვანებად აღიქმება. მაგრამ დგება დრო, როცა ამ ღოგმასაც ეცლება საფუძველი და მომღერლების მიერ მანამდე დადგენილი საზღვარი თამამად გადაილახება (მაგ. 51).

და კიდევ ერთი მაგალითი გურული სასიმღერო ფოლკლორიდან: სიმღერა “შე შაშვში” არის ბანის მელოდიური ფორმულა, რომელიც ტერციის ინტერვალით აღმასვლას ემყარება (მაგ. 52). ზოგ ვარიანტში შესაბამისი მონაკვეთის ბანის დიაპაზონი კვარტამდე იზრდება; თავად ბანის პარტიაც უფრო მელოდიზებულია (მაგ. 53). ამის იქით შემსრულებელთა ფანტაზია არ მიდის. მაგრამ XX საუკუნის მომღერალი (კონკრეტულ შემთხვევაში – ვლადიმერ ბერძენიშვილი) “თავს უფლებას აძლევს”, გააკეთოს სრულიად მოულოდნელი კვინტური ნახტომი, რითაც სრულებით არ არღვევს სიმღერის შინაგან ბუნებას, მაგრამ, ამავე დროს, ახდენს ბანის დიაპაზონის შეძლებისდაგვარად სრულ ათვისებას (მაგ. 54). ჩანს, შემსრულებელს აღარ აკმაყოფმლებს ერთი და იმავე ნაგებობის კიდევ ერთხელ ზუსტად გამეორება და მისი ნიჭი გამოსავალს ამ გზით პოულობს.

ამრიგად, ბოლო სამ შემთხვევაში მომღერლებს სიმღერის განვითარება მათი ხმის დიაპაზონის მაქსიმალური ათვისების გზით მიჰყავთ. კილოს აღნაგობაში რაიმე სერიოზული ცვლილებები არ ხდება.

ზოგჯერ ცალკეული პიროვნებების მიერ სიმღერის ქსოვილში შეტანილი ცვლილებები, მათი ნოვატორობა “უპასუხოდ” რჩება. მაგალითად, ვერ მოიკიდა ფეხი სიმღერის კვარტ-კვინტაკორდით ან მაჟორული სამხმოვანებით დასრულებამ, როგორც ეს გურული “ინდი-მინდის” (მაგ. 55) ან კახური “გრძელი მრავალჟამიერის” (მაგ. 56) ცალკეულ ვარიანტებში გვხვდება. ეს კონკრეტული შემთხვევები უცხო აღმოჩნდა ჩვენი ხალხური სიმღერის პარმონიული კანონზომიერებისათვის. საერთოდ, როგორც ჩანს, მუდამ ასე იყო: გენიოსებს შემოაქვთ სიახლე, საშუალო შემოქმედებითი გაქანების მომღერლები კი იმეორებენ მათ მიერ მოწოდებულს, განამტკიცებენ და საშემსრულებლო პრაქტიკაში ამკვიდრებენ. რომ არა გენიოსები, სიმღერა ვერ განვითარდება, მაგრამ, ამავე დროს, რომ არა საშუალო რანგის მომღერლები (ისინი, რომლებიც “კოლექტივს” შეადგენენ), ნოვატორობა განყენებული დარჩება და ჩანასახშივე მოკვდება. ის, რაც არ განმტკიცდება კოლექტივის მიერ, განწირულია გასაქრობად და დასაკარგად. ასეა თუ ისე, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ პირველად სასიმღერო ფოლკლორში სიახლეთა დამკვიდრების პროცესი განუწყვეტლივ მიმდინარეობს; და ეს ხდება როგორც გარეგანი, ისე შინაგანი ფაქტორების ზემოქმედების შედეგად.

შემსრულებლობა მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორში

შესავალში აღინიშნა, რომ ცნება “მეორეული სასიმღერო ფოლკლორი” ხელყოფილ, დამუშავებულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებას გულისხმობს. ეს ხელყოფა სცილდება ხალხური სიმღერის განვითარების ბუნებრივ, აუთენტურ, საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ნორმებს და “გარედან ჩარევის” შედეგად მიღებულ ხელოვნურ ცვლილებებს ემყარება. აღნიშნული ცვლილებები, წინა თავში განხილულთაგან განსხვავებით, შემსრულებელთა წიაღში კი არ წარმოშობილა, არამედ, როგორც წესი, გუნდებისა და ანსამბლების ხელმძღვანელთაგან (ზოგჯერ – კომპოზიტორთაგან) მომდინარეობს და გამიზნულია საჯარო (უმათავრესად – სასცენო) შესრულებისათვის. სწორედ ამიტომ, მეორეული სასიმღერო ფოლკლორი სისხლხორცეულადაა შეზრდილი სასცენო-საკონცერტო პრაქტიკას (ცხადია, იგი მხოლოდ სცენაზე როდი არსებობს. მაგრამ, სადაც კი ჟღერს (სუფრასთან, ტურისტულ ლაშქრობებში, ყოველდღიურ ყოფაში...), სცენაზე დამკვიდრებულის გადაძვრებაა. შესაბამისად, მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის ისტორია, მნიშვნელოვანწილად, სცენაზე მოღვაწე სასიმღერო ჯგუფების ისტორიაა. აქედან გამომდინარე, ნაშრომის ამ ნაწილში ყურადღება, ძირითადად, ხალხური სიმღერის გუნდებისა და ანსამბლების შემსრულებლობაზეა გადატანილი.

სცენა თავისთავად გულისხმობს ერთად თავმოყრილი ადამიანების ორ ჯგუფად – აუდიტორიად და შემსრულებლებად – გაყოფას, ამ უკანასკნელთა ყურადღების ცენტრში მოქცევას და, შესაბამისად, საკუთარ ხელოვნებაში მათი პასუხისმგებლობის განუხრელად ზრდას. ერთია, როცა ადამიანი თანასოფელელებთან ერთად საწესო ფერხულშია ჩაბმული და მისი და მისი პარტნიორების ყურადღება ძირითადად საუკუნეობით დადგენილი რიტუალის სისწორით აღსრულებისკენაა მიმართული, ანდა მკის პროცესში მონაწილეობს და სიმღერა მისთვის უმათავრესად შრომის შემსუბუქების, სულიერი მხნეობის მოკრების საშუალებაა, – და სხვაა, როცა იგი სცენაზე დგას და მისი პირველადი ამოცანა მსმენელისათვის ესთეტიკური ტკობის მინიჭებაა. ამ შემთხვევაში ის უკვე “არტისტია”; აუდიტორიის ყურადღებაც მისი შესრულების ღირსებებზე, ოსტატობაზეა გადატანილი; ის, რაც რიგით სოფელელ გლეხს ეპატიება, აღარ ეპატიება სცენაზე მდგომ მომღერალს.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ “არტისტობის” მომენტი არც პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობისთვისაა უცხო ზილი, მით უფრო, როცა საქმე ხალხში კარგი სიმღერით გამორჩეულ მომღერლებს ეხება. მათგან ზომ თანასოფელელები კარგ სიმღერას მოედიან (Асафьев 1971: 218). სატირალში მოსული მოზარეები, ქორწილის სუფრაზე საგანგებოდ მიწვეული მომღერლები, რელიგიური რიტუალის აღმასრულებელი მოიავნანები – გარკვეულწილად, არტისტები არიან. ხშირ შემთხვევაში ისინი წინასწარ ემზადებოდნენ შემსრულებლის როლისათვის, ცალკეულ შემთხვევებში კი თავისებურ რეპეტიციებსაც ატარებდნენ.

მაგალითად, გარეკახელი გლეხების ცნობით, — ვიდრე შობისწინა ღამეს აღიღოზე ჩამოივლიდნენ, წინასწარ უთუოდ შეიყრებოდნენ და შემღერდებოდნენ, რათა მღერისას “თავი არ შეერცხვინათ” (მთხრ. ბიძინა ჯაჭვიაძე).

ამრიგად, არტისტიზმი მხოლოდ მეორეულ ფოლკლორს არ ახასიათებს. მაგრამ მისი ხვედრითი წილი, ზემოქმედების ძალა შემსრულებლის ფსიქიკაზე სცენაზე ერთიორად იზრდება; სცენაზე მდგომი მომღერლის პასუხისმგებლობა აუდიტორიის — მისი შემფასებლის — წინაშე გაცილებით მეტია. აქვე უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოება: სცენაზე გამოტანილი სასიმღერო ფოლკლორი ყველა შემთხვევაში არ არის მეორეული. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ სცენაზე ტრადიციის მატარებელთა მიერ ყოველგვარი ხელყოფის გარეშე წარმოდგენილი ფოლკლორი პირველადი ფოლკლორია. 1889 წელს გორში კონცერტი გამართა თავად ჩიტო ციციშვილის ოჯახმა. არც წარმოდგენილი რეპერტუარი და არც “ციციაანთ კონცერტის” შესრულების აღწერა (ციციაანთ კონცერტი 1889) არავითარ საფუძველს არ გვაძლევს ვილაპარაკოთ მეორეულ შემსრულებლობაზე; ციციშვილებმა სიმღერები ისე იმღერეს, როგორც ბუნებრივ გარემოში იმღერებდნენ და ამ შემთხვევაში არტისტიებიც მხოლოდ იმდენად იყვნენ, რამდენადაც — საკუთარ სახლში, როცა ამავე სიმღერებს სტუმრებისათვის ასრულებდნენ.

ჩიტო ციციშვილის ოჯახის სცენაზე გამოჩენა ერთეული შემთხვევა იყო. მან კონცერტი გორელ ენთუზიასტთა დაჟინებული თხოვნით გამართა. მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის ჩამოყალიბება კი სცენაზე სისტემატურად მოღვაწე ჯგუფებმა განაპირობა. ამ ჯგუფებს შორის პირველ რიგში 1885 წელს შექმნილი ლადო აღნიაშვილისეული “ქართული ზორო” უნდა დავასახელოთ.

ზოგიერთი ავტორი “ქართული ზოროს” ქართული ხალხური სიმღერის პირველ გუნდად მიიჩნევს (ჩიჯავაძე 1990: 90). ეს არ არის სწორი. XIX საუკუნის ქართული პრესის ზერელე თვალის გადავლებაც ცხადყოფს, რომ გუნდები მანამდეც არსებობდა. შეიძლება დავასახელოთ მიხეილ მაჭავარიანის (დღიური 1878), ანდრია ბენაშვილის (ადგილობრივი ამბები 1882; შინაური ქრონიკა 1885), პელიტონ ბალანჩივაძის (ანონსი 1883ა; სვიმონიძე 1889; ხუჭუა 1962: 7), ფილიმონ ქორიძის (შინაური ქრონიკა 1883) და სხვა გუნდები. სამწუხაროდ, მასალების სიმცირის გამო, ახლა ძნელია, ვიმსჯელოთ ამ გუნდების რეპერტუარსა და შემოქმედებით სახეზე.

შედარებით მეტი ვიციტ გურიაში მოქმედ გიგო ერქომაიშვილისეულ და საშუაელ ჩავლიშვილისეულ ჯგუფებზე, რომლებიც, შესაბამისად, XIX საუკუნის 60-იანი და 70-იანი წლებიდან მოღვაწეობდნენ. მათ შესახებ წყაროები (შილაკაძე ვ. 1949: 109-114; 1961: 38-67; ერქომაიშვილი 1980: 61-105) საფუძველს იძლევა დავასკვნათ, რომ რაიმე არსებით გადახვევას აუთენტური შემსრულებლობიდან მათთან არ ვხვდებით.

ხალხური სიმღერის გუნდები, აღნიაშვილის “ზოროს” პარალელურად, XIX საუკუნის 80-იანი წლების შუაგულიდანაც იქმნებოდა. მაგ. ა. კონტრიძისა — ოზურგეთში (ახალი ამბავი 1888), ა. ბერიძისა — თბილისში (სვიმონიძე 1889) არც მათ ნოვატორობაზე გავკანჩია რაიმე ცნობა.

ამდენად, მკვეთრი შემობრუნება ქართული ზალზური სიმღერის შემსრულებლობაში მაინც ღაღო აღნიაშვილის გუნდის შექმნას უკავშირდება.

რამ განაპირობა “ქართული ხოროს” დაბადება?

უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო ქართულ საზოგადოებრიობაში ეროვნული თვითშეგნების გაძლიერების შედეგი. ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეით ატაცებულ ადამიანებში უფრო და უფრო იღვიძებდა ინტერესი ყოველივე მშობლიურისადმი, ყოველივე ქართულისადმი. ბუნებრივია, ამ მხრივ მუსიკა გამონაკლისი ვერ იქნებოდა. გარდა ამისა, დღითიდღე წინა პლანზე გამოდიოდა ერთიანი საქართველოს იდეა, რომელიც შესანიშნავადაა გატხადებული დუტუ მეგრელის ცნობილ ლექსში: “ქართლ-კახეთი, იმერეთი, გურია და სამეგრელო – ყველა ჩემი სამშობლოა, საყვარელი საქართველო!” (გოგებაშვილი 1912: 221). ქართველ კაცს ბუნებრივი მოთხოვნილება გაუჩნდა ამ ერთიანობის სცენაზე განხორციელებისა. აღნიაშვილის გუნდმა შესანიშნავად შეასრულა ეს მისია თავის რეპერტუარში ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის სიმღერების თავმოყრით. სხვადასხვა დიალექტის ნიმუშებს მანამდე არსებული გუნდებიც ასრულებდნენ, მაგრამ კუთხეების ასეთი პალიტრა “ქართულ ხოროში” გაცილებით მრავალფეროვანი იყო.

დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ჟანრულ მრავალფეროვნებასაც. ყოფაში სიმღერების უმეტესობა განსაზღვრულ დროს იმღერება: “ჭონა” – აღდგომის წინა დღეებში, “ალილო” – შობისწინა ღამეს, “ჯვარი წინასა” – ქორწილში, “საბოდიშო” – გადამდები სნეულებისას, “ლაზარე” – გვალვისას ან ავდრისას... სხვა დროს ეს სიმღერები არ სრულდება. სცენამ კი შესაძლებელი გახადა, წლის სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ადგილზე, სხვადასხვა რიტუალისას სამღერო სიმღერები ერთად, გვერდიგვერდ აჟღერებულყო. გუნდმა სასცენო შემსრულებლობის ეს დადებითი მხარეც მშვენივრად გამოიყენა, რაზედაც მეტყველებს მისი რეპერტუარი, რომელშიც ეხედებით სხვადასხვა კუთხის შრომის, საწესო, სუფრულ, ღირიკულ, საფერხულო და სხვა სიმღერებს (შილაკაძე ვ. 1949: 88).

საერთოდ, მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის წარმოშობა საქართველოში სრულიად გარდაუვალი იყო (ამას სხვა ქვეყნების გამოცდილებაც გვიდასტურებს: დღეს არ არსებობს ცოტად თუ ბევრად განვითარებული კულტურის მქონე ერი, მეორეული ფოლკლორი რომ არ ჰქონდეს). ასე რომ, “ქართული ხორო” რომ არა, აუთენტური ზალზური მუსიკალური შემოქმედება დღეს მაინც არ იქნებოდა ჩვენში ერთადერთი. მაგრამ აღნიაშვილის გუნდის მიერ დამკვიდრებულმა მხატვრულმა პრინციპებმა აშკარად დააჩქარა ეს პროცესი.

რა მაქვს მხედველობაში: გუნდს რომ იმთავითვე ქართველი, აუთენტურ ტრადიციებზე აღზრდილი ლოტბარი ჩასდგომოდა სათავეში, მისი შემოქმედებითი სახე არსებულისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებული იქნებოდა (საგულისხმოა, რომ 1889 წლის 25 მარტს ჩატარებული კონცერტის შემდეგ, რომელზედაც გუნდს ალექსანდრე ბერიძე ხელმძღვანელობდა, ქართული საზოგადოებრიობა აღფრთოვანებული აღნიშნავდა: ტყუილად როდია ნათქვამი, ადგილის კურდღელს ადგილის მწვეარი დაიჭერსო. ამ სიტყვების თქმა ქართველი ლოტბარის

ხელმძღვანელობით აჟღერებულმა გუნდმა განაპირობა!). ლადო აღნიაშვილმა კი "ევროპული ორიენტაცია" აირჩია. ეს იმითაც დასტურდება, რომ ხელმძღვანელობა მან ჯერ პოლონელ მუსიკოსს, ფელიქს პეტელიჩს შესთავაზა (იხილეთ 1929: 18), შემდეგ კი, როცა მისგან უარი მიიღო, ისევ ევროპელს, ჩეხ იოსებ რატილს, ოპერის თეატრის მომღერალს, სთხოვა სამსახური. რატილმა ბევრი იმუშავა, რათა კარგად შეესწავლა ქართული სასიმღერო ფოლკლორი; ამ მიზნით იგი ფოლკლორულ ექსპედიციებსაც კი აწყოდა (ახალი ამბავი 1889), ხალხური მუსიკის მცოდნეთაგან ათთვისა სიმღერები, მოაგროვა სანოტო კრებულებში გაბნეული ჩანაწერები, მრავალი ნიმუში თვითონვე ჩაიწერა სხვადასხვა კუთხის მკვიდრთაგან და გუნდისათვის საკმაოდ სოლიდური რეპერტუარი შექმნა. მაგრამ გუნდი მან მაინც ევროპულ ყაიდაზე მოაწყო. ეს არც იყო გასაკვირი იმ ადამიანისაგან, რომელიც თავად ევროპელი იყო, ევროპული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებზე აღზრდილი. მან საქმე ისე გააკეთა, როგორც ესმოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ თავად რატილიც და აღნიაშვილიც დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ ქართული სასიმღერო ფოლკლორის ნიმუშებს მათი "ხორო" შეუბღალავად წარმოადგენდა, — გუნდის შესრულებაში აუთენტური ფოლკლორისათვის უცხო სამი მნიშვნელოვანი პრინციპი დამკვიდრდა: 1. კოლექტივის შემადგენლობა, ხმების მიხედვით, ოთხ ჯგუფად — პირველ ტენორებად, მეორე ტენორებად, ბარიტონებად და ბანებად დაიყო, რის საფუძველზედაც სამხმანო სიმღერების დიდი ნაწილი ოთხ ხმად სრულდებოდა (შილაკაძე ვ. 1949: 91); 2. სოლო (მაღალი ორი ხმის) პარტიტებს, ქართული წესისამებრ, თითო კაცი კი არ ასრულებდა, არამედ — რამდენიმე (არაყიშვილი 1925: 45-46); 3. ხელმძღვანელი გუნდს წინ ედგა და ღირიჟორობდა (მთხრ. გრ.ჩხიკვაძე).

ნიშანდობლივია, რომ ევროპელი მუსიკოსები ცალფა ხალხური სიმღერების პარმონიზაციისას, კლასიკური (პროფესიული) საგუნდო მუსიკის კანონების თანახმად, *ოთხხმან ფაქტურას* ქმნიან და თუკი ძირითადი (მაღალ ხმაში მოქცეული) მელიოღია შეუცვლელადა აქვთ მოცემული, — თვლიან, რომ ნაწარმოები ხალხურია (ამაში არაერთხელ დავრწმუნებულვარ მათთან ურთიერთობისას). ქართული სამხმანო სიმღერის შემთხვევაში მეოთხე ხმის (როგორც წესი — "ბარიტონის") დამატებისას მნიშვნელოვნად იცვლება ხმოვანების ელფერი. საუკუნეების მანძილზე ჩამონაკეთული სამხმანო სიმღერებისთვის ახალი, მეოთხე (ზევიდან მესამე) ხმა სრულიად ზედმეტია და უცხო სხეულად გამოიყურება.

აუთენტური შესრულებისათვის ასევე უცხოა *ზედა ხმების ჯგუფური მღერა*. ეს, ერთის მხრივ, ზღუდავს სოლისტთა თავისუფლებას, შეუძლებელს ხდის იმპროვიზაციას, ხოლო, მეორე მხრივ, აშკარად ცვლის ქართული სიმღერისათვის ბუნებრივ ხმოვანებას.

რაც შეეხება *ღირიჟორს*, საერთოდ მისი არსებობა, გუნდის წინ დგომა და შესაბამისი ექსტეტით მღერის წარმართვა, არ ახასიათებს არამცთუ ქართული ხალხური სიმღერის, არამედ ძველი ქართული პროფესიული სამუსიკო ხელოვნების, საეკლესიო გალობის, შემსრულებლობასაც (კარბელაშვილი ვ. 1897: XI).

აუთენტური ფოლკლორის პრინციპებიდან გადახვევა იყო, აგრეთვე, მომღერლების მიერ *სიმღერების ერთდროულად დაწყება* და ღირიფორის ჩვენებისდა მიხედვით ნიუანსირება.

კიდევ ერთი, უსათუოდ აღსანიშნავი ფაქტია რეპერტუარში არაქართული, მათ შორის – ევროპული ქვეყნების ხალხური და პროფესიული, თავად რატილის მიერ შექმნილი სიმღერების არსებობა. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ნიმუშებიც ქართულ ტექსტზე სრულდებოდა (შილაკაძე ვ. 1949: 91, 125), მათი შესრულების მანერა უთუოდ მოახდენდა ზეგავლენას ქართული სიმღერების შესრულების მანერაზე. თავის სარეცენზიო წერილში აღნიაშვილის გუნდის მიერ გორში გამართული კონცერტის შესახებ სოფრომ მგალობლიშვილი შენიშნავს: “ბ-ნ აღნიაშვილის ზორო უფრო მომეტებულად ევროპიულს ხმებსა მღერის და ურიგოდაც არა მღერის, ნამდვილს ქართულ – ხალხურს სიმღერებს უფრო ვერა მღერიან; ქართველის ყურში ამ სიმღერებს თითქო რაღაც აკლიათ და ეს რაღაც არის მარილი, რომელიც აკლია ქართულს სიმღერებს ზოროსას და ამიტომ უღაზათოდ გამოდის... ჩვენ, როგორც მოკეთე, ეურჩევთ, რაც კი შეიძლებოდეს, არ დაშორდნენ ხალხურს სიმღერების სულსა” (1889).

დ. არაყიშვილის აზრით, აღნიაშვილის გუნდის შესრულებაში “...ქართულ სიმღერებს ერთგვარი შერყვნა დაეტყო. ამ შერყვნამ შემდეგში მოქალაქეობრივი უფლება მოიპოვა და ამის მიზეზი იყო, რომ კაცი ვერ ნახავდა გუნდს, რომელსაც ქართული სიმღერები ტერციით არ ემღერა და ყველა სამი ხმა არ გაეთანასწორებინა თანახმად ევროპული პრინციპისა. ზოლო ეს პრინციპი ქართული სიმღერის პრინციპის სრულ კონტრასტს წარმოადგენს” (1925: 45-46).

ლ. აღნიაშვილი, შეიძლება, ხედებოდა კიდევ, რომ მის გუნდში არცთუ უმნიშვნელო იყო გადახვევა ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის პრინციპებიდან, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ “მას უნდოდა... არა მარტო ხალხური სიმღერები გადაერჩინა დალუპვისაგან, არამედ ისიც, რომ იგი რუსული კულტურისათვის დაეახლოებინა, აგრეთვე ჩვენი მუსიკალური კულტურა საქართველოს ფარგლებისათვის გაეცლიებინა” (შილაკაძე ვ. 1949: 83); “იგი აარსებს ზოროს არა მარტო იმისათვის, რომ საქართველოს დაბებსა და ქალაქებში ჩამოუაროს თავის ხალხს და მშობლიური სიმღერით გულისყურში ჩააგდოს და გამოაფხიზლოს, არამედ სამშობლო საზღვარსაც გასცდეს და იქ (...) მოასმენინოს ქართული ჰანგი, აჩვენოს ჩაცმა-დახურვა ქართული ზოროსი, გააცნოს სიმღერებით განათლებულ საზოგადოებას ზნე-ჩვეულება და შემოქმედება თავის ერისა” (მარალიძე 1914: 10-11).

“ქართულმა ზორომ” 1892 წლამდე იარსება. რატილის შემდეგ მას ლოტბარობდნენ *მელიტონ ბალანჩივაძე* და *ალექსანდრე ბერიძე* (ანონსი 1888; მოკეთე 1889). 1889 წელს გუნდი დატოვა იოსებ რატილმა და ჩამოაყალიბა მსგავსივე ჯგუფი, რომელმაც, თავის მხრივ, 1896 წლამდე იარსება და რომელიც “*რატილის ზოროს*” სახელითაა ცნობილი. არც რატილის შემდეგდროინდელ “ქართულ ზოროს” და არც “რატილის ზოროს” რაიმე მნიშვნელოვანი ცვლილებები მუშაობის პრინციპებში

არ შეუტანია, თუ არ ჩავთვლით ცეკვა “ცანგალას” ჩართვას რეპერტუარში (საგინაშვილი 1989: 20).

შეიძლება ითქვას, რომ იოსებ რატილის მოღვაწეობამ ღრმა კვალი დააჩნია ქართული ხალხური სიმღერის საკონცერტო შემსრულებლობას. მრავალი შემდეგდროინდელი ლოტბარი მის მიერ შემუშავებული შემოქმედებითი პრინციპებით ხელმძღვანელობდა, მრავალი გუნდის რეპერტუარში მის მიერ დამკვიდრებული ნიმუშები სრულდებოდა, მათ შორის – არაქართულიც. მეტიც – ეს უცხოური წარმოშობის სიმღერები სოფლის სკოლებშიც კი ისწავლებოდა (შილაკაძე ვ. 1961: 13, 78).

შემდეგი გუნდი, რომელიც XIX საუკუნის დასასრულს შეიქმნა და თავისი პოპულარობით ნაწილობრივ მაინც უტოლდებოდა თავის წინამორბედებს, სანდრო კაცსაძის გუნდი იყო. სანდრო კაცსაძე თვითონ მღეროდა იოსებ რატილთან (გეგეჭკორი ლ. 1954: 9, 11). ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ თავის გუნდში მან რატილის პრინციპები და მისი რეპერტუარი დაამკვიდრა. მართალია, ლ. გეგეჭკორი აღნიშნავს, რომ “...მისი რეპერტუარი იყო მთლიანად ხალხური, თითოეული სიმღერა გუნდის მიერ სრულდებოდა ისევე, როგორც მას ხალხი მღეროდა”, მაგრამ ვანო შილაკაძის შეფასებაც (1961: 13) და დღემდე მოღწეული ფონოჩანაწერებიც (გრამფირფიტა 7 – ფირფ. II: 2) საწინააღმდეგოს მეტყველებს: ისევე რატილისეული ნიუანსირება, მაღალი ხმების ჯგუფური შესრულება, ალაგ-ალაგ კი – ოთხხმიანობა ჩვეულებრივ სამხმიან სიმღერებში.

თავის შემდგომ საქმიანობაში ს.კაცსაძეს შემოქმედებითი იერი არ შეუცვლია, თუ არ ჩავთვლით რეპერტუარის გამდიდრებას. მეტიც შეიძლება ითქვას: თვით ლადო გეგეჭკორიც, რომელიც ს. კაცსაძის მოღვაწეობის საწყის პერიოდში აუთენტური შესრულებიდან გადახვევას ვერ ამჩნევს, აღნიშნავს, რომ 1934 წელს ამიერკავკასიის ხალხთა ოლიმპიადაზე გამოსვლისას “კაცსაძის (...) რეპერტუარი არ შეეფერებოდა ხალხის გაზრდილ მოთხოვნილებას ეროვნული კულტურისადმი. ამიტომ ჟიურის მიერ ხაზგასმით იქნა აღნიშნული, რომ საგუნდო ნომრები სანდრო კაცსაძეს ეფექტიანობის მიზნით შეულამაზებია და სიმღერა გაულარიბებია (1954: 16).

1887 წელს მეგრულ სოფელ კოკში თავის პირველ გუნდს ქმნის ბუკუ ლოლუა (ბიბილეიშვილი 1980: 151). 1898-1903 წლებში მას უკვე ფოთში ჰყავს გუნდი (გეგეჭკორი ლ. 1954: 33), 1904 წელს კი – სოხუმში (ბიბილეიშვილი 1980: 152), სადაც 1919 წლამდე აქტიურად მოღვაწეობს, ხშირად მართავს კონცერტებს დასავლეთ საქართველოს დასახლებულ პუნქტებში (გეგეჭკორი ლ. 1954: 37-39; 56-59).

ვანო შილაკაძე ერთ-ერთ თავის ნაშრომში გამოთქვამს ვარაუდს: “(...) ძლოლუა, როგორც ჩანს, ნაკლებად განიცდიდა აღნიშნულის გუნდის გავლენას, ვიდრე ს.კაცსაძე” (1949: 106), უფრო გვიანდელ ნაშრომში კი უფრო კატეგორიულია: “ბუკუ ლოლუაზე ი.რატილის გუნდის გავლენა მხოლოდ იმით იყო მნიშვნელოვანი, რომ ეს საოცარი მუსიკოსი საგუნდო საქმიანობაზე მიიყვანა; ძლოლუას რეპერტუარს კი ი.რატილის გავლენა თითქმის სრულებით არ განუცდია” (1961: 25).

თავისი მოღვაწეობის საწყის პერიოდში ბუკუ ლოლუა, შესაძლოა, მართლაც თავისუფალი იყო რაიმე გავლენისაგან. ამ დროს მისი გუნდები უმთავრესად მეგრული ფოლკლორის ნიმუშებს ასრულებდნენ, საფიქრებელია — პირველადი სახით. ეს მით უფრო დასაჯერებელია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მისი რეპერტუარი მნიშვნელოვანწილად ეყრდნობოდა უფროსი თაობის კოლეგების — ზუგდიდელი ივანე ჩომახიას, ჩხორიწყეული (ხაბუმელი) დათა გოგუას და აბაშელი ლომინ გუგუშვილის რეპერტუარს (გეგეჭკორი ლ. 1954: 33, 35). ბუკუ ლოლუა ეჭვის თვალით უტკერდა ხალხური სიმღერების თვითნებურ გადაკეთებას: “იგი კარგად ხედავდა, რომ ხალხური სიმღერების სახელით, ხშირად, უეცოცხოდ თუ სხვა მიზეზით, არაქართული ხალხური პანგები საღებოდა. კიდევ აუცილებლად მიაჩნდა რაიმე გადამჭრელი ზომების მიღება...” (შილაკაძე ვ. 1949: 103). თავის ერთ-ერთ წერილში, გაზეთ “ლომისში”, იგი წერს: “მე ვერ ვიწამებ, რომ ჩვენს სახალხო მუსიკას გადაგვარება, გავეროპილება სჭიროდეს და საჭირო არ იყოს მისი იმ ფორმითა და შინაარსით შენახვა, როგორც ის თავიდანვე იყო” (ლოლუა დ. 1922).

ზემოთქმულის მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, რომ ბუკუ ლოლუას გუნდებს თავდაპირველად სცენაზე პირველადი, დაუმუშავებელი სასიმღერო ფოლკლორი გამოჰქონდათ. ამიტომ ამ შემთხვევაში უფლება არა გვაქვს, ვილაპარაკოთ მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაზე (ეს ხაზი, შეიძლება ითქვას, დღემდე გრძელდება, თუმცა მისი როლი დღითიდღე უმნიშვნელო ხდება).

მაგრამ მოდა, როგორც ჩანს, მართლაც გადამდებია და შემოქმედის ცნობიერებაში თანდათან გარდატეხა ხდება; იოსებ რატილის მიმდევართა ფართო ფრონტით მოღვაწეობამ, ამ მიმდევრებთან ახლო ურთიერთობამ, მათ კონცერტებზე ხშირად დასწრებამ მაინც თავისი გაიტანა და ბუკუ ლოლუას გუნდების რეპერტუარში ძალუმად იჭრება მეორეული ფოლკლორის ნაკადი.

რამდენიმე წლის წინ ბატონმა ირაკლი ლოლუამ, დიდი ლოტბარის ვაჟმა, გადმომა თავისი მამის გუნდის რეპერტუარში არსებული სიმღერების სია, რომელიც 1920 წლით თარიღდება. 77 სიმღერიდან თითქმის ნახევარი არამეგრული სიმღერაა. ათამდე სიმღერა სანდრო კაცსაძის რეპერტუარიდანაა, ოცამდე — მიხეილ კაცსაძისა (ლოლუა ი. 1986: 11-13; შდრ. გეგეჭკორი ლ. 1954: 29, 76, 78). სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ძ.ლოლუას თავი აურიდებია ზოგიერთი იმ ქართლ-კახური სიმღერისათვის, რომლებიც ჭარბ მელიზმატიკას შეიცავს და სხვა კუთხეთა წარმომადგენელთათვის ტექნიკურად ძნელი შესასრულებელია. აღსანიშნავია ისიც, რომ, წმინდა ხალხურ სიმღერებთან ერთად, კაცსაძეთა რეპერტუარიდან (რომელიც, თავის მხრივ, ნაწილობრივ, რატილის რეპერტუარსაც მოიცავდა) მას კომპოზიტორთა — რატილის, ფოცხვერაშვილის, სულხანიშვილის, ზომელის, კარგარეთელის ნაწარმოებებიც გადმოუღია. რაც შეეხება მეგრულ სიმღერებს, ტრადიციული რეპერტუარის ნიმუშების გვერდით ვხვდებით თავად ბუკუ ლოლუას ნაწარმოებებს (თუმცა სიაში ზოგიერთი სიმღერის, მაგალითად “სი ქოული, ბატას”, მისთვის მიკუთვნება მართებული არ უნდა იყოს: “სი ქოული, ბატა” 1889

წელს ჩაუწერია ქრისტეფორე გროზდოვს სოფელ ცაიშში. Гроздов 1894: 12; ზოლო უფრო ადრე მისი ტექსტი შესულია ა.ცაგარლის ნაშრომში. – 1880: 69).

უკვე ის გარემოება, რომ ერთი კუთხის წარმომადგენლები (ბუკუ ლოლუას გუნდები უპირატესად სამეგრელოს მეკიდრთაგან შედგებოდა) მღერიან ქართლურ, კახურ, რაჭულ, სვანურ, იმერულ, გურულ სიმღერებს, – მათ მეორეულ შემსრულებელთა რიგებში აყენებს, ვინაიდან ამ შემთხვევაში ისინი ასრულებენ არა ადგილობრივ, მშობლიურ კუთხეში, მშობლიურ გარემოში, ბუნებრივ ყოფაში ათვისებულ სიმღერებს, არამედ საგანგებოდ სცენაზე შესასრულებლად. გუნდის ხელმძღვანელისაგან შესწავლილ ნიმუშებს. მოცემულ შემთხვევაში აღარა აქვს მნიშვნელობა, სამ ხმად მღერის გუნდი თუ ოთხ ხმად; ჯგუფურად სრულდება მაღალი ხმების პარტიები თუ სოლოდ. მით უმეტეს, არ შეიძლება ლაპარაკი პირველად შემსრულებლობაზე კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შესრულების შემთხვევაში.

მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს სიმღერების (ან – ერთი და იმავე სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტის) კონტამინაცია, რასაც საკმაოდ ხშირად მიმართავდა ბუკუ ლოლუა. მართალია, ლიტერატურაში მხოლოდ ერთ ასეთ შემთხვევას ასახელებენ – “ნადურის” აბაშისა და ქვალონის ვარიანტების შეერთებას (გეგეჭკორი ლ. 1954: 35), მაგრამ ლოლუასეულ სიმღერებზე დაკვირვება აშკარას ხდის, რომ არაერთი მათგანი კონტამინაციის შედეგია. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია “მა ღო ჩქიმი არაბა”.

და ერთიც: ბუკუ ლოლუას შემოქმედების ნაყოფია სხვა კუთხეების სიმღერების მეგრულ ყაიდაზე, მეგრული ტექსტით ამღერება. ეს სიმღერებია “მიორს ფაცხა”, “ხელხეაგი”, “შავი შაშვი”, “ხასანბეურა”, “პატარა საყვარელო” (გეგეჭკორი ლ. 1954: 36; ლოლუა ი. 1986: 12-13).

ამრიგად, თავისი მოღვაწეობის მეორე პერიოდში ბუკუ ლოლუა და მისი გუნდები, ნებისთი თუ უნებლიეთ, ამტკიცებენ იმ ჭეშმარიტებას, რომ სასცენო შესრულება გვევლინება მუსიკალური ფოლკლორისა და პროფესიული მუსიკის ურთიერთქმედების საწყის ეტაპად, არაფოლკლორულ ფორმებზე გადასვლად (Земцовский 1984: 4).

1897 წელსვე, ილია ჭავჭავაძის ხელშეწყობით, პირველ თავის ანსამბლს აყალიბებს სანდრო კავსაძის ძმისწული მიხეილ კავსაძე, რომელიც ამის შემდეგ, არსებითად, უწყვეტად ხელმძღვანელობს სხვადასხვა გუნდს. იგი თავიდანვე დაადგა საკუთარი ბიძის გზას და “რატოილის ხაზის” გამგრძელებლად მოველინა საკონცერტო სცენას. ბუკუ ლოლუას ზემოთ წარმოდგენილი იდეები მისთვის აშკარად უცხო იყო, რაც სრულებით ბუნებრივია: ჯერ ერთი, იგი სანდრო კავსაძის გუნდებში მღეროდა და ხშირად თანაშემწეობდა კიდევ თავის ბიძას; ამას გარდა, სიმღერებს იგი რატოილისგანაც სწავლობდა, დასავლეთ საქართველოს სასიმღერო შემოქმედების ნიმუშების მნიშვნელოვან ნაწილს კი ფილიმონ ქორიძის შემწეობით დაეუფლა. რატოილზე რომ არაფერი ვთქვათ, ორი დანარჩენი მუსიკოსიც – სანდრო კავსაძეცა და ფილიმონ ქორიძეც ნოტებით მომუშავე ლოტბარებს განეკუთვნებოდნენ (გეგეჭკორი ლ. 1954: 8-9, 61, 71-82). ნოტების საშუალებით

სიმღერების გადაცემა-შესწავლა კი კიდევ უფრო აახლოებს ხალხურს აკადემიური სტილის ევროპულ მუსიკასთან. ამას უნდა დაემატოთ ის ფაქტიც, რომ მიხეილ კავსაძემ, თავისი პირველი გუნდის შექმნამდე, გარკვეული პერიოდი დაჰყო მოსკოვში, იყო რუსული საეკლესიო გუნდის მგალობელი და იმავდროულად სისტემატურად ესწრებოდა საოპერო წარმოდგენებსა და საგუნდო კონცერტებს. ყოველივე ამის გათვალისწინების შემდეგ გასაგებია, რომ მშობლიური კუთხის – შიდა ქართლის სასიმღერო შემოქმედების შესანიშნავი მცოდნე, – მაინც “აკადემიურ რელსებზე” დადგა. პრინციპული სხვაობა მის და სანდრო კავსაძის შემოქმედებით მიმართულებებს შორის არ შეიძლებოდა არსებულისყო და არც არსებობდა, თუ არ ჩათვლით უმნიშვნელო სხვაობას რეპერტუარში და მიხეილ კავსაძის მიერ სიმღერათა თეატრალიზების ცდებს (მოხრ. დავით სოლოღაშვილი).

ვ. შილაკაძე აღნიშნავს, რომ “(...) დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების შემსრულებელი გუნდები ამ (რატოლის – ე. გ.) გავლენას შედარებით ნაკლებად განიცდიდნენ...” (1949: 118). ავტორის მოსაზრება მხოლოდ ნაწილობრივ არის მართებული. თუ ვიგულისხმებთ აუთენტურ ჯგუფებს, მაშინ ისიც უნდა ვღიაროთ, რომ ასეთი ჯგუფები აღმოსავლეთ საქართველოშიც არსებობდა (იხ. წინამდებარე ნაშრომის თავი I), ხოლო თუ ტიპურ სასცენო კოლექტივებს მივიღებთ მხედველობაში, დავინახავთ, რომ ზოგიერთ მათგანში ეს გავლენა არანაკლებია. ასეთ კოლექტივთა რიცხვს მიეკუთვნება ავქსენტის მეგრულიძის გუნდები, რომელთა შესახებაც უადრესად საინტერესოდ მსჯელობს ვანო შილაკაძე (1949: 119-178).

ავქსენტის მეგრულიძემ, როგორც ლოტბარმა, პირველი ნათლობა ქუთაისის სასულიერო სემინარიაში მიიღო, სადაც სიმღერა-გალობას ასწავლიდა და მოსწავლეთა გუნდს ხელმძღვანელობდა ცნობილი ლოტბარი კორნელი მალრაძე. ამ უკანასკნელის არყოფნისას გუნდს მეგრულიძე უძღვებოდა (გეგეჭკორი ლ. 1954: 48).

1900 წელს ა. მეგრულიძემ დააფუძნა გუნდი ფოთში, რომელიც სხვადასხვა სიზშირით აწყობდა კონცერტებს დასავლეთ საქართველოს დაბა-ქალაქებში 1910 წლის ჩათვლით (შილაკაძე ვ. 1949: 123-125). ხელმძღვანელმა გუნდი “რატოლის პრინციპით” – ხმების მიხედვით ოთხ ჯგუფად დაყო. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მისი პირველი მოძღვარი კორნელი მალრაძე მანამდე “ქართული ხოროს” წევრი იყო (იმედაშვილი 1929: 24) და მის ტრადიციებს ერთგულობდა, ეს ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს. უნდა ითქვას, რომ შეგირდი უფრო შორსაც წავიდა: გუნდში, ვაჟებთან ერთად, ქალებიც შეიყვანა. ეს შერეული გუნდი უპირატესად რატოლისეულ რეპერტუარს ასრულებდა.

1912 წელს ფოთშივე შექმნილი ახალი გუნდი უკვე ერთგვაროვანი იყო – მასში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ (გეგეჭკორი ლ. 1954: 50). ამჯერად გუნდი სამხმანობის პრინციპზე აიგო და მისი რეპერტუარიც, უმთავრესად, ქართულ ხალხურ (ძირითადად – გურულ და მეგრულ) სიმღერებს დაემყარა. სამაგიეროდ, დაკანონდა ზედა ხმების ჯგუფური შესრულება, რაც დასავლეთ საქართველოში ბუკუ ლოლუას გუნდების შემდეგ აშკარა სიახლე იყო. გუნდი სიმღერებს დამწყების

გარეშე — ერთდროულად იწყებდა. რეპერტუარს ნაწილობრივ რატილისდროინდელი, კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიც შეჰორჩა (ვ. შილაკაძე 1949: 126-130).

ამეგრელიძემ ექსპერიმენტები შემდეგშიც გააგრძელა. 1927 წელს მან ჩამოაყალიბა ხალხური სიმღერის გუნდი სოფელ სუფსაში, რომელიც მისთვის ახალ შემოქმედებით ლაბორატორიად იქცა. აქ დამკვიდრებულ ყველაზე მნიშვნელოვან სიახლეებად უნდა ჩაითვალოს, ერთი მხრივ, რამდენიმე ჩონგურის ერთად აუღერება — თავისებური საჩონგურო ანსამბლის ჩამოყალიბება, ხოლო, მეორე მხრივ, გურულ პოლიფონიურ სიმღერებში კრიმანჭულთა ჯგუფის გამოყენება. ამეგრელიძესვე ეკუთვნის ზოგიერთი *a capella* სიმღერის საჩონგუროდ გადაკეთება. ამ სიმღერებს შორის თვით გურულ “ელესასაც” კი ვხვდებით. საყურადღებოა მისი ცდები კომპოზიციაშიც. მის კალამს ეკუთვნის არაერთი, უმთავრესად, საჩონგურო სიმღერა, მათ შორის — “საზანდრული”, “მზიური საქართველო”, “შეილო, სამშობლო გეძახის” და სხვა. აექსენტტი მეგრელიძეს ერთხელ აღებული გეზი არც შემდეგ შეუცვლია. მართალია, ვ. შილაკაძეს მიაჩნია, რომ თავისი მოღვაწეობის უკანასკნელ პერიოდში “(...) ამეგრელიძემ შექმნა ნამდვილ ხალხურ პრინციპებზე აგებული გუნდი”, მაგრამ ეს რომ მხოლოდ ნაწილობრივ შეესაბამება სინამდვილეს, ავტორის მიერ იმავე წიგნის წინა გვერდებზე მოცემული მონათხრობითაც დასტურდება: საქართველოს რადიოკომიტეტის ანსამბლში (სწორედ ამ კოლექტივს გულისხმობს ვ. შილაკაძე — ე.გ.) არსებობდა სიმღერების ნოტებით სწავლების პრაქტიკა; სიმღერების ხმები შეისწავლებოდა გაზეთბირებით, მრავალჯერადი გამეორების შედეგად; ზედა ხმების პარტიებს უმეტეს შემთხვევაში, თითო მომღერლის ნაცვლად, მომღერალთა ჯგუფი ასრულებდა, რის გამოც კრიმანჭულის ხმა იცვლებოდა შედარებით სადა მოძახილით; რეპერტუარში დიდი ადგილი ეთმობოდა ახალ, უმთავრესად — საკრავების ჯგუფის თანხლებით შესასრულებელ სიმღერებს; გუნდის სიმღერას წარმართავდა დირიჟორი; ზოგიერთი სიმღერა, რომელიც ყოფაში მხოლოდ ტრიოს მიერ სრულდება, ტრიოსა და გუნდის მონაცვლეობაზე იგებოდა (შილაკაძე ვ. 1949: 132-163, 169-175, 177).

საბოლოო ჯამში, აექსენტტი მეგრელიძე, თავისი გუნდებით, მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის ტიპურ წარმომადგენლად უნდა ჩაითვალოს.

ზემოთ იმ ლოტარებზე ვისაუბრეთ, რომლებმაც მოღვაწეობა ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დაიწყეს. XIX საუკუნისავე მიწურულს ქმნის თავის გუნდს რეზა შელეგია ქუთაისში, 1900 წელს იმავე ქალაქში მეორე გუნდსაც აყალიბებს; 1900 წელსვე გურჯაანში ქმნის გუნდს ლევან მუღალაშვილი (გეგეჭკორი ლ. 1958: 28-34), რომელმაც, სხვათა შორის, დაუმღელად იღაწა 50 წელიწადზე მეტხანს (ქეხმულ, ფირი 13). 1903 წელს იქმნება ვარლამ სიმონიშვილის ჯგუფი გურიამი, მისივე გურულ-აჭარული გუნდი 1906 წელს, კირილე პაჭკორიასი — გუდაუთამი 1908 წელს (გეგეჭკორი ლ. 1954: 4, 61).

დაახლოებით იმავე სიხშირით იქმნება გუნდები XX საუკუნის 10-იან წლებში: გარო თარხნიშვილისა — გორში 1910 წელს (გეგეჭკორი ლ. 1958: 47), გალაქტიონ ჭელიძისა — რაჭის რამდენსამე სოფელში 1911 წელს (გეგეჭკორი ლ. 1954: 108); 10-იან წლებშივე მოქმედებენ გუნდები: ი.გობიაშვილისა — ხაშურსა და

ბორჯომში, გეპიტაშვილისა — სოფელ ხაშში, შტალიკაძისა — ბორჯომში, აგრეთვე — ამაისურაძისა, იმონადირაშვილისა, მლომძისა (შილაკაძე ვ. 1949:100); ახალ-ახალი გუნდების დაარსებას განაგრძობდნენ ზემოთ უკვე დასახელებული ლოტბარები.

იგივე ითქმის 20-იან და 30-იან წლებზე, ამასთან, აღსანიშნავია, რომ ეს პროცესი აშკარად უფრო ინტენსიური ხდება, რაშიც დიდია სახელმწიფოს როლი, რომელიც განუხრელად ზრუნავს ხალხური სიმღერის გუნდების ჩამოყალიბებაზე (გეგეჭკორი ლ. 1954, 1958, 1966, 1969).

ამ პერიოდში რაიმე ახალი სერიოზული ცვლილება, გარდა იმ ცვლილებებისა, რაც ზემოთ იყო აღნიშნული, შემსრულებლობაში არ შეიმჩნევა. გუნდების ერთი ნაწილი “რატლის ხაზს” მიჰყვება, მეორე უფრო მეტად ერთგულობს ხალხურობის პრინციპს, ხოლო მესამე, ძირითადი მახასიათებლებით, პირველად საშემსრულებლო კოლექტივად რჩება.

უკანასკნელთა შორის შეიძლება დავასახელოთ ვარლამ სიმონიშვილის გუნდი, რომელიც 1921 წელს დაფუძნდა ოზურგეთში (შილაკაძე ვ. 1961: 52). როცა ამ კოლექტივის ჩანაწერებს ვისმენთ (გრამფირფიტა 13), უმეტესწილად, სრული შთაბეჭდილება გერჩება, რომ ჩვენ წინაშე აუთენტური — პირველადი კოლექტივია. ნაწილობრივ, ეს ასეც არის. მაგრამ რაც შემთხვევებში შეიძლება ვილაპარაკოთ მეორეულობაზეც. პირველ რიგში, ეს გუნდის მიერ ვარლამ სიმონიშვილის საკუთარი სიმღერების შესრულებაზე ითქმის (თავისი ხელმძღვანელის სიმღერებიდან გუნდი მღეროდა “დილას”, “ეხლა გხედავ, საყვარელოს”, “საქართველოს მზე ეწვიას” და სხვა. გეგეჭკორი ლ. 1954: 64). ცნობილია, რომ ძველი სახელოვანი მომღერლებიც ქმნიდნენ სიმღერებს, მაგრამ აქ ისეთი სიმღერები იგულისხმება, რომელთა წყობაც გამოდის ხალხური სიმღერების კანონების ჩარჩოებიდან. მაგალითად, თუ სამუელ ჩავლიშვილისეული “ლატარია” მთლიანად ემყარება აუთენტური გურული სიმღერების კანონზომიერებებს, ამას ვერ ვიტყვით ვარლამ სიმონიშვილისეულ “დილაზე”, რომელიც აშკარად შეიცავს ევროპული კლასიკური პარმონიის ნიშნებს (მაგ. 57). ამას გარდა, სიმონიშვილის შემოქმედებაში ეხვდებით სიმღერათა ვარიანტების კონტამინაციის ფაქტებს. ასეთ ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ მისი გუნდის მიერ შესრულებული “ნადური” (იხ. დასახელებული ფირფიტა). ის, რომ ეს ნიმუში კონტამინაციის ნაყოფია, დასტურდება როგორც სხვა, სოფლებში ჩაწერილ გურულ ნადურებთან შედარებით (ქხმშლ, ფირი 109), ასევე — აპოლონ წულაძის (1971:32) და ლადო გეგეჭკორის (1954:64) ცნობებით. და ერთი მომენტიც: მოღვაწეობის გარკვეულ პერიოდში ვარლამ სიმონიშვილმაც განიცადა მოდის გავლენა და თავისებური ექსპერიმენტები ჩაატარა თავის გუნდში. მაგალითად, ა.მგერელიძის გუნდის შემდეგ ერთხანს მისი გუნდიც ასრულებდა კრიმანჭულიან სიმღერებს რამდენიმე კრიმანჭულით. დაბოლოს, ვ.სიმონიშვილი, როგორც წესი, თავისი გუნდების ღირიჟორადაც გვევლინება, რაც თავისთავად მეორეული შემსრულებლობის დამახასიათებელი ნიშანია. ცნობილი მომღერალი შერმაღინ ჭკუასელი მუდამ უსვამდა ხაზს ვარლამის დიდ შინაგან ძალასა და ენერგიას ღირიჟორობის პროცესში (მთხრ. ჯუმბერ ჭკუასელი). ცნობილი მეცნიერი

და ვარლამ სიმონიშვილის გუნდის მონაწილე ვანო შილაკაძე კი აღფრთოვანებული აღნიშნავდა, “ის რომ ხელს შემართავდა, ამ ხელიდან მუსიკა მოდიოდაო” (ცნობა გადმოცემა ეთნომუსიკოლოგმა, ქნმა მანანა შილაკაძემ, რისთვისაც მას მადლობას მოუხსენებ).

ქართული სასცენო მუსიკალური ფოლკლორის შემსრულებლობაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები განაპირობა “სახელმწიფო დაკეთაშ”, განსაკუთრებით – “ხალხური შემოქმედების მასობრიობისათვის” ზრუნვამ. 1927 წლიდან საქართველოში რეგულარულად იმართებოდა ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადები, სადაც, სხვა მოთხოვნათა შორის, უმთავრეს მოთხოვნებად მასობრიობა და “რეპერტუარის იდეურობა” იყო წამოყენებული. ამან მნიშვნელოვნად განაპირობა გუნდების შემადგენლობის განუხრელი ზრდა და გუნდების რეპერტუარში პარტიასე, მთავრობასე, ბელადებსე, ბელნიერ ცხოვრებასე და სხვა, სიმღერების შექმნა. ნიშანდობლივია, რომ თუ 1912 წელს ფოთში დაარსებული 30 კაციანი გუნდის შესახებ ლადო გეგეჭკორი წერს (1954: 50, 63, 132), რომ “ეს რიცხვი... აღემატებოდა თითქმის ყველა მანამდე და იმ დროს არსებული გუნდების შემადგენლობის რაოდენობას” – 1929 წელს ოზურგეთის აბრეშუმის ფაბრიკის გუნდი 90 მონაწილეს აერთიანებს, 1936 წელს დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდი (მართალია, მოცეკვავეთა ჯგუფის ჩათვლით) – 120-ს (გეგეჭკორი ლ. 1958: 9), 1939 წელს ხელოვნების სამმართველოს საკოლმეურნეო გუნდი – 150-ს. იმ და შემდეგდროინდელი მრავალწევრიანი გუნდების ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა...

აღნიშნული ოლიმპიადებისათვის, ისევე როგორც საგასტროლო კონცერტებისათვის მოსკოვში, ლენინგრადსა და საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში, მრავალი საშემსრულებლო კოლექტივის ხელმძღვანელი ქმნიდა იმ დროის შესაბამისი თემატიკის სიმღერებს; სხვა შემთხვევაში გუნდები ქართველ კომპოზიტორთა სიმღერებს ასრულებდნენ. ამ სიმღერების ხასიათზე მათივე სათაურები მეტყველებს: “ყამირისაკენ”, “სამაისო”, “კომკავშირული მარში”, “ჩვენ მშვიდობა გვინდა” (გეგეჭკორი ლ. 1966: 60, 162), “მზიური საქართველო”, “ბელადის დაძახილზე”, “შრომა და სიხარული”, “წითელი არმიის ოცი წელი”, “იცოცხლე, ჩვენო სტალინო”, “კომსალამი” (გეგეჭკორი ლ. 1954: 57, 64), “სიმღერა ტრაქტორზე”, “სიმღერა შრომის გმირებზე” (გეგეჭკორი ლ. 1958: 67) და სხვა. ეს საკმინობა ყოველმხრივ წახალისებული იყო “ზემდგომი ორგანოების” მხრიდან და გუნდების ლოტბარებიც იწაფებოდნენ მსგავსი ნაწარმოებების შექმნაში. ეს სიმღერები, როგორც წესი, მნიშვნელოვნად ჩამოუვარდებოდა მხატვრული ღირსებებით წმინდა ხალხურ ქმნილებებს, თუმცა, ზოგიერთი მათგანი მაინც შეიძლება შემოქმედებითი წარმატების ნიშნად ჩაითვალოს. ასეთთა რიგს მიეკუთვნება არტემ ერქომაიშვილის “ლენინ, ოქტომბრის ბელადო” (მაგ. 58).

კომპოზიციაში წარმოებული მსგავსი ცდები ლოტბარებს ახალი, მათ შორის – სხვაგვარი თემატიკის ნაწარმოებების შექმნის სტიმულს აძლევდა; გუნდების ეპერტუარში უფრო და უფრო ღიდ ადგილს იკავებდა ასეთი სიმღერები. ძნელია მოიძებნოს 30-40-50-იან წლებგამოვლილი ლოტბარი, რომელსაც საკუთარი

სიმღერები არ შეექმნას (გეგეჭკორი ლ. 1954, 1958, 1966, 1969). ამ სიმღერების ავ-კარგზე მსჯელობა ჩვენს მიზანს არ შეადგენს. ჩვენთვის, ამ შემთხვევაში, ის არის საგულისხმო, რომ კომპოზიციის მსგავსი პრაქტიკა კიდევ უფრო აშორებდა ქართულ ანსამბლებს ხალხურ პირველწყაროს.

დაუბრუნდეთ უშუალოდ ხალხური სიმღერის გუნდებს. მათ ისტორიაში უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა საშემსრულებლო კოლექტივმა, რომელიც ამჟერად საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულ ანსამბლად იწოდება. ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებელთა წრეში მას შემოკლებით “სახელმწიფო ანსამბლს” უწოდებენ. აღქმის სიადვილისათვის ჩვენც ეს სახელწოდება გამოვიყენოთ.

ბოლო ხანებში დამკვიდრდა შეხედულება, რომ სახელმწიფო ანსამბლი ლადო აღნიაშვილის გუნდის მემკვიდრეა (ლალაიაშვილი 1993). 1990 წელს მას დაარსებიდან 100 წლის (“დავკიანებული”) იუბილეს კი გადაუხადეს (ჭოხონელიძე მ. 1990). აფიშებზე ხაზგასმით აღნიშნავენ ანსამბლის ასაკს. მაგალითად, 1993 წელს ჩატარებული კონცერტების აფიშებზე სისტემატურად იწერებოდა: “საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი. დაარსებიდან 108 წელი”. ეს შეხედულება მცდარია. როგორც ზემოთ ითქვა, აღნიაშვილის 1885 წელს დაარსებულმა გუნდმა არსებობა 1892 წელს შეწყვიტა და აღარ აღდგენილა. დღევანდელი სახელმწიფო ანსამბლის უშუალო წინამორბედად მხოლოდ 1923 წელს ქუთაისში ბუკუ ლოლუას მიერ დაარსებული გუნდი შეიძლება ჩაითვალოს, რომელიც უწყვეტი ქრონოლოგიური ზაზით მოვიდა ჩვენამდე. 1924 წლიდან, ბუკუ ლოლუას გარდაცვალების შემდეგ, მას სათავეში კიწი გეგეჭკორი ჩაუდგა, 1927 წლიდან კი – კირილე პაჭკორია (გეგეჭკორი ლ. 1958: 59, 60, 63).

თავდაპირველად გუნდი “ბ. ლოლუას სახელობის დასავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ გუნდად” იწოდებოდა, თუმცა ეს სახელწოდება პირობითია, ვინაიდან მასში აღმოსავლეთ საქართველოს მომღერალთა ჯგუფებიც მონაწილეობდნენ. მხოლოდ 1936-39 წლებში იყო ის დასავლეთ საქართველოს რეპერტუარით შეზღუდული, როდესაც მის პარალელურად არსებობდა აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიული გუნდი. 1939-40 წლების მიჯნაზე აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ანსამბლების საფუძველზე ჩამოყალიბდა გაერთიანებული “საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი”, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელად გრიგოლ კოკლაძე დაინიშნა (გეგეჭკორი ლ. 1958: 7, 9, 20), (1945 წელს ანსამბლი ერთხელ კიდევ გაიყო ორად: აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოსად, მაგრამ მხოლოდ ორი წლით. ბიბილიეშვილი 1977: 70), 1947 წელს – შალვა მშველიძე (საგინაშვილი 1989: 23), 1949 წელს – ვალერიან ცაგარეიშვილი (გეგეჭკორი ლ. 1958: 20), 1967 წელს – ანზორ კავსაძე (რამდენიმე თვის მანძილზე კოლექტივს გრიგოლ ჩხიკვაძე მეთაურობდა), 1974 წელს – გურამ ბაქრაძე (საგინაშვილი 1989: 44, 107), 1986 წელს კი – ჯემალ ჭკუასელი (ერქომაიშვილი 1986).

უკვე 1924-27 წლებში, კიწი გეგეჭკორის მმართველობისას, თითოეული ხმის პარტიის შემსრულებლებად რამდენსამე მომღერალს ეხედავთ (გეგეჭკორი ლ. 1958: 60). ძნელი სათქმელია, ზედა ხმების ჯგუფური შესრულება კიწი გეგეჭკორმა დაამკვიდრა, თუ ეს პრაქტიკა უკვე 1923 წლიდან, ბუკუ ლოლუას ხელმძღვანელობის პერიოდიდან გადმოვიდა. მაგრამ ფაქტია, რომ კოლექტივი ამ ხანიდან საბოლოოდ გაფორმდა, როგორც მეორეული.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ანსამბლის შესრულებაში მაინც ხშირად ხდებოდა პირველადი ფოლკლორის “გამოსხივება”, როცა ამა თუ იმ კუთხის სიმღერას ამავე კუთხის წარმომადგენლები რაიმე დამუშავების გარეშე ასრულებდნენ. ამაზე მეტყველებს საქართველოს რადიოს ფონდსა და სხვადასხვა დროს გამოცემულ ფირფიტებზე დაცული ფონოჩანაწერები (იხ. აგრეთვე ჭკუასელი 1985). ეს ის შემთხვევაა, რომ სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები აქარწყლებენ შეხედულებას, თითქოს მსგავს კოლექტივებს სცენაზე მხოლოდ დამუშავებული რეპერტუარი გამოაქვთ (Земцовский 1984: 7-8), მაშინ როცა ანალოგიური სახის რუსული ანსამბლების რეპერტუარში დამუშავებული ხალხური და კომპოზიტორთა სიმღერები ჭარბობს. პირველადი ფოლკლორის “რეაბილიტაციას” ხელი შეუწყო კირილე პაჭკორიას უაღრესად საყურადღებო ნაბიჯმა: მან თავის გუნდში ჩამოაყალიბა ე.წ. “ფრთები” – სხვადასხვა კუთხის მკვიდრთაგან შედგენილი ჯგუფები, რომელთაც მიჰყავდათ თავიანთი კუთხის სიმღერები. მაგალითად: “გურულ ფრთას” ვლადიმერ ბერძენიშვილი მეთაურობდა, “ქართლ-კახურ ფრთას” – ვანო მჭედლიშვილი (გეგეჭკორი ლ. 1958: 140, 199), “სვანურ ფრთას” პლატონ დადვანი თევკაცობდა (გეგეჭკორი ლ. 1966: 32). სოლო-პარტიებს, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, “ტრადიციის მატარებლები” ასრულებდნენ (სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ ეს აზრი ჯერ კიდევ ირატილს მოუვიდა. მაგლობლიშვილი 1889). ამავე დროს, კონცერტების პროგრამებიდან საბოლოოდ ამოიკვეთა რატილის არაქართული წყობის სიმღერები, თუმცა მათი ადგილი, დროის მოთხოვნათა კვალობაზე, ნაწილობრივ, ქართველი ლოტბარებისა და პროფესიონალი კომპოზიტორების “იდეურმა” ქმნილებებმა დაიკავა (საინტერესოა, რომ ერთხანს გუნდში კომპოზიტორების სიმღერების მასწავლებლად საგანგებოდ მიიწვიეს აექსენტი მეგრელიძე. გეგეჭკორი ლ. 1958: 10).

1936 წლიდან კოლექტივი ჩამოყალიბდა როგორც სიმღერისა და ცეკვის (აქედან მას უფრო ხშირად “ანსამბლს” უწოდებენ და არა “გუნდს”), მასში შევიდა ჩონგურზე და ფანდურზე შემსრულებელთა ჯგუფი (გეგეჭკორი ლ. 1954: 17; 1958: 10), უმეტესწილად – ქალები, რომლებიც სიმღერებსაც ასრულებდნენ მამაკაცებთან ერთად.

ანსამბლი დღითიდღე იხვეჭდა პოპულარობას, რაშიც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა 1935-39 წლებში მოსკოვში, ლენინგრადსა და იმჟამინდელი საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში ჩატარებულმა გახმაურებულმა კონცერტებმა და ამ კონცერტებთან დაკავშირებით ქართულ და რუსულ პრესაში ატეხილმა აუიოტაჟმა (გეგეჭკორი ლ. 1958: 8-20); ამ კოლექტივის წარმატება და კეთილდღეობა სახელმწიფოებრივი მზრუნველობის საგანი გახდა; იგი, სხვა გუნდებთან შედარებით,

ყველაზე მეტ კონცერტს მართავს, ყველაზე ხშირად მოგზაურობს, ყველაზე ხშირად იწერება რადიოში, ფირფიტებზე. თუნდაც ამიტომ და, რაც მთავარია, იმის გამოც, რომ სახელმწიფო ანსამბლში ყველაზე მეტი შემსრულებელი – “ვარსკვლავი” თავმოყრილი, – სხვა კოლექტივები მას კონკურენციას ვეღარ უწევენ; სახელმწიფო ანსამბლის წევრობა შემსრულებელთათვის ყველაზე უფრო პრესტიჟული რამ ხდება. ერთი საინტერესო მომენტიც: საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერების შესრულება, რასაც აქამდე გუნდების უმრავლესობა მიელტკოდა, – სახელმწიფო ანსამბლის პრეროგატივა ხდება. სხვა კოლექტივებს კი ხალხური შემოქმედების ოლიმპიადებსა და დათვალიერებებზე მიუთითებენ, რომ საკუთარი დიალექტის ნიმუშები შეასრულონ.

ერთი სიტყვით, სახელმწიფო ანსამბლი დიდი ხნით ქართული საშემსრულებლო კოლექტივების ლიდერი და, იმავედროულად, “მოდების კანონმდებელიც” ხდება.

ახალი ანსამბლები მრავლად იქმნება 40-50-იან წლებშიც, მაგრამ მათ შორის ძალზე ცოტაა ისეთი, რომელიც ყურადღებას იპყრობს თავისი ხელწერით. მცირერიცხოვან გამონაკლისთა შორის უნდა აღინიშნოს საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის ანსამბლი მარიამ არჯენიშვილის ხელმძღვანელობით (1945), რომლის უმთავრესი დამსახურება ის იყო, რომ სცენაზე მრავლად გამოიტანა აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების პანგები, რაც აშკარა სიახლე გახლდათ საკონცერტო ცხოვრებაში. მარიამ არჯენიშვილმაც პირველად წარმოაჩინა სცენაზე ფანდური არა მხოლოდ როგორც თანხლები, არამედ, როგორც სოლო-საკრავი, რაზედაც შესანიშნავად მეტყველებს საქართველოს რადიოს ფონდში დაცული საფანდურო “თუშური მელოდიების პოპური” (საილუსტრაციო ფონომასალა, ქმშმლ, ფირი 205). მისი ანსამბლის რეპერტუარში ვხვდებით ფშურ “სუფრულს”, თუშურ “ღალას”, ხევსურულ “სად იყავ, თადიუროს”. მანვე სცენაზე ააუღერა თუშური და კახური დატირებები, რაც ასევე უდავო სიახლე იყო. თუმცა უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დასახელებულ ნიმუშთა უმრავლესობა დამუშავებული, გადაკეთებული სახით იყო მოწოდებული. საკმარისია ითქვას, რომ ანსამბლის ხელმძღვანელმა “მოახერხა” თუშური საწესო – სამგლოვიარო, ერთხმიანი “ღალა” გაესაშხმიანებინა და მისთვის ფანდურის თანხლება შეეზამებინა(!) (გვეგუკორი ლ. 1958: 177-178).

ქართული ხალხური სიმღერის საკონცერტო ცხოვრებაში ახალი ეტაპის დაწყება 1957 წელს ემთხვევა და უკავშირდება ჯანსუღ კახიძისეული “შეიდაკაცას” ჩამოყალიბებას.

ანსამბლი საგანგებოდ შეიქმნა სტუდენტთა და ახალგაზრდობის მოსკოვის VI ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად (მისი პირველი გამოსვლა შედგა ფესტივალამდე, 1957 წლის გაზაფხულზე, რუსთაველის სახელობის თეატრში). მასში გაერთიანებული იყო რვა მომღერალი, უმთავრესად – თბილისელები (კრიმანჭულის შემსრულებლად ოზურგეთიდან საგანგებოდ მოიწვიეს მიხეილ შავიშვილი). ანსამბლი, ძირითადად, დასავლეთ საქართველოს სიმღერებს ასრულებდა. ჯ.კახიძის თქმით, კოლექტივი ცდილობდა, ხალხური სიმღერისათვის

დაბერუნებინა შესრულების ბუნებრივი მანერა და სხვადასხვა დიალექტის სიმღერებში შეენარჩუნებინა კუთხური კოლორიტი (ყანდარელი 1991: 25).

“შვიდკაცა” მაღალი სამემსრულებლო ოსტატობით გამოირჩეოდა. მისი შემადგენლობა საკმაოდ თანაბარი იყო. ყველა ხმაში იყო ძლიერი მომღერალი, რომელიც, როგორც სპეციალისტთა წრეში, ასევე მსმენელთა ფართო მასებში, დიდი პატივისცემითა და სიყვარულით სარგებლობდა (საკმარისია დავასახელოთ მიხეილ შავიშვილი, ვანიკო მაჭავარიანი, მამია ხატელიშვილი, ჯანსუღ კახიძე). ზოგიერთი სიმღერის ამ ჯგუფისმიერი შესრულება დღემდე სანიმუშოდ რჩება (განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმერული “ცხენოსნური”. გრამფირფიტა 14 – ფირფ. IV: 12).

რაც მთავარია, სოკოებივით მომრავლებული დიდშემადგენლობიანი გუნდების ფონზე რეკაციიანი ჯგუფის გამოჩენა ნამდვილი სიახლე იყო. 60 და 80 კაცის ერთად მღერამ, ზედა ხმების, სულ მცირე, 10-10 მომღერლის მიერ შესრულებამ ხალხური სიმღერის შემსრულებელი კოლექტივები ევროპული ტიპის აკადემიურ გუნდებს დაამსგავსა; ბუნებით ლალი ქართული სიმღერა დამძიმდა და მკაცრად დადგენილ ჩარჩოებში მოექცა; ხმოვანების სიძლიერისაკენ, თანაბარზომიერი ჟღერადობისაკენ ლტოლვამ გააქარწყლა მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერების უმთავრესი თვისება – პიროვნული და კოლექტიური საწყისის იდეალური შეზავება; შემსრულებლობაში ხელოვნურად, ინდივიდის ხარჯზე, წინ იქნა წამოწეული კოლექტივის როლი.

“შვიდკაცამ” კი ხალხურ სიმღერას სცენაზე ხმოვანების ძველი ელფერი დაუბრუნა, ხელმეორედ შესძინა მას მოქნილობა და ძალდაუტანებლობა და ამით იგი სოფლურ ყოფაში აუღერებულ ჰანგს, პირველად შემსრულებლობას დაუახლოვა.

მეორე მხრივ, ჯ.კახიძის ანსამბლი იმავდროულად “რატოლის ხაზის” გამგრძელებლადაც მოგვევლინა. რაში გამოიხატება ეს? – უპირველეს ყოვლისა, იმაში, რომ “შვიდკაცას” რეპერტუარშიც მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა არახალხურმა ნიმუშებმა, მათ შორის – დამუშავებებმა (რომელთა ავტორი თავად ანსამბლის ხელმძღვანელი იყო) და ქალაქურმა სიმღერებმა, რომელთა ნაწილი ჯ.კახიძეს “დასავლური შტოს” ქალაქური სიმღერების შესანიშნავმა მცოდნემ – ნიკოლოზ ხვიტიამ შეასწავლა (გვეგუკორი ლ. 1966: 187-188); ისევე, როგორც ამ ქალაქურ და ქალაქური ყაიდის სიმღერებს, “შვიდკაცა” წმინდა ხალხურ სიმღერებსაც მკაცრად ტემპერირებულ წყობაში მღეროდა. ზემოთ აღინიშნა, რომ ტემპერირებულ წყობასთან დაახლოება ისედაც იყო ქართულ სასიმღერო ფოლკლორში მიმდინარე პროცესების ერთ-ერთი გამოვლინება. მაგრამ შემსრულებელთა კოლექტივებში ეს ხდებოდა ქვეცნობიერად და არა თვითმიზნურად, რის გამოც სახალხო მომღერალთა შესრულებას დღემდე ახასიათებს “გადახვევები” ტემპერირებული წყობიდან. “შვიდკაცა” კი ჩამოყალიბებისთანავე ფორტპიანოს წყობას დაეყრდნო და შესრულებაში ტემპერირებული წყობის განუხრელი დაცვა თავის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზნად დაისახა (ყანდარელი 1991: 27), რაც ერთგვარ “ევროპულ დაღს” ასვა მდ. ქართული სასიმღერო ფოლკლორის ნიმუშებს (საკმარისია დავასახელოთ გურული სიმღერა “შვიდკაცა”, რომელიც სწორედ ამ თვალსაზრისით განსხვავდება

პირველადი გურული ჯგუფების მიერ შესრულებული ვარიანტებისაგან); ფართო ასპარეზი დაეთმო დინამიკური კონტრასტების გამოყენებას.

ზემოთქმულის მიუხედავად, ჯ.კახიძისეული “შეიდაკას” შემოქმედებაში ყურადღებას, პირველ რიგში, მაინც პირველადი შემსრულებლობის ელემენტების აღორძინება იჭყობს. ამ ელემენტთა შორის კი უმთავრესი იმპროვიზაციაა, რომელიც განსაკუთრებით რელიეფურად მოჩანს ზემოთ დასახელებული “ცხენოსნურის” მაღალი ხმის პარტიაში, რომელსაც ჯანსუღ კახიძე ასრულებს (მაგ. 59).

“შეიდაკას” უმთავრეს დამსახურებად კი ქართულ სცენაზე მცირეშემადგენლობიანი – სამეულ ჩაველიშვილის, მარო თარხნიშვილის, ვანო მჭედლიშვილის ტიპის ჯგუფების დაბრუნება უნდა ჩაითვალოს. ჩვენი საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, დღემდე მრავლად იქმნება მსგავსი ანსამბლები.

ამ თვალსაზრისით, “შეიდაკას” პირველი მემკვიდრე “გორდელა” იყო, რომელიც 1960-61 წლებში ჩამოყალიბდა თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტების მიერ. “გორდელას” წევრთა უმრავლესობა თბილისში საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან იყო ჩამოსული; თითოეულში ღრმად იყო გამჯდარი საკუთარი დიალექტის საშემსრულებლო მანერა.

ანსამბლის მოღვაწეობაში შეიძლება გამოიყოს ორი ძირითადი პერიოდი: I – 60-იანი წლების მიწურულამდე, II – 70-იანი წლების შუამდე. I პერიოდში “გორდელას” არ ჰყავდა ხელმძღვანელი. სამაგიეროდ, მას ჰყავდა რამდენიმე ლიდერი, რომელთაც ყველა საკითხზე ჰქონდათ საკუთარი გარკვეული აზრი და მკაფიოდ ჩამოყალიბებული პოზიცია. აქედან გამომდინარე, “გორდელაში” ფართო ასპარეზი ჰქონდა აზრთა გაცვლა-გამოცვლას, მსჯელობას, კამათს, რაც ანსამბლის საინტერესო შემოქმედებითი ხელწერის წინაპირობა იყო. ეს კარგად ჩანს ჩაწერილ ფირფიტებში, ზოგიერთ გამოუცემელ ფონოჩანაწერში, აგრეთვე – აწ უკვე სხვადასხვა ასპარეზზე მოღვაწე წევრთა საქმიანობაში: მკაფიო ინდივიდუალობასთან, თვითმყოფლობასთან ერთად, მუდამ გამოსჭვავის რაღაც საერთო, “გორდელასეული”. ეს იგრძნობა არა მარტო საკონცერტო მოღვაწეობაში, არამედ – პრესაში თუ ტელეეკრანზე გამოთქმულ პრინციპულ შეხედულებებში.

“გორდელა” გამოირჩეოდა მაღალი პროფესიული დონით, შესრულების აკადემიურობით და აქტიური საკონცერტო მოღვაწეობით. მისი რეპერტუარი, რომელიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერებს მოიცავდა, დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა. “შეიდაკასთან” შედარებით, უფრო ფართოდ წარმოჩინდა ქართლ-კახური სიმღერები.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა “გორდელამ” ქართული საგალობლების აღორძინების საქმეში. შეიძლება ითქვას, რომ მანამდე ამგვარი ყურადღება საგალობლებისადმი (შესრულების თვალსაზრისით) არავის გამოუჩენია. იმ პერიოდში საეკლესიო მუსიკის შესრულება სცენაზე, შეიძლება ითქვას, აკრძალული იყო. ანსამბლმა, მნიშვნელოვანი რისკის ფასად, ეს მაინც გააკეთა, რითაც უდიდესი პროაგანდა გაუწია ქართულ სასულიერო მუსიკას. ამის გამო მან საზოგადოების დიდი სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა და მისაბამი ობიექტი გახდა სხვა ანსამბლებისათვის. მხოლოდ ამის შემდეგ

დაიწყო ქართულმა საგალობელმა დაუბრკოლებლად დამკვიდრება საკონცერტო ესტრადაზე. საგულისხმოა ისიც, რომ “გორდელა” არა მარტო ქართლ-კახურ, არამედ ფართო მსმენელისათვის შედარებით უცნობ იმერულ-გურულ საგალობლებსაც ასრულებდა, რომელთა უდიდესი ნაწილი მას ქართული გალობის შესანიშნავმა მცოდნე — არტემ ერქომაიშვილმა გადასცა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თუკი დღეს რომელიმე ანსამბლი სცენაზე ქართულ საგალობელს ასრულებს, ასრულებს “გორდელასეულად”: “ღმერთი უფალი”, “მოციქულნო წმინდანო”, “წმინდა ნინოს საგალობელი”, “წმინდაო ღმერთო” და სხვა, — დღესაც “გორდელას” წვერების რედაქციით ჟღერს; ეს და სხვა საგალობლებიც (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) იმ თავისებური, რბილი მანერით სრულდება, რომელიც “გორდელამ” დანერგა. ეს მანერა არ ყოფილა ალბულის რეალური სინამდვილიდან, ქართული საგალობლების ძველი ფონოჩანაწერებიდან. ანსამბლი საგალობლებს საკუთარი შეხედულებებისამებრ, საკუთრად მიგნებული სტილის მიხედვით ასრულებდა. ცხადია, სიმღერისა და საგალობლის შესრულებას შორის საგრძნობი სხვაობაა (მთხრ. ილუშა ესიაშვილი). მაგრამ “გორდელას” მიერ შესრულებული საგალობლები ტესტირებულად, ტემპით და ისევ და ისევ — შესრულების მანერით აუთენტური გალობისგანაც განსხვავებული იყო.

საინტერესოა, რომ საგალობლების შესრულების არეში მიგნებული ეს სტილი “გორდელამ” ხალხური სიმღერების ნაწილშიც გადაიტანა. ამ მხრივ, იგი პიონერად უნდა ჩაითვალოს. სიმღერები “წინწყარო”, “აკა სი რექიმო”, “საბოდიშო” და სხვა, შესრულების მხრივ, არსებითად, არ განსხვავდებოდა საგალობლების შესრულებისაგან. ეს შესრულება ნაზი ლირიზმითა და ევროპული ყაიდის აკადემიური გუნდებისათვის დამახასიათებელი “მომრგვალებული ბგერებით” ხასიათდებოდა.

“გორდელა” უშუალოდ “შვიდაცას” შემდეგ შეიქმნა. ამიტომ, ნებისთ თუ უნებლიეთ, იგი თავისი წინამორბედის ნიშნებსაც იმეორებდა. ამასთანავე, ამ ორ ანსამბლს შორის არსებობდა გარკვეული სხვაობაც. ჯერ ერთი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, “გორდელამ” თავისი რეპერტუარით ქართული სასიმღერო ღიალექტების უფრო ფართო სპექტრი მოიცვა; იგი მხოლოდ წმინდა, დაუმუშავებელ ხალხურ სიმღერებს მღეროდა; ამას გარდა, მის მიერ შესრულებულ გურულ სიმღერებში (ყველაზე უკეთ ეს ნაღურ “გორდელაში” ჩანს — ქმშმლ, საილუსტრაციო ფონომასალა, ფ. 236-2) აშკარად იგრძნობოდა ხალხური ტონური სისტემის ზუსტად გადმოცემისადმი ლტოლვა, რაც შესანიშნავად ხორციელდებოდა კიდევ. როგორც ჩანს, დიდი როლი ითამაშა “გორდელაში” გურიამი დაბადებული და გაზრდილი მომღერლების მონაწილეობამ. რაც შეეხება სხვა კუთხეების სიმღერებს, — მათ შესრულებაში ტემპერაციის ჩარჩოები გადაულახავი დარჩა. ამასთან, აკადემიური სტილით გატაცებამ მოითხოვა მაღალი ხმების პარტიების ჯგუფური შესრულება, რაც ისეთ ნიმუშებშიც კი გვხვდება, როგორიც გურული “შენ ხარ ვენახია”. ეს უკანასკნელი ექსპერიმენტი წარმატებულად ნამდვილად ვერ ჩაითვლება (გრამფირფიტა 14 — ფირფ. IV: 3).

ყველაფერთან ერთად, აღსანიშნავია, რომ “გორდელასეული” ინტერპრეტაციით დამკვიდრებული მრავალი ნიმუში (“ქალგულო”, “წინწყარო”, “საბოდიშო”, “კახური სუფრული”) საქრესტომათიოდ იქცა. მათ ფონოჩანაწერებს ღღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა.

როგორც უკვე აღინიშნა, “გორდელას” მოღვაწეობაში გამოიყოფა ორი პერიოდი. მეორე პერიოდის (ძირითადად – 70-იანი წლების) “გორდელა” შემადგენლობის მხრივ ძირფესვიანად გადახალისდა; შეიცვალა შემოქმედებითი პრინციპები, გაჩნდა ხელმძღვანელი (*თქვეხიშვილი*), საგრძნობლად შეიცვალა რეპერტუარი (არა – წმინდა ფოლკლორის სასარგებლოდ); ანსამბლმა ზედმეტად დაუწყო ანგარიშის გაწევა მსმენელის გემოვნებას. არსებითად, თვითონ დაიწყო “მსმენელზე აწყობა”, მაშინ როცა ადრეული “გორდელა” თვით იყო მოდების კანონმდებელი ქართულ სცენაზე; გაჩნდა ღუდუკები და მანამდე კოლექტივისათვის უცხო აღმოსავლური შტოს ქალაქური სიმღერები. შეიძლება ითქვას, რომ გვიანდელ “გორდელას” თავისი წინამორბედის მხოლოდ სახელიდა შემორჩა.

60-იანი წლების დასასრულს ჩამოყალიბდა ანსამბლი “რუსთავი”, რომელსაც სათავეში ანზორ ერქომაიშვილი ჩაუდგა. იგი მანამდე “გორდელაში” მოღვაწეობდა. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ ერთი ანსამბლიდან მეორეში ავტომატურად გადავიდა ზოგიერთი დამახასიათებელი ნიშანი. პრინციპული სხვაობა ამ ორ ანსამბლს შორის, ფაქტობრივ, არ არსებობდა. თითქმის იგივე იყო წევრთა რაოდენობა; ამ უკანასკნელთა უმრავლესობას მუსიკალური განათლება თბილისის კონსერვატორიაში ჰქონდა მიღებული; “რუსთავმა” უშუალოდ გააგრძელა “გორდელას” ზაზი – სვლა აკადემიურობისაკენ, რასაც ხელი შეუწყო მისმა პროფილმაც (“რუსთავი” საბოლოოდ სახელმწიფო ანსამბლად ჩამოყალიბდა). მთლიანობაში, თავისი შემოქმედებითი იერიით, “რუსთავი” ყველაზე ახლოს ადრეულ “გორდელასთან” დგას.

ამასთან, “გორდელასა” და “რუსთავს” შორის გარკვეული სხვაობაც არსებობს. უპირველეს ყოვლისა, “რუსთავს” იმთავითვე ჰყავდა ერთპიროვნული ხელმძღვანელი; გარკვეულ სხვაობას განაპირობებს აგრეთვე “რუსთავის” ვოკალური ჯგუფის გაერთიანება ქორეოგრაფიულ და ინსტრუმენტულ ანსამბლებთან (თუმცა ვოკალურ ჯგუფზე თამამად შეიძლება საუბარი, როგორც დამოუკიდებელ ანსამბლზე, ვინაიდან ასეთად შეიქმნა იგი თავიდან და ზმირად ღღესაც ამ სახით გამოდის სცენაზე) და სიმღერების შესრულება ქრომატიზებული სიმებიანი საკრავების თანხლებით.

ამავე დროს, “რუსთავის” საკონცერტო მოღვაწეობა შეუდარებლად უფრო მეტი აქტივობით გამოირჩევა, რაც განსაკუთრებით მის საგანსტროლო ტურნეებს შეეხება; თუ “გორდელა” (ისევე როგორც “შეიდაკა”) ფრაგმენტულად გამოდიოდა საქართველოს ფარგლებს გარეთ, – “რუსთავი” მრავალი ქვეყნის აუდიტორიის წინაშე წარსდგა ქართული სასიმღერო ფოლკლორის პოპულარიზატორად; იგი, შეიძლება ითქვას, კომერციული ტიპის ანსამბლად იქცა. აღსანიშნავია, რომ “რუსთავმა” თავისი რეპერტუარის უდიდესი ნაწილი გრამფირფიტებზეც აღბეჭდა (ამ მხრივ, განსაკუთრებით აღსანიშნავია 1981 და 1989 წლებში გამოცემული

ფირფიტების კომპლექტები: “60 ქართული სიმღერა” და “100 ქართული ხალხური სიმღერა”).

“გორდელასთან” შედარებით “რუსთავი” უფრო მეტად შეიძლება ჩაითვალოს “ეარსკლავების” ანსამბლად. საკმარისია დავასახელოთ ქართველი ხალხის უსაყვარლესი მომღერალი *ჰამლეტ გონაშვილი*, რომელიც უმაღლესი ოსტატობით, სულში ჩამწვდომი ღირიზმით ასრულებდა როგორც ქართლ-კახურ და ზოგიერთი სხვა კუთხის სიმღერებს, ასევე ქართულ საეკლესიო საგალობლებს; დღესაც ძალიან ბევრი სიმღერა ხალხის მასებში გონაშვილისეული ინტერპრეტაციითაა ცნობილი. საქართველოში არც ერთ მომღერალს არ ჰყოლია იმდენი მიმდევარი და მიმბაძველი, რამდენიც ჰგონაშვილს. “გუშინ შეიძინე გურჯანელისი”, “ჩელასი”, “გაფრინდი, შავო მერცხალოს”, “გუთნურის”, “ურმულის” და მრავალი სხვა სიმღერის ხსენებისას, მუსიკის მოყვარულთა უმრავლესობას სწორედ პ. გონაშვილის შესრულება წარმოუდგება. პოპულარობის თვალსაზრისით, მან დაჩრდილა ამავე სიმღერების არა მარტო “გორდელასეული”, არამედ, ზოგიერთ შემთხვევაში – ცნობილი ძველი მომღერლების (მარო თარხნიშვილის, ვანო მჭედლიშვილის, ილო ნათიძის) შესრულება. გონაშვილის შესრულების თავისებურება, უპირველეს ყოვლისა, მის მანერაში გამოიხატებოდა. ამ მანერის წინამორბედად შეიძლება სახელმწიფო ანსამბლის ყოფილი წევრის, სიღნაღელი *გიორგი ქუჭარაშვილის* მანერა ვივარაუდოთ (წარმოშობით პ. გონაშვილიც სიღნაღის რაიონიდანაა და, ამავე დროს, კარგა ხნის მანძილზე სახელმწიფო ანსამბლში გ. ქუჭარაშვილის მხარდამხარ მღეროდა). მაგრამ შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში იგი მაინც ერთადერთი და განუმეორებელი იყო: ხანგრძლივი ძიების მანძილზე ამ მომღერალმა იმ მანერას, იმ ხასიათს მიაგნო, რომელიც მისთვის და მხოლოდ მისთვის იყო დამახასიათებელი.

“რუსთავის” ღიდოსტატ მომღერალთა რიცხვს უნდა მიეკუთვნოთ *რამინ მიქაბერიძე*, იმ იშვიათ მომღერალთაგანი, რომელიც დაახლოებით თანაბარი ოსტატობით ასრულებს ქართლ-კახურ და გურულ სიმღერებს (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პ. გონაშვილის მსგავსად, ისიც საკმაოდ შორს დგას შესრულების აუტენტური მანერისაგან). უსათუოდ აღნიშვნის ღირსია *ანზორ ერქომაიშვილის* ოსტატობაც, როგორც გურული სიმღერების ბანის ღიდებული შემსრულებლისა, რაც “გორდელაში” მოღვაწეობისას აშკარად ნაკლებად ჩანდა.

და ერთიც: “რუსთავი” “გორდელაზე” გაცილებით უფრო დღეგრძელი აღმოჩნდა: იგი დღესაც აგრძელებს მოღვაწეობას.

70-იანი წლების დასასრულს შეიქმნა ანსამბლი “*ფაზისი*”, რომელიც სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებს (არაპროფესიონალ მუსიკოსებს) აერთიანებდა. მუსიკალური მონაცემების თვალსაზრისით, “ფაზისის” შემადგენლობა საკმაოდ არათანაბარი იყო, მაგრამ ანსამბლის ხელმძღვანელმა *რობერტ გოგოლაშვილმა* შეძლო თითოეული შემსრულებლისგან მაქსიმალური შედეგის მიღება. ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებასაც, რომ, მიუხედავად ხელმძღვანელის არსებობისა, შემოქმედებით მხარესთან დაკავშირებული საკითხები “ფაზისში”, როგორც წესი,

კოლექტიურად წყდებოდა. “ფაზისი” იყო თანამოაზრეთა ჯგუფი, რომელიც თანმიმდევრულად ახორციელებდა თავის შემოქმედებით პრინციპებს. მას შემდეგ, რაც “რუსთავმა” უცხოეთისკენ გაიყაფა გზა, ქართულ სცენაზე ერთგვარი ვაკუუმი შეიქმნა. ანსამბლები, ძირითადად, ტელევიზორის ეკრანზე ჩნდებოდნენ. ასეთ ვითარებაში გამოჩნდა ანსამბლი “ფაზისი”, რომელმაც თავისი გზა აქტიური საკონცერტო მოღვაწეობით დაიწყო. ეს მოღვაწეობა უხვად მოიცავდა შეხვედრებს სხვადასხვა დაწესებულების თანამშრომლებთან, ლექცია-კონცერტებს, ქართული გალობის საღამოებს ქართულ ტაძრებში და სხვა.

გარეგნულად “ფაზისი” იმეორებდა თავის წინამორბედებს – “შეიდაცას”, “გორდელას”, “რუსთავს”, მაგრამ, გარკვეულწილად, განსხვავდებოდა კიდევ მათგან. რ.გოგოლაშვილი და მისი ანსამბლი შესრულებისას უფრო მკაცრად იცავდა კუთხურ სამშემრულებლო მანერას. ამავე დროს, “ფაზისმა”, შეიძლება ითქვას, ქართულ სცენას დაუბრუნა იმერული სიმღერა. აქამდე ანსამბლებისათვის თავისებურ საჯილდოო ქეად იქცა ქართლ-კახური და გურული სიმღერების შესრულება; ერთგვარად უკანა პლანზე გადავიდა სხვა კუთხეების სიმღერები (ამ მხრივ, შედარებით ნაკლებად დაზარალდა მეგრული სასიმღერო დიალექტი). განსაკუთრებით ეს იმერულ სიმღერებზე ითქმის. “ფაზისმა” დაამტკიცა, რომ იმერული მუსიკალური დიალექტი უადრესად მრავალფეროვანია, ინტონაციურად საოცრად მდიდარი და დიდი მხატვრული ფასეულობის მქონეა. “ფაზისის” მეოხებით მანამდე არნახული პოპულარობა მოიხვეჭა მთელმა რიგმა იმერულმა სიმღერებმა, მაგალითად – “სამტრედიულმა ნადურმა”, “ბატონების ნანინამ”, “მზეო, ამოდი, ამოდი”, სხვადასხვა “ლილინებმა” და სხვა; სულ სხვა ელფერი შეიძინა აქამდე კარგად ცნობილმა სიმღერებმაც: “ცხენოსნურმა”, “მხედრულმა” და სხვა.

“ფაზისის” მიერ შესრულებულ როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ-ქართულ სიმღერებში უკვე მეტი კავშირი იგრძნობა ქართულ სოფელთან. იმერული და გურული სიმღერები ნამდვილი იმერული და გურული ხასიათითაა აღბეჭდილი. ეს მეტადრე შესრულების მანერაზე ითქმის, რომელსაც დარაყიშვილი “პიჩიკატურს” უწოდებდა (Аракчиев 1916: 204). სოლო-პარტიებს შესანიშნავად ასრულებდნენ გოგი დოლიძე, თემურ ჭკუასელი და თავად რობერტ გოგოლაშვილი. ამ ანსამბლის ინტერპრეტაციით უფრო სვანური ელფერი მიიღო სვანურმა სიმღერებმა (ძირითადად – “მოგუდული ბგერებისა” და გლისანდირების ხარჯზე): აქამდე სხვა ანსამბლებში ისინი არაფრით განსხვავდებოდა სხვა კუთხეების ნიმუშებისაგან. კახურ სიმღერებშიც, სოლისტის – ოთარ ბაიდოშვილის მეოხებით, ნამდვილი კახური კოლორიტი იქნებოდა (ეს მომდერალი, კახელი გლეხების მსგავსად, ღია ბგერით, დროდადრო ცხვირისმიერად მღერის).

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს გიორგი დოლიძის სამშემრულებლო ოსტატობა და ინტონირების მანერა. იგი დახვეწილი ტექნიკით გამოირჩევა როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლური ქართული სიმღერების შესრულებისას. მას იოლად გამოსდის კახური მელიზმებიც და გურული “წამოკვრაც”. გ. დოლიძე ცნობილია აგრეთვე, როგორც საესტრადო სიმღერების ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი. ამ ფაქტს არ შეიძლება, გარკვეული კვალი არ დაეჩნია მისი მღერისათვის. მართლაც,

მის ნამღერ სიმღერებში ზოგჯერ გამოკრთის რაღაც არაკუთხური, “თბილისური”, მაგრამ, სამაგიეროდ, ის სილამაზე, სიმხნევე, იმპროვიზაციულობა, რაც მის მღერას ახასიათებს — აახლოებს წარსულის ყველაზე თვალსაჩინო მომღერლებთან (უპირველეს ყოვლისა — ვანო მჭედლიშვილთან, ვლადიმერ ბერძენიშვილთან, ილია ნათიძესთან). ეს ის მანერაა, რომელიც დღეს თითქმის დაკარგულია და თითებზე ჩამოსათლელ მომღერლებსა ახასიათებთ.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია *თემურ ჭკუასელიც*, რომელიც, ბანის პარტიასთან ერთად, დიდებულად (მოქნილად, ენერგიულად და, ამავე დროს, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხმადაბლობით) ასრულებს კრიმანჭულსაც. ამ მხრივ, მას თბილისში ბადალი არ მოეპოვება. მეტიც — გურიაშიც კი თითებზე ჩამოსათლელია მასზე უკეთესი მოკრიმანჭულები.

1983 წლიდან *ფაზისში* დიდი გადახალისებები ხდება: ანსამბლს ტოვებს შემადგენლობის ის ნაწილი, რომელიც, არსებითად, მისი ბირთვი იყო — გ.დოლიძე, თ.ჭკუასელი, რ.გოგოლაშვილი (ხელმძღვანელი); გარკვეული ხნის შემდეგ — ლ.ღვინჯილია, ო.ბაიბოშვილი. რა თქმა უნდა, ეს ცვლილებები არ შეიძლებოდა ღრმად არ დამჩნეოდა კოლექტივს. მართლაც, მას შემდეგ “ფაზისი” თანდათან კარგავს თავის ჩვეულ სახეს; აღარ იგრძნობა დაძაბული შემოქმედებითი ძიება, უფერულდება რეპერტუარი (სასიამოვნო გამონაკლისად მხოლოდ საინტერესო მგერული სიმღერების ჩართვა და ამ სიმღერებში ჯ.ყოლბაიასა და რ.ჭკადუას მიერ სოლო-პარტიების ჭეშმარიტად მგერული შესრულება უნდა ჩაითვალოს), ელარ ნაზღაურდება გ.დოლიძისა და თ.ჭკუასელის საშემსრულებლო დონე; აქამდე თბილისური ანსამბლების ერთ-ერთი აღიარებული ლიდერი, თუ მკაცრად მიუდგებით, რიგითი კოლექტივი ხდება და თუკი “ფაზისი” უთუოდ შევა ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიაში — ეს მისი მოღვაწეობის პირველი 5-ნ წლის დამსახურებაა.

შემდეგ ანსამბლს, “მთიებს”, რომლის შესახებაც ქვემოთ უნდა გვექონდეს საუბარი, ამ სტრუქტურის ავტორი ხელმძღვანელობს. ბუნებრივია, ხელმძღვანელის მიერ საკუთარი ანსამბლის შემოქმედების განხილვა გარკვეულ უხერხულობასთანაა დაკავშირებული. ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია, ამ შემთხვევაში, ძირითადად, რუსუდან ყანდარელის ნაშრომს დავეყრდნო:

“1980 წელს შეიქმნა ანსამბლი “მთიები” (...) იგი არაპროფესიონალებისაგან შედგებოდა, მხოლოდ ხელმძღვანელი იყო პროფესიონალი მუსიკოსი (...) თავდაპირველად “მთიები” ნაკლებად განსხვავდებოდა თავისი წინამორბედებისაგან; ხშირ შემთხვევაში მისი რეპერტუარი იმეორებდა იმ დროს პოპულარული ანსამბლების (“რუსთავის”, “ფაზისის”) რეპერტუარს (...) ანსამბლის შემოქმედების მეორე პერიოდი 1985 წლიდან იწყება. ორი სიტყვით იგი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც “შეტრიალება აუთენტისკაენ” ან — “სწორება გლეხზე” (თუმცა, გლეხებთან ურთიერთობა და მათი შეგირდობა ჯერ კიდევ 1982 წლიდან დაიწყო — ე.გ.). ამ ცვლილებების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გამოხატულება იყო სიმღერის, ცეკვისა და დაკვრის შერწყმა. უკანასკნელ ათწლეულებში თბილისური ფოლკლორული ანსამბლები ან წმინდა ვოკალური იყო (“შვიდკაცა”, “გორდელა”

და მრავალი სხვა), ან აერთიანებდა ცალკე ინსტრუმენტულ, ქორეოგრაფიულ და ვოკალურ ჯგუფებს (სახელმწიფო ანსამბლი, “რუსთავი”, “თბილისი” და სხვა). “მთიების” წევრები, სიმღერასთან ერთად, თვითვე ცეკვავდნენ და უკრავდნენ.

აი, ის შემოქმედებითი პრინციპები, რომლებითაც “მთიები” დღესაც ხელმძღვანელობს:

1. ფოლკლორის შემოქმედი გლეხია. ამიტომ ფოლკლორული ანსამბლის სწორება გლეხზე უნდა იყოს;

2. ხალხური სიმღერის შესრულებისას დაცული უნდა იყოს საქართველოს ყოველი კუთხის გლეხური შესრულების მანერა, ტონური სისტემა, შესრულების ფორმები. სხვაგვარად, სხვადასხვა კუთხის სიმღერა ერთისას ემსგავსება(...), რაც აერთფეროვნებს სასიმღერო ფოლკლორს;

3. გლეხი ერთდროულად მომღერალიცაა, დამკვრელიც და მოცეკვავეც. თუ ანსამბლი ფოლკლორულად იწოდება, მის წევრებს უნდა შეეძლოთ მღერაც, დაკრაც და ცეკვაც;

4. თუ სცენაზე ქართულ ფოლკლორს წარმოვადგენთ, არ უნდა წარმოვადგინოთ მარტოოდენ “კლასიკური” ნიმუშები: მხოლოდ მათით ვერ შეიქმნება ჩვენი მუსიკის სრული სურათი და, ამას გარდა, ე.წ. “პრიმიტიულ” ნიმუშებსაც თავისი ღირსებები და განუმეორებელი ხიბლი ახლავს;

5. დაკრა – მხოლოდ ნამდვილ ხალხურ საკრავებზე: ტემპერირებულ წყობას მორგებული საკრავები გადახვევაა ხალხური ტონური სისტემიდან;

6. ცეკვა – მხოლოდ იმ დონეზე, რა დონეზედაც გლეხები ცეკვავენ. მუხლებზე ვარდნა, ტრიალები და აკრობატული ნახტომები – ეს უკვე სპორტია და არა ხალხური ცეკვა;

7. ფოლკლორი პიროვნული თავისუფლების გამოხატულებაცაა. ამიტომ სცენაზე არ უნდა გავამფოთო სამხედრო დისციპლინა; თითოეულმა ადამიანმა საკუთარი თავი უნდა ითამაშოს და არა ექსტრა-კლასის შემსრულებელი.

როგორც ვხედავთ, “მთიებს” გაცნობიერებული ჰქონდა თავისი პრინციპები და, რასაც აკეთებდა, აკეთებდა შეგნებულად. მისი შემოქმედების განხილვაც სწორედ ამ პრინციპების გათვალისწინებით შეიძლება.

დავიწყეთ რეპერტუარით. რეპერტუარის შევსება ანსამბლმა იმთავითვე ორი წყაროდან იწყო: ქართული ხალხური სიმღერის ანთოლოგიიდან და შედარებით უცნობი, უმეტესწილად მხოლოდ მისთვის ცნობილი “საბადოებიდან”. უკანასკნელ შემთხვევაში იგულისხმება ფოლკლორისტული ექსპედიციების შედეგად მოპოვებული მასალა. ამიტომ, საყოველთაოდ ცნობილი “ჩაკრულოს”, “ოდოიას”, “შავი შაშვის” გვერდით, მუდამ ჟღერდა დღეისათვის ქართული სცენისათვის ისეთი იშვიათი ნიმუშები, როგორებიცაა “მურმან”, “კუნტა ბეღინერა”, “შოუ ნანა”, “ლეჩხუმური ღიღინი” და სხვა.

რეპერტუარისადმი თავისებური მიდგომა გამოვლინდა აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ფოლკლორის აქტიურად ათვისებაში. ხევსურული “მატილ მოვიდის ლაშქარი”, “ხუთშაბათ გათენდება”, “თასის მღერა”, თუშური “მწყემსის სიმღერა”, “დალა”, ფშაური “ჯვარი წინასა”, “ფერხისა”, “ფშაური”,

მოხეური “დიდება”, მთიულური “ლომისური” – თითქმის ყველა ეს ნიშნები პირველად აჟღერდა საკონცერტო ესტრადაზე.

“მთიებმა” ქართული სცენისათვის გააცოცხლა ე.წ. “თურქეთის საქართველოს” ფოლკლორიც. ამ უკანასკნელის მოძიებისას მან გამოიყენა ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგის – პიტერ გოლდისა და კინორეჟისორ გურამ პატარაიას მასალები. ამ თვალსაზრისითაც იგი პირველგამკვალავად შეიძლება ჩაითვალოს. აქვე უნდა ითქვას, რომ “მთიებისაკე” სახელს უკავშირდება აუთენტური, სადა ფერხულების დაბრუნება სცენაზე (ასეთი მხოლოდ რაჭასა და სვანეთში ადგილობრივ ჯგუფებს მოეპყვებოდა, გურული, აჭარული და თბილისური ანსამბლების ფერხულები კი აშკარად დადგმულის, ხელოვნურის შთაბეჭდილებას ტოვებდა). რაჭული, სვანური, მეგრული, აჭარული, შავშური, ქართლური, ფშაური ფერხულები, შესრულებული გლეხური სისადავითა და ოდნავი (ასევე – გლეხური) დაუდევრობით – ამ ანსამბლის ერთ-ერთ ატრიბუტად იქცა.

მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო წმინდა ცეკვებსაც – ქართლ-კახურს, აჭარულს, სვანურს, მეგრულს. ამ შემთხვევაშიც იდეალად გლეხური სისადავე იყო დასახული; უარი ეთქვა საკონცერტო ვირტუოზულობას...

“მთიებმა” უყურადღებოდ არც იუმორი დატოვა. გარდა აქამდე ისედაც ფართოდ გავრცელებული სახუმარო სიმღერების შესრულებისა, მან ააღორძინა “ჯანსულოს” ტიპის ფერხულები (აქ არ მოერიდა ეროტიკული ხასიათის ტექსტებსაც კი, რითაც კიდევ ერთხელ დაამტკიცა ერთგულება ფოლკლორის გლეხური გაგებისადმი), საღალაბო ფერხული – თამაშები, ექსპრომტული შაირობის ტრადიცია. მრავალი ათწლეულის მანძილზე ქართულ სცენაზე სრულდება გაზეპირებული შაირები, რომელთა შინაარსი არა მარტო მონაწილეთათვის, არამედ მაყურებელ-მსმენელებისთვისაც კარგადაა ცნობილი. “მთიების” წევრებმა კი სცენაზე შაირობის სოფლური ვარიანტი დანერგეს: ყოველ კონცერტზე ანსამბლი ორად იყოფა და ეს ორი ჯგუფი ეშაირება ერთმანეთს ისე, რომ არც ერთმა მხარემ წინასწარ არ იცის მოწინააღმდეგის სათქმელი. ასეთ პირობებში სცენაზე ყოველი რეაქცია ბუნებრივია, ქცევა – თავისუფალი. აქ დაშვებულია სიცილიც, ჩუმი გადალაპარაკებაც, სუფრული სიმღერის შესრულებისას – სუფრას შემოსხდომა და ორიოდ თასის გადაკვრაც”... (ყანდარელი 1991: 42-47).

რ.ყანდარელის ამ მიმოხილვას შეიძლება დამატოს შემდეგი: ანსამბლის იერ-სახის ჩამონაკეთვა, ხელმძღვანელთან ერთად, მისი თითოეული წევრის წილადაც მოდის; ამასთან, სამართლიანობა მოითხოვს, აღინიშნოს, რომ “მთიების” შემოქმედებითი სახისა და პრინციპების ჩამოყალიბებაში, ზემოთქმულს გარდა, გარკვეული როლი ითამაშა მისმა ახლო ურთიერთობამ მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტ კუკური ჭოხონელიძესთან.

1987 წელს, თბილისის კონსერვატორიის კურსდამთავრებულ მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტთა ძალებით შეიქმნა ქალთა ფოლკლორული ანსამბლი, რომელსაც მოგვიანებით “მზეთაშე” ეწოდა. “მზეთაშის” გამოჩენა უკვე თავისთავად მოვლენა იყო, ვინაიდან მსგავსი ქალთა ანსამბლი საქართველოში მანამდე არ არსებობდა.

ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის ისტორიას კარგად ახსოვს მარო და ეკატერინე თარხნიშვილები, ანა ვარდიაშვილი, ნინო ტოგონიძე, მარიამ არჯენიშვილი, ლუბა და ვერა შელეგიები და სხვა შესანიშნავი მომღერალი ქალები. მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ ყველა ეს ქალი, უმთავრესად, მამაკაცთა სიმღერებს ასრულებდა, მათ რეპერტუარში ნამდვილ ქალთა სიმღერებს სრულიად უმნიშვნელო ადგილი ეჭირა.

ქართული სასცენო ფოლკლორის არსებობის მთელი ასი წლის მანძილზე ფართო საზოგადოებრიობისთვის უცნობი რჩებოდა ჭეშმარიტი ქალთა ფოლკლორი, მისი მრავალფეროვნება და მხატვრული ღირსებები; ცალკეული ენთუზიასტები ან მხოლოდ ერთი კუთხის ნიმუშების წარმოჩენით იფარგლებოდნენ (როგორც ჩანს, მხოლოდ აჭარულ ფოლკლორს ემყარებოდა 30-იან წლებში ზულოში მოღვაწე ქალთა ანსამბლიც. გაბისონია 1979: 60), ანდა ძლიერ სახეშეცვლილი, კომპოზიტორის ან ლოტბარის მიერ საფუძვლიანად გადაკეთებული სიმღერებისაგან აგებდნენ რეპერტუარს (ასე იქცევა, მაგალითად, საგარეჯოელ ქალთა ანსამბლი “ჩინარი” ნელი გულიკაშვილის ხელმძღვანელობით).

თუ სხვა ერების მუსიკალურ ფოლკლორს გადავხედავთ, აღმოვაჩენთ, რომ მრავალი მათგანის სასიმღერო შემოქმედების უმთავრეს, საუკეთესო ნაწილს სწორედ ქალთა სიმღერები შეადგენს. ეს, განსაკუთრებით, ევროპულ კულტურებზე ითქმის. ამასთან, ვინც ქართულ ხალხურ მუსიკას კარგად იცნობს, ვერ უარყოფს, რომ ჩვენი ქალთა ფოლკლორი არც ერთი სხვა ქვეყნის ქალთა ფოლკლორს არ ჩამოუვარდება არც სირთულით და არც მშვენიერებით. “მზეთამზის” შექმნის ერთ-ერთი მიზანი სწორედ ამ ფაქტის დადასტურების სურვილი იყო.

მოკლე ხანში “მზეთამზის” წევრებმა სხვადასხვა კუთხის მრავალი სიმღერა შეისწავლეს. შესაძლოა, ბევრს ეს ჩვეულებრივ ამბად მოეჩვენოს, მაგრამ არ უნდა დაგვაიწიფდეს, რომ ქალთა ფოლკლორის ნიმუშები გაცილებით უფრო ძნელად იპოვება, ვიდრე მამაკაცებისა: ასზე მეტი წლის განმავლობაში სანოტო კრებულები, გრამფირფიტები, ფოლკლორისტული ექსპედიციები, როგორც წესი, მამაკაცთა ფოლკლორის გამოძეურებას ემსახურებოდა, წმინდა ქალთა რეპერტუარის ნიმუშების მოძიება კი უადრესად გაძნელებულია. ამისათვის “მზეთამზის” წევრებს ინტენსიური მუშაობა და დაუღალავი ძიება დასჭირდათ.

დღეისათვის ანსამბლის რეპერტუარი საკმაოდ ვრცელი და ტევადია: საქართველოს თითქმის ყველა კუთხის ქალთა ფოლკლორი, მათ შორის – სრულიად განსხვავებული ჟანრებისა და სოციალური ფუნქციის ნიმუშები, მუსიკალურად უმარტივესი “ძროხის დამოშმინებიდან” – რთულ მეგრულ თუ რაჭულ სიმღერებამდე. რეპერტუარში უმარტივესისა და ურთულესის თანაარსებობით “მზეთამზე”, პირველ ყოვლისა, “მთიებს” ენათესავება.

საერთოდ, თითქმის ყველა შემოქმედებითი პრინციპით “მზეთამზე” თამამად შეიძლება ჩაითვალოს “მთიების” უშუალო მიმდევრად: ცეკვის, დაკვრისა და სიმღერის შერწყმა, კუთხური კოლორიტისა და საშემსრულებლო მანერის განუხრელი დაცვა, ფოლკლორის უმარტივესი ნიმუშების სცენაზე გამოტანა,

გარეგნულ ეფექტებზე უარის თქმა და კიდევ ზოგიერთი სხვა თვისება სწორედ ამის დასტურია.

რაც შეეხება ამ ორ ანსამბლს შორის არსებულ სხვაობებს, იგი, უპირველეს ყოვლისა, კონცერტებისადმი დამოკიდებულებაში კლინდება: “მზეთამზის” წევრები ნაკლებად ითვალისწინებენ სცენის კანონებს; ფოლკლორული ნაწარმოები მათი შესრულებით სცენაზე ზუსტად იმდენ ხანს ჟღერს, რამდენ ხანსაც – შესაბამის აუთენტურ ვარიანტში, რაც კონცერტში ზოგჯერ გაჭიანურების შთაბეჭდილებას ტოვებს; ესა თუ ის ნიმუში პირველწყაროს “ფოტოგრაფიული ასლია”, რის გამოც უკანა პლანზე გადადის იმპროვიზაციის ელემენტი; “მთიები” უფრო მეტად მიელტვის შემსრულებელსა და აუდიტორიას შორის ზღვარის გადალახვას, რის საშუალებასაც მის წევრთა მეტი შინაგანი თავისუფლება იძლევა. სამაგიეროდ, მუსიკალური მონაცემების თვალსაზრისით, “მზეთამზის” შემადგენლობა გაცილებით უფრო თანაბარია; სიმღერებში კუთხური თავისებურებების დაცვა და განსაკუთრებით ხალხური ტონური სისტემის შენარჩუნება მას უფრო ემარჯვება; მის შესრულებაში მეტი პროფესიონალიზმი შეიმჩნევა. ამას გარდა, “მზეთამზეს” არა ჰყავს ხელმძღვანელი.

დაბოლოს, ისევ რეჟანდარელს დავესესხოთ: “ცალკე აღნიშვნის ღირსია “მთიებისა” და “მზეთამზის” ერთობლივი კონცერტები თუ წარმოდგენები, რომლებიც... (ფოლკლორის – ე.გ.) ნამდვილ ზეიმად აღიქმება. ესაა ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც ქართული მუსიკალური ფოლკლორი სრული სახით – ერთდროულად ქალთა და მამაკაცთა ფოლკლორით – წარმოჩნდება აუდიტორიის წინაშე” (1991: 50).

“მზეთამზის” კვალდაკვალ, იმავე 1987 წელს, შეიქმნა ვაჟთა ანსამბლი მალხაზ ერქვანიძის ხელმძღვანელობით, რომელიც უმთავრესად კონსერვატორიის მაშინდელი სტუდენტებისაგან შედგებოდა. უფრო ზუსტად, ეს ჯგუფი შეიქმნა, როგორც თბილისის ანჩისხატის ეკლესიის მგალობელთა გუნდი, მაგრამ იგი პარალელურად ხალხურ სიმღერებსაც სწავლობდა და დროდადრო კონცერტებშიც მონაწილეობდა (მან რამდენჯერმე დამოუკიდებელი კონცერტიც გამართა).

ანჩისხატის მგალობელთა და მათი ხელმძღვანელის სამგალობლო მოღვაწეობა ცალკე მსჯელობის საგანია, რაც წინამდებარე ნაშრომის მიზნებს სცილდება. მაგრამ ამ მოღვაწეობაზე რამდენიმე წინადადებით შეჩერება უთუოდ ღირს.

1987 წლამდე საქართველოში ძალზე მცირე იყო იმ მოქმედი ეკლესიების რიცხვი, რომელთაც მგალობელთა გუნდები ჰყავდათ. იქაც, სადაც ეს (მეტწილად – შერეული) გუნდები მოქმედებდნენ, უმთავრესად, არაქართულ ინტონაციებზე დამყარებული საგალობლები (ხშირად – რუსი კომპოზიტორების ქმნილებები) ჟღერდა. თვით ტრადიციული ქართული გალობის პანგებზე აგებული ნიმუშები, როგორც წესი, მნიშვნელოვნად გადაბუშავებული სახით სრულდებოდა; რაც შეეხება წმინდა ქართულ საგალობლებს, ისინი ძალზე იშვიათად და ისიც სასცენო რედაქციით იგალობებოდა. ე.ი. ზუსტად ისე, როგორც მათ მეორეული ქართული ანსამბლები ასრულებდნენ, უფრო ხშირად – “გორდელას” რედაქციითა

და ამ ჯგუფის მიერ დამკვიდრებული საშემსრულებლო მანერით; არსებითად, უგულვებელყოფილი იყო ქართული გალობის დასავლური შტო, იმერულ-გურული კილო.

ანჩისხატის მგალობელთა ჯგუფმა უაღრესად შრომატევადი სამუშაო ჩაატარა წმინდა ქართული რეპერტუარის, ქართული გალობის შესრულების მანერის დასადგენად, რისთვისაც თითქმის ყველა შესაძლებელი წყარო — ძველი სანოტო კრებულები, სხვადასხვა არქივში შემორჩენილი ხელნაწერები, ძველ ცნობილ მგალობელთა წერილები და ცალკეული გამონათქვამები, კანტიკუნტად შემორჩენილი ფონოჩანაწერები გამოიყენა. ამის შედეგად მის მიერ ქართული გალობის ტრადიციის აღდგენა ამ ტრადიციის დამახასიათებელი კანონზომიერების მაქსიმალური დაცვის ნიშნით წარიმართა. ძალიან მალე ანჩისხატის მგალობელთა ჯგუფი მაღალი დონის საშემსრულებლო კოლექტივად ჩამოყალიბდა. რაც მთავარია, მრავალი ათწლეულის შემდეგ მან ქართული ეკლესიის კედლებს დაუბრუნა ძირძველი ქართული გალობა. მის კვალობაზე რამდენსამე ტაძარში შეიქმნა მგალობელთა ანალოგიური ჯგუფები. ამ საქმეში “ანჩისხატელთა” ღვაწლი შეუძლებელია, გადაჭარბებით შეფასდეს.

ახლა მოკლედ ამ ჯგუფის, როგორც ხალხური სიმღერების შემსრულებელი კოლექტივის შესახებ. ერთის მხრივ, მაღაზ ერქვანიძის ანსამბლი “მთიებისა” და “მზეთამზის” ხაზის გამგრძელებელია. ამაზე მეტყველებს ამ სამი ჯგუფის მრავალი საერთო თვისება (ლტოლვა კუთხური შესრულების მანერის სიზუსტისაკენ, ხალხური ტონური სისტემის დაცვისაკენ, სცენაზე აუთენტური საკრავების გამოტანა, სიმღერების შესწავლის პროცესში ძველი ჩანაწერების გამოყენება და სხვა). მეორე მხრივ, “ანჩისხატელები” უფრო მეტ ყურადღებას აქცევენ ხმოვან მხარეს, ქორეოგრაფია მათ არ აინტერესებთ; ამ ანსამბლის “სარეპერტუარო გეოგრაფია” უფრო ვიწროა: მთავარი სიმძიმე ქვემოიმერულ და გურულ სიმღერებზე მოდის (თუმცა კარგად მღერიან კახურ და კიდევ უფრო უკეთესად — სვანურ სიმღერებსაც); თუ “მთიები” და “მზეთამზე” სიმღერების შესწავლისას ყველანაირ პირველწყაროს (ხშირად — უბრალო გლეხების ნამღერს) იყენებენ, “ანჩისხატელები” მხოლოდ საუკეთესო მომღერალთა — ოსტატთა შესრულებას ეყრდნობიან. ნაწილობრივ ამიტომაც მ. ერქვანიძის ჯგუფს შესრულების მეტი სიმკაცრე, აკადემიზმი ახასიათებს (ხაზი უნდა გაესვას, რომ ეს აკადემიზმი არანაირად არ უკავშირდება ევროპული ყიდის გუნდების აკადემიზმს, რაც მას ძირფესვიანად განახსევავს, ეთქვამთ, “რუსთავის” აკადემიზმისაგან).

“ანჩისხატელთა” მიერ შესრულებული ქვემოიმერული და გურული სიმღერები განსაკუთრებულად ჰგავს იმერლებისა და გურულების ნამღერს. ეს, მნიშვნელოვანწილად, იმერულ და გურულ მომღერლებთან მჭიდრო კონტაქტებითაა განპირობებული. ასეთი კონტაქტები “მთიებსა” და “მზეთამზესაც” აქვთ, მაგრამ მ. ერქვანიძის ანსამბლი ამ მიმართულებით სრულიად თავისებურად მუშაობს, რისი დასტურიცაა მთელი ჯგუფის ერთობლივი სტუმრობა ძველ მომღერლებთან და ამ უკანასკნელთაგან სასიმღერო ნიმუშების უშუალოდ შესწავლა დღეებისა

და ზოგჯერ კვირების განმავლობაში, რაც საშემსრულებლო მანერისა და მღერის ტექნიკის ათვისების საუკეთესო საშუალებაა.

ეს უაღრესად საინტერესო, პოტენციური შესაძლებლობებით გამორჩეული ანსამბლი, თავისი ძირითადი საქმიანობისაგან – გალობისაგან მოუცლევლობის და აგრეთვე რიგი სხვა ობიექტური მიზეზების გამო, ჯერჯერობით მხოლოდ მინიმალურად ავლენს თავის უნარს.

“მთიები”, “მზეთამზე” და მ. ერქვანიძის ანსამბლი ქართული მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის “ახალი ტალღის” წარმომადგენლებად შეიძლება ჩაითვალოს. ამავე დროს, დღეს საკონცერტო მოღვაწეობას ეწევა “ძველი ტალღის” როგორც ადრე, ასევე უკანასკნელ პერიოდში შექმნილი მრავალი კოლექტივი, რომელთაგან საშემსრულებლო დონით და საინტერესო შემოქმედებითი სახით უდავოდ გამოირჩევა “ქართული ხმები” (ყოფილი “ჟურნალისტი”). შეიძლება ითქვას, რომ იგი “შეიდაცას”, “გორდელას”, “რუსთავისა” და “ფაზისის” უშუალო მემკვიდრეა. განსაკუთრებით იგრძნობა სიახლოვე “ფაზისთან”, რაც სრულიად ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ანსამბლის ხელმძღვანელიც (რ.გოგოლაშვილი) და ორი წამყვანი მომღერალიც – გ.დოლიძე და თ.ჭკუასელი აქ სწორედ “ფაზისიდან” მოვიდნენ.

ამასთან, “ქართული ხმები”, “ფაზისთან” შედარებით, უფრო მაღალი რანგის კოლექტივია. აღნიშნული სამის გარდა, ანსამბლში არიან შესანიშნავი მომღერლები – ოპერძე, დ.აბესაძე, ზ.ბოლქვაძე, გ.თამაზაშვილი და სხვები. ესაა ნამდვილი “ვარსკვლავების” ანსამბლი. წლების განმავლობაში საგრძნობლად იმატა თ.ჭკუასელის ოსტატობამ და საშემსრულებლო გემოვნებამ, ხელმძღვანელის – რ.გოგოლაშვილის ცოდნამ და გამოცდილებამ; უფრო მდიდრულად წარმოჩნდა ქართული სასიმღერო დიალექტების პალიტრა (თუმცა, ძირითადი მახვილი აქაც იმერულ და გურულ სიმღერებზეა გადატანილი).

ბოლო პერიოდში “ქართულმა ხმებმა” აშკარად კომერციული კოლექტივის სახე მიიღო. ამის დადასტურებაა რეპერტუარში უხვად ჩართული თანამედროვე ქართული საესტრადო სიმღერები. პროგრამის გამრავალფეროვნების ამგვარი მცდელობით თავის წინამორბედთაგან იგი ყველაზე ახლოს “შეიდაცასთან” დგას.

სცენაზე მოღვაწე საშემსრულებლო კოლექტივებზე საუბარი, ალბათ, ამით შეიძლება დავასრულოთ. თუმცა ინტერესმოკლებული არ იქნებოდა ზოგიერთი სხვა – მეტადრე XIX საუკუნეში მოქმედი – ანსამბლების შემოქმედების განხილვა. სამწუხაროდ, მათ შესახებ მასალის სიმწირე ამის საშუალებას არ იძლევა. ამავე დროს, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს წარმოდგენილ რეალურ სურათს არ ცვლის.

როგორც ზემოთ დავინახეთ, ქართული მეორეული (ძირითადად – სასცენო) ფოლკლორის განვითარება პირველადი ფოლკლორის წიაღში საუკუნეობით გამოუმუშავებული კანონზომიერებიდან უფრო და უფრო მეტი გადახვევის ნიშნით წარიმართა. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო უშუალოდ მუსიკალურ ქსოვილში გაჩენილი ცვლილებები. ცხადია, ცვლილებების გარეშე ვერც პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის განვითარება იქნებოდა შესაძლებელი.

საუკუნეების განმავლობაში ცალკეულ უნიჭიერეს შემსრულებლებს მუდამ მოჰქონდათ ხალხურ სიმღერაში რაღაც ახალი, მათეული. მაგრამ ყოველი სიახლე, როგორც წესი, მუზიკირებისას იმპროვიზაციის პროცესში იღებდა სათავეს. ცალკეულ შემთხვევებში ახალი სიმღერებიც იქმნებოდა. და თუმცა ეს ახალი ქმნილებები თავიდან კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფი არ იყო – ისინი მაინც “კოლექტიური აზროვნების” შედეგია; ეს ის შემთხვევაა, როცა სახალხო მომღერალი “მთლიანად თავისი კოლექტივის ფორმულებით აზროვნებს” (კოტეტიშვილი ვახუშტი 1991: 5).

სხვაგვარადაა საქმე მეორეულ ფოლკლორში, სადაც ავტორი თავს აღწევს კოლექტივის მიერ დაკანონებულ ფორმულებს და წინასწარგანზრახულად, აუდიტორიაზე ეფექტის მოხდენის მიზნით, მოცემული სასიმღერო სტილისათვის არაორგანული ცვლილებებიც შეაქვს მუსიკალურ ქსოვილში.

ერთ-ერთ ამგვარ ცვლილებად უნდა განვიხილოთ სამხმანის *სიმღერების გაოთხხმანება* ი. რატილისა და ს.კაცხაძის მიერ და ბანსა და შუა ხმას შორის ახალი შუალედური ხმის დამატების ანდა (გაცილებით უფრო გვიან – ჩვენი საუკუნის 70-იან წლებში) ს. ლაფაურის – საქართველოს რადიოს ეთნოგრაფიული გუნდის ხელმძღვანელის – მიერ ცნობილ “წინწყაროში” დაბალი (ოქტავეური) ბანის ჩამატების (საქართველოს რადიოს ფონდი, ფირი 7739/სტერეო) გზით. ოთხხმანიობა აუთენტურ ქართულ სასიმღერო ფოლკლორშიც გვხვდება, მაგრამ აქ იგი სულ სხვა აგებულებისაა. რატილის, კაცხაძისა და ლაფაურის “ექსპერიმენტი” კი ევროპული კლასიკური საგუნდო ტრადიციიდან მომდინარეობს.

ავტორისეულ ექსპერიმენტთა რიგს უნდა მივაკუთნოთ კახურ “არხალალოს” პარმონიაში IV საფეხურის შეტანა (ეს სიახლე “ფაზისის” ყოფილ ხელმძღვანელს რ.გოგოლაშვილს ეკუთვნის). კახურ სასიმღერო შემოქმედებაში, სადაც სიმღერის განვითარება კარგა ხანია (რამდენიმე საუკუნე მაინც!), მაღალი ხმების ხარჯზე მიმდინარეობს, ბანში V საფეხურის გაჩენა “რეკოლუციური” ცვლილებაა, რაც პირველადი შემსრულებლობის წიაღში ვერ მოხდებოდა. ამგვარი მეტამორფოზა (რომელიც ანსამბლ “რუსთავეისეულ” ქართლურ “გოგოვ, შავთვალაშიც” გვხვდება. მაგ. 60) დასავლურ ქართული დიალექტების კანონზომიერებების აღმოსავლურ ქართულში მექანიკური გადატანა და ამ უკანასკნელისათვის ბუნებრივი არ არის. სცენის მოთხოვნილებითაა განპირობებული შემახილების გასიმღერება. მაგალითად, დღეს საკონცერტო ესტრადაზე დამკვიდრებული სიმღერები “ელესა” და “აგიდელი” ყოფაში უბრალო შემახილები იყო. ის, რომ “ელესა” (ყოველ შემთხვევაში, მისი საწყისი ნაწილი მაინც) სიმძიმის გათრევის თანხმლები (არამუსიკალური) შემახილების თანმიმდევრობაა, ნათლად ჩანს აჭარაში ფიქსირებულ ვარიანტებში (ექსპ., აჭარა 1988) და “ელესას” შესრულების ანზორ ერქომაიშვილისეულ აღწერაში (1980: 34-35). ასევეა “აგიდელის” შემთხვევაშიც, რომელიც ყურძნის კრეფის პროცესის თანმდევი შემახილები გახლავთ (ქმშმლ, ფირი 110-16; აგრეთვე ებერძენიშვილის ჯგუფისაგან 1935 წელს ლენინგრადში ჩაწერილი სიმღერები – ქმშმლ, ფირი 3). პირველადი სასიმღერო ფოლკლორისათვის უცხო, მაგრამ მეორეულისათვის ჩვეულებრივი მოვლენაა ზოგიერთი ცალფა ნიმუშის, მაგალითად

– აკენის ნანას გასამზიანება (კალანდაძე-მახარაძე, ხელნაწერი); ასევე, ზემოთ უკვე ნახსენები შემთხვევები a capella სიმღერების საჩონგუროდ თუ საფანდუროდ გადაკეთებისა.

უაღრესად საინტერესოა სცენაზე ამა თუ იმ საკრავის ნაცვლად ადამიანის ხმის გამოყენება, რაც ბგერწერითი ხერხების კატეგორიას უნდა მიეკუთვნოს: გუნდის თითოეული ხმა მოკუმული პირით საკრავის შესაბამისი სიმის იმიტაციას ახდენს, რაც ქმნის ფონს სოლისტის პარტიისათვის. ამგვარ ნიმუშს ეხვდებით რემა შელეგიას შემოქმედებაში (მაგ. 61).

საერთოდ, ლოტბარების საკომპოზიტორო მოღვაწეობამ ქართულ სცენაზე მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. გარდა ზემოთ მოყვანილი შედარებით ძველი ნიმუშებისა, რომელთა ავტორები არიან ი. რატილი, ვ. სიმონიშვილი, არტ. ერქომაიშვილი, რ. შელეგია, ქართული სიმღერების ანსამბლებში ხშირად უღერს თანამედროვე ლოტბარების ორიგინალური ნაწარმოებებიც (ანზ. ერქომაიშვილის “თუ ასე ტურფა იყავი”, თ. ქვეხიშვილის “ზოგი იგეთი ქალია”, ნ. ფსუტურის “ბაგეს რა ვარდი გფენია”, ი.გოგოლაურისა და ლ. ლოლაშვილის “მატილის ასულო” და სხვა). ამ ორიგინალური, ფაქტობრივად, საკომპოზიტორო სიმღერების ხედრითი წილი ფოლკლორული კოლექტივების რეპერტუარში საკმაოდ დიდია. მათი უმრავლესობა ვერც ჩაითვლება მეორეული ფოლკლორის ნიმუშებად. მაგრამ მათ გვერდით არსებობს სიმღერები, რომლებიც ძირითადად კონკრეტული ხალხური სიმღერების ინტონაციებს ემყარება (განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება ისინი მეგრული კოლექტივების რეპერტუარში – “მა ღო ჩქიმი არაბა”, “გეშვათ ღვინი”, “უტუშ ლაშქარი”, “მახა” და სხვა). თითოეულ მათგანში იმდენად მცირეა ხალხური სიმღერის კანონზომიერებიდან გადახვევა, რომ ძნელდება კიდევ მათში აუთენტური ფოლკლორისაგან განსხვავების დანახვა. ამ შემთხვევაში საქმე ნამდვილად მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორთან გვაქვს.

ზოგიერთ შემთხვევაში ესა თუ ის ლოტბარი ახალ სიმღერას მთლიანად აუთენტურ მასალას უდებს საფუძვლად, ოღონდ იმგვარად, რომ რამდენიმე სიმღერას ერთ მთელად აერთიანებს და სცენაზე ერთ საკონცერტო ნომრად გამოაქვს. ამგვარი გადაბმა არც პირველადი შემსრულებლობისთვისაა უცხო. მაგრამ იქ გადაბმის წესი სხვაგვარია: უბრალოდ, ერთი სიმღერა attaca-ს ხერხით ებმის მეორეს. ასეთი ნიმუშია, მაგალითად, ცნობილი გურული სიმღერა “ადილა-ალიფაშა” (გრამფირფიტა 13: 1). უფრო ხშირად ამგვარი კონტამინაცია ორნაწილიანი ფორმის სახეს იღებს, როდესაც ნებისმიერი (ხშირად – შრომის სიმღერების) ჟანრის ნიმუშს საცეკვაო სიმღერა ებმის. ასეთია მეგრული “ოღოიას” (საქართველოს რადიოს ფონოთეკის ფირი 24503) ან “ოჩეშხევის” (კოკელაძე 1979: 34) ზოგიერთი ნიმუში, რომელიც ნელი ნაწილით იწყება და საცეკვაოთი მთავრდება, ანდა – შავშური “ვოსა ვორერა”, რომელშიც საცეკვაო ნაწილი საფერხულოს ტიპის სიმღერას მოსდევს (Gold 1972: 6). ასეთ შემთხვევებში მეორე ნაწილის მიზმას შემსრულებელთა გახალისება, მათი ემოციური განწყობის ზაზის ბუნებრივი აღმასვლა იწვევს.

მეორეულ სასიძლერო ფოლკლორში კონტამინაციის წინაპირობა და მისი ზორცშესხმის მეთოდი ცოტა განსხვავებულია. ლოტბარის შეხედულებისამებრ შეირჩევა სასიძლერო ფოლკლორის რამდენიმე ნიმუში, თითოეულ მათგანს ეკვეცება განმეორებადი მუხლების გარკვეული ნაწილი (რჩება, როგორც წესი, 4-5) და სცენაზე ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებული თანმიმდევრობით სრულდება, მაშინ როცა “ადილა-ალიფაშა” შეიძლება საწინააღმდეგო თანმიმდევრობით – “ალიფაშა-ადილას” სახით შესრულდეს (ბერძენიშვილის ჯგუფისაგან ლენინგრადში 1935 წ. ჩაწერილი სიმღერები – ქმშმლ, ფირი 1) ანდა “ოჩეშხევი” სულაც არ დასრულდეს საცეკვაო ნაწილით: ყოველივე მოძღვრების ემოციურ განწყობაზე დამოკიდებული. ე.ი. მეორეული შემსრულებლობის პირობებში ესა თუ ის კონტამინაციური ნიმუში წინასწარგანზრახვით, სასცენო ეფექტის მოსახდენადაა გამოიზნული და არ მომდინარეობს შემსრულებელთა იმწუთიერი ემოციური განწყობიდან. ამგვარი კონტამინაციის შესანიშნავი მაგალითია საკონცერტო ესტრადაზე გიორგი სვანიძის მიერ დამკვიდრებული “ნამგლური”, იგივე “არხალალო”, რომელიც ხუთი სხვადასხვა სიძლერის შეჯამებაა (“კახეთი” 1978: 7).

საკმაოდ ხშირად ეხვდებით ერთი სიძლერის განსხვავებული ვარიანტების კონტამინაციასაც. ზემოთ ნახსენები ვ.სიმონიშვილისეული “შემოქმედურას” და ძ.ლოლუასელი “ნადურის” გარდა ასეთი ნიმუში იყო XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში ანსამბლ “ფაზისის” მიერ შესრულებული გურული “ხასანბეგურა”, რომელშიც ტრიოს თითოეული მუხლი სხვადასხვა დროს სხვადასხვა გურული ანსამბლის მიერ ნამღერი ვარიანტი გახლდათ (გურული სიმღერების შესრულებისას კონტამინაციის ამგვარ ხერხს ხშირად მიმართავენ ანსამბლი “რუსთავიც”).

მეორეული შემსრულებლობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანთვისებაა *სინქრონულობისაკენ სწრაფვა*. ის, რომ ქართული მრავალხმიანი სიმღერების დიდი ნაწილი პოლიფონიურია, მარტოოდენ ხმების ბეგერათსიმღლეობრივ ურთიერთდამოკიდებულებაში კი არ გამოიხატება, არამედ – მათი რიტმული ნახაზების შეფარდებაში. თვით მაკაცრ მეტრულ ჩარჩოებში მოქცეული გურული სიმღერების აუთენტური შესრულებისას ნათლად ჩანს ხმების ხშირი რიტმული “აქცენა”. ცხადია, ეს ვითარება გაცილებით უფრო თვალსაჩინოა ქართლ-კახურ “გრძელ” სიმღერებში, რომელთა შესრულება, უპირატესად, თავისუფალ მეტრს ემყარება. მაგრამ მეორეულ სასიძლერო ფოლკლორში ამ თვისების გაქარწყლების ტენდენციაც შეინიშნება. თუ თვალს გადავავლებთ, მაგალითად, “გრძელი კახური მრავალჟამიერის” სოლო-პარტიების შემსრულებელ წყვილთა ნამღერს საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე, – დავინახავთ, რომ სინქრონულობის შთაბეჭდილება უფრო და უფრო იზრდება: ბათო როსტომაშვილი-ლევან ასაბაშვილი (გრამფირფიტა 7 – ფირფ. I: 7), ვანო მჭედლიშვილი-მიხა ჯიღაური (ქმშმლ, “უნომრო ფონდი”), შაქრო ლომიძე-გიორგი ამუზაშვილი (გრამფირფიტა 14 – ფირფ. I: 1), აეთანდილ სარაჯიშვილი-შალვა კოეზირიძე (გრამფირფიტა 11 – ფირფ. II: 27) – ეს ქრონოლოგიური რიგი სინქრონულობის აშკარა მატებით ხასიათდება.

ხოლო დღეს ეს ტენდენცია, შეიძლება ითქვას, თავის ზენიტშია. 1993 წელს

სახელმწიფო ანსამბლის კონცერტებზე მისი სოლისტები ნუგზარ კურცხალია და ედიშერ გვიჩიანი სინქრონულობის ხარისხით თვით საოპერო ღუეტების შემსრულებელ საუკეთესო ვოკალისტებს არ ჩამოუვარდებოდნენ. ასეთი “გრძელი კახური მრავალჟამიერი” (მით უფრო – სხვა “სიანლეთა” გათვალისწინებითაც) ძალიან ნაკლებად ჰგავს კახეთის სოფელში აედერებულ ამ სიმღერას.

მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის დამახასიათებელ თვისებათა შორის ცალკე უნდა გამოვყოთ *კანონიკური ვარიანტების დამკვიდრება*. როგორც ცნობილია, ვარიანტულობა ფოლკლორის ერთი უმთავრესი მახასიათებელთაგანია, რაც მისი ზეპირი გზით გადაცემიდან მომდინარეობს. თუ ამა თუ იმ ნაწარმოებს ვარიანტი არ გააჩნია, იგი ვერ ჩაითვალება ფოლკლორის ნიმუშად (ვახუშტი კოტეტიშვილი 1991:3). ამავე დროს, ჩვენს სცენაზე დღითიდღე მატულობს იმ სიმღერების რიცხვი, რომლებიც ერთი, დაკანონებული სახით – ერთი და იმავე მუსიკალური და პოეტური ტექსტით სრულდება. ამ მხრივ, დამახასიათებელია, რომ ცნობილი ლოტბარი და მომღერალი თმურ ქვეჩიშვილი, რომელსაც წლების განმავლობაში მიჰყავს ქართული ხალხური სიმღერის ტელეგაკეთილები, ტელემაყურებლებს დღენიადაგ მოუწოდებს, იმღერონ სიმღერების “სწორი ვარიანტები”. თუ გაითვალისწინებთ, რომ თ.ქვეჩიშვილი მეორეული ფოლკლორის “ღვიძლი შვილია” – იყო წევრი, შემდეგ კი ხელმძღვანელობდა მკაცრი აკადემიური სტილის მიმდევარ მეორეულ ანსამბლ “გორდელას”, ამას გარდა, სხვადასხვა დროს იყო ამავე სტილის სულ მცირე ათი ანსამბლის ხელმძღვანელი – ხალხური სიმღერისადმი მისი დამოკიდებულება არ უნდა გაგვიკვირდეს. ამგვარი დამოკიდებულება დღეს სხვა მრავალსაც აქვს.

ამავე მოვლენას უკავშირდება *ჰანგისა და ტექსტის “ერთმანეთზე მიბმა”*. მაგალითად, სიმღერა “ჩაკრულო”, უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა, დღეს ერთ ტექსტზე (“ზიდისთავს შევერათ პირობა...”) სრულდება, მაშინ როცა ამ სიმღერის სოფლურ ჩანაწერებში უამრავ განსხვავებულ ტექსტს ვხვდებით (“კაცისა მიყვარს სტუმრობა...”, “ჭირიც მოგჰამოს დედა...”, “გამხიარულდი, ბუხარო...”). იგივე ითქმის “გრძელ მრავალჟამიერზე”, “ხასანბეგურაზე” და მრავალ სხვა სიმღერაზე. მეორე მხრივ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ასეთი სიმღერების სცენაზე მყარად დამკვიდრება, ნაწილობრივ, საინტერესო ტექსტთან შეხამებამაც განაპირობა. მაგალითად, ქართლური “საგზაო მყარული” ვერ იქნებოდა ესოდენ პოპულარული, თუ არა სცენური შესრულებისას მასზე მიმაგრებული პატრიოტული შინაარსის ლექსი “ქართველო, ხელი ხმაღს იკარ”. ზუსტად იგივე ითქმის კახურ “ჩაკრულოზე”, რომლის მებრძოლი პატრიოტიზმით გამსჭვალული ლექსი ქართველი მსმენელის გულისთქმის ზუსტად ამსახველი გამოდგა. ეს გარემოება შესანიშნავად გამოიყენა ლოტბარმა ანზორ კაცსაძემ, რომელმაც ტექსტის შუა, საქართველოს ერთიანობის იდეით დატვირთული სტროფი (“ხმალო, ხვესურეთს ნაჭედო, თელავში თუმმა გაგფერა, მეფე ერეკლემ გაკურთხა, საომრად ჯვარი დაგწერა”) და დასკვნითი, მტრისადმი მუქარით აღბეჭდილი ტაქები (“მტერო, დამჩაგრე – არ ვტირი, ტირილი დიატო წესია, ბეერჯერ ვყოფილვარ ამ დღეში, მაგრამ არ დამიკვნესია; მაცალე, ერთი, გავლესო ხმაღ-ხანჯალ ცეცხლის მკეესია, სულ წმინდად

მოგამკვეთი, რაც ჩემთვის დაგითესია!"), ორი სოლისტის ნაცვლად მთელ გუნდს გადასცა და სიმღერის დრამატურგიაში სრულიად ახალი, საინტერესო შტრიხი შეიტანა (გრამფირფიტა 14 – ფირფ. IV: 1). დამახასიათებელია, რომ “ქართველო, ხელი ხმალს იკარ” და “ჩაკრულო”, ამ ტექსტებით, დაპყრობილი საქართველოს სცენაზე დამკვიდრდა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის “მუსიკალურ-პოეტურ” უბანზე დაიკავა ადგილი.

ამავე დროს, ისიც უნდა ითქვას, რომ კანონიკური ვარიანტების დამკვიდრება ხელს უწყობს ისედაც დაკნინებული იმპროვიზაციის ხელოვნების უგულვებელყოფას.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც მეორეულ შემსრულებლობას პირველადისაგან განასხვავებს, – პირველ, მეორე ხმებად და ბანებად სპეციალიზაცია (პირველი ორი ტერმინიც, აუთენტური “დამწყვებისა” და “მომახილის” ნაცვლად, ასევე სასცენო ფოლკლორმა შეა): ანსამბლებში ყველა მომღერალი ყველა სიმღერაში მხოლოდ თავისი ხმის პარტიას ასრულებს. გამოჩინებისად მხოლოდ “მზეთამზე”, “მთიები”, მერქვანიძის ანსამბლი და, ნაწილობრივ, “ქართული ხმები” გვევლინება. ზედა ორი ხმის პარტიის ჯგუფურ შესრულებაზე აღარას ვაძვრებ, რადგან ზემოთ ამაზე უკვე არაერთხელ ითქვა. ოღონდ აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა ხმების განაწილების პროპორცია: $1 = 1/4 + 1/4 + 1/2$, რაც იმას გულისხმობს, რომ ანსამბლის მონაწილეთა ნახევარი ბანის პარტიის შემსრულებელია, მეორე ნახევარი კი ორ თანაბარ ქვეჯგუფად იყოფა და ზედა ორ ხმას მღერის. მაგალითად, 12-კაციან ანსამბლში 3 მომღერალი “პირველი ხმა”, 3 – “მეორე” და 6 – ბანი; შესაბამისად, 40-კაციანში 10 – “პირველია”, 10 – “მეორე” და 20 – ბანი. ამ წესიდან გადახრა ძალზე იშვიათად გვხვდება (გამოჩინებისა ქართლ-კახური “გრძელი” სიმღერები, სადაც, ამ სიმღერების სპეციფიკიდან გამომდინარე, მაღალი ხმების პარტიებს თითო სოლისტი ასრულებს. თუმცა სახელმწიფო ანსამბლის ერთ-ერთმა ყოფილმა ხელმძღვანელმა გურამ ბაქრაძემ ამ ანსამბლში მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში ამ უბანზეც დანერგა სიახლე და კახურ სუფრულ “თამარ-ქალოში” სოლისტთა პარტიები მომღერალთა ჯგუფებს შეასრულებინა. ეფიქრობ, ამ ექსპერიმენტმა ვერ გაამართლა).

მეორეული შემსრულებლობის მნიშვნელოვანი ნაკვთია აგოგიკურ და, განსაკუთრებით, დინამიკურ ნიუანსებზე ყურადღების გამახვილება, კლასიკური ევროპული საგუნდო მუსიკიდან მომდინარე დინამიკური კონტრასტების დამკვიდრება. მართალია, რატილის შემდეგ ეს კონტრასტები ქართული ხალხური სიმღერების შემსრულებელ კოლექტივებში ნაკლებად ჩანს, მაგრამ უკვე 1953 წელს კიწი გეგეჭკორისეულ სოხუმის ანსამბლში ეხვდებით პიანოდან ფორტეზე და ფორტედან პიანოზე ანაზღეულ გადასვლებს (გეგეჭკორი ლ. 1958: 68), რაც დროთა განმავლობაში უფრო და უფრო ხშირდება და განსაკუთრებით ახასიათებს 60-70-იან წლებში მოღვაწე ჯგუფებს.

ისევე, როგორც ზოგადად ჩვენს საზოგადოებაში, საქმიანობის ყოველ უბანზე, მეორეულ ფოლკლორშიც იგრძნობა ქალთა როლის მნიშვნელოვანი ზრდა. რა თქმა უნდა, კერავინ უარყოფს, რომ აუთენტური ფოლკლორის შემსრულებლობაში

ქალები უაღრესად მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ — ჰქონდათ საკუთარი რეპერტუარიც და მამაკაცთა მხარდამხარაც არცთუ იშვიათად მღეროდნენ (იხ. წინამდებარე ნაშრომის თავი I). მაგრამ ეს გარემოება მაინც მოკრძალებული იყო. თუმცა უკვე XIX საუკუნის პრესაში ვხვდებით ცნობებს ქუთაისის ქალთა გუნდის (შინაური ქრონიკა 1885), წმ. ნინოს დედათა სასწავლებლის მოსწავლეთა გუნდის (ცნობა 1888: 8), ლადო აღნიაშვილის “კეთილშობილ ქალთა ზოროს” (ქართული კონცერტი 1889) შესახებ, მაგრამ იმ დროს მოღვაწე მამაკაცთა გუნდების ფონზე ეს მაინც ზღვაში წვეთია. XIX საუკუნის ხალხური სიმღერის პირველ “სერიოზულ” (ლაღნიაშვილის, ირატილის, ს.კავსაძის, ძლოლუას, მ.კავსაძის) გუნდებშიც მათი ადგილი არ აღმოჩნდა. არც 900-იან წლებში არსებულ ფოთის ა.მეგრელიძისეულ გუნდში მონაწილე ქალებს დაუტოვებიათ რაიმე მნიშვნელოვანი კვალი ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში.

“ანგარიშგასაწევ ძალად” ქალები პირველად 1910 წელს გორის გუნდში მარო და ეკატერინე თარხნიშვილების სახით მოგვევლინენ. ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ აქ ისინი რიგითი წევრები კი არ იყვნენ, არამედ — გუნდის წარმმართველები და ტონის მიმცემნი. ამ (1917 წლიდან — თბილისში არსებულ) გუნდში, დების გარდა, სხვა მომღერალი ქალებიც მოღვაწეობდნენ: თ.თარხნიშვილი, თ.გომარელი, ნ.მეზურიშვილი, ა.ავლოხაშვილი, ნ.შენგელია, თ.იმერლიშვილი (ხუჭუა 1962: 63-64). ქალების შემდეგი პლეადა გამოჩნდა ა.მეგრელიშვილისეულ გუნდში 1927 წლიდან მეჩონგურეთა სახით, რომლებიც, დაკვრასთან ერთად, მრავალ სიმღერასაც მღეროდნენ. ქალთა რიცხვი სცენაზე უფრო და უფრო იზრდება. ისინი უკვე მრავალი რაიონის ანსამბლში ქმნიან მნიშვნელოვან ძალას. ქალთა განსაკუთრებით ძლიერმა შემადგენლობამ მოიყარა თავი 30-50-იანი წლების სახელმწიფო ანსამბლში. საკმარისია, დავასახელოთ ეჭუბაბრია, მ.თედიაშვილი, ქ.ლოლობერიძე, მ.არჯენიშვილი. ზემოთ დასახელებულნი და ზოგიერთი სხვა ქალბატონი (მათ შორის — ქ.აკობია, ლ. და ე.შელგებიძე, ნ.ტოგონიძე, ტ.მახარაძე, მ.მარჯურიშვილი, ე.ხორავა) დღესაც ქართული ხალხური სიმღერის დიდოსტატებად არიან ცნობილნი. ბევრი მანდილოსანი, მარო თარხნიშვილის დარად, ამა თუ იმ ანსამბლის ხელმძღვანელადაც მოგვევლინა (თ. თარხნიშვილი, მ. არჯენიშვილი, ა. კელენჯერიძე-ფოცხვერაშვილი, ნ. ფოცხვერაშვილი, ქ. ლოლობერიძე, ნ. შენგელია). მათ შორის წმინდა ქალთა ანსამბლებიც იყო (მაგალითად, ჯერ კიდევ 30-იან წლებში, მელინიკი ჭანიშვილ-შარაშიძის მიერ ხულოში ჩამოყალიბებული).

მაგრამ შემდეგ საწინააღმდეგო ტენდენცია ისახება: ქალების მონაწილეობა ხალხური სიმღერის ანსამბლებში უფრო და უფრო იშვიათი ხდება. ამ ტენდენციის ბიძგის მიმცემი, როგორც ჩანს, 60-იანი წლების II ნახევარში სახელმწიფო ანსამბლის ქალთა ჯგუფის გაუქმება აღმოჩნდა (მთხრ. გრ. ჩხიკვაძე). ისევე როგორც ბევრ სხვა რამეში, ამ საკითხშიც სახელმწიფო ანსამბლს მრავალი მიმდევარი გაუჩნდა. ქალთა რიცხვი სცენაზე თანდათან მცირდება. ქართულ სასცენო ფოლკლორში ანსამბლ “შვიდკაცას” მიერ დასახულმა გეზმა იმთავითვე გამორიცხა შერეული შემადგენლობა. ასე რომ, ქალებმა ამ “ახალ ტალღაში” ადგილი ვერ დაიმკვიდრეს. სხვადასხვა რაიონულ ანსამბლში მოღვაწე ქალები, შეიძლება ითქვას, წარსულის

ინერციით შემორჩნენ სცენას. დღეს “ამინდის შემქმნელ” ანსამბლებს შორის, რომელთა რიგებშიც ქალები არიან, მხოლოდ “მზეთაზე” შეიძლება დავასახელოთ (ამჟამინდელი სახელმწიფო ანსამბლის ცალკეული ცდები ქალთა ხმების გამოყენების მხრივ ჯერჯერობით ექსპერიმენტის დონეზე რჩება).

სამაგიეროდ, ამასობაში ჩვენს მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორში სხვაგვარი “ფემინიზაცია” მოხდა: ბოლო ათწლეულებში სცენაზე მეთოდურად იკიდებდა ფეხს “ნაზად მომღერალი მამაკაცის ტიპი”. ეს სინაზე სხვადასხვა სიბრტყეზე მკვიდრდებოდა: ომახიანი სიმღერების გადაჭარბებულად ფაქიზად შესრულებით დაწყებული და თვალების მინახვით დამთავრებული; თვალბმბილულული, ბაგეების ქალურად მრხევი სოლისტები. დინამიკური ნიუნანსების საზომის სინდიკმა აქამდე არგაგონილ პიანოს მიაღწია. სოფლური ფოლკლორისთვის სრულიად უცხო სენტიმენტალიზმმა მეორეული შემსრულებლობის წიაღში დაიბუდა. როგორც ჩანს, ამ ტენდენციის სათავე ევროპული ოპერების ლირიკული გმირების და ყურზე ხელისგულმიდებული აღმოსავლელი მობაიათების გაელენაში უნდა ვეძიოთ.

მეორეულ შემსრულებლობაზე მსჯელობა სრულყოფილი ვერ იქნება, თუ მოკლედ მაინც არ შევჩერდებით ხელმძღვანელის როლზე ხალხური სიმღერის ანსამბლებში.

პირველ თავში დახასიათებული ლიდერის ადგილს მეორეულ ფოლკლორში ხელმძღვანელი იჭერს. “ხელმძღვანელის ინსტიტუტი” ხალხური სიმღერების შემსრულებელ ჯგუფებში ასევე უცხოური გაელენის შედეგია. ასეა თუ ისე, ჩვენში მისი ჩამოყალიბება ძალიან ძალე მოხდა.

რა ნიშნებით ხასიათდება ანსამბლის (გუნდის) ხელმძღვანელი? — უპირველეს ყოვლისა, იგი ლიდერის ყველა “მბრძანებლური” თვისების მატარებელია. მაგრამ ეს თვისებები მას უფრო მაღალ ხარისხში აქვს აყვანილი. ამას გარდა, იგი სხვა “მბრძანებლურ” თვისებებსაც ითავსებს. სხვაგვარად რომ ეთქვას, იგი, უმეტესწილად, ერთპიროვნული მმართველია. ის ირჩევს რეპერტუარს, ადგენს შესასრულებელ ვარიანტს, ანაწილებს სოლისტებს, აკომპლექტებს სხვადასხვა ხმის შემსრულებელ ჯგუფებს, ირჩევს მეცადინეობის ადგილს, წყვეტს ამა თუ იმ კონცერტზე გამოსვლა-არგამოსვლის საკითხს; ისევე მასწავლებელიც: ასწავლის ანსამბლის წევრებს სიმღერებს, შემოქმედებითი ხასიათის საკითხებზე დავის შემთხვევაში გადაწყვეტი სიტყვა მას ეკუთვნის. კოლექტივის წარმატების შემთხვევაში მილოცვებსაც, პირველ რიგში, ის იღებს.

მეორე მხრივ, ხელმძღვანელის პასუხისმგებლობაც გაცილებით მეტია, ვიდრე, ლიდერისა. ის პასუხს აგებს თავისი კოლექტივის მხატვრულ დონეზე, სარეპერტუარო პოლიტიკაზე, შემოქმედებით პრინციპებზე და ისეთ საკითხებზეც კი, როგორიცაა ანსამბლის ჩაცმულობა ან მის წევრთა ყოფაქცევა; შემოქმედებითი წარუმატებლობის შემთხვევაში, მაშინაც კი, როცა რეალური დამნაშავენი ცალკეული მომღერლები არიან, — პასუხისმგებელი მაინც ის არის. ამიტომ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის ჩამოყალიბება, განვითარება, საშემსრულებლო იერის ჩამონაკთა, — უშუალოდ

უკავშირდება გუნდებისა და ანსამბლების ხელმძღვანელთა მოღვაწეობას, მათ ცოდნა-გამოცდილებას, გამოცენებასა და შემოქმედებით მრწამსს.

ქართული სასცენო ფოლკლორის განვითარების გზაზე უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტად უნდა ჩაითვალოს *სიმღერისა და ცეკვის შერწყმა*. სოფლურ ყოფაში ვოკალი და ქორეოგრაფია მუდამ ერთად არსებობდა. ჩვენმა პირველმა ანსამბლებმა კი თავდაპირველად სიმღერა განყენებულად, ცეკვის გარეშე გამოიტანეს სცენაზე. ჯერ კიდევ პეტრე უმიკაშვილი უკიფინებდა ლადო აღნიაშვილის "ქართულ ხოროს", რომ მართლოდენ სიმღერით იგი დიდხანს ვერ გაძლებდა სცენაზე (უმიკაშვილი 1887). როგორც ჩანს, ი.რატილის შემდგომში გაუთვალისწინებია ეს შენიშვნა და პროგრამაში ცეკვა "ლეკური" შეუტანია (გველეხიანი 1980). მომღერლები ცეკვავენ "ცანგალას" ამავე სახელწოდების სიმღერის თანხლებით 900-იან წლებში მკაცსაძის გუნდშიც (გვეგეჭორი ლ. 1954: 72). მოგვიანებით "ქართულს" ცეკვავენ მარო თარხნიშვილის გუნდის წევრებიც (გვეგეჭორი ლ. 1969: 51). მაგრამ ეს ცალკეული შემთხვევები იყო; მოცეკვავეები და მომღერლები 30-იანი წლებიდან კონცერტებზე უკვე ხშირად გამოდიან ერთობლივად (გვეგეჭორი ლ. 1958: 8-14). მაგრამ ეს საქმე მყარ ნიადაგზე მხოლოდ 1940 წლიდან, საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის შექმნის შემდეგ დადგა. მას შემდეგ სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები საქართველოში უკვე ხშირად და მრავლად იქმნება (მსგავსი ანსამბლები ცოტა ხნით ადრეც – 1934 წელს ქობულეთის რაიონის სოფელ მუხაესტატეში და 1936 წელს მარტვილში შეიქმნა (გვეგეჭორი ლ. 1969: 119). ასეა თუ ისე, სიმღერის გვერდით ცეკვის დამკვიდრებამ მნიშვნელოვნად გააზარა, დინამიკური გახადა კონცერტების სანახაობითი მხარე.

რაც შეეხება სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლების წმინდა ქორეოგრაფიულ მხარეს, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ იგი სიმღერაზე გაცილებით სწრაფი ტემპით დაშორდა პირველწყაროს. ჩვენმა ქორეოგრაფებმა ქართულ ცეკვებში ბალეტის ელემენტებიც შემოიტანეს და, იმაგდროულად, სათანადო ხარკიც გადაუხადეს "ერთიან საბჭოთა ხელოვნებას", უხვად გადმოიღეს ანალოგიური ტიპის რუსული ანსამბლების ქორეოგრაფიების გამოცდილება, ხშირ შემთხვევაში – კონკრეტული ილეთებიც კი (საგულისხმოა, რომ ჩვენი მოცეკვავეების ჟარგონზე საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი უკანასკნელ დრომდე "პესნი-პლასკი"-დ იწოდებოდა); კიდევ უფრო მეტი რამ აიღეს ერთმანეთისაგან კავკასიურმა ანსამბლებმა; იმდენად, რომ ზოგიერთ ცეკვაში ქართული, სომხური, აზერბაიჯანული და ზოგიერთი სხვა ერის ცეკვის ანსამბლი ერთმანეთისაგან მხოლოდ სამოსის დეტალებით განსხვავდება (გვარამაძე 1989).

კონცერტების გამრავალფეროვნებაში ასევე დიდი როლი ითამაშა *ხალხური საკრავები* გამოყენებამ. საკრავიერი მუსიკის უბანზეც ქორეოგრაფიული ანალოგიური პროცესები მიმდინარეობდა. თავდაპირველად საკონცერტო პროგრამებში ხალხური სიმღერის თანხლებით აუთენტური საკრავები გამოიყენებოდა, მაგალითად: ჩონგური – ბუკუ ლოლუას გუნდში და ჭუნირი – რემა შელევას გუნდის სვანურ ფრთაში (გვეგეჭორი ლ. 1958: 58, 129-130), ფანდური – სკაცსაძის კოლექტივში (გრამფირფიტა 4: 14). მაგრამ აუთენტურისაგან მნიშვნელოვნად განსხვავებულმა

მეორეულმა ფოლკლორმა შესაბამისი საკრავიერი თანხლება მოითხოვა და უკვე 20-იანი წლებიდან იქმნება პირველადი ფოლკლორისათვის უცხო შემადგენლობის ინსტრუმენტული ანსამბლები. ამ მხრივ, “პირველი მერცხალი” იყო 1927 წელს ა.მეგრელიძის მიერ დაფუძნებული მჭონგურე ქალთა ჯგუფი, სადაც პირველად აუღერდა ერთად რამდენიმე ჩონგური. სულ მალე იწყო ჩამოყალიბება მეფანდურეთა ჯგუფებმაც (გეგეჭკორი ლ. 1954:17). 1935 წელს ა.მეგრელიძემ ქართული ხალხური საკრავების ორკესტრის შექმნის საკითხი დასვა (შილაკაძე ვ. 1949: 166). ეს იდეა 1937 წელს განახორციელა კირილე ვაშაქიძემ (სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ პირველი ორკესტრი გაცილებით უფრო ადრე, 1888 წელს, შექმნა ლადო აღნიაშვილმა, თუმცა ამ ორკესტრში, ქართული ხალხურის გარდა, აზიური საკრავებიც – თარი, სანთური, ქამანჩა და დოლი შეიტანა – ახალი ამბავი 1888). კ.ვაშაქიძის ორკესტრში გაერთიანდა ჩონგური, ფანდური, ჩანგი, ჭუნირი, სალამური, დუდუკი, გუდასტიერი, დიპლიპიტო, დაირა და დოლი. ხალხურ საკრავთა მწყობრი რომ სრულყოფილ ორკესტრს დამსგავსებოდა, ვაშაქიძემ ცვლილებები შეიტანა საკრავების კონსტრუქციაში, დაამზადა სხვადასხვა ზომის ჩონგურები და ფანდურები (მაგ., ფანდური – ალტი, ფანდური – მაღალი ბანი, ფანდური – დაბალი ბანი და სხვა), შეცვალა ზოგიერთი საკრავის წყობა, დიდი ადგილი დაუთმო სხვა ერების ფოლკლორსა და კომპოზიტორების, მათ შორის, სიმფონიური ჟანრის ნაწარმოებებს.

თავისი საქმიანობის ყველა ნიშნით კირილე ვაშაქიძე რუსული საბჭოთა ტრადიციების გადმოშვები გახლდათ. ეს მნიშვნელოვანწილად იმითაც იყო განპირობებული, რომ მან ჯერ მოსკოვის მუსიკალურ-პედაგოგიური სასწავლებლის ხალხურ საკრავთა განყოფილება დაამთავრა, შემდეგ კი მოსკოვშივე ხალხურ საკრავთა ორკესტრის ხელმძღვანელთა კვალიფიკაციის ასამაღლებელი კურსები გაიარა.

ქართული ხალხური საკრავების ორკესტრი ნაყოფიერად გამოიყენა სახელმწიფო ანსამბლმა, მეტადრე ეს “იდეური” სიმღერების თანხლებაზე ითქმის; ორკესტრი თანხლებას უწევდა ცალკეულ ცეკვებსაც. შემდეგ პერიოდში კიდევ არაერთი მსგავსი ორკესტრი შეიქმნა როგორც კ. ვაშაქიძის, ისე – სხვათა ხელმძღვანელობით (გეგეჭკორი ლ. 1966: 44-50).

მაგრამ, როგორც ჩანს, ძირშივე არაქართული მოვლენა, ხალხური საკრავების ორკესტრი ქართულმა სიმღერამ ნაკლებად იგუა: ჩვენს სოფლურ ყოფაში ზომ არავითარი ორკესტრები არ არსებობს! მეტიც – ინსტრუმენტულ ანსამბლებში ორზე მეტი საკრავი არც კი მონაწილეობს. (შილაკაძე მ. 1970: 81-82). უკვე 1958 წელს ორკესტრი მოიხსნა სახელმწიფო ანსამბლის შემადგენლობიდან; ანსამბლში მისი შემდგომი აღდგენაც ფრიად ხანმოკლე აღმოჩნდა. ათწლეულების მანძილზე მსგავსი ორკესტრები კანტიკუნტად, გარკვეული პერიოდებით იქმნება. მით უმეტეს, ნაკლებ სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა დამოუკიდებელი, სიმღერასა და ცეკვას მოწყვეტილი ორკესტრები (გეგეჭკორი ლ. 1966: 51-53).

სამაგიეროდ, ქართულ სცენაზე მყარად მოიკიდა ფეხი მცირეშემადგენლობიანმა საკრავიერმა ანსამბლებმა, რომელთა შორის ყველაზე მეტად გავრცელებული და

პოპულარულია ტრიოები საღამურისა და ორი სიმებიანი საკრავის – ფანდურისა და ფანდური-ბანის (რომელსაც ინსტრუმენტალისტები თავიანთ წრეში “ბას-ფანდურს” უწოდებენ) შემადგენლობით. ასეთ ჯგუფში სოლო-საკრავად საღამური გვეკვლინება, დანარჩენი ორი კი თანმხლები, პარმონიული ფონის შემქმნელია.

მიუხედავად მსგავსი ჯგუფების საყოველთაო გავრცელებისა და ორკესტრების უგულვებელყოფისა, ამ უკანასკნელთა შემსრულებლობაში კირილე ვაშაკიძის მიერ დამკვიდრებული ნორმები კვლავაც წარმატებით განაგრძობს არსებობას: სიმებიანი საკრავები ტემპერირებულია (მათი თითოეული საქცევი მეზობელი საქცევისაგან სიმაღლებრივად ნახევარი ტონითაა დაშორებული), წყობა – შეცვლილი, ერთ-ერთი ფანდურის ზომა – ხელოვნურად გაზრდილი; რეპერტუარი ხალხური მელოდიების დამუშავებისაგან, ხალხურ ყაიდაზე შექმნილი ქართველ და არაქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან და დასავლეთევროპული კლასიკის ნიმუშებისაგან შედგება. ეს ტრიოები, ჩვეულებრივ, ხალხური სიმღერის ან სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლების დამოუკიდებელ ჯგუფებს შეადგენს.

საკრავიერ მუსიკაზე, საკრავების ორკესტრებსა და ანსამბლებზე კიდევ ბევრის თქმა შეიძლება, მაგრამ ეს დიდად დაგვაშორებდა ძირითად თემას. ერთი კი უსათუოდ უნდა ითქვას: ორკესტრებისა და საკრავთა ტრიოების მოღვაწეობამ, მეტადრე – მათ შემსრულებლობაში დამკვიდრებულმა მაყარად ტემპერირებულმა წყობამ, გარკვეული გავლენა მოახდინა მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაზეც.

აქვე ზედმეტი არ იქნება აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ხალხური საკრავიერი მუსიკის სფეროში მომხდარი მრავალი ცვლილებისა, თავად საკრავების გაუმჯობესება-მოდფიკაციისა, ხალხური საკრავიერი შემსრულებლობის საუკეთესო ნიმუშები მაინც ძველებურ, სოფლურ ყოფაში გავრცელებულ “პრიმიტიულ” ინსტრუმენტებზე არის შესრულებული. ამ თვალსაზრისით, სრულიად საკმარისია დავასახელოთ გრიგოლ გარუჩავასეული “ზორუმი” – ჩონგურზე და მარიამ არჯენიშვილისეული “თუშური მელოდიების პოპური” – ფანდურზე (ქხმშლ, საილუსტრაციო ფონომასალა, ფირი 119, 205).

ზემოთ, სხვადასხვა ადგილზე, უკვე იყო საუბარი იმ მიზეზებზე, რომლებმაც სასიმღერო ფოლკლორში მნიშვნელოვანი ცვლილებები განაპირობა. მაგრამ ზემოთქმული მაინც არ არის საკმარისი მეორეული ფოლკლორის წიაღში არსებული ძვრების ასახსნელად და აქ ერთხელ კიდევ უნდა მივუბრუნდეთ ამ საკითხს.

სასცენო ფოლკლორში მიმდინარე ცვლილებების ერთ-ერთ წინაპირობად უნდა ჩაითვალოს *ერთი კუთხის მკვიდრ ლოტბართა სხვა კუთხეებში მოღვაწეობა*. გავიხსენოთ: ქართლელი სანდრო კავსაძე ქმნის გუნდს ფოთში (ლ. გეგეჭკორი 1954: 12), იგივე სანდრო კავსაძე იმერეთში აყალიბებს სასიმღერო კოლექტივებს, რომელთა რეპერტუარში, უმეტესწილად, ქართლ-კახურ სიმღერებს რთავს (ამ მხრივ, საგულისხმოა ე. შილაკაძის შეფასება: 1908 წელს ს.კავსაძემ იმერეთში, ჭიათურაში, დააარსა “ქართლ-კახური სიმღერების საუკეთესო გუნდი” – 1961: 13), მეგრელი რემა შელეგია ქმნის ხალხური სიმღერის შემსრულებელ ჯგუფს ქუთაისში, რაჭველი გალაქტიონ ჭელდიე – ზუგდიდსა და სამეგრელოს მრავალ

სოფელში (გეგეჭკორი ლ. 1954: 61, 108), იმერელი ქეთევან ლოღობერიძე – ხევში, ყაზბეგში (გეგეჭკორი ლ. 1966: 150), ასევე ყაზბეგში – გურული აკაკი ურუშაძე (გეგეჭკორი ლ. 1969: 91), გურიაში – კახელი მარიამ არჯენიშვილი (გეგეჭკორი ლ. 1958: 181).

უცილობელი ჭეშმარიტებაა, რომ რაოდენ კარგადაც უნდა იცნობდეს და ასრულებდეს ადამიანი სხვა კუთხის სიმღერებს, უნაკლოდ, სრული სიზუსტით, დიალექტური თავისებურებების მაქსიმალური დაცვით მას მხოლოდ საკუთარი კუთხის სიმღერების გადმოცემა ძალუძს. ამ მხრივ, გამონაკლისების დასახელება ძალზე გაგვიჭირდებოდა. ხოლო როცა ასეთი ადამიანი სხვა კუთხის კოლექტივის ხელმძღვანელად მუშაობს, მას, ნებისთ თუ უნებლიეთ, შესაბამისი დიალექტის სიმღერების შემსრულებლობაში გარკვეული ცვლილებები შეაქვს. არ უნდა დავივიწყოთ ის ფაქტიც, რომ ათწლეულების მანძილზე სპეციალისტები საგანგებოდ იგზავნებოდნენ სხვადასხვა კუთხეში ადგილობრივი ანსამბლების შესრულებაში “კეთილისმყოფელი” კორექტივების შეტანის მიზნით. ასე მაგალითად, ლ.გეგეჭკორი გადმოგვცემს, რომ ნიკო ხურცია შესაბამისი ინსტრუქტაჟის ჩასატარებლად და სიმღერებში საჭირო ცვლილებების შესატანად, სამეგრელოს გარდა, სხვადასხვა დროს გაუგზავნიათ სვანეთსა და კახეთშიც (ლ. გეგეჭკორი 1954: 133). ასეთ პრაქტიკას არ შეიძლებოდა, მცირედენი ცვლილებები მაინც არ გამოეწვია ადგილობრივი მეორეული კოლექტივების მიერ საკუთარი დიალექტის სიმღერების შესრულებაში.

კიდევ უფრო საგრძნობი სხვაობები შემსრულებლობაში განაპირობა ერთი კუთხის ანსამბლების მიერ სხვა კუთხის სიმღერების შესრულების წესად დამკვიდრებამ. ასეთი ფაქტები უხვად გვხვდება ჯერ კიდევ ბუკუ ლოლუას გუნდებში (ლოლუა ი. 1986: 11), შემდეგ – ბეგლარ აკობიას (გეგეჭკორი ლ. 1954: 91), არტემ ერქომაიშვილის, მიხეილ ხავთასის (გეგეჭკორი ლ. 1958: 77-78, 156), ვლადიმერ სალიას (გეგეჭკორი ლ. 1969: 72) კოლექტივებში. დღეს ეს პროცესი კიდევ უფრო ღრმადაა წასული. საკმარისია აღინიშნოს, რომ ზუგდიდის ანსამბლი (რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი ანზორ კაცსაძე იყო) ჯერ კიდევ რამდენიმე წლის წინ ასრულებდა კახურ “ჩაერულოს”, რაც მომღერალთა წრეში არაკახელთათვის გადაულახავ სიმწელედა მიჩნეული. ამას უნდა დაემატოს სხვა კუთხეების საკრავების გამოყენებაც (გეგეჭკორი ლ. 1958: 175, გაბისონია 1979: 51).

სტერეოტიპული, კანონიკური ვარიანტების დამკვიდრებაში დიდი წვლილი მიუძღვის ლოტბარების მიერ ერთდროულად რამდენიმე გუნდში საქმიანობას. უკვე სანდრო კაცსაძიდან მოყოლებული, ძნელია დაასახელო ლოტბარი, რომელსაც მხოლოდ ერთი კოლექტივისთვის გაუწვია ლოტბარობა. ლადო გეგეჭკორის მიხედვით, სხვადასხვა დროს 11 ანსამბლს ხელმძღვანელობდა რემა შელეგია, 14-ს – ლადიკო ერქომაიშვილი, 18-ს – გალაკტიონ ჭელიძე (ეს მონაცემები არ არის სრული). ზოგიერთ ხელმძღვანელს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზეც კი ორ-ორი, ზოგჯერ კი სამ-სამი კოლექტივი გამოჰყავდა (ლ. გეგეჭკორი 1958). ამ საქმის “სტახანოველები” დღესაც არსებობენ. რამდენიმე წლის

წინ სენაქელმა მომღერლებმა მიაბეს — არის ჩვენს რაიონში კაცი (მისი ვინაობაც დამისახელეს — ე.გ.), რომელიც ერთბაშად შეიდ ანსამბლს ხელმძღვანელობს; ზოგჯერ, ერთ სოფელში რომ დაასრულებს რეპეტიციას, ჩახტება მანქანაში და მეორე სოფელში მიჰქრის, იქიდან კი — მესამეში. ყოფილა შემთხვევები, რომ განრიგი არეგია და როცა ერთ-ერთ სოფელში ჩაუქროლია, მომღერლები ყვირილით გამოსდგომიან: „გაჩერდი, ახლა ჩვენთან გაქვს მეცადინეობაო!“ ეს ზუმრობანარევი მონაყოლიც მრავლისმეტყველია.

ასეთი ლოტბარები, ცხადია, ვერ შეძლებენ, ყველა გუნდში სხვადასხვა სიმღერა ან სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტი დანერგონ. რეალობაც ამას გვიჩვენებს: მრავალი ანსამბლის რეპერტუარი ტყუპისცალივით ჰგავს ერთმანეთს. ეს კი მნიშვნელოვნად აფერმკრთალებს ამა თუ იმ დიალექტის და, საერთოდ — ქართული სასიმღერო ფოლკლორის მრავალსახეობას. თვით სამემსრულებლო ჯგუფებიც ერთმანეთს ემსგავსება. ამიტომაცაა, რომ ნაწილობრივ მაინც უცნობი ვარიანტის მოძებნა სპეციალისტებისათვის სასიამოვნო მოულოდნელობაა.

მეორეული კოლექტივების ხელმძღვანელთა არსენალში უფრო და უფრო ხშირად ეხვდებით კლასიკური საგუნდო შემსრულებლობის ატრიბუტებს — ნოტებს, ფორტეპიანოსა და კამერტონს. თუ ადრე ლოტბარები ყოველივე ამას შემთხვევიდან შემთხვევამდე, ცალკეული პირებისაგან ეზიარებოდნენ, მაგალითად: ვარლამ სიმონიშვილი — ფილიმონ ქორიძისაგან (გეგეჭკორი ლ. 1954: 61), ლევან მულალაშვილი — პეტრე კაპანაძისაგან (გეგეჭკორი ლ. 1958: 26), მერე და მერე მომრავლდნენ სისტემურ მუსიკალურ განათლებამიღებული ლოტბარები. პირადად მე ფოლკლორისტულ ექსპედიციებში ხშირად შემხვედრია ასეთები (უპირატესად, ვისაც თბილისის, ქუთაისის ან ბათუმის კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელი აქვს დასრულებული).

შეიცვალა თვით მომღერლის ტიპი: თუ ადრე ანსამბლები, უმთავრესად, ტრადიციის მატარებლებით იყო დაკომპლექტებული, უკანასკნელ ათწლეულებში იმატა „კლასიკოს-მომღერალთა“ ხვედრითმა წილმა. მაგალითად, დღევანდელი სახელმწიფო ანსამბლის ვოკალური ჯგუფი, უმთავრესად, ისეთ მომღერლებს აერთიანებს, ვისაც სხვადასხვა დროს სხვადასხვა უმაღლეს და საშუალო საშუალო სასწავლებელში ვოკალის კურსი აქვს გავლილი, მაშინ როცა წინანდელი სახელმწიფო ანსამბლის თითოეული ფრთა საკუთარი კუთხის სოფლურ მუსიკალურ გარემოში აღზრდილთაგან შედგებოდა. მომღერლის ტიპის შეცვლა განსაკუთრებით ძალუმად თბილისში შეიგრძნობა, მაგრამ პერიფერიებშიც სავსებით თვალსაჩინოა. რაიონული ანსამბლების წევრთა ახალგაზრდული ნაწილი — ეს ის ხალხია, ვინც რეპერტუარის ნაწილი თავისი ანსამბლის ხელმძღვანელისაგან შეისწავლა. ამ მხრივ, დამახასიათებელია ერთი შემთხვევა: როცა ორიოდე წლის წინ ჩოხატაურში კოლეგებთან ერთად ანსამბლ „გურიის“ ტრიოს სიმღერებს ვიწერდი, ამ უკანასკნელის ახალგაზრდა წევრი ავთანდილ მახარაძე ყველა სიმღერის ყველა მუხლს ერთნაირად, უცვლელად მღეროდა, მისი უფროსი პარტნიორები — ვაჟა გოგოლაძე და ოთარ ბერძენიშვილი კი თითქმის ყველა ხელსაყრელ შემთხვევაში რაღაცას ცვლიდნენ, იმპროვიზებდნენ (ექსპ., ჩოხატაური 1991). საქმე ისაა, რომ

ეგოგოლაძემ და ობერტენიშვილმა ხალხური სასიმღერო შემოქმედების ნიმუშები უპირატესად სოფლად, ძველი მომღერლებისაგან, პირველადი შემსრულებლობის პირობებში გადაიღეს – იქ, სადაც კანონიკური ვარიანტები არ არსებობს და მომღერალი მხოლოდ სხვისაგან გაგონილის გადამღერებას კი არ ახდენს, არამედ თვითონაც შემოქმედად, სიმღერის თანაავტორად გვევლინება. ა.მახარაძე კი ახალი ყაიდის მომღერალია, რომლისთვისაც ანსამბლის ხელმძღვანელის – ვაჟა გოგოლაძისაგან ნასწავლი სიმღერის ვარიანტი ერთადერთია. შემდეგ ამავე სახით გადასცემს ის მოცემულ სიმღერებს იმ ჯგუფებს, რომლებსაც თვითონ ხელმძღვანელობს. ამასთან ერთად, ასეთი მომღერლების რეპერტუარი მხოლოდ აუთენტური მასალით არ შემოიფარგლება: ყოფაში ისინი მღერიან ქართული და უცხოური ესტრადის ნიმუშებს, უკრაინე გიტარაზე და ფორტეპიანოზე, ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი, რომ შესანიშნავად იციან სხვა კუთხეების სიმღერები (ზოგჯერ – საკუთარზე უკეთესად).

ეს პროცესი, სხვათა შორის, ადრეც – მეორეული ფოლკლორის ჩასახვის პერიოდშივე, შეინიშნებოდა. მაგალითად, სანდრო კაცსაძის გუნდის სოლისტი ვანო სარაჯიშვილი, იმავდროულად, ევროპული კლასიკის შემსრულებელიც იყო, რაც ხალხური სიმღერების მისეულ ინტერპრეტაციას ნარევე, ევროპულ-ქართულ ელფერს სძენდა. ეს ეხება მისეულ განთქმულ “ურმულსაც” (გრამფირფიტა 7 – ფირფ. V: 3), რომლის შესრულებაშიც ზოგიერთი ავტორი იმთავითვე ამჩნევდა შესრულების ჭეშმარიტი ხალხური ხასიათისაგან გადახვევას (ზურაბიშვილი 1972: 295). ღარაყიშვილი უკვე 1905 წელს მიუთითებდა, რომ ინტელიგენციის მიერ შესრულებული სოფლური სიმღერები განსხვავებულად ჟღერს (Аракчиев 1905: 25), მაგრამ ეს ტენდენცია გაცილებით უფრო ძალუმაღ შეიგრძნობა დღეს, როცა “კლასიკოს-მომღერალთა” რიცხვმა სცენაზე ერთითად იმატა.

მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის განვითარებაზე, შესაძლოა, არა გადამწყვეტ, მაგრამ მინც მეტ-ნაკლებ გავლენას ახდენდა მისი გამოვლენის ფორმებისადმი საზოგადოებისა და სპეციალისტების დამოკიდებულება. ეს დამოკიდებულება მუდამ ერთგვაროვანი არ ყოფილა: ერთი მხრივ, სხვადასხვა დროის გამოხმაურებებში აშკარად წახალისებული იყო აუთენტური ფოლკლორის შემსრულებლობის იერის განუხრელი დაცვა და იძრაზებოდა ამ იერის გადასხვაფერება (გეგეჭკორი ლ. 1954: 16, 89, 91, 116; 1958: 28, 68, 83, 110, 122, 167). უკვე აღნიაშვილის “ქართული ზოროს” პირველი კონცერტის ერთ-ერთ რეცენზიაში ვკითხულობთ: “(...) სიმღერის მცოდნენი ამბობდნენ, რომ ზოროს კარგად ვერ შეუთვისებია უპირველესი საფუძველი ქართული სიმღერისაო, რომელშიაც უსათუოდ ორი ხმა მეტად შესამჩნევია. ერთი მთქმელი და მეორე მოძახილიო. ეს ორი ხმა ზოროს სიმღერებში საკმაოდ არ ემჩნევოდაო” (ახალი ამბავი 1886). იმავე “ქართულ ზოროს” სამი წლის შემდეგ მიუთითებენ: “(...) ქართული სიმღერა არის ცოცხალი, მკვირცხლი, გამომავზიზღებული და ხალისის მომგვრელი. როცა მას ამ თვისებას აშორებენ, ის სახავს გულში უსიამოვნო ჩაბეჭდილებასა, გამაბეზრებელს მდგომარეობაში ადგებს ადამიანის ნერვებსა, და ამიტომ ქართულის ხმების მომღერალი ჭირივით უნდა ერიდოს ამ ნაკლს” (სეიმონიძე 1889).

მსგავს პრეტენზიებს ჩვენს დროშიც ხშირად გაიგონებთ. მაგალითად, ძირძველი ტრადიციებისადმი ერთგულებით ცნობილი ზემო სვანეთის მკვიდრნი ხშირად გამოთქამენ აღშფოთებას ჯოკია მეშველიანისეული ლენტეხის (ქვემო სვანური) ანსამბლის მიერ სიმღერებში თვითნებურად შეტანილი ცვლილებების გამო (მთხრ. პლატონ დაღვანი); ზოგიერთი რაჭული ანსამბლის მიერ სიმღერების გადაკეთება ხშირად აღიზიანებთ მთარაგველ მომღერლებსაც; აჭარული ფოლკლორის ერთი ცნობილი საციალისტი ექვსიოდე წლის წინ მეუბნებოდა – ჭემშიარიტი ხალხური შემოქმედება და დღევანდელი ანსამბლები ისე ჰგავს ერთმანეთს, როგორც მთის წყარო და მაციერის წყალი (მთხრ. ჯემალ ჩხეიძე).

ზოგჯერ პირიქითაც ხდებოდა: ანსამბლებს უქებდნენ ხალხური სიმღერის “სასცენოდ გაფორმებას” (გეგეჭკორი ლ. 1958: 188); ხანდახან შეხედულებები იყოფოდა. დამახასიათებელია ერთი შემთხვევა: საქართველოს მომღერალ გუნდთა 1929 წლის ოლიმპიადაზე ამეგრელიძის გუნდს, რომელსაც აუთენტური შემსრულებლობიდან სერიოზული გადახვევა ახასიათებდა, ჟიურის ერთმა წევრმა დიმიტრი არაყიშვილმა უდაბლესი შეფასება – “1” (ერთიანი) დაუწერა, ხოლო მეორემ, ზაქარია ფალიაშვილმა კი – უმაღლესი “5” (ფრიადი) (შილაკაძე ვ. 1949: 133).

მაგრამ დროთა განმავლობაში მსმენელთა ფართო მასების გემოვნება მაინც უფრო ნირმეცვლილ ფოლკლორზე ეწყობოდა. ეს, როგორც ჩანს, გარდაუვალიც იყო, რადგან მეორეული შემსრულებლობა თავისი სიახლეებით ჯერ სცენის, შემდეგ კი გრამფირფიტების, რადიოს, ხოლო ბოლოს – ტელევიზიის საშუალებით მეთოდურად ამკვიდრებდა თავის პრინციპებს; პირველადი სასიმღერო ფოლკლორის მცოდნეთა და დამფასებელთა რიცხვი კი სოფლადაც და, მეტადრე – ქალაქადაც, სწრაფად მცირდებოდა. ამიტომ აუდიტორიის ძირითადი ნაწილისათვის საზოგადოებრივი უფრო სცენაზე აქტიურად მოღვაწე საუკეთესო ანსამბლებისა და მომღერლების შემსრულებლობა იყო. შემსრულებლობის დამახასიათებელი ნიშნები დროთა განმავლობაში იცვლებოდა; შესაბამისად, იცვლებოდა აუდიტორიის მისდამი დამოკიდებულებაც, იცვლებოდა ხალხის გემოვნება.

ვინაიდან ეს საკითხი უაღრესად მნიშვნელოვანია ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის წიაღში მიმდინარე ცვლილებების გასაცნობიერებლად, მიზანშეწონილად უნდა ჩაითვალოს მასზე შედარებით ვრცლად შეჩერება. მეტი თვალსაჩინოებისათვის მივმართოთ მაგალითს: ერთმანეთს შეეადართ ქართლ-კახური სიმღერების სამი საყოველთაოდ ცნობილი შემსრულებელი – *ლევან ასაბაშვილი* (“*დედას ლევანა*”), *ვანო მჭედლიშვილი* და *ჰამლეტ გონაშვილი* და გაეარკვიოთ, თუ რა იყო სხვადასხვა დროს მათი დიდი პოპულარობის მიზეზი. პირველი განსაკუთრებით პოპულარული იყო 900-იან, 10-იან და 20-იან წლებში, მეორე – 30-იან, 40-იან, 50-იან და 60-იან წლებში, მესამე – 70-იან და 80-იან წლებში. ქართლ-კახური სიმღერების შესრულებაში მათ ბადალი არ ჰყავდათ; ამ მხრივ, ძნელად თუ ვინმე შეედრება (მართალია, ბოლო ორს უხდებოდა სხვა კუთხეების სიმღერების შესრულებაც, მაგრამ ამ ასპარეზზე მათ რაიმე განსაკუთრებული, შემსრულებლობის ისტორიისათვის ღირებული წარმატებებისათვის არ მიუღწევიათ). ლ.ასაბაშვილის,

ემკედლიშვილისა და ჰგონაშვილის მოღვაწეობა XX საუკუნის სამ სხვადასხვა, ერთმანეთის თანმდევ პერიოდში იშლება. ყოველი მათგანი თავისი პერიოდისათვის ერთგვარ “მოდის კანონმდებლად” შეიძლება ჩაითვალოს.

“დედას ლევანა” გამოირჩეოდა არაჩვეულებრივი სიძლიერის ხმით: საინტერესოა, რას წერს მის შესახებ ზაქარია ფალიაშვილი, რომელსაც საშუალება ჰქონდა, უშუალოდ მოესმინა ამ მომღერლის შესრულება: “დედას ლევანა” არის მაღალი ტანისა, წარმოსადგევი მხარბეჭიანი გლეხი 43-45 წლისა. მღერის როგორც მოძახილს, ისე დამწყებსაც, მომეტებულად კი მოძახილს, მაგრამ ამ მღერე-კაცს ბუნებით ისეთი მშვენიერი გავარჯიშებული დიდი ხმა (ტენორი) აქვს, რომ მე ვგონებ, ბევრი ჩვენი ოპერაში მომღერალიც არ დაიწუნებდა და კიდევ ინატრებდა იმისთანა იშვიათ ხმას” (ფალიაშვილი 1908).

მაგრამ, ამავე დროს, როცა “დედას ლევანას” ჩანაწერებს უვსმენთ, ვრწმუნდებით, რომ მისი შესრულება არ გამოირჩევა დიდი ოსტატობით, მეღიზმატიკის მოხდენილი გამოყენებით (რაც ასე ფასობს კახური სიმღერების შესრულებისას), ანსამბლურობის შეგრძნებით. სრულიად აშკარაა, რომ ზ.ფალიაშვილის აღფრთოვანება, ძირითადად, ხმის სიძლიერე და ამ ხმის ლამაზმა ტემბრმა გამოიწვია. ერთი შეხედვით, თითქოს უცნაურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე: დღევანდელი საზოგადოებით ხომ ხმის სიძლიერე და თუნდაც ლამაზი ტემბრი სრულიადაც არ არის საკმარისი კარგ მომღერლად აღიარებისათვის. ლასაბაშვილმა მარტო ზ.ფალიაშვილზე კი არ დატოვა დიდებული შემსრულებლის შთაბეჭდილება – იგი მთელს კახეთში განთქმული მომღერალი იყო!

აქ ყოველ მიზეზგარეშე გასათვალისწინებელია ის გარემო, რომელშიც უხდებოდა მოღვაწეობა ლ. ასაბაშვილს: არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ იგი ტიპური სოფლელი მომღერალი იყო, სოფლის წიაღში აღზრდილი და ჩამოყალიბებული, მისი მსმენელი კი – კახელი გლეხობა. მხოლოდ მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში მოუწია “დედას ლევანას” რამდენსამე კონცერტში მონაწილეობა და ფირფიტებზე რამდენიმე სიმღერის ჩაწერა. 1908 წლამდე, როცა ზაქარია ფალიაშვილმა მისგან და მისი ჯგუფისაგან კახური სასიმღერო შემოქმედების რამდენიმე ნიმუში ჩაიწერა, მას შეხება მხოლოდ სოფლურ აუდიტორიასთან ჰქონდა: შრომის პროცესი, სახალხო, რელიგიური ღღესასწაულები, ქორწილები, – აი, ეს გახლდათ მისი “სცენაც” და “სტუდია”. ყოფის ამ მომენტებში კი ხშირად მრავალი ათეული, ზოგჯერ ასეული ადამიანიც მონაწილეობდა, მოქმედების არეც გვარიანად დიდ სივრცეს მოიცავდა. შესაბამისი სიმღერების შესრულება კი პლენერულ შესრულებად უნდა ჩაითვალოს. ასეთ შემთხვევებში მხოლოდ ძლიერი, ხმამაღალი, შემტევი მღერა აღწევს ყოველი მსმენელის ყურამდე. მკაში მონაწილე გლეხს ყური დაძაბული არ უნდა ჰქონდეს – მას კარგად უნდა ესმოდეს სოლისტის ხმა, რათა დროულად მიაგებოს ბანი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ის სრული ძალით ვერ იმუშავებს. ამიტომ, ასეთ დროს განსაკუთრებულად ფასობს კარგი, ძლიერი ხმა. იგივე ითქმის ქორწილზე. როცა ქორწილში გრძელ სუფრას ასი-ორასი კაცი მაინც შემოსხდომია და მათგან თითქმის ყველა (მამაკაცები მაინც) ამბობს სუფრული სიმღერის ბანს, – ამ ბანის სწორად თქმისათვის აუცილებელი პირობაა – ყოველ მათგანს კარგად

ესმოდეს სოლისტიებისა. ადვილი წარმოსადგენია, რამდენად ძლიერი ხმა უნდა ჰქონდეს სოლისტს, რომ ათეულობით და ზოგჯერ მეტ ბანსაც გასწვდეს. სწორედ ამიტომ “დედას ლევანას” მსგავსი მომღერლები განსაკუთრებული პატივით სარგებლობდნენ.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, გასაგები უნდა იყოს, თუ რატომ იყო ესოდენ პოპულარული ხალხში “დედას ლევანა” და ასეთი სასურველი სტუმარი ყველა ქორწილში, რატომ ითვლებოდა კარგ მომღერლად, მიუხედავად იმისა, რომ არც მღერის ტექნიკით, არც დიდი გამომგონებლობით არ გამოირჩეოდა (გრამფირფიტა 7 – ფირფ. 1).

რაც შეეხება ვანო მჭედლიშვილს, მას საშუალო სიძლიერის ხმა ჰქონდა და, ამ თვალსაზრისით, ლ. ასაბაშვილს ვერ შეედრებოდა. ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება მან პირველად 1927 წელს მიიპყრო, როცა სხვა კახელ მომღერლებთან ერთად, გამოვიდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე პოეტ იოსებ მჭედლიშვილის ინიციატივით მოწყობილ ფოლკლორულ საღამოზე. ამ საღამოზე იგი სოფელ კაკაბეთის მომღერალთა რიგებში იდგა და თავისი ცნობილი თანასოფელელის – მიხა ჯილაურის მხარდამხარ ასრულებდა კახური სიმღერების სოლო-პარტიებს. აქვე გამოდიოდა ლ. ასაბაშვილის ჯგუფიც (მთხრ. გრიგოლ ჩხიკვაძე). ე.მჭედლიშვილმა ტოლი არ დაუდო უფროს პარტნიორებს. მეტიც – მან ისე ისახელა თავი, რომ ამის შემდეგ მუდამ იწვევდნენ სხვადასხვა კონცერტებში მონაწილეობისათვის, ამა თუ იმ ანსამბლის ლოტბარად, ხელმძღვანელად (გეგეჭკორი ლ. 1958: 193-201). ასეთი მიწვევები “დედას ლევანას” არ ჰქონია; თუ სოფლად ამ უკანასკნელს გაცილებით მეტი წარმატება ჰქონდა, ქალაქად საკონცერტო ცხოვრებაში ე. მჭედლიშვილი უფრო პოპულარული გახდა. რამ განაპირობა ეს?

სცენა, საკონცერტო გარემო, როგორც ზემოთაც ითქვა, მნიშვნელოვნად განსხვავდება სოფლის ყოფისაგან; შესაბამისად, დარბაზის მსმენელიც პრინციპულად განსხვავდება სოფლელი მსმენელისაგან. ეს უკანასკნელი, შეიძლება ითქვას, აქტიური მსმენელია, იგი უშუალო მონაწილეა სახალხო თავყრილობისა, დღესასწაულისა, რიტუალისა, თვით სიმღერისა (როგორც წესი, იგი ბანის მთქმელად მაინც გვევლინება). დარბაზის მსმენელი კი უფრო პასიურია, მისი მონაწილეობა შესრულების პროცესში მხოლოდ შესრულებაზე რეაქციით, მოწონება-არმოწონებით განისაზღვრება; იგი არც ბანს ამბობს, არც ცეკვავს, არც უკრავს, არც რიტუალურ ქმედებაში მონაწილეობს. ამიტომ, ნებსით თუ უნებლიეთ, ყურადღება მთლიანად გადადის შემსრულებელზე; მისი არა მარტო ხმა, არამედ ტექნიკა, იმპროვიზაციის უნარი, არტისტიზმი მკაცრი შეფასების საგანი ხდება. ასეთ პირობებში სიმღერის დიდოსტატებს, რომლებიც უბადლო ტექნიკითა და მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზიით გამოირჩევიან, საუკეთესო პირობები ექმნებათ საკუთარი “კოზირების” წარმოსაჩენად.

სწორედ ასეთ დიდოსტატთა თვალსაჩინო წარმომადგენელია ვანო მჭედლიშვილი. იგი იყო სიმღერების უბადლო მცოდნე, ფლობდა უაღრესად ვრცელ რეპერტუარს, ამ რეპერტუარის გასამდიდრებლად და ცოდნის გასაღრმავებლად საგანგებოდ დადიოდა შორეულ კუთხეებში და ცნობილი მომღერლებისაგან სწავლობდა როგორც

ახალ, ისე მისთვის უკვე ცნობილი სიმღერების უცნობ ვარიანტებს (გეგეჭკორი ლ. 1958: 198). ამავე დროს, ვანო მჭედლიშვილი დიდ ყურადღებას უთმობდა საშემსრულებლო მხარეს. შესანიშნავი ხმა (თუმცა არა “ღედას ლევანას” მსგავსად ზებუნებრივად ძლიერი) მასთან შეზავებული იყო სრულყოფილ ტექნიკასთან, განსაკუთრებით, “დახვევის” (მელიზმატიკის) შესაშურ უნართან, უსაზღვრო ფანტაზიასთან, რაც მას მუდმივად იმპროვიზების საშუალებას აძლევდა. მაგრამ, ყველაფერთან ერთად, მას დახვეწილი გემოვნება და ზომიერების გრძნობაც ჰქონდა. იმპროვიზაცია მისთვის თვითმიზანი კი არ არის, არამედ მომღერლის ბუნებრივი მოთხოვნილებაა. პარტნიორებთან მჭედლიშვილისეული დამოკიდებულებაც უაღრესად კოლეგიალურია. მის არც ერთ ჩანაწერში არ გამოსჭვივის სწრაფვა საკუთარი ხმის, საკუთარი ვოკალური შესაძლებლობების წარმოჩენისადმი (რასაც ვერ ვიტყვით ლ. ასაბაშვილზე); შესრულების პროცესში მისთვის მთავარია სიმღერა მთლიანობაში. ამიტომ ხმებს შორის ბალანსი იმ სიმღერებში, რომელთა შესრულებაშიც ემჭედლიშვილი მონაწილეობს, შეუდარებლად უფრო მოწესრიგებულია, ვიდრე “ღედას ლევანას” ჯგუფში (გრამფირფიტა 6).

ახლა, რაც შეეხება ჰამლეტ გონაშვილს. ეს შესანიშნავი ხელოვანი უკვე 50-იანი წლებიდან გვხვდება ცნობილ გუნდებსა და ანსამბლებში. მისი მოღვაწეობის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი ორ პერიოდად შეიძლება დაიყოს: 70-იან წლებამდე, როცა ის სახელმწიფო ანსამბლის სოლისტი იყო და 70-იანი წლებიდან 1985 წლამდე (გარდაცვალებამდე), როდესაც იგი ანსამბლ “რუსთავის” წამყვან მომღერლად გვევლინება.

ჰკონაშვილი — სახელმწიფო ანსამბლის წევრი, ნაკლებად გამოირჩეოდა სხვა მომღერლებისაგან; მისი შესრულების მანერაც, შეიძლება ითქვას, ბევრით არ განსხვავდებოდა დანარჩენი შემსრულებლების მანერისაგან (რა თქმა უნდა, აქ არ უნდა გამოირიცხოს თითოეული მომღერლის ბუნებრივი, მეტადრე — ტემბრული თავისებურებები). ამისათვის საკმარისია დავასახელოთ სახელმწიფო ანსამბლის რეპერტუარში არსებული სიმღერა “კახური სუფრული” (გრამფირფიტა 14 — ფირფ. I: 6), რომელშიც ერთ-ერთ სოლო (შუა ხმის) პარტიას გონაშვილი ასრულებს. არც ზმამაღლობის, არც, ზოგადად, ხასიათის თვალსაზრისით, ეს არ არის რამენაირად მაინც თავისებური შესრულება. ოდნავ უფრო რბილი მანერით მღერის ჰკონაშვილი “ჭონას” იმავე სახელმწიფო ანსამბლში, ილია ზაქაიძესთან ერთად (იქვე, ფირფ. II: 11). მაგრამ განსაკუთრებული სხვაობა სხვა მომღერლების შესრულებისაგან არც აქ იგრძნობა.

სხვა სურათი იხატება მომღერლის ანსამბლ “რუსთავში” გადასვლის შემდეგ: წლიდან წლამდე იცვლება შესრულების მანერა, რომელიც უფრო და უფრო რბილი ხდება, კარგავს ძველ შემართებას, ძალას და, სამაგიეროდ, იძენს სინაზესა და სიფაქიზეს; ხმა უფრო მოქნილი ჩანს, იხვეწება მელიზმატიკა; ჰამლეტ გონაშვილის შესრულება მკაფიოდ ინდივიდუალური და განუმეორებელი ხდება. ეს მეტამორფოზა უფრო თვალსაჩინოა კონკრეტულ სიმღერებზე დაკვირვებისას. ავიღოთ, მაგალითად, “წინწყარო”, “ოროველა”, “ურმული” (გრამფირფიტა 5). ე. მჭედლიშვილის “წინწყარო”, რომელიც ხმამაღლა, ღია ბგერით არის

მოწოდებული, გონაშვილისეული ვარიანტის სრული ანტიპოდა (გრამფირფიტა 6: 11). გონაშვილის მიერ ეს სიმღერა ჩუმად, ნაზად, ნელა იმღერება, შესრულებაში მელანქოლიურობის კვალიც კი შეიგრძნობა. ასევე ძირფესვიანად განსხვავდება სხვა მომღერლების ინტერპრეტაციისაგან “ოროველას” ინტერპრეტაცია. მაგალითად, ნიკოლოზ ჭანკოტაძის ვარიანტი (გრამფირფიტა 14 – ფირფ. 1: 8), რომელიც, მთლიანობაში, ლირიკული განწყობის მიუხედავად, ეპეკური შეძარბებითა და გლეხური უშუალობით ხასიათდება, შემსრულებლობის სრულიად განსხვავებული ტიპი გახლავთ. რაც შეეხება “ურმულს” – გონაშვილის “ურმული” სინაზით თვით მარო თარხნიშვილის (ქალის!) “ურმულს” აჭარბებს (გრამფირფიტა 3: 2).

რამ განაპირობა ასეთი საგრძნობი, შეიძლება ითქვას, ძირეული ცვლილება მომღერლის შესრულების მანერაში?

უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ანსამბლი “რუსთავი” პროფესიული, კომერციული ტიპის ანსამბლია; მისი საკონცერტო მოღვაწეობის უდიდესი ნაწილი უცხოეთში ჩატარებულ კონცერტებზე მოდის. უცხოელთა გემოვნება კი მნიშვნელოვნად განსხვავდება ქართველი მსმენელის გემოვნებისაგან (ამაში არაერთგზის დარწმუნებულია ამ სტრიქონების ავტორი საზღვარგარეთ თუ საქართველოში უცხოელებისათვის წლების განმავლობაში ჩატარებული კონცერტების დროს). ეს ბუნებრივია: ჯერ ერთი, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტრადიციების განსხვავებულობა; მეორეც – უცხოელი მსმენელი აღიქვამს სიმღერის მხოლოდ მუსიკალურ მხარეს, სიტყვიერი ტექსტი მისთვის გაუგებარია. სიმღერა კი ჰანგისა და სიტყვის ერთობლიობაა! ასეთ შემთხვევაში უცხოელი მსმენელი ისეთსავე მდგომარეობაშია, როგორშიც – ჩვენ, იტალიური ენის არმცოდნე, როდესაც ვისმენთ ოპერა “რიგოლეტოს” ანდა, ინგლისური ენის არმცოდნე, ვისმენთ ანსამბლ “ბითლზის” ამა თუ იმ სიმღერას (აღბათ, სამართლიანია ინგლისური ენის მცოდნეთა შენიშვნა, რომ ამის გამო “ბითლზის” სიმღერების ზემოქმედება ჩვენზე განახევრებულია).

ასეთ პირობებში, უცხოელი მსმენელის წინაშე წარმდგარი ჩვენი ფოლკლორული ანსამბლები ცდილობენ, “მოერგონ” აუდიტორიის გემოვნებას, მიაწოდონ მას ისეთი მუსიკალური მასალა, რომელიც მის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს დააკმაყოფილებს; არჩევიან წმინდა მუსიკალური მასალის გათვალისწინებით კეთდება. მაგალითად, ჩვენი ფოლკლორის მშვენიერა – სიმღერა “ჩაკრულო” (იგულისხმება სცენაზე ანზორ კავსაძისეული რედაქციით დამკვიდრებული ვარიანტი), რომელშიც საოცრად ორგანულადაა შერწყმული შესანიშნავი მუსიკა და ყოველი ქართველისათვის ამაღელვებელი ტექსტი, – როგორც წესი, არ ჟღერს უცხოეთში – უცხოელები მას ჩვენსავით ვერ აღიქვამენ. სამაგიეროდ, სრულდება, ჩვენი საზოგადოებით, ნაკლები მხატვრული ღირსების სიმღერები – მათ საზღვარგარეთ მეტი წარმატება აქვს.

ყველაფერთან ერთად, უცხოელებისათვის, მათი ესთეტიკური მრწამსისათვის უცხოა შესრულების ჩვენური (მხედველობაში მაქვს სოფლური) მანერა; ისინი გაცილებით მეტი სიაზოვნებით ისმენენ სტილიზებულ, ევროპულთან მიახლოებულ შესრულებას; ჭეშმარიტად ხალხური მანერა, ჩვეულებისამებრ, მარტოოდნე მეცნიერთა ვიწრო წრის ინტერესს აღძრავს.

სხვა ქართულ ანსამბლებს შორის აღნიშნულ ვითარებას ყველაზე უკეთ “რუსთავმა” აუღო ალლო. ეს არცაა გასაკვირი: “რუსთავი” ყველაზე ხშირად მოგზაურობს უცხოეთში და, შესაბამისად, ყველაზე უკეთ იცნობს არაქართველი მსმენელის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს. პამლეტ გონაშვილის ვოკალური და არტისტული მონაცემები კი განსაკუთრებით კარგად მიესადაგა ამ მოთხოვნილებებს.

პამლეტ გონაშვილს, წინამორბედი კახელი მომღერლების – “დედას ლევანას” და ეანო მჭედლიშვილისაგან განსხვავებით, კლასიკური მუსიკალური განათლება ჰქონდა მიღებული; ესე იგი, მისი მუსიკალური გემოვნება, ნაწილობრივ მაინც, არაქართულ მუსიკალურ ესთეტიკასაც დაეფუძნა. ასევე წინამორბედებისაგან განსხვავებით, იგი უფრო მეტად იყო მოწყვეტილი სოფელს, ცხოვრების უდიდესი ნაწილი თბილისში გაატარა, აქ სწავლობდა და მუშაობდა; არ უნდა დავივიწყოთ ისიც, რომ ეს მომღერალი ხშირად ასრულებდა არახალხურ, მათ შორის, საესტრადო სიმღერებსაც; როგორც ჩანს, მთელი თავისი სმენითი გამოცდილება მან დროთა განმავლობაში საკუთარ შემოქმედებით პრიზმაში გაატარა; ბუნებით უადრესად ნიჭიერმა ხელოვანმა, შესანიშნავი ვოკალური მონაცემების მომღერალმა, თავისი მოღვაწეობის რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე შეძლო გამოემუშავებინა საკუთარი სტილი და შესრულების მანერა, რაც მან შესანიშნავად მიუსადაგა, ერთი მხრივ, თავის ვოკალურ მონაცემებს, მეორე მხრივ – აუდიტორიის ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს.

პამლეტ გონაშვილის მოღვაწეობის პერიოდისათვის უკვე მნიშვნელოვნად იყო შეცვლილი თავად ქართველი, მეტადრე – ქალაქელი მსმენელის გემოვნებაც. XX საუკუნის II ნახევრიდან საკონცერტო დარბაზებში, რადიომიმღებებთან და ტელეეკრანებთან მოვიდა მსმენელი, რომლის გემოვნება და ესთეტიკური მოთხოვნილებებიც მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდა წინა თაობების გემოვნებისა და ესთეტიკური მოთხოვნილებებისაგან. ეს მრავალმა ფაქტორმა განაპირობა. უმთავრესთაგან უნდა დავასახელოთ არახალხური (კლასიკური, საესტრადო, ქალაქური) მუსიკის მოძალება, დასავლეთეუროპული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებზე დამყარებული მუსიკალური განათლების ქსელის ფართოდ გაშლა, ახალგაზრდობის დაინტერესება უცხოური ჯაზური, საესტრადო და, ნაწილობრივ, კლასიკური მუსიკით. ამიტომ გონაშვილის მიერ შემოტანილი სტილი და შესრულების მანერა, რომელიც დიდად განსხვავდებოდა აუთენტურისაგან და მიუახლოვდა ევროპულსა და საესტრადო-ქართულს, ჩვენი მსმენელისათვის უცხო არ აღმოჩნდა. მეტიც – შეიძლება ითქვას, რომ მსმენელთა ახალმა თაობებმა ძალიან ადვილად მიიღეს და გაითავისეს ჰგონაშვილის მიერ შემსრულებლობაში შემოტანილი ახალი ნაკადი.

იყო კიდევ ერთი ხელისშემწეობი გარემოება: სოფლური შემსრულებლობისათვის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უცხოა გადაჭარბებული სინაზე და სენტიმენტალობა. ამ მხრივ, მკვლევრები მასში გარკვეულ ვაკუუმს შენიშნავენ (მშველიძე 1970: 13). ქართული აუდიტორია, რომელიც შემსრულებლობის ამ თვისებებს უმთავრესად ქართული ქალაქური, საესტრადო და უცხოური მუსიკიდან იისიხლხორცებდა, ვერ იღებდა მას ხალხური სიმღერიდან. ჰგონაშვილმა სინაზესა და სენტიმენტალობას

ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაშიც მისცა გზა. მისი “წინწყარო”, “გუთნური”, “გაფრინდი, შავო მერცხალო”, “გუმინ შეიღნი გურჯანელნი”, “დაიგვიანეს”, “ჩელა” (გრამფირფიტა 5) და მრავალი სხვა სიმღერა ფაქიზი ლირიზმის უბრწყინვალესი ნიმუშებია. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ამ ნოვატორობას ზურგს უმაგრებდა მომხიბლავი ტემბრი და დიდი ოსტატობა. ამ გარემოებამ კიდევ უფრო დაამძარა მისი წარმატება არჩეულ გზაზე და უდიდესი პოპულარობის მოხვეჭა მსმენელთა ფართო მასებში.

ჰამლეტ გონაშვილს არც “დედას ლევანს” დარი ძლიერი ხმა ჰქონია და არც ვანო მჭვლიძეშვილის ტოლი გამომგონებლობის უნარი; მრავალი საესტრადო მომღერლის მსგავსად, ისიც “მიკროფონის მომღერალია”; მისი ხმა დიდ დარბაზებში უმიკროფონოდ ყველა მსმენელის ყურამდე ვერც მიადწევდა; მის შესრულებაში არც ძველი მომღერლების შემართება იგრძნობა. ამ შემართების დეფიციტი განსაკუთრებით ხელშესახებია გურულ “შავ შაშვში” (გრამფირფიტა 5 – ფირფ. V: 2) და, მით უმეტეს, “გრძელ კახურ მრავალჟამიერში” (იქვე – ფირფ. III: 12). მაგრამ აუთენტური მუსიკალური ფოლკლორის არმცოდნე მასისათვის “ნაზი მრავალჟამიერიც” კი მისაღები აღმოჩნდა. არცთუ უმნიშვნელო როლი ითამაშა რეკლამამაც – აღფრთოვანებულმა გამოხმაურებებმა და რეცენზიებმა “რუსთავის” საზღვარგარეთულ კონცერტებზე, რომლებშიც დიდი ადგილი ეთმობა ჰ. გონაშვილის ხოტბას.

საინტერესოა, რომ გონაშვილის მიერ მრავალგზის შესრულებული სიმღერების ურთიერთშედარებისას არ ჩანს იმპროვიზაციისადმი მიდრეკილება. თუ ვანო მჭვლიძეშვილის ნებისმიერი “მრავალჟამიერი” თუ “გარეკახური საცეკვაო” მუსიკალურად (და ტექსტობრივადაც კი) მნიშვნელოვნად განსხვავებულ ვარიანტებს ქმნის, ჰ. გონაშვილი მუდამ “ჯიუტად” იმეორებს ერთსა და იმავეს. მაგრამ მსმენელს, რომელსაც თავისი, აუთენტურისაგან განსხვავებული, კრიტიკიუმები აქვს, ეს თვალში არ ხვდება; “რუსთავისა” და თავად ჰამლეტ გონაშვილის ავტორიტეტი თავისას შვრება – “რაკი “რუსთავი” ასე მღერის, ესე იგი, ასეც უნდა იყოს”.

საბოლოო ჯამში, XX საუკუნის სამ დიდოსტატზე, ქართლ-კახური სიმღერების განთქმულ შემსრულებლებზე – ლევან ასაბაშვილზე, ვანო მჭვლიძეშვილსა და ჰამლეტ გონაშვილზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ დროთა განმავლობაში იცვლებოდა შემსრულებლის ტიპი, მისი დამოკიდებულება ხალხური სიმღერისადმი, ესთეტიკური მრწამსი, შესრულების მანერა, ამასთან ერთად კი – მსმენელის გემოვნება და ესთეტიკური მოთხოვნილებებიც.

მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში მიმდინარე ცვლილებების სწორად გასაგებად აუცილებელია, გავითვალისწინოთ მისი *მასტიმულირებელი ფაქტორები*. აქედან პირველი და მთავარი, რაოდენ ტრივიალურადაც არ უნდა ჟღერდეს – სიმღერის სიყვარულია. ეს ფაქტორი არსებობდა და მუდამ იარსებებს. მის გარეშე შემსრულებლობა, უბრალოდ, წარმოუდგენელიცაა. რაც შეეხება სხვა ფაქტორებს, – ისინი დროთა განმავლობაში იცვლებოდა; წინა პლანზე ხან ერთი გამოდიოდა, ხან – მეორე, ხან – მესამე.

პირველი ქართული სასცენო ანსამბლების შემსრულებელთათვის ძირითადი

მამოძრავებელი *პატრიოტული მოტივი* იყო. ყოველივე ქართულის, ეროვნულის დაცნის, ზმირად კი – დეენის პირობებშიც, მათ შეგნებული ჰქონდათ, რომ თავიანთი მოღვაწეობით, თავიანთი სიმღერით ეროვნული თვითშეგნების გაღვივებას ემსახურებოდნენ. ეს საზოგადოებრიობასაც ასე ესმოდა და ყოველწინადად ცდილობდა, წაეხალისებინა შემსრულებელთა საქმიანობა; იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე ლოტბარები და მომღერლები ლამის ეროვნულ გმირებად არიან შერაცხულნი.

შემდეგ და შემდეგ ეიფორია თანდათან იკლებს და საქართველოში საბჭოთა წყობილების დამყარების დროიდან საგუნდო საქმიანობის წარმატებისათვის აუცილებელი ხდება “გარედან ხელშეწყობა”. ამ შემთხვევაში გადამწყვეტ როლს თამაშობს სახელმწიფო იდეოლოგია, რომელიც ხელოვნებას “მასობრივი კულტურის” თვალთახედვით განიხილავს. საბჭოთა რესპუბლიკების დაბა-ქალაქებსა და სოფლებში თანმიმდევრულად ყალიბდება მუშათა და ე.წ. “საკოლმეურნეო” გუნდები. ასე იყო საქართველოშიც. უკვე 1923 წელს იქმნება ფოთის მტკირთავეთა, 1924 წელს – თბილისის რკინიგზის მუშათა, 1925 წელს – ბათუმის პორტის მუშათა გუნდები (გეგეჭკორი ლ. 1958: 74, 141-142, 153). მაგრამ ეს არ ყოფილა წმინდა მუშათა გუნდები. რიგითი მუშები აქ ფონს უქმნიდნენ გამოცდილ მომღერლებს, ხოლო ეს უკანასკნელნი რეალურად კი არ შრომოდნენ ამა თუ იმ საწარმოში, არამედ, საბჭოთაში ფართოდ გავრცელებული გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, მხოლოდ “გაფორმებულები” იყვნენ; მათ მოვალეობას მხოლოდ სიმღერა შეადგენდა. ანზორ ერქომაიშვილი გადმოგვცემს, რომ ბათუმის პორტის მუშათა გუნდში, რომლის ხელმძღვანელი არტემ ერქომაიშვილი იყო, მონაწილეობდნენ მისი (არტემის) მამა გიგო ერქომაიშვილი, ბიძა – გიორგი ბაბილოძე და ძმები – ლადიკო და ანანია ერქომაიშვილები (1975: 75). ძმების მიზანი მტკირთავეთა მუშაობა სულაც არ ყოფილა, ისინი მძას ეხმარებოდნენ საგუნდო საქმიანობაში (გეგეჭკორი ლ. 1966: 38). რაც შეეხება 90 წლის ბიძას და 85 წლის მამას (ერქომაიშვილი 1980: 60, 64), მათთვის მტკირთავეთა უმძიმესი შრომის შეთავსება მაშინ, ზნოვანების გამო, უბრალოდ, შეუძლებელი იქნებოდა. ასეთი ფაქტები ჩვეულებრივი მოვლენა გახლდათ საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში: ეს სიყალბე – მტკირთავეთა პროფესია – მომღერლებისათვის მხოლოდ შირმა იყო, რომელიც ქალაქებისა და რაიონების ხელმძღვანელებს პროპაგანდისტული მიზნებისათვის ესაჭიროებოდათ – მათ საშუალება ეძლეოდათ, საჯაროდ მოეწონებინათ თავი: აი, ასეთ დიდ ხელოვნებას ქმნიან ჩვენი ქალაქის, ჩვენი რაიონის უბრალო მშრომელებიო. ეს “უბრალო მშრომელები” კი, სინამდვილეში დიდი მომღერლები იყვნენ. შედეგად ორივე მხარე კმაყოფილი რჩებოდა: ხელმძღვანელობა პირნათელი გამოდიოდა ზემდგომი ორგანოების წინაშე – კარგი მხატვრული კოლექტივი მას აქტივში ეწერებოდა, მომღერლები კი მუშის ხელფასს იღებდნენ (ასეთ შემთხვევაში ისინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, “ფარული პროფესიონალები” იყვნენ).

მუსიკოსებისათვის ხელმძღვანელთა მხრიდან ხელშეწყობა სხვა ფორმითაც ელინდებოდა. მაგალითად, იმისათვის, რომ საკუთარი რაიონი სხვა რაიონების ფონზე ღირსეულად წარმოეჩინათ, რაიკომის მდივნები თუ კოლმეურნეობის თავმჯდომარეები ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური ოლიმპიადების წინ

ცნობილ ლოტბარებს იწვევდნენ და, საკმაოდ მიზიდველი გასამრჯელოს ფასად, გუნდებს ამზადებდნენ. 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, ამ გასამრჯელოს რიგ შემთხვევებში შესაბამის რაიონში საბინაო ფართი და საკარმიდამო ნაკვეთიც ემატებოდა (წახალისების ეს ფორმა, ძირითადად, რესპუბლიკაში საყოველთაოდ ცნობილ ლოტბარებზე ვრცელდებოდა). გარკვეული “სამუშაო” ტარდებოდა აგრეთვე გუნდებში მომღერლების მოწვევისა და დამაგრებისათვის. რაკი სარაიონო ანსამბლებში ამ პერიოდში (ვევლისხმობ 60-იან წლებსა და შემდგომ პერიოდს) მომღერლის შრომა არ ნაზღაურდებოდა, — მას სხვაგვარად იზიდავდნენ. მაგალითად, 11-12 წლის წინ კახეთის ერთ-ერთი სარაიონო ანსამბლის წევრმა გამანდო, რომ ანსამბლში ის იმის საფასურად მღეროდა, რომ რაიონის პირველი მდივანი თვალს ზუჭავდა მის საქმიანობაზე “ჩრდილოვანი ეკონომიკის” სფეროში. უფრო ადრე ხელმძღვანელთა მეთოდები უფრო სასტიკიც იყო. მაგალითად, 50-იან წლებში სენაკის სარაიონო ანსამბლის რეპეტიციებზე ზოგიერთი მომღერალი რაიონის პირველ მდივანს ძალდატანებით მოჰყავდა (მიხრ. ლონგინოზ მიმინოშვილი. ცხადია, ყოველივე ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს საქართველოში სამუდამოდ გაქრნენ უანგაროდ მოღვაწე მომღერლები — ადრეც და ახლაც ყველა რაიონში იპოვებიან ადამიანები, რომლებსაც სიმღერის სიყვარულის გარდა სხვა არაფერი ამოძრავებთ).

ჩვენი საუკუნის 70-იანი წლებიდან განსაკუთრებით გახშირდა ქართული ფოლკლორული კოლექტივების საგასტროლო მოგზაურობა საბჭოთა კავშირის ფარგლებს გარეთ. პრაქტიკულმა ადამიანებმა იმთავითვე აუღეს ალლო მსგავსი გასტროლების ყველა სიკეთეს, ადვილად გააცნობიერეს, რომ უცხოური ვალუტის სახით აღებული შედარებით მცირე თანხაც კი იმის შეძენის საშუალებას იძლეოდა, რისი შეძენაც საკუთარ ქვეყანაში მათთვის შეუძლებელი იყო. ამის საფუძველზე სულ მოკლე ხანში საგრძნობლად იმატა იმათმა რიცხვმა, ვინც საგასტროლო მოგზაურობა შემოსავლის წყაროდ აქცია. უკვე 80-იან წლებში უდიდესი უმრავლესობა იმ ჩვენი ანსამბლებისა, რომლებიც უცხოეთში საგასტროლოდ დადიოდნენ, — უმთავრეს მიზნად ეკონომიკური მდგომარეობის გაუმჯობესებას ისახავდნენ. ამიტომ, რაოდენ დაუჯერებელიც უნდა იყოს საქმეში ჩაუსხდავი ადამიანისათვის, უიშვიათესი გამოჩენისის გარდა, ყველა ის ფოლკლორული ანსამბლი, რომელიც დღეს იქმნება, თავისი მომავალი საქმიანობის ძირითად ნიშანსვეტად უცხოეთში მოგზაურობას სახავს.

მასტიმულირებელი ფაქტორები საშემსრულებლო კოლექტივების შემოქმედებით სახეზეც ახდენს გავლენას. “უცხოეთის ფაქტორის” მომძლავრებამ თავისებური “საუცხოეთო ფოლკლორის” წარმოქმნა განაპირობა. რაოდენ ზელოვნურადაც უნდა გვეჩვენოთ ეს ტერმინი, იგი ყველაზე უკეთ ასახავს მოვლენის არსს. ევროპულ ქვეყნებში გავრცელებულია ტერმინი “ფოლკლორი ტურისტებისათვის”. ეს ტერმინი ჩვენს სინამდვილეში არ დამკვიდრდა, რადგან “ფოლკლორმა ტურისტებისათვის” ფართო გავრცელება ვერ ჰპოვა, თუმცა გამოხატვის ფორმებით იგი თითქმის არაფრით განსხვავდება “საუცხოეთო ფოლკლორისაგან”: ორივე ცნება უცხოელებისათვის ამა თუ იმ ერის ფოლკლორის გაცნობას გულისხმობს,

ორსავე შემთხვევაში მახვილი უცხოური აუდიტორიის მოზიზღვაზეა გადატანილი; განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ პირველ შემთხვევაში მხატვრული კოლექტივი საკუთარ ქვეყანაში გამოდის, მეორე შემთხვევაში კი – უცხოეთში.

“საუცხოეთო ფოლკლორი” ფოლკლორად მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება იწოდოს, რადგან ეროვნული ფოლკლორი მასში მხოლოდ იმ დოზით არის წარმოჩენილი, რა დოზითაც იგი უცხოელ მსმენელსა და მაყურებელს შეიძლება მოეწონოს. სამაგიეროდ, ფართო ასპარეზი ეთმობა საესტრადო სიმღერებს (რომლებიც, უმეტესწილად, გიტარის თანხლებით სრულდება) და სხვა არახალხურ პანგებს, ინსტრუმენტული ჯგუფის მიერ შესასრულებელ პიესებს (რომლებსაც, თუ არ ჩათვლით საფუძვლიანად გადამუშავებულ, სტილიზებულ ხალხურ მელოდიებს, – უმეტეს შემთხვევაში, საერთო არაფერი აქვს ეროვნულ ფოლკლორთან, აგრეთვე – რუსული და დასავლეთევროპული კლასიკის ნიმუშებს (სადაც საღამურის სოლოს ფანდურების პრიმიტიული აკომპანიმენტი ახლავს), რაც, ძირითადად, ეგზოტიკური ხმოვანების ეფექტს ემსახურება. ყოველივე ეს აუდიტორიას “ტრადიციულ ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორად” მიეწოდება (გრამფირფიტა 9). მართალია, მსგავსი პროგრამების ელემენტებმა უკვე ჩვენს სცენაზეც იჩინა თავი, მაგრამ ქართული “საუცხოეთო ფოლკლორი”, რომელიც მეორეული ფოლკლორის უკიდურეს გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ, ჯერჯერობით მაინც უმთავრესად საზღვარგარეთის საკონცერტო დარბაზებში ფუნქციონირებს.

შეიძლება ითქვას, რომ მეორეული შემსრულებლობა დღითიდღე შორდება თავის პირველწყაროს და უხვად იმუშავებს ისეთ ნიშნებს, რომლებიც მხოლოდ მისთვისაა დამახასიათებელი. ამავე დროს, მისი ფართოდ გავრცელება და ყოველდღიური რეკლამა ინფორმაციის საშუალებების მიერ უფრო და უფრო ძლიერს ხდის მის ზეგავლენას პირველად შემსრულებლობაზე. მეტიც – ჩვენს დღევანდელ ყოფაში შემსრულებლობის მეორეული ფორმების ხვედრითი წილი პირველადისაზე გაცილებით მეტია. ამის მიზეზი ისიცაა, რომ, თუ ძველი დროის მეორეული კოლექტივების უშუალო წინამორბედები აუთენტური ჯგუფები იყო, გვიანდელი მეორეული ანსამბლები, უმთავრესად, წინა თაობების მეორეული კოლექტივების შემოქმედებით პრინციპებზე იზრდება.

დაბოლოს, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ერთი ფრიად საინტერესო მომენტი: რაც უფრო სცილდება მეორეული ფოლკლორი თავის აუთენტურ საწყისებს, – მით უფრო იზრდება აუთენტური შემსრულებლობისადმი მიდრეკილი ანსამბლების რიცხვი. საგულისხმოა, რომ მეორეული ფოლკლორის “ახალი ტალღა” – “მთიები”, “მზეთაშე” და მ.ერქვანიძის ჯგუფი, პორიზონტზე სწორედ მაშინ გამოჩნდა, როცა სასცენო შემსრულებლობის აუთენტურისაგან განსხვავებამ თავის ზენიტს მიაღწია. მართალია, ჯერჯერობით ამ “ტალღას” ჩვენს საკონცერტო ცხოვრებაში მძლავრ მიმდინარეობად ვერ მივიჩნევთ, მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ თავისებურ ტენდენციასთან გვაქვს საქმე. ამის დასტურად უნდა ჩათვალოს რამდენიმე წლის წინ გაზეთ “თბილისში” გამოქვეყნებული საუბარიც ანზორ ერქომაიშვილსა და ჯემალ ჭკუასელს შორის, რომელშიც ორი, აშკარად გამოხატული “სასცენო

ფოლკლორის მებაირახტრის” – “რუსთაისა” და სახელმწიფო ანსამბლის – სამხატვრო ხელმძღვანელები მეორეული შემსრულებლობის მრავალ არსებით ნაკლზე მიუთითებენ და სრულიად აუცილებლად მიიჩნევენ აუთენტურობისაკენ შემობრუნებას (ერქომაიშვილი 1986).

ტერმინი “სასიმღერო ფოლკლორი” ჩვენს სინამდვილეში ხშირად სრულიად განსხვავებულ ცნებებს გამოხატავს: ერთ შემთხვევაში, აუთენტურ, წმინდა ხალხურ, სოფლურ ყოფაში საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ სასიმღერო შემოქმედებას, ხოლო მეორე შემთხვევაში – დაახლოებით ერთი საუკუნის წინათ სცენაზე წარმოქმნილ მის “საკონცერტო ვარიანტს”. ესაა არა მარტო ასაკით, არამედ შინაგანი ბუნებით ერთმანეთისაგან საგრძნობლად განსხვავებული ორი მოვლენა, რაც აუცილებელს ხდის მათ სხვადასხვა სიბრტყეზე განხილვას.

აღნიშნული სხვაობის დაფიქსირების, განსხვავებული შინაარსის მოვლენათა გამოიჯენის მიზნით, უცხოურ სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგა ხანია, დამკვიდრდა ტერმინ-ანტონიმები: “ფოლკლორი” და “ფოლკლორიზმი”, “აუთენტური” და “სასცენო ფოლკლორი”, “პირველადი” და “მეორეული ფოლკლორი”, “პირველადი” და “მეორეული შემსრულებლობა”. ამ ტერმინების გამოყენება სრულიად აუცილებელია ჩვენს სამუსიკო მეცნიერებაშიც; წინააღმდეგ შემთხვევაში, ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში მიმდინარე რეალური პროცესების ახსნა შეუძლებელი იქნება.

“პირველადი სასიმღერო ფოლკლორი” გულისხმობს ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებას ყოველგვარი დამუშავების, გარედან ჩარევის, ამა თუ იმ მიზნით მისი ხელოვნური ხელყოფის გარეშე; იგი ხალხის კოლექტიური აზროვნების ნაყოფია. “პირველადი შემსრულებლობა” კი პირველადი ფოლკლორის ინტერპრეტაციაა, დამყარებული შესრულების წმინდა ხალხურ, სოფლელ შემსრულებელთა წიაღში დადგენილ ტრადიციებსა და ნორმებზე. ამ ცნებების საწინააღმდეგო შინაარსის შემცველია “მეორეული (სასცენო) სასიმღერო ფოლკლორი” და “მეორეული შემსრულებლობა”. ამ შემთხვევაში აუთენტურ ნორმათა ჩარჩოების შეგნებულ გადალახვასთან გვაქვს საქმე.

შემსრულებლობა პირველად სასიმღერო ფოლკლორში

ხალხური სიმღერა სოფლური ყოფის განუყრელი თანამგზავრია; ქართველი კაცის ცხოვრების მთელი გზა – ამ ცხოვრების საკვანძო მომენტებიცა და ყოველდღიურობაც – მუდამ სიმღერით იყო ზღუდული.

პირველად სასიმღერო ფოლკლორში გამოიყოფა მისი ორი განშტოება – ე.წ. თანდებული და წმინდა სიმღერები. თანდებული სიმღერები ჩვენი ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ძირითადი, საყრდენი ნაწილია და უშუალოდ უკავშირდება ამა თუ იმ რიტუალს, შრომის პროცესსა და მისთ. ამ სიმღერებს შესრულების მკაცრად განსაზღვრული დრო და ადგილი აქვთ; შესაბამისი რიტუალისა თუ საქმიანობის სფეროს გარეშე ისინი, როგორც წესი, არც იმღერება. თანდებული სიმღერები, არსებითად, ყველას კუთვნილობაა და მათი შესრულება სოფლის ნებისმიერ მკვიდრს ხელეწიფება; მეტიც, ერთის მხრივ, რელიგიური და, მეორე

მხრივ, უტილიტარული მოსაზრებებიდან გამომდინარე, თანდებული რეპერტუარი ყოველი რიგითი სოფელისათვის თავისებური “სავალდებულო პროგრამა”. ამ რეპერტუარის შემადგენელი სიმღერები ხალხის მიერ ხშირად სიმღერებად არც კი იწოდება.

რაც შეეხება წმინდა სიმღერებს, თანდებულ სიმღერებთან მიმართებაში ისინი, ერთგვარად, ზედნაშენური კატეგორიაა. მათი წარმოშობა შედარებით გვიანდელ ეპოქებს უკავშირდება; მუსიკალური აღნაგობის თვალსაზრისით ისინი თანდებული სიმღერების ინტონაციებიდანაა ამოზრდილი. ამგვარი სიმღერების წარმოშობა, უმთავრესად, ხალხის ესთეტიკურმა მოთხოვნილებებმა განაპირობა; რელიგიური და უტილიტარული მოტივების როლი აქ შეუდარებლად უფრო ნაკლებია. წმინდა სიმღერების შესრულება არ არის შეზღუდული დროითა და ადგილით – ისინი ნებისმიერ დროს, ნებისმიერ ხელსაყრელ ადგილზე შეიძლება შესრულდეს. ამავე დროს, თანდებულთაგან განსხვავებით, წმინდა სიმღერები მომღერალთა გარკვეული ნაწილის კუთვნილებაა; მათი ცოდნა არ არის ყველასათვის სავალდებულო და ხშირად, სირთულის გამო, ყველა ვერც ასრულებს. ასეთ შემთხვევაში შემსრულებლებად ე.წ. “ოსტატები” გვევლინებიან.

როგორც “რიგითთა”, ისე “ოსტატთა” მუსიკალური დახელოვნება თანდებული სიმღერების წიაღში იწყება. სწავლის პროცესი აქ სრულიად თავისებურია, ძირეულად განსხვავდება დღეს ქალაქში დამკვიდრებულისაგან და ე.წ. “კომპლექსური აღქმის მეთოდს” ემყარება. ეს “მეთოდი” გამოირიცხავს სიმღერების მიზანდასახულ, დიფერენცირებულ, ცალკეული ხმების მიხედვით შესწავლას; ათვისება ხდება თანდათანობით, ზანგრძლივი, მრავალგზისი მოსმენის საფუძველზე, შემსწავლელის მონაწილეობისას ამა თუ იმ სიმღერის შესაბამის რიტუალსა თუ სხვადასხვა ქმედებაში. ასეთ დროს სიმღერის აღქმა-დამახსოვრება კომპლექსურად, დაუნაწევრებლად მიმდინარეობს: თავდაპირველად აღიქმება სიმღერა მთლიანობაში – მისი ძირითადი ქარგა; ცალკეული ხმების მოძრაობა აბსტრაქტულად, მიახლოებით დაიმახსოვრება. მხოლოდ შემდეგ, მოცემული ფოლკლორული ნიმუშის მეტნაკლები გათავისების კვალობაზე, შემსრულებლის გონებაში კონკრეტდება ცალკეული ხმების მელოდიური ნახაზი. თუმცა იდეალური სიზუსტით დაკონკრეტება არასოდეს ხდება. ამიტომ ასეთი გზით შესწავლილი სიმღერის რეპროდუქციაც მუდამ მიახლოებითია, რაც, შემსრულებლისაგან მუდმივ იმპროვიზაციას მოითხოვს და მას ფოლკლორული ნაწარმოების თანავეტორად აქცევს (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იმპროვიზაცია ძირითადად ხალხის მიერ საუკუნეობით გამოუმუშავებულ ინტონაციურ ფორმულებს ემყარება). აქედანვე გამომდინარეობს ის გარემოება, რომ ჭეშმარიტი აუთენტური მუსიკალური ფოლკლორის ტრადიციებზე აღზრდილი მომღერლებისათვის არ არსებობს სიმღერების ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებული ვარიანტები; თითოეული მომღერალი შესრულების ყოველ ჯერზე, როგორც წესი, რაიმეს ცვლის ამა თუ იმ ხმის მელოდიურ-რიტმულ ნახაზებში. ამავე დროს, მან ერთნაირად კარგად იცის სიმღერის თითოეული ხმის პარტია.

ამავე “კომპლექსური აღქმის მეთოდს” ემყარება წმინდა სიმღერების ერთი ნაწილის შესწავლა. ეს, უმთავრესად, მარტივ და საშუალო სირთულის ნიმუშებს

ეხება (რომელიც “რიგით შემსრულებელთა” რეპერტუარშიც გვხვდება). რაც შეეხება რთულ ნიმუშებს, — მათი შესწავლისას გამოიყენება “დიფერენცირებული მეთოდი”, რომელიც სიმღერის ცალკეული ხმების და ცალკეული მონაკვეთების მიხედვით ათვისებას გულისხმობს. იგი “ოსტატი მომღერლების” პრაქტიკაში გვხვდება და თავისი წარმოშობით, ნაწილობრივ მაინც, უნდა უკავშირდებოდეს სამგალობლო პრაქტიკას, რომელიც, თავის მხრივ, შესწავლის სწორედ ამ მეთოდს ემყარება.

სიმღერების შესწავლის ძირითადისაგან განსხვავებული მეთოდისა და “ოსტატ მომღერალთა” თავისებური კასტის არსებობა ბუნებრივად სვამს ქართულ მუსიკალურ ყოფაში პროფესიონალიზმის არსებობის საკითხს. ახლა ძნელია დაბეჯითებით ლაპარაკი ძველი საქართველოს მუსიკოს-პროფესიონალებზე. რაც შეეხება ჩვენს დრომდე მოღწეულ ტრადიციას, — პროფესიონალებად უნდა ვივსულოთ, ერთი მხრივ, მესტიერები, ხოლო მეორე მხრივ — ცალკეული მგალობელ-მომღერლები, რომელთა უმთავრესი საქმიანობა მუსიკას უკავშირდებოდა და რომელთათვისაც ეს საქმიანობა შემოსავლის წყარო იყო. ამდენად, მუსიკოს-პროფესიონალთა არსებობა ქართული სოფლის ცხოვრებაში უცილობელი ფაქტია. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პროფესიონალები თავიანთი ოსტატობით ხშირ შემთხვევაში არ აღემატებოდნენ დანარჩენ შემსრულებლებს, ზოგჯერ კი (მესტიერების შემთხვევაში) თავისი რეპერტუარის სირთულით მნიშვნელოვნადაც ჩამოუვარდებოდნენ მათ. ამიტომ შეუძლებელია ვილაპარაკოთ რაიმე განსაკუთრებულ, ტრადიციული ხალხური (გლეხური) მუსიკალური შემოქმედებისაგან განყენებულ ხელოვნებაზე, მით უმეტეს, რომ წმინდა მუსიკალური თვალსაზრისით ჩვენი სახალხო პროფესიონალები არანაირად არ გამოდიან აუთენტური სასიმღერო ფოლკლორის კანონების ჩარჩოებიდან.

პირველადი შემსრულებლობის პირობებში სიმღერის წარმმართველად ე.წ. “ლიდერი” გვევლინება. იგი საკუთარ თავზე იღებს შესრულებასთან დაკავშირებული ტრადიციების დაცვას, არეგულირებს სიმღერის ტემპს, ხანგრძლივობას; უმეტეს შემთხვევაში ლიდერი სიმღერის დამწყებიცაა. ამ შემთხვევაში სიმღერის დაწყების მომენტისა და შესრულების სიმაღლის განსაზღვრაც მისი ფუნქციაა. ასეთ ლიდერს ხალხი “თავკაცს” ან (ქალთა შესრულებაში) — “თავქალს” უწოდებს. მსგავი პიროვნებები, როგორც წესი, ნაკლებად გამოიყოფიან სხვა შემსრულებლებისაგან და ნაკლებად ზღუდავენ მათ თავისუფლებას; საერთო ჯამში, პირველადი შემსრულებლობა დემოკრატიულობით ხასიათდება და მასში ლიდერის გამორჩეული როლი შედარებით სუსტად ვლინდება.

შესრულების მასტიმულირებელი ფაქტორებიდან პირველად სასიმღერო ფოლკლორში, უპირველეს ყოვლისა, მომღერალთა შორის შეჯიბრის მომენტი უნდა აღინიშნოს. სხვადასხვა კუთხეში გავრცელებულ მეტოქეობის სახეობებს შორის უნდა დავასახელოთ გაჯიბრება ყელის გამძლეობაში, მღერის სიმაღლეში, რეპერტუარის მრავალფეროვნებაში, სიმღერის უცხო ვარიანტისთვის ადლოს სწრაფად აღებაში და სხვა.

ათენტური შემსრულებლობის პირობებში სიმღერებს, ყოფაში მათი ადგილისა და წმინდა მუსიკალური ნიშნების მიხედვით, მომღერალთა სხვადასხვა რაოდენობა ასრულებს. შემსრულებელთა რაოდენობის მკაცრი რეგამენტაცია მხოლოდ ცალფა და ორი კაცის სამღერ თანდებულ სიმღერებს ახასიათებს, წმინდა სიმღერებს შორის კი – ე.წ. “ტრიოებს”, რომელთა რთული პოლიფონიური აღნაგობა და მათში იმპროვიზაციის მომენტის მაქსიმალური ხვედრითი წილი გამორიცხავს ბანის პარტიის დუბლირებას. სხვა სიმღერებში მომღერალთა რაოდენობა შეუზღუდავია და დამოკიდებულია შესრულებისას შექმნილ სიტუაციაზე. უმეტეს შემთხვევაში, მომღერალთა შედარებით მცირე ჯგუფებს ეხვდებით, თუმცა მთელ რიგ საწესო-საფერხულო, შრომისა და ზოგიერთი კუთხის სუფრულ სიმღერებში ათეულობით და ასეულობით მომღერალიც კი(!) მონაწილეობს.

ისევე, როგორც მრავალი სხვა ერის სასიმღერო შემოქმედებაში, საქართველოშიც არსებობს ქალთა და მამაკაცთა რეპერტუარი; არსებობს სიმღერები, რომლებიც, უმთავრესად, ქალთა ან, უმთავრესად, მამაკაცთა მიერ სრულდება. მაგრამ როგორც უახლოესი წარსულის სურათი, ისე უფრო ადრინდელი ცნობები უარყოფს ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში გამეფებულ მოსაზრებას შემსრულებლობის არეში მკაცრი სქესობრივი რეგლამენტაციის შესახებ; ჩვენს სასიმღერო ფოლკლორში საკმაოდ ჩვეულებრივი მოვლენაა შერეული შესრულება. ერთი მხრივ, არსებობს სიმღერები, რომელთა მიანცდამიანც რომელიმე სქესისათვის მიკუთვნება შეუძლებელი ზდება, ხოლო, მეორე მხრივ, ქალები არცთუ იშვიათად მონაწილეობენ მამაკაცთა, მამაკაცები კი – ქალთა სიმღერებად ცნობილი ნიმუშების შესრულებაში.

სამაგიეროდ, პირველად შემსრულებლობაში მკაცრად დატყული ამა თუ იმ ხმის პარტიის შემსრულებელთა რაოდენობა: ზედა ხმების პარტიებს მუდამ თითო მომღერალი ასრულებს და მხოლოდ ბანის შემსრულებელთა რიცხვია შეუზღუდავი (ცხადია, თუ გამოვიცხავთ ე.წ. “სამთა სიმღერებს” – “ტრიოებს”).

შესრულების ფორმის თვალსაზრისით ეხვდებით ერთპირულ, ორპირულ და სამპირულ შესრულებას, აქედან გაცილებით უფრო ხშირად – პირველ ორს. ამავე დროს, საქართველოს ზოგიერთმა კუთხემ, გამონაკლისის სახით, შემოინახა უნიკონური მღერის ტრადიცია.

შემსრულებლობის ისეთი მხარეები, როგორიცაა ტემპი და მღერის ხანგრძლივობა, უშუალოდ უკავშირდება ჟანრულ თავისებურებებს, ხოლო ტემპის შემთხვევაში – შემსრულებელთა შემოქმედებით ინდივიდუალობასაც. რაც შეეხება უშუალოდ ხანგრძლივობას, განსაკუთრებით დიდი ხანგრძლივობით გამოირჩევა ეპიკური სიმღერების შესრულება.

მართალია, მღერის სიმაღლეს, მნიშვნელოვანწილად, მომღერლის ვოკალური შესაძლებლობები, ინდივიდუალური ტესიტურული თავისებურებები განსაზღვრავს, მაგრამ, ამ მხრივ, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ეპოქის შესაბამისი გემოვნება, “ესთეტიკური ხშიერი იდეალი”. გარდასულ ეპოქათა ქართველი მომღერლები, როგორც ეს ძველი ჩანაწერების მიხედვით ჩანს, ჩვენი – ევროპულ მუსიკალურ კულტურას ნაზიარები მსმენელის – საზომებით, ძალიან მაღალ ფარდებში

მღეროდნენ. იგივე შემოქმედება დღეს ჯერ კიდევ მოქმედი აუთენტური ჯგუფების წევრებზე დაკვირვებისას. ამიტომ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული ხალხური სიმღერის პირველადი შემსრულებლობა მაღალ რეგისტრში მღერით ხასიათდება.

მღერის სიმაღლესთან უშუალო კავშირშია შესრულების მანერა. ნათელია, რომ მამაკაცთა მიერ პირველი ოქტავის “ლა”-ს, “სი ბემოლ”-ისა და “სი”-ს აღება დიდ სიძნეელებთანაა დაკავშირებული. მართალია, ამ ბგერებს “კლასიკოსი”-ტენორებიც იღებენ, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ქართულ აუთენტურ ფოლკლორში არ არსებობს მომღერალთა დიფერენციაცია ამა თუ იმ ხმის პარტიის შემსრულებლებად: ნებისმიერი მომღერალი ნებისმიერ ხმას მღერის და, შესაბამისად, ყოველი მათგანი იღებს აღნიშნულ მაღალ ბგერებს. ამ მოვლენის საიდუმლო შესრულების განსხვავებულ, წმინდა ხალხურ მანერაში ან, როგორც კურტ ზაქსი იტყოდა, “ბგერის ატაკის განსხვავებულ ზერხში” უნდა ვეძიოთ. შესრულების ქართული მანერა კლასიკური ევროპულისაგან არა მარტო ბგერათწარმოქმნის საშუალებებით განსხვავდება, არამედ – მღერისას შემსრულებელთა თავისებური ფიზიკური მდგომარეობით (ბუნებრივია, შესრულების ქართული მანერა, თავის მხრივ, განსხვავებულია მუსიკალური დიალექტების მიხედვითაც).

შესრულების მანერასთან და სიმაღლესთან ერთ სიბრტყეზე უნდა განვიხილოთ ხმამაღლობაც. ქართულ პირველად მუსიკალურ ფოლკლორს ხმამაღლა მღერაც ახასიათებს, რაც თითქმის ყველა ქართული სასიმღერო სტილის ნიშანსვეტია. ხმადაბლობით მხოლოდ შესრულების ზოგიერთი სპეციფიკური სახეობა (“ლილინი”, “ზუზუნი” და სხვა) გამოირჩევა.

რაც შეეხება სიმღერათა სიტყვიერ ტექსტებს, ისინი უაღრესად მრავალფეროვანია; ეხვდებით სრულიად განსხვავებული აღნაგობისას და შინაარსისას: როგორც გართმულ, ისე – თეთრ და თავისუფალ ლექსებს, აგრეთვე – გლოსოლალიებსა და შორისდებულებს. ეს უკანასკნელები თავისებურ “სიტყვის მასალად” გამოიყენება. რაც შეეხება “წმინდა ლექსებს”, – მათი გამოყენება, ჰანგთან მიმართება სხვადასხვაგვარია. შედარებით იშვიათია ჰანგისა და სიტყვიერი ტექსტის ერთმანეთზე მიმაგრების შემთხვევები, ანუ – როდესაც ერთსა და იმავე ჰანგს მუდამ ერთი და იგივე ტექსტი ახლავს (ასეთი რამ, უმთავრესად, საწესო სიმღერებში ხდება). ძირითადად კი ერთ ჰანგს, მომღერალთა სურვილისამებრ, სხვადასხვა ტექსტი ეხამება და, პირიქით, ერთი და იგივე ტექსტი სხვადასხვა ჰანგზე შეიძლება ამეტყველდეს. ასეთი ვითარება უფრო ხშირად მომღერლების სიტყვიერი ტექსტისადმი დაუდევარი, ზოგჯერ კი უდიერი დამოკიდებულებიდან მომდინარეობს, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინოა წმინდა სიმღერებში. ასეთ დროს შემსრულებელთათვის ტექსტიც, შორისდებულებისა და გლოსოლალიების მსგავსად, “სიტყვის მასალაა”. მთლიანობაში, პირველად სასიმღერო ფოლკლორში სიმღერის სიტყვიერი ტექსტი მეორეხარისხოვან როლს ასრულებს.

ცვლილებები პირველადი სასიძლერო ფოლკლორის შემსრულებლობაში

ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა მუდამ განიცდიდა გარკვეულ ცვლილებებს. საუკუნეების განმავლობაში შემსრულებლობის არეში არსებული ძვრების გარეშე ჩვენი სასიძლერო ფოლკლორის განვითარება შეუძლებელიც იქნებოდა. ამგვარი ძვრები XIX-XX საუკუნეებშიც ხდებოდა, დროის იმ მონაკვეთში, როდესაც საწოტო კრებულებისა და ფონოჩანაწერების (ხოლო უკანასკნელ ხანებში აგრეთვე – ცოცხალ სამემსრულებლო პრაქტიკაზე დაკვირვების) მეოხებით, შეგვიძლია თვალი მივადევნოთ მიმდინარე პროცესებს. ეს კი საშუალებას გვაძლევს, მეტი დამაჯერებლობით ვილაპარაკოთ პირველადი შემსრულებლობის სფეროში არსებულ ტენდენციებზე.

მეორე მხრივ, აღნიშნული ცვლილებების სწორი კვალიფიკაცია მნიშვნელოვან სირთულეებს უკავშირდება: დასახელებული პერიოდი ხომ, იმავდროულად, ის ხანაა, როცა ქართულ სოფელში პირველადი ფოლკლორის გვერდით უფრო და უფრო მკვიდრად იკიდებს ფეხს სხვა სახის მუსიკაც, მეტადრე – ქალაქური სიმღერა (ზოგ რეგიონში – ქალაქური ინსტრუმენტული და ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკაც) და მეორეული სასიძლერო ფოლკლორი. ამგვარი თანაარსებობა კი აუთენტურ ფოლკლორზე გარეშე გავლენის წინაპირობას ქმნის. მართალია, პირველადი სასიძლერო შემოქმედება განაგრძობს თავისი ბუნებრივი გზით, საკუთარი რესურსებით განვითარებას, მაგრამ მთლიანად ხალხის ყოფა-ცხოვრებაში დასახული ცვლილებები, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, რელიგიის როლის მნიშვნელოვანი დაკნინება და, შესაბამისად, მუსიკალური ფოლკლორის ნიმუშების არსებობის სოციალური წინამძღვრების შერყევა, სიმღერების სოციალური ფუნქციის დაკარგვა გარეშე გავლენისაღმი იმუნიტეტის შესუსტებას განაპირობებს. ამის გამო ხშირად ძნელდება იმის ზუსტად დადგენა, თუ რომელი სიახლეა აუთენტური ფოლკლორის ბუნებრივი, შინაგანი განვითარების და რომელი – მეორეული, სასცენო ფოლკლორის, გავლენის შედეგი; არცთუ იშვიათად, ერთი და იგივე მოვლენა დაახლოებით ერთდროულად იჩენს თავს როგორც პირველად, ისე მეორეულ ფოლკლორში, ხოლო ზოგჯერ პირველადში გაჩენილი ტენდენცია მეორეულზე გადასვლის თავისებური გარდამავალი ეტაპია.

ზემოთქმულის გამო, პირველად შემსრულებლობაში მიმდინარე ცვლილებებზე საუბრისას აუცილებელი ხდება გარეშე ფაქტორების სავარაუდო ზემოქმედების გათვალისწინება.

შინაგანი, ბუნებრივი ცვლილებების რიგს უნდა მივაკუთვნოთ სიახლენი სიმღერების მელოდიკასა და ჰარმონიაში. ხალხური სიმღერების მელოდიები ეროვნულ ინტონაციურ ფონდს – საუკუნეების მანძილზე ხალხის მიერ გამოუმუშავებულ მელოდიურ-ინტონაციურ ფორმულებს ემყარება. ახალი სიმღერები და სიმღერათა ვარიანტები უმთავრესად სწორედ ამ ფორმულების ნაირგვარი კომბინირების, მათი შერწყმის გზით იქმნება. სიახლეს კი აღნიშნული ფონდის შეესება, გამდიდრება და გადახალისება განაპირობებს. სიმღერების მელოდიის გართულება-განვითარება

უკანასკნელ პერიოდშიც ტრადიციული გზით ზდება; ერთი მხრივ, მელოდიურ-ინტონაციური ფორმულების ახალი კომბინაციების მიგნებით, მეორე მხრივ კი – ახალი ფორმულების დამკვიდრებით. ეს უკანასკნელები, უმრავლეს შემთხვევაში, მანამდე უკვე არსებულ ფორმულებს ეფუძნება და მათი გართულების შედეგი გახლავთ. აღნიშნული გართულება დიპაზონის მაქსიმალური ათვისების საშუალებით მიიღწევა.

მსგავსი მელოდიური ცვლილებები ზოგიერთ სასიმღერო დიალექტში ბანის პარტიაშიც ზდება; ხოლო რამდენადაც ბანი სიმღერის პარმონიული საფუძველია, – ამგვარი ინოვაციები პარმონიული ენის გამარავალფეროვნებას მოასწავებს. პარმონიული ენის გამარავალფეროვნება კილოს პოტენციის განხორციელებითაც მიიღწევა; სიმღერების პარმონიაში უფრო და უფრო ხშირად ვხვდებით ისეთ საფეხურებს, რომლებიც ადრე არ გამოიყენებოდა. ამ შემთხვევაში უდიდეს როლს თამაშობს ჩვენი მუსიკის კილო – პარმონიულ სისტემაში იმთავითვე ჩადებული პარმონიულ ფუნქციათა ტერციული პარალელიზმის პრინციპი, რომლის შემოქმედებითაა რეალიზებამ მძლავრი ბიძგი მისცა სიმღერების მუსიკალური ენის გართულება-განვითარებას; პარალელურად ზდება სხვა რეზერვების ამოქმედებაც.

მელოდიკისა და პარმონიის სფეროში სიახლეთა დამკვიდრებას, ისევე როგორც ყოველთვის, საუკეთესო შემსრულებელთა შემოქმედებითი ინიციატივა განაპირობებდა; პირველადი ფოლკლორის ფუნქციონირების უახლეს პერიოდშიც ძალაში რჩებოდა ფორმულა: გენიოსებს შემოაქვთ სიახლე, საშუალო რანგის შემოქმედნი კი იმეორებენ მათ მოწოდებულს, განამტკიცებენ და საშემსრულებლო პრაქტიკაში ამკვიდრებენ. კოლექტივის მიერ სიახლეთა “ცხოვრებაში გატარების” გარეშე ინოვაციები დავიწყებას ეძლევა, რაც ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაზე დაკვირვებითაც დასტურდება.

პირველად შემსრულებლობაში მიმდინარე მნიშვნელოვან ცვლილებებს შორის უნდა დავასახელოთ აგრეთვე ორპირული სიმღერების გაერთპირულება: მრავალი ის სიმღერა, რომელიც ადრე ანტიფონურად, ბანის ფონზე თითო ან ორ-ორი სოლისტის მონაცვლეობით სრულდებოდა, ჩვენს საუკუნეში ერთპირულად იქცა. ზოგიერთ დიალექტში შეინიშნება ორგუნდიანი სიმღერების გაერთგუნდიანების ტენდენციაც.

ბოლო ათწლეულების პირველად შემსრულებლობაში მნიშვნელოვნად იმატა პარალელური ტერციებით მღერის ტენდენციამ; სიმღერაში მალალი ხმების შემსრულებლები უფრო და უფრო ხშირად მიჰყებიან ერთმანეთს ტერციის ინტერვალით. ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში დარაყიშვილის მიერ შემქმნელი ეს ტენდენცია დღითიდღე ძლიერდება. ორი ხმის მელოდიური და რიტმული ნახაზის ამგვარი დამსგავსება საგრძნობლად აკნინებს სასიმღერო ფოლკლორის ნიმუშში პოლიფონიურ საწყისს და ხმებს შორის კონტრაპუნქტული დამოკიდებულების ნაცვლად ე.წ. “გამსხვილებულ მელოდიას” ამკვიდრებს. აღნიშნული ტერციული პარალელიზმი, ნაწილობრივ, თვით პირველადი ფოლკლორის წიაღში არსებულ პროტოტიპებს ეყრდნობა, ერთი ჟანრის ნიშნების მეორეში გადატანაა, მაგრამ,

ძირითადად, მაინც ქალაქური სიმღერის გავლენისა და ამ უკანასკნელში გაბატონებული ტოტალური კერტიკალური აზროვნების გადაღების შედეგია.

ასევე, საგრძნობია ქალაქური მუსიკის გავლენა ზოგიერთი პარმონიული მოვლენის წარმოშობაზე, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს ტონიკა-დომინანტური პარმონიის კანონზომიერებათა გაჩენაში. თუმცა ამ მოვლენასაც აქვს გარკვეული წანამძღვრები აუთენტური სასიმღერო ფოლკლორის წიაღში.

XIX-XX საუკუნეებში მნიშვნელოვნად იზრდება სოფლელი მომღერლების რეპერტუარი. და ეს ზდება არა მარტო ადგილობრივ შექმნილი ახალი სიმღერების, არამედ აგრეთვე სხვა კუთხებიდან შემოსული სასიმღერო ნიმუშების ზარგზე. ეს გარემოება აღნიშნულ პერიოდში საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მკვიდრთა შორის კონტაქტების გაცხოველების უშუალო შედეგია. რეპერტუარის სესხება, ძირითადად, ორნაირი სახით ზორციელდებოდა: ა) სიმღერის პირდაპირი გადმოღებით და ბ) ადგილობრივ ნიადაგზე მისი საფუძვლიანი გადამუშავებით. ამგვარი გადამუშავება სახალხო მომღერლების მიერ ზოგჯერ ისე ოსტატურად ზდება, რომ ნასესხები ნიმუშის პირველწყაროს განსაზღვრა თითქმის შეუძლებელია. სესხების, დიალექტთა ურთიერთგამდიდრების პრაქტიკა საქართველოში მუდამ არსებობდა; უბრალოდ, ბოლო 100-150 წლის მანძილზე მან განსაკუთრებით ინტენსიური ხასიათი შეიძინა. ამიტომ ამ მოვლენას კარდინალურ ცვლილებათა რიგს ვერ მივაკუთვნებთ.

პირველად შემსრულებლობაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ცვლილებათა შორის წმინდა სიმღერების როლისა და მომღერალთა რეპერტუარში მათი ზეედრითი წილის განუხრელი ზრდა უნდა დავასახელოთ. ხალხური შემოქმედების განვითარების გზაზე მუსიკაში ადამიანები უფრო და უფრო ძალუმად შეიგრძნობენ ესთეტიკური ტკობის საგანს. ეს შეგრძნება ბევრათა ხელოვნების არსებობის მთელი უგრძესი პერიოდის განმავლობაში არსებობდა, მაგრამ სოფლურ ყოფაში ბოლო დრომდე წამყვანად მაინც მუსიკის გამოყენებითი ფუნქცია რჩებოდა. მართალია, ქართული სასიმღერო ფოლკლორის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე იშვა “წმინდა სიმღერები”, რომლებიც უკვე ხელოვნების ნიმუშების სახით არსებობდა, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით ისინი კარგა ხანს კონკურენციას ვერ უწევდა თანდებულ სიმღერებს. მუსიკის გამოყენებით და ესთეტიკურ ფუნქციათა ჭიდილი თანდათან უფრო და უფრო შეუპოვარი ზდებოდა, რასაც, ერთი მხრივ, “წმინდა სიმღერების” უფრო სწრაფი განვითარება-გამშვენება, მეორე მხრივ კი – თანდებული სიმღერების მეტი კონსერვატულობა უწყობდა ხელს. ამას თანდებული სიმღერების დიდი ნაწილის მიერ სოციალური ფუნქციის თანდათან დაკარგვაც დაერთო, რამაც, საბოლოოდ, ის შედეგი მოიტანა, რომ ცხოვრებისეულ დანიშნულებადკარგული თანდებული სიმღერების დიდი ნაწილი ხალხმა თანდათან დაივიწყა, ნაწილი კი, მნიშვნელოვანი მხატვრული ღირებულების წყალობით, წმინდა სიმღერებს შეერწყა. შეიძლება ითქვას, რომ ქართული მუსიკალური დიალექტების უდიდეს ნაწილში დღეს წმინდა სიმღერები დომინირებს; თანდებული სიმღერების ზეედრითი წილი უაღრესად მცირეა.

თანდებული სიმღერების თავისებური “სავალდებულო პროგრამის”, იმავე “სასწავლო პოლიგონის” გაქრობამ უაღრესად შეაფერხა სიმღერის შესწავლის საუკუნეობით გამოუმუშავებული მექანიზმის მოქმედება, რის გამოც მომრავლდნენ ადამიანები, რომლებსაც არ გააჩნიათ თავიანთი მუსიკალური მონაცემების განვითარების საშუალება. ამიტომ სოფლის მოსახლეობამ ბუნებრივად იწყო დაყოფა “მუსიკალურად ნიჭიერებად”, “მომღერლებად” და “მსმენელებად”; ამ უკანასკნელთა რიცხვი დღენიადავ მატულობდა, სოფლის მომღერალი ნაწილისა კი — პირიქით, კლებულობდა; სიმღერის მცოდნეთა შორის უფრო და უფრო ნაკლებნი რჩებოდნენ ისინი, ვინც ეს ცოდნა კომპლექსური აღქმის წყალობით მიიღო. დღეს საქართველოს მრავალ კუთხეში ამგვარი ადამიანები, შეიძლება ითქვას, თითებზე ჩამოსათვლელნი დარჩნენ (აქედან უშუალოდ გამომდინარეობს სოფელს მომღერალთა შორის იმპროვიზაციის ხელოვნების საგრძნობი დაქვეითება). შედეგად — რაც უფრო ვუახლოვდებით ჩვენს დღევანდელობას — XX საუკუნის 90-იან წლებს — მით მეტი ნიშნით ემსგავსება პირველადი ფოლკლორი მეორეულს და საკუთარ სახეს კარგავს.

პირველად ფოლკლორში არსებული შესწავლის მექანიზმის მოშლამ განაპირობა შესწავლის ახალ ფორმაზე გადასვლა: წარმოიშვა მასწავლებლის არსებობის აუცილებლობა. ამ უკანასკნელის ფუნქცია ყოფილმა ლიდერმა იტვირთა. მასწავლებლის ფუნქციის შეთავსებამ მას ავტომატურად ახალი ნიშნებიც შესძინა: იგი უკვე შესასრულებელი სიმღერის ვარიანტის დამდგენადაც გვევლინება, სოლისტებსაც თავისი შეხედულებისამებრ ირჩევს, ხშირად შესრულების პირუთენელი შემფასებლის როლსაც იჩემებს. მართალია, უფლება-მოვალეობებით იგი ჯერ კიდევ ვერ უტოლდება სასცენო ფოლკლორის პირობებში არსებულ ხელმძღვანელს, ჯერ კიდევ არ არის ერთპიროვნული მმართველი, მაგრამ უფრო ახლოს მანც მასთანაა, ვინაიდან ველარც ლიდერად ჩაითვლება და ველარც თავკაცად. ფაქტი კი მეორეული ფოლკლორისაკენ გადადგმულ კიდევ ერთ ნაბიჯად შეიძლება ჩაითვალოს.

მეორეული ფოლკლორის ნიშნების შეძენამ, ჯაჭვური რეაქციის საფუძველზე, პირველად შემსრულებლობაში სხვა ახალი ცვლილებებიც განაპირობა; პარალელურად გრძელდებოდა ქალაქური და სხვა ყაიდის მუსიკის გავლენის მოქმედება, რამაც შედეგად მოგვცა შესრულების მანერის, წყობის, მღერის ხანგრძლივობისა და სიმაღლის გადასხვაფერება.

განხილული და სხვა ცვლილებების გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ პირველადი შემსრულებლობა მეფე ღირის როლში აღმოჩნდა, რომელმაც ყველაფერი გასცა და თავისი თითქმის აღარაფერი შემორჩა.

შემსრულებლობა მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორში

მეორეული სასიმღერო ფოლკლორი საქართველოში მაშინ იშვა, როდესაც პირველადი ჯერ კიდევ მყარად იდგა ნიადაგზე და მასში რაიმე სერიოზული

ცვლილებები ჯერ კიდევ არ იყო მომზადარი, თუ არ ჩავთვლით ქალაქური სიმაღერის (უმთავრესად — მისი დასავლური შტოს) პირველ გაუბედავ “შემოტყეებს”.

ჩვენი ხალხური სასიმაღერო შემოქმედების ახალი მიმდინარეობა სცენაზე ჩაისახა, ამიტომ მას ზოგჯერ “სასცენო ფოლკლორსაც” უწოდებენ. მეორეული სასიმაღერო ფოლკლორის წარმოქმნის მთავარი წინაპირობა XIX საუკუნის II ნახევარში ქართულ საზოგადოებრიობაში ეროვნული თვითშეგნების გამოვლიძება იყო; სცენაზე ატანილი და იქიდან აუღერებული მშობლიური პანგები ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის განუყრელ ნაწილად იქცა. ეს პათოსი განმსაზღვრელია სცენაზე მოღვაწე პირველი ქართული სასიმაღერო კოლექტივების საქმიანობისას და თუმცა მეორეული სასიმაღერო ფოლკლორის დაბადებას სხვა წინამძღვრებიც ჰქონდა, ძირითადი მაინც პატრიოტული მოტივი იყო.

პირველი კოლექტივი, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მეორეული სასიმაღერო ფოლკლორის განვითარებაში, 1885 წელს ჩამოყალიბებული ლადო აღნიაშვილისეული “ქართული ხორო” იყო. მას ჩეხი მუსიკოსი იოსებ რატილი ლოტბარობდა. ამ გუნდის მოღვაწეობამ ღრმა კვალი დააჩნია შემდგომი პერიოდის მრავალი გუნდის საქმიანობას; მეტიც — მის მიერ დამკვიდრებული სამემსრულებლო სტილის საფუძველზე შეიძლება ვიმსჯელოთ თავისებურ “რატილის ხაზზე” ქართულ სასცენო ფოლკლორში. ეს ხაზი დასავლეთევროპული კლასიკური მუსიკის პრინციპებისადმი ძლიერი მიდრეკილებით გამოირჩევა და ამით მნიშვნელოვნად განსხვავდება მეორე — “ბუკუ ლოლუას ხაზისაგან”, რომელიც ქართული აუთენტური ფოლკლორის ტრადიციებს მიჰყვება. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ “ბლოლუას ხაზის” მიმდევრებმაც რატილის შესამჩნევი გავლენა განიცადეს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ პირველი სერიოზული გადახვევები პირველადი მემსრულებლობიდან უკვე “ქართული ხოროს” შემოქმედებაში ჩნდება. მერე და მერე გამოიჯანსაღო პროცესი უფრო ღრმავდება და, საბოლოო ჯამში, პირველადი და მეორეული მემსრულებლობის პრინციპები იმდენად სცდილდება ერთმანეთს, რომ ძნელი სათქმელია, მათ შორის მსგავსება მეტია თუ განმასხვავებელი. აღნიშნულ პროცესში სხვადასხვა დროს თავ-თავიანთი წვლილი შეჰქონდათ სხვადასხვა სასიმაღერო კოლექტივებს; თითოეული მათგანი ხალხური სიმაღერის მემსრულებლობაში რაღაც მისეულ სიახლეს ამკვიდრებდა. ამ მხრივ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს უფრო ადრე მოღვაწე ჯგუფებმა, რომელთა შორის უნდა დავასახელოთ აღნიაშვილისეული “ქართული ხორო”, მის კვალდაკვალ შექმნილი “რატილის ხორო”, სანდრო და მიხეილ კავსაძეების, ბუკუ ლოლუას, აექსენტო მეგრელიძის, რემა შელგეის, ლევან მულაღაშვილის, მარო თარხნიშვილის გუნდები და შედარებით უფრო გვიან — ქართული ხალხური სიმაღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი (მოკლედ — “სახელმწიფო ანსამბლი”). ცხადია, თავისი წილი სიახლე შემოიტანეს უფრო გვიან ჩამოყალიბებულმა ჯგუფებმაც.

მოკლედ შეგვირდეთ იმ ინოვაციებზე, რომლებიც ხალხური სიმაღერის მემსრულებლობაში მეორეული სასიმაღერო ფოლკლორის ფუნქციონირების პირობებში მკვიდრდებოდა.

დაინერგა სიმღერების ზედა ხმების ჯგუფური შესრულება, რამაც საგრძნობლად დაამძაბლა სოლისტ-მომღერალთა მნიშვნელობა (გავისხენოთ, რომ პირველადი შემსრულებლობა ზედა ხმების ინდივიდუალურ შესრულებას ითვალისწინებს): მომღერლები იძულებულნი არიან, მელოდიურ-რიტმული ნახაზის განუხრელად დაცვაზე იზრუნონ, ეს კი მაქსიმალურად ზღუდავს თითოეული მათგანის თავისუფლებას, ფრთებს უკვეცს მათ შემოქმედებით ინიციატივას, ნულამდე დაჰყავს იმპროვიზაციის შესაძლებლობა.

თუ აუთენტური ფოლკლორის პირობებში მომღერალი უნივერსალური შემსრულებელია – საჭიროების შემთხვევაში ნებისმიერი ხმის პარტიას ასრულებს, სასცენო პრაქტიკაში კანონდება მომღერალთა ხმების მიხედვით სპეციალიზაცია: თითოეული მათგანი ყველა სიმღერაში ერთი და იმავე ხმის პარტიას მღერის.

პირველად შემსრულებლობასთან შედარებით, გაცილებით მეტი მნიშვნელობა ენიჭება ხმების თანაბარზომიერ წარმოჩენას, მათ შორის ბალანსის დამყარებას, რის გამოც ანსამბლებში წინასწარვე განისაზღვრება ამა თუ იმ ხმის პარტიის შემსრულებელთა რაოდენობა.

აღნიშნული და სხვა სიახლეების პრაქტიკაში განხორციელებას წარმმართველი ესაჭიროება. ხოლო ვინაიდან პირველად სასიმღერო ფოლკლორში წარმმართველის როლის აღმასრულებლის – ლიდერის – უფლება-მოვალეობანი მეორეულ ფოლკლორში მინიმუმამდე დაეცა, ამ ფუნქციას ხელმძღვანელი, ხშირ შემთხვევაში – იგივე ღირიფორი კისრულობს. ლიდერისაგან განსხვავებით, ის, როგორც წესი, ყველანაირი თვალსაზრისით, ემოჯენა მომღერლებს, არცთუ იშვიათად მათ პირისპირ დგას და ჟესტებითა და მიმიკით წარმართავს შესრულების პროცესს. იგი, არსებითად, შემსრულებელთა ჯგუფის ერთპიროვნული მმართველი და, იმედროულად, თავისი ანსამბლის შემოქმედებითი პრინციპების დამდგენი და მხატვრულ დონეზე პასუხისმგებელიცაა.

მეორეული ფოლკლორის პირმშო – ღირიფორი – ახალი ტიპის ხელმძღვანელია. მის არსენალშია ევროპული კლასიკური საგუნდო ხელოვნების ისეთი ატრიბუტები, როგორიცაა ნოტები, კამერტონი, ფორტეპიანო, რაც ლიდერისათვის სრულიად უცხო იყო; ღირიფორის მოვალეობებში, ყველაფერთან ერთად, მომღერლებისათვის სიმღერების სწავლებაც შედის. სწავლების მეთოდი ასევე ევროპულია: ხელმძღვანელი ამა თუ იმ ხმის პარტიის შემსრულებლებს იმდენჯერ უმეორებს მელოდიის დადგენილ ვარიანტს, ვიდრე ისინი მას იდეალურად ზუსტად არ დაიმხსოვრებენ და მხოლოდ შემდეგ გადადის სხვა ხმებზე. ეს მეთოდი სხვა არა არის რა, თუ არა გაზეპირების მეთოდი, რაც პირდაპირ ეწინააღმდეგება პირველადი შემსრულებლობის პრინციპებს.

მეორეული ფოლკლორის დამახასიათებელი შტრიხია სცენაზე სიმღერების კანონიკური ვარიანტების დამკვიდრება, რაც, შესწავლის ახალი მეთოდების დაწერვასთან ერთად, ერთი და იმავე ლოტბარის (ღირიფორის) ერთდროულად რამდენსამე საშემსრულებლო კოლექტივში მუშაობიდანაც მომდინარეობს. კანონიკური ვარიანტები, როგორც წესი, ერთსა და იმავე სიტყვიერ ტექსტებზე იმღერება, მაშინ როცა პირველადი ფოლკლორის შემსრულებლობაში ჰანგისა და

ტექსტის ერთიმეორეზე მიმაგრება შედარებით იშვიათი მოვლენაა. კანონიკური ვარიანტები — ეს კიდევ ერთი ნაბიჯია აუთენტური ფოლკლორის ერთ-ერთი ყველაზე მეტად დამახასიათებელი თვისების — იმპროვიზაციის ამოკვეთის გზაზე.

მეორეული ანსამბლების შესრულებაში უფრო და უფრო დიდ ადგილს იჭერს არააუთენტური რეპერტუარი: გარეგნული ეფექტის მისაღწევად ძლიერ გადამუშავებული ხალხური სიმღერები, ხალხურ ინტონაციებზე მხოლოდ ნაწილობრივ დამყარებული ახალი ნიმუშები და, აგრეთვე, ქართულ (ზოგჯერ — უცხოელ) კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. ყველაფერთან ერთად, ამ უკანასკნელთა შესრულებაც მნიშვნელოვნად განაპირობებს ისეთ მომენტებს, როგორიცაა სიმღერის ყველა შემსრულებლის მიერ ერთად დაწყება, სინქრონულობისადმი ლტოლვა, სხვადასხვა სახის ნიუნსების წინასწარ გააზრებული ზაზგასმა, ანაზღეული ღინამიკური კონტრასტების კულტივირება. თუ ამას ზემოთ აღნიშნულ, თითოეული ხმის პარტიის ჯგუფურ შესრულებას და გუნდის წინ მდგომ ღირიეროს დაემატებთ, — ჩვენ წინაშე აღმოჩნდება სამშემსრულებლო კოლექტივი, რომელიც ბევრით არ განსხვავდება კლასიკური ევროპული ყაიდის აკადემიური გუნდისაგან.

“ევროპეიზაციის” ტენდენციის გამოხატულებად უნდა ჩაითვალოს გუნდებში შემსრულებელთა რაოდენობის ზრდა და შერეული შესრულების ახალი, აუთენტურისათვის უცხო ფორმის შემოღება. მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის განვითარების მანძილზე აშკარად შეინიშნება გუნდების მონაწილეთა რიცხვის მატება; სცენაზე უფრო და უფრო ხშირად ეხვებათ 60, 80, 100 კაციან და უფრო დიდ ანსამბლებსაც, რომლებშიც I და II ხმების შემსრულებელი მოზრდილი ჯგუფები არსებობს. ამ ჯგუფებს მრავალ ანსამბლში ქალები შეადგენენ. ესე იგი, თუ პირველადი ფოლკლორის პირობებში შერეული შესრულებისას სიმღერაში, უმეტესწილად, მხოლოდ სოლისტი ქალები მონაწილეობენ, — სცენაზე მათი რიცხვი ერთიანად იზრდება, რაც სპეციფიკურ, ქართული ხალხური სიმღერისათვის უცხო, კლასიკური ევროპულისათვის კი ბუნებრივ ხმოვანებას წარმოქმნის (მეორე მხრივ, ევროპულთან ზუსტ ანალოგიაზე საუბარიც არ შეიძლება, რადგან ქართველი ქალების შესრულების მანერა მაინც თავისებურ ელფერს სძენს გუნდის ხმოვანებას). აღნიშნული ორი ტენდენცია 50-60-იან წლებამდე მოქმედებს, შემდეგ კი, სხვადასხვა ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების გამო, დაღმავალი ზაზით მიდის.

მეორეული ფოლკლორის შემსრულებლობაში მნიშვნელოვან სიახლედ უნდა განვიხილოთ ინსტრუმენტული ჯგუფების გამოყენება. უკვე 20-იანი წლებიდან იქმნება მეჩონგურეთა, მეფანდურეთა, შემდეგ — რამდენიმე სხვადასხვა საკრავისაგან შემდგარი, შერეული ანსამბლები, უფრო მოგვიანებით კი — ხალხური საკრავების ორკესტრები. ქართული სოფლური ყოფისათვის არც ერთგვაროვანი საკრავიერი ჯგუფები და, მით უმეტეს, არც ორკესტრები ყოფილა დამახასიათებელი. ამ სიახლემ სრულიად ახალი ნაკადი შემოიტანა ჩვენს შემსრულებლობაში. მართალია, 50-60-იანი წლებიდან ეს მოძრაობაც მნიშვნელოვნად შესუსტდა, მაგრამ მას უკვალოდ მაინც არ ჩაუვლია. მის პირდაპირ შედეგად უნდა ჩაითვალოს საკონცერტო პრაქტიკაში, აუთენტურის ხარჯზე, ახალი ყაიდის, ტემპერირებული საკრავების

დამკვიდრება და ასევე ახალი ყადის ინსტრუმენტული ტრიოს (სალამურის, ფანდურისა და “ბანის ფანდურის” შემადგენლობით) ფართოდ გავრცელება.

შემსრულებლობის სფეროში შემოჭრილმა ინოვაციებმა თვით მუსიკის ხასიათისა და აღნაგობის საგრძნობი გადასხვაფერება გამოიწვია. მაგალითად, მნიშვნელოვნად იცვლება შესრულების მანერა, რომელშიც იჭრება “ფაქიზი ლირიკის” ნაკადი. იგი, უმთავრესად, ევროპული გემოვნების ნაყოფად უნდა მივიჩნიოთ. ჯერ კიდევ იოსებ რატილის გუნდებში ჩასახული ეს მოვლენა განსაკუთრებით ნოყიერ ნიადაგს პოულობს ბოლო ათწლეულების ქართული ანსამბლების შესრულებაში. ევროპული საგუნდო ტრადიციების გავლენად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე შესრულების ისეთი ხერხების გამოყენება, როგორიცაა მოკუმული პირით მღერა და ბგერწერა.

რაც შეეხება წმინდა ტექნიკურ მხარეს, აქ ეხვდებით ხელოვნურ მელოდიურ სვლებს, ამა თუ იმ კუთხის სიმღერებში შესაბამისი დიალექტისათვის არადამახასიათებელ ჰარმონიულ მიმოქცევებს, ქართული ოთხხმიანი სიმღერებისათვის სრულიად უცხო ოთხხმიან ნიმუშებს (რომლებიც სინამდვილეში სამხმიანი სიმღერების სხვადასხვა ხელოვნური მეთოდით გაოთხხმიანების ნაყოფია), ცალფა, წმინდა სოლო-სიმღერების გასამხმიანებასა და სხვა.

სასურველი სცენური ეფექტის მისაღწევად ხდება სიმღერების კონტამინაცია; ეხვდებით როგორც რამდენიმე სხვადასხვა სიმღერის, ისე ერთი სიმღერის რამდენიმე ვარიანტის გადაბმის შემთხვევებს. ასევე სცენურ ეფექტს ემსახურება აუთენტურ ფოლკლორში არამუსიკალურ ბგერებზე, შემახილებზე აგებული ნიმუშების გასიმღერება და მათი დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებებად ფორმირება. სხვადასხვა გარეგანი ფაქტორების ზემოქმედების შედეგად სიმღერების წყობა თანდათან შორდება ხალხურს და უფრო და უფრო უახლოვდება ტემპერირებულს.

დროთა განმავლობაში იცვლება ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებელი მომღერლის ტიპი. თუ მეორეული ფოლკლორის გარიჟრაჟზე და მისი განვითარების შუა პერიოდში მომღერალთა უმეტესობა ტრადიციის მატარებელია, შემდგომი ხანის კოლექტივებში მათ ადგილს თანდათანობით “კლასიკოსი მომღერლები”, ევროპული ტიპის განათლებამიღებული, კლასიკური ვოკალური ჩვევების მქონე მუსიკოსები იკავენენ.

მეორეული შემსრულებლობის არსებობის მანძილზე სხვადასხვაგვარია მომღერალთა (და ლოტარტა) საქმიანობის მასტიმულირებელი ფაქტორები. სიმღერის სიყვარულის, პატრიოტული მოსაზრებების გვერდით, ნელ-ნელა თავს იჩენს და ძლიერდება მატერიალური გამორჩენის მოტივი. ეს მოტივი ბოლო ათწლეულებში უცხოეთის ქვეყნებში საგასტროლო მოგზაურობითა და ამის საფუძველზე მატერიალური მდგომარეობის გაუმჯობესებით რეალიზდება.

ხშირ შემთხვევაში სტიმული შემოქმედებითი საქმიანობის ხასიათსაც განაპირობებს. უცხოეთზე ორიენტაციამ დროთა განმავლობაში თავისებური “საუცხოეთო ფოლკლორი” წარმოშვა. ესაა უშუალოდ უცხოური აუდიტორიისათვის განკუთვნილი ხელოვნება, რომელიც მეორეული ფოლკლორის უკიდურეს გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს. “საუცხოეთო ფოლკლორი” მხოლოდ პირობითად შეიძლება იწოდოს ფოლკლორად, ვინაიდან ფოლკლორის ზვედრითი წილი მასში

ძალზე მცირეა; ამ შემთხვევაში “ქართული ფოლკლორის” ეგიდით უცხოელ მსმენელ-მაყურებელს ხალხური შემოქმედების სუროგატი, მეტწილად კი არახალხური მუსიკა მიეწოდება.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში მიმდინარე ცვლილებების თანადროულად იცვლება ხალხის დამოკიდებულებაც ამ ცვლილებებისადმი. თუკი თავდაპირველად საზოგადოებრივი აზრი გარკვეულ გავლენას ახდენდა მეორეული შემსრულებლობის იერსახეზე, — მერე და მერე უკვე თვით მეორეული შემსრულებლები და საშემსრულებლო კოლექტივები აყალიბებდნენ აუდიტორიის გემოვნებას.

უნდა ითქვას, რომ, მართალია, ქართული მეორეული სასიმღერო ფოლკლორის განვითარების მაგისტრალური ხაზი პირველადი შემსრულებლობის პრინციპებიდან მეტი და მეტი გადახვევის გზას მიუყვება, მაგრამ დროადრო მაინც შეიმჩნევა საწინააღმდეგო, ფოლკლორული ძირებისაკენ მიბრუნების ტენდენცია. ამ ტენდენციის ერთ-ერთ გამოვლინებად უნდა ჩაითვალოს სახელმწიფო ანსამბლში კარგა ხნის მანძილზე არსებული, მომღერალთა ჯგუფის ცალკეული კუთხეების (მეგრულ, გურულ, კახურ, სვანურ) “ფრთხად” დაყოფის ტრადიცია, რაც შესრულების კუთხური ელფერის მაქსიმალურ დაცვას განაპირობებდა; იგივე ითქმის მრავალ ანსამბლში სიმღერის, ცეკვისა და დაკვრის გაერთიანებაზეც, რაც ქართული ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი სინკრეტულობის ნაწილობრივ აღორძინებას მოასწავებდა (თუმცა ანსამბლების წვერთა მომღერლებად, მოცეკვავეებად და დამკერელებად მკაცრი გამოიყენა საბოლოო ჯამში ჭეშმარიტ სინკრეტულობას მაინც გამოირიცხავდა).

ფოლკლორული საწყისებისაკენ ლტოლვის ტენდენცია 50-იანი წლების II ნახევრიდან მცირეშემადგენლობიანი ანსამბლების შექმნამაც დაადასტურა. 100 კაციანი მონუმენტური, მაგრამ, იმავდროულად, მოუქნელი, ევროპულ აკადემიურ გუნდებს დამსგავსებული კოლექტივების ფონზე ეს ანსამბლები ძალიან ჰგავდა სოფლურ ყოფაში ოდითგანვე არსებულ შემსრულებელთა ჯგუფებს. მსგავს ანსამბლებს შორის, მათი მკაფიო ინდივიდუალობის გამო, პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ: “შეიდკაცა”, “გორდელა”, “რუსთავი”, “ფაზისი”, “მთიები”, “მზეთამზე”, ანსამბლი მალხაზ ერქვანიძის ხელმძღვანელობით და “ქართული ხმები”. ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თითქმის ყოველ მათგანს მაინც ჰქონდა აუთენტური ფოლკლორის პრინციპებიდან გადახვევის ნიშნები. ერთ შემთხვევაში, ეს შესრულების კუთხური მანერის უგულვებელყოფაში ვლინდება, სხვა შემთხვევაში — ზედა ხმების პარტიების ჯგუფურ შესრულებაში ანდა — არახალხური წარმოშობის სიმღერების შესრულებაში, ხალხური მუსიკალური წყობის შეგნებულ ტემპერაციაში და სხვა. ამ ანსამბლებიდან ფოლკლორულ პირველწყაროსთან ყველაზე ახლოს მდგომად, “მთიებთან” ერთად, “მზეთამზეც” უნდა მივიჩნიოთ.

დღევანდელ მეორეულ შემსრულებლობაში ორი საპირისპირო ტენდენცია შეიმჩნევა: ერთი მხრივ, ძლიერდება მისწრაფება აუთენტური ტრადიციების მაქსიმალურად აღორძინებისაკენ, ხოლო, მეორე მხრივ, კიდევ უფრო ღრმავდება სხვაობა პირველად და მეორეულ შემსრულებლობას შორის. ჯერჯერობით მეორე ტენდენცია უფრო ძლიერია.

(Conclusions)

The term 'musical folklore' is often used to denote two very different phenomena: on one hand, an authentic, centuries-old village-based singing tradition, and on the other hand the relatively recent, about a century ago, development of the performance of special 'stage versions' of traditional compositions in formal concerts. These two phenomena are different not only because of their age, but because of their inner characteristics as well, and therefore we must discuss them as two different phenomena. To mark these differences in the realms of the processes that took place in the development of traditional music in different countries, a number of terms are used in Russian and western scholarship: 'folklore' and 'folklorism', 'authentic' and 'stage folklore', and particularly – 'primary' and 'secondary' folklore (and performance). The use of this terminology is imperative in Georgian musicology as well, otherwise the actual processes that take place in the performance practices of Georgian traditional music will remain beyond our understanding.

'Primary singing folklore' denotes traditional music without any changes, without any arrangements or external influences, designed to 'improve' its quality. 'Primary folklore' is the true result of people's collective creativity. 'Primary performance' is the performance of the 'primary folklore' according to the performance norms of traditional village society. The terms 'secondary folklore' and 'secondary performance' designate conscious (or unconscious) changes of the 'primary', or 'authentic' norms.

• **Performance in the primary musical folklore.** Folk song is an inseparable part of village life. The whole life of a person in a Georgian community, from crucial moments in life to everyday existence, was accompanied by singing.

Two branches should be distinguished in 'primary singing folklore', so-called 'associated' and 'non-associated' (or 'pure') musical folklore. 'Associated' songs constitute the main bulk of Georgian musical folklore, and are associated with various rituals, working processes etc. Performances of this category of songs are strictly denoted by time and place. They are usually not performed without the accompanying ritual or working process. 'Associated' songs belong essentially to the whole community, and can be performed by any member of the community. Indeed, we can say that the 'associated' repertoire, according to religious and utilitarian considerations, is **obligatory** for every member of the village community, and these songs are often not considered as 'songs' at all.

Regarding 'pure' (or 'non-associated') songs, these represent a supplementary category of songs, built upon the earlier layer of 'associated' songs. Their emergence is connected to a later epoch. From a musical point of view they have grown out of 'associated' songs. The emergence of these songs was due to the increased **aesthetic** needs of the people. The roles of religious or social-utilitarian functions are drastically reduced in these songs. The performance of 'pure' songs is not attached to any particular

place and time, so they can be performed in any convenient situation. Besides, unlike 'associated' songs, 'pure' songs usually belong to a certain category of singers, and knowledge of these songs is not obligatory for everyone and often, due to their musical complexity, they cannot be performed by everyone. In such cases these songs are performed by 'mastersingers'.

Traditional musical education of both ordinary singers and mastersingers happens via an 'associated' repertoire. The traditional learning process is totally different from the usual learning process adopted in mainstream musical education in cities. Traditional musical education is based on a 'holistic approach' towards learning. Unlike the 'city method', where songs are learned purposefully, mostly through the learning of the different parts of the song, the 'holistic' approach is based on comprehending a song via a long listening experience throughout individuals' early years, during an individual's participation in rituals and appropriate events. As a result, the songs are remembered first as whole compositions, without a detailed knowledge of the melodic intricacies. Only later, after gaining a general idea of the whole song, memory starts distinguishing the concrete details of the melodic movements of the song. This knowledge is never absolutely precise about details, so every reproduction of a traditional song by a traditional performer is always different in details, requiring certain improvisatory skills from a performer, thus making a performer a co-author of the performed piece. Here we should note as well that improvisation is based on the vocabulary of melodic formulae, developed in performance practice over centuries. As a result, a performer who was educated in a traditional society does not have once-and-forever established single versions of songs. As a rule, a performer varies the different melodic and rhythmic features each time s/he sings a song. Besides, a performer knows each part of polyphonic song very well.

The learning of one group of 'pure' songs is also based on the same 'holistic learning' method. These are mostly songs of lower and medium complexity. These songs are sometimes in the repertoire of ordinary performers as well (not necessarily mastersingers). The 'differentiated learning process' is employed in the learning of very complex songs. This method is based on learning the separate parts and separate sections of the song. Such a method is used by the mastersingers only and should be (at least partially) connected to the old professional chanting school learning practice, which was based on the 'differentiated learning process'.

The existence of different learning methods ('holistic' and 'differentiated') and the existence of groups of mastersingers raises the question of the existence of **professionalism** in Georgia. It is now difficult to speak about professionalism and professionals in historic Georgia, but from the 19th century, when we have records of the musical practice of traditional musicians, we can speak about two groups of professionals (1) bagpipe player-singers, and (2) singer-chanters, whose main activity was connected to music and for whom music was a source of income. Therefore, the existence of professional musicians in Georgia is a fact. At the same time we must note that the level of mastery of professional musicians often did not exceed the musical mastery

of some non-professionals, and sometimes (in the case of bagpipe player-singers) the complexity and range of the repertoire of non-professionals were well above those of their professional counterparts. Therefore, we cannot talk about a separate 'art' tradition, different from the ordinary village tradition. Georgia folk-professionals are well within the range of authentic village performance practices as far as pure musical features are concerned.

In the primary, or authentic village musical tradition the song is led by a 'leader'. The leader takes care of the maintenance of traditional performance practices and values, regulates the tempo and the length of the song. The leader mostly starts a song as well. When this is the case, the moment when the song is started, and the pitch of the song are the leader's responsibility as well. Such leaders are known as 'tavkaci' (from 'tavi' – head, and 'kaci' – man), or 'tavkali' ('kali' – woman). Such individuals, as a rule, are not distinguished too much from other co-singers, and they do not limit other singers' freedom. Generally, the primary performance is characterized by a certain democracy and the role of a leader ('head-man' or 'head-woman') is expressed rather weakly.

Out of all the factors that stimulate the process of performance in traditional society, we need to mention first of all the existence of **competition** between singers. Different forms of competition exist in different regions: in singing stamina and endurance (in Svaneti), in gradually raising the pitch and singing in a higher range (in Kartli-Kakhetian table songs), in the variety of the repertoire, in quick orientation in an unknown version of the song (in Guria), etc.

Different numbers of singers are involved in a performance according to the place of this particular song in everyday life, and according to the musical features of the song. Strict regimentation of the performers' number is characteristic only of solo songs and of 'associated' songs performed by two individuals, and of 'pure' (non-associated) songs, performed by three singers (trio) where the complex improvisatory character of the bass part excludes the possibility the bass being sung by more than one performer (the top parts are always performed solo in traditional society, notwithstanding the number of singers present). In other types of songs the number of singers is unlimited and depends on the situation. Normally the number of performers is not large, but in a number of ritual ring-dances, some work songs, and some table songs in certain regions the number of performers can reach a few hundred.

Gender differences in performance practice. Similar to the singing traditions of many other peoples, Georgian traditional music consists of repertoires that are performed by men or by women. Certain groups of songs are performed mostly by men, and other groups of songs mostly by women. At the same time we must note that the village performance practice of recent periods, as well as earlier sources indicate that the generally widely held idea about the rigid gender regimentation in Georgian traditional singing is not correct. On one hand, there are songs that are impossible to relegate to one of the genders only, and on the other hand, women do participate in men's performances and men participate in women's performances.

Strict regimentation definitely applies to the number of singers of the different parts: the top melodic parts are always performed by individual singers, and the number of bass singers is not limited (except, of course, for the tradition of the trio, where the bass part is also performed by a soloist).

According to **the form of performance**, there are one choir (non-alternative), two-choir (alternative) and even three-choir (alternating between three groups) performances. The first two are much more common than the last. Some regions of Georgia retained, as exceptions, a tradition of unison singing.

Such factors of the performance as **tempo** and the **length** are closely related to the genre peculiarities of the songs, and in the case of tempo, to the artistic individuality of the performers as well. As far as the length of the songs is concerned, epic songs are distinguished by a very long performance.

Of course, such factors as the relative pitch of the song depend very much on the individual possibilities (singing range) of the singers, but the aesthetic ideals of the epoch seems to be very important as well. Georgian traditional singers of past generations, as far as we can judge from the oldest available recordings, sang in a very high range, unusual in our European classical experience. The same tendency is evident for the members of still-operating authentic performing groups. Therefore we can conclude that for the 'primary' (authentic) performance practices singing in a very high range is characteristic.

There is a close connection between the range of singing and **the performance style**. It is well known that singing such high notes as 'A', 'A#' or 'B' of the first octave (up from middle 'C') is quite difficult for men. Although such high notes are performed by 'classical' tenors as well, unlike classical singers, traditional singers do not divide themselves according to different parts, and every traditional singer is generally able to sing each part of the song, including the difficult high notes. The clue to this ability to sing very high notes might be in the specific, purely traditional, 'attacking manner' of singing, as Curt Sachs defined it. The traditional Georgian style of singing differs from the European classical style singing not only in the style of sound production, but in the physical conditions of the singers during the performance. (Naturally, within the Georgian tradition style of singing there are differences according to the regional styles.)

Together with the singing manner and the relative pitch of singing we should discuss the **loudness of the singing** of traditional songs. The primary performance style in all regions of Georgia is characterized by loud singing. Only a few specific genres (like 'gigini' – lit. 'humming', 'zuzuni' – lit. 'buzzing', and the like) are characterized by soft singing.

The **verbal texts** in the songs are extremely varied. Texts can be very different from each other with their inner structure: rhythmic and non-rhythmic (or so called 'white') lyrics, and plenty of interjections and nonsense syllables. These latter are used as 'verbal material' to complement texts. On the other hand, the relationship of 'pure poetry' can be very different in connection with the musical text. The strict connection of poetry

with a concrete song is relatively rare and is mostly connected to ritual songs. As a rule, depending on a performer's wish and memory, different texts can be used for the same (musically) song, and sometimes the same texts can be put to totally different songs. This situation is the result of the usual negligence of traditional singers towards the verbal text, and this negligence is more apparent in 'pure' (musically more complex) songs. In such songs the verbal text, like interjections and nonsense-syllables, is just 'verbal material'. Generally, we can say that in primary musical folklore the verbal text is secondary to the musical text.

• **Changes within the primary performance of singing folklore.**

Georgian traditional performance has always experienced certain changes. Without such changes during the centuries any development of singing traditions would have been impossible. These kinds of changes happened during the 19th-20th centuries as well. The first audio recordings of the first years of the 20th century, and then observations of live performance practices make it possible to watch the changes and emerging tendencies in primary performance practices.

On the other hand, the correct understanding of these recent processes in primary performance practices is not an easy task, as this is the time when different styles of completely different kinds of music entered the musical life of Georgian villages. Urban style singing (vocal, instrumental, and vocal-instrumental styles) and secondary forms of folklore entered Georgian villages. Such co-existence of different styles of music and different performance practices created a productive soil for external influences on the primary village performance style. Of course, the primary performance style continued its natural development, using the inner characteristics of village folklore, but crucial changes in village life made traditional practices less 'immunized' against external agents. These crucial changes included the technical and scholarly progress of society and the village community as well, including a reduction in the role of religion, and the loss of the social function of traditional songs. Because of this intermixture of different agents of change, it is often difficult to single out which of the changes are natural to the primary folklore, and which of the changes are the result of the influence of the secondary, stage performance practices. The same tendency is quite often introduced in both primary and secondary performance practice. Sometimes the tendency appearing in the primary performance practice is a stepping stone for the move to the secondary performance practice.

As a result of the aforementioned tendencies, when discussing the processes in primary performance practice, we need to take into account the possible influence of external factors.

Internal changes may affect the melodic and harmonic language of traditional songs. Melodies of traditional songs are based on a common national intonation 'vocabulary', or a number of melodic formulae formed during the long process of performance practice within the traditional musical culture. The emergence of new songs and new versions of old songs is primarily based on the use of new combinations of melodic formulae from the common vocabulary. This vocabulary is constantly being renewed, enriched

and rejuvenated. The melodic development of traditional songs is still happening within the traditional vocabulary of melodic formulae: on one hand this is happening via new combinations of the existing melodic formulae, but on the other hand it is happening via the introduction of new formulae. In the latter case the new melodic formulae are in fact a development of the existing melodic formulae. This kind of development happens through the maximal use of the singing range.

These kinds of melodic changes happen in the bass part as well in some musical dialects. As we know, the bass part is the harmonic basis of the songs, therefore this melodic change in the bass causes the development and change of the harmonic language of traditional songs. The enrichment of the harmonic language is also achieved by the fuller realization of the scale system by the bass. In the chord progression of the songs new steps appear in the bass part, steps that did not appear in earlier versions of the songs. In such cases the factor of crucial importance is the inner characteristics of the scale system in Georgian polyphonic songs, based on the third relationship of the harmonic functions. Other factors are also at work.

The introduction of any new tendencies in melodic development and harmony, as a rule, generally happens through the initiative of the best and most talented musicians. In primary performance practice this formula remains the same: geniuses introduce new elements, and performers with middle range capability repeat these new tendencies and help them to become established in the performance practice. Without such a wide 'approval' within the performance practice any innovations are doomed to be forgotten. This tendency is apparent when we observe the development of the performance practice in Georgia as well.

Among the major changes that took place in the development in primary performance practice we must mention also the tendency of the **turning of antiphonal songs into non-antiphonal songs**. Many of the songs that were earlier performed by two soloists' (or two two-part duets) alternation on a same bass accompaniment, turned in the 20th century into one-choir, non-alternation songs. In some regions this tendency of losing the alternation forms of performance is apparent in the turning of two-choir songs into one-choir songs.

Singing in parallel thirds increased substantially in the primary performance practice within the last few decades. More and more often the singers of the top two voices follow each other in parallel thirds. This tendency, first noticed by D. Araqishvili in the first years of the 20th century, has been steadily increasing day by day. Such conformity of two supposedly independent parts lessens the polyphonic contrapuntal character of the songs, turning the two independent parts into one 'thickened melody'. This principle of third parallelism is partly based on the prototype existing within the primary singing tradition, but it is mostly a result of the influence of the urban singing style (western, European branch of urban style), where vertical chordal thinking is totally dominant.

In the same way, the influence of the urban singing style is evident in the emergence of some new harmonic elements. This is particularly clear in the case of the use of tonic-dominant type harmonic functions, although some precursors of these harmonic functions also existed in traditional authentic singing traditions.

In the 19th and 20th centuries the repertoire of the village singers increased significantly. This was the result not only of the introduction of the new locally created songs, but also of traditional songs from other regions being brought into the village singer's repertoire. This was the outcome of intensified contacts between performers from different regions. The borrowing of the new repertoire generally happened in two possible ways: (1) the simple copying of the song from another region, and (2) the borrowing of the new song, but making serious adjustments in a song (reworking the song) according to the inner traditions of the receiving region. This reworking, realized by the local singers, was sometimes done in such a masterly fashion that it was virtually impossible to pick the source of the borrowed song. The mutual interchange of songs and enrichment of the local repertoire always existed in Georgia. During the last 100-150 years this process simply intensified, so we cannot nominate this process as a cardinal change in the performance practice of Georgian villages.

Among the crucial changes in primary performance practice we must mention the ongoing increase of 'pure' (non-associated) songs in the repertoire of traditional singers. The aesthetic value of singing and the enjoyment of musical sounds always existed among traditional singers, but this enjoyment gradually increased throughout the whole process of the existence of musical culture. Until relatively recent times the utilitarian function of music was paramount in village life. Despite the fact that the emergence of 'pure' songs must have happened at some very distant point in the development of Georgian singing tradition, these ('pure') songs could not compare in importance with the 'associated' songs that were related to certain religious and life events. This inner battle between the utilitarian and aesthetic functions of music became more and more evident, and this process was intensified on one hand by the increasingly faster development and creative freedom of 'pure' songs, and on the other hand by the conservative nature of 'associated' songs. The gradual loss of the utilitarian function of the major part of 'associated' songs was an important reason for the intensification of this process. This process resulted in the loss of the major part of 'associated' songs, and the other part of such songs, due to their higher aesthetic value, moved into the category of 'pure' songs. We can say that today in most of the Georgian musical dialects 'pure' songs dominate, and the proportion of 'associated' songs is relatively small.

The loss of most of the obligatory 'associated' songs and the necessity for teaching these songs hampered the ancient, centuries-old learning method of traditional songs. That's why the number of people who could not develop naturally throughout their childhood musical experience increased. The village population was naturally split into two categories: (1) musically talented 'singers' and (2) 'listeners' who could not sing. The numbers of the latter group steadily grew, and the number of able singers decreased. Even among those who could sing, the number of those who acquired the singing repertoire via the initial 'holistic' method fell. We can say that today the number of such singers in many regions of Georgia can be counted on the fingers of one hand. As a result, the ancient art of improvisation among village singers was also degraded considerably. Therefore, as we approach contemporary times – the 1990s – primary

performance practice gets closer to the secondary performance practice by an increasing number of features, and as a result, the primary, authentic singing tradition is gradually degraded.

The gradual disappearance of the primary 'holistic' method of learning caused the appearance of a new learning method, so the need for the teacher was born. This function was taken over by the former leader. A few new functions were added to the former leader's functions: now s/he was in a position to choose the 'right' version of the song to teach, to choose the soloists from the available singers, and often s/he accepted the role of 'objective' assessor of the performance. By authority and functions this new leader is still not equal to the leader of the stage folkloric ensembles, and at the same time s/he can not be considered as a 'leader' or 'head-man' ('head-woman') of the traditional village ensemble as well. This was a serious step towards 'secondary' performance practice.

The acquisition of the elements of secondary performance, like a chain reaction, caused other changes in the primary performance practice. Together with these changes the influence of urban and other styles of music became stronger, and as a result, several factors changed: singing manner, scale system, singing length and pitch of the performance.

These and other changes suggest that primary performance practice found itself in a position of King Lire, who gave away all his kingdom and was left with nothing of his own.

- **Performance in secondary musical folklore.**

Secondary musical folklore was born in Georgia when primary musical folklore was still widely practiced and deeply rooted, despite the first timid attempts of urban style songs (particularly the so-called 'western' branch of urban songs, based on European musical elements) to influence the village performance tradition.

The new direction of Georgian musical folklore was born on the concert stage, which is why it is sometimes called 'stage folklore'. The main prerequisite for the emergence of secondary musical folklore was the rise of a national movement that took place in the second half of the 19th century. Georgian traditional songs, brought from the villages to the stage, became a potent symbol of the national liberation movement in Georgia. This sentiment was paramount for the first stage collectives of Georgian traditional song, and despite the fact that the birth of secondary musical folklore was the result of the combined influence of other factors as well, the patriotic element was crucial.

The first collective that played an important role in the development of secondary musical folklore was the 'Georgian Choro' (choir), organized in 1885 by Lado Agniashvili. The collective was led by a Czech professional musician Iozef Ratil, specially brought to live in Georgia and to conduct the choir. This collective had a crucial influence on most subsequent Georgian singing collectives. We can even talk about the 'Ratil line' of Georgian stage folklore, based on the performance practices used by Ratil. This line is characterized by a strong affiliation with European classical principles and is very different from another line, the line that we can call the 'Dzuku Lolua line'. The 'Lolua line' was mostly based on the principles of authentic village performance practices,

although we must note that followers of the 'Lolua line' were also influenced by the Ratil principles. All the above-mentioned makes it clear that the first serious deviations from primary performance practices took place in 'Georgian Choro'. As time went by, the dividing line between primary and secondary performance practices widened, and today they are so far apart that it is not easy to say whether they have more common or more different features. In this long process different singing collectives contributed their share, bringing their own elements to the performance practice of Georgian traditional songs on the stage. The most influential were the earlier collectives, starting from 'Georgian Choro' created by Lado Agniashvili, soon followed by 'Ratil Choro', choirs led by Sandro and Mikhail Kavsadze, Dzuku Lolua, Avksenti Megreldze, Rema Shelegia, Levan Mughalashvili, Maro Tarkhnishvili, and later the 'State Ensemble of Georgian Folk Song and Dance' (or shortly, 'State Ensemble'). Later ensembles also introduced new elements to the performance practices of secondary ensembles.

Let us shortly characterize the innovations that were established in secondary performance practices of Georgian folk song.

Group unison performance of the high parts was introduced, and this seriously lessened the importance of the soloists in a choir (let us remember that the primary performance practice was based on individual singers singing the top melodic parts): now singers had to strictly follow the melodic and rhythmic line of their part, therefore their creative freedom was hampered, and the possibility of improvisation was reduced to zero.

If in authentic primary folklore any singer is a universal performer, who can in case of necessity sing any part that is needed, stage practice brings new rules, and each singer is tied to a certain part. So **every singer sings the same part in every song**.

Unlike primary performance practice, in secondary performance practice more importance is given to the right balance between the parts, and for this reason the number of each of the parts is predetermined.

To introduce the above-mentioned and other new developments into performance practice, the need for a new type of leader emerged. As the role of a leader in primary performance practice is reduced to a minimum in secondary performance practice, this role is assumed by the new head of the ensemble – **the conductor**. Unlike the leader, the conductor is set apart from the singers. Often s/he stands in front of the singers and conducts the performance process with manual gestures and facial expressions. The conductor is the autocratic leader of the ensemble, the person who establishes the artistic principles of the ensemble and who is responsible for the performance level of the ensemble.

The leader of the secondary performance ensemble, the conductor, is the leader of a new type. S/he has at his (her) disposal such attributes of classical choral art as written music, a tuning fork, and a piano, attributes that were totally alien to the leader of a traditional ensemble. Besides, it is now the function of the conductor to teach everyone the new songs. The teaching method is also European: the conductor repeats the established version of the melody of each part several times, enough to make sure that all the details

of the melody are learned off by heart. Only after this does a conductor move to another part. This method is completely opposed to the principles of primary performance.

Secondary musical folklore is also characterized by the establishment on stage of **single, canonic versions of the songs**. Together with the new learning principles, leading to the unification of melodic lines and songs, this is often the result of the activity of the same conductors leading several ensembles at the same time. In these 'canonic' versions of the songs, as a rule, songs are tied to the same lyrics, whereas in primary folklore this kind of connection between music and text was relatively rare. The existence of canonic versions of the songs is another important step in eliminating one of the most important elements of authentic folklore performance practice – live improvisation during the performance.

In the performance practice of secondary ensembles **non-authentic songs** are becoming an ever-increasing part of the repertoire. For the sake of a more impressive stage performance ensembles use arranged traditional songs, or sing new songs, which are only partly based on traditional intonations. They also use professional compositions of Georgian (and sometimes non-Georgian) composers as well. These factors contribute to the establishment of such new elements of performance as **starting songs together**, striving towards a **synchronic performance**, the use of **pre-determined performance** nuances including the wide use of sudden contrastive changes of volume. If we sum up these features together with the performance of each part by a group of singers, and add to the picture a professional conductor in front of the ensemble, we will end up with a performance collective that is not easy to set apart from a classical academic European choir.

The tendency of 'Europeanisation' is also apparent in the general increase in the **number of choir members** and the establishment of new forms of mixed performance, uncharacteristic of an authentic performance. During the few decades of development of secondary ensembles the number of choirs increased. It became more and more usual to have 60, 80, 100 and even more singers in a choir, where each part was performed by a large group of singers. Women constituted a considerable part in these groups. Therefore, if in the primary, village performance it was mostly women soloists taking part in male ensembles, in stage secondary ensembles the number of singing women has drastically increased. The resulting mixed sound of a choir is quite usual for European academic choirs, although we still cannot speak about the equality of the sounds of European academic choirs and the sound of a Georgian secondary mixed ensemble, as the performance style of Georgian women gives such choirs a peculiar quality. These two tendencies were very much on the rise until the 1950s and 1960s, but later went into decline, for different subjective and objective reasons.

An important new tendency in the performance practice of secondary ensembles was the introduction of **instrumental ensembles**. Starting from the 1920s, ensembles of chonguri and panduri players (traditional long-neck lutes without and with frets) were first established, shortly followed by ensembles consisting of several different instruments, and later whole orchestras of traditional instruments appeared. These kinds of ensembles

and orchestras were totally uncharacteristic of village traditions, and therefore this was a new tendency in the performance practice of Georgian traditional music. We must mention here that although the tendency towards big ensembles and orchestras also went into decline from the 1950-1960s, the influence of instrumental ensembles did not disappear without a trace. A direct influence of this trend was the introduction of new types of chromatic instruments, and particularly the establishment and wide spread of a new type of instrumental trio: *salamuri* (flute), *panduri* and *bass panduri*.

These changes in performance practices very much affected the character and structure of performed music. For example, the **performance manner** was greatly affected with a new 'gentle lyricism' entering the scene. This should be considered to have occurred mostly as a result of the influence of European classical performance tastes. This trend appeared first in the seminal ensembles lead by Iozef Ratil, but found particularly wide use in the Georgian stage ensemble of the last few decades. The influence of the European singing style must have been responsible also for the introduction of such new developments in the performance of Georgian folk music as singing with a closed mouth and other non-traditional ways of sound production.

Regarding the purely **technical side of the performance**, we can hear now the new artificial melodic phrases, new harmonic elements uncharacteristic of certain musical dialects, new artificial four-part arrangements of traditional three-part songs, and polyphonic (two and three-part) versions of solo monophonic songs.

In order to reach the desired stage effect, sometimes **several versions** of the same song, or even several different songs, are **united in one composition**. To achieve the same stage effect, a few traditional songs that were based mostly on non-musical sounds and shouts were transformed into fully-blown songs with established melodic lines. As a result of several factors, the tuning of traditional songs is gradually losing the initial non-tempered character and is getting closer to the tempered tuning system.

As time passes, the profile of the **typical participant** in a secondary ensemble also changes. If at the onset and the middle period of the secondary stage ensembles most of the singers were still the bearers of the traditions, later they were mostly replaced by professional singers who received their musical education in professional institutions as classical singers.

Throughout the existence of secondary stage ensembles **the motifs** of the ensemble singers (and leaders and conductors as well) were different. Together with such motifs as love of singing and patriotic sentiments, materialistic and financial gains become more prominent, particularly with the increased possibilities of overseas tours during the last decades.

Very often the stimulus for the work determines the artistic character of the ensemble as well. For example, orientation to overseas listeners created a specific '**overseas folklore**'. This type of repertoire is specifically aimed at the overseas listener and should be considered as the extreme realization of secondary performance practice. 'Overseas folklore' can only very provisionally be named as 'folklore', because the share of the real folklore in it is very little. In such cases under the name of 'Georgian folklore' overseas

listeners and viewers are given a surrogate of traditional culture, mostly consisting of non-traditional music.

Together with ongoing changes in the performance practice of Georgian traditional song the attitude of the listeners and community has also been changing. If initially the community could somehow influence the character of the secondary ensembles and their performance practices, later it was the ensembles that influenced tastes and formed the community's attitude.

Here we must mention that, although the mainstream direction of the development of the performance practice of Georgian traditional song is heading more towards distancing itself from authentic performance practices, sometimes movement in the other direction **back towards the authentic** roots of traditional performance practices was also obvious. One of the earlier realizations of this tendency was the existence of different groups of singers ('branches', or 'wings') according to the regional styles (Megrelian, Gurian, Kakhetian, Svanetian 'wings') in the 'State ensemble'. These 'wings' (often consisting of singers from these regions) maximally preserved the local singing styles of performance

The same can be said about the uniting singing and dancing in many ensembles, that was very characteristic of the authentic syncretism of village performance, although the strict division of the ensemble members into 'singers' and 'dancers' was still very far from the real syncretism of village performances.

Striving towards the folkloric roots also became apparent from the second half of the 1950s through the creation of smaller ensembles. Contrary to the huge, 100-plus member choirs, looking and sounding very much like European academic choirs, these small ensembles were very much like authentic village singing collectives. We must mention several such ensembles, distinguished by their individual characteristics: 'Shvidkaca' (lit. – 'seven men'), 'Gordela', 'Rustavi', 'Pazisi', 'Mtiebi', 'Mzetamze', ensemble lead by Malkhaz Erkvanidze (today this ensemble is known as 'Anchiskhati'), and 'Georgian Voices'. At the same time, we must note that many of these ensembles had elements that set them apart from the authentic village ensembles. In some cases it was not following the local performance style of singing, in other cases it was more than one singer performing the leading melodic lines, or including non-traditional songs in their repertoire, or using tempered tuning etc. Out of all the above-mentioned ensembles the closest to the folklore roots are the male ensemble "Mtiebi" and female ensemble "Mzetamze" as well.

Performance practice of Georgian traditional music today is developing in two opposite directions: on one hand, the tendency towards the resurrection of an authentic style of performance is evident, but on the other hand, the gap between primary and secondary performance practices is widening. Currently the second tendency is stronger.

Text was translated by Joseph Jordania
and was subsequently checked by Bob Segrave.

სანოტო მაგალითების წყაროები

1. შავლეგო – სვანიძე 1957: 196
2. პერიო-ხელეური – Аракчиев 1916: 3
3. მუმლი მუხასა – ჩხიკაძე ზ. 1906: 9
4. მუმლი მუხასა – როსებაშვილი 1981: 51
5. მითვლა ლივლივზე – რაჭული ზალხური სიმღერები, ჩაწ. მ.ჟორდანიამ (ქმშმლ, ფირი 144), ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ
6. ლაზარიკო – ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ (ექსპ., აჭარა 1988)
7. პერი ეგა – Аракчиев 1916: 56
8. მე მაშინ მოგაგონდები – ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ (ექსპ., მთის რაჭა 1992)
9. შენი სახელი მასწავლე – არაყიშვილი 1950: 78
10. ფანდურზე დამღერება – ჩაწ. მ.ჟორდანიამ (ქმშმლ, ფირი 124) ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ
11. ნაი-ნაი-ნინაი-ნა – მსხალაძე 1969: 133
12. მგზავრული – Аракчиев 1916: 155
13. იანანა – Аракчиев 1905: 65
14. ფაჭვის სიმღერა – Gold სიმღ. 6; ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ
15. ძველებური მაყრული – Аракчиев 1916: 101
16. პერიო – ქართლური სიმღერები, ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ (ქმშმლ, ფირი 3),
17. ლალე – კახური სიმღერები, ჩაწ. გრ.ჩხიკაძემ (ქმშმლ, ფირი 13), ნოტებზე გადაიტანა ე. გარაყანიძემ
18. რაშოვდა – რაჭა-ლეჩხუმში, სვანეთი 1975: 176
19. ოღოია – სიმონოვა 1983: 100
20. მალლა მთას მოდგა – ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ ანზორ კვირიკაშვილის შესრულებიდან
21. ვახტანგური – როსებაშვილი 1981: 31
22. ეოისა – ჩიჯავაძე 1974: 144-145
23. ლატარია – ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ (ექსპ., ჩოხატაური 1991)
24. ძველებური მაყრული – კოკელაძე 1984: 205
25. ხასანბეგურა – ქმშმლ, ფირი 159; ნოტებზე გადაიტანა ეგარაყანიძემ
26. კობა ცისკარული – ასლანიშვილი 1956: 60
27. შატილ მოვიდის ლაშქარი – ჩხიკაძე გრ. 1969: 14
28. “ვეფხისტყაოსნის” ხმით კითხვა – ასლანიშვილი 1956: 83 (№45)
29. შემოდგომა რომ დადგება – გაგონილი და ნოტებზე გადატანილი ეგარაყანიძის მიერ
30. შენ ხარ ვენახი – ფალიაშვილი 1910: 42
31. შენ ხარ ვენახი – ვ.კარბელაშვილი 1898: 64

32. სატრფიალო — გაგონილი და ნოტებზე გადატანილი ე. გარაყანიძის მიერ
33. მოდი, აქ დაჯექ, შეილო — ჩხიკვაძე გრ. 1910: 158
34. მრავალჟამიერ — Аракчиев 1916: 115
35. მრავალჟამიერი — ანდრიაშვილი, მახარაძე 1971: 186
36. შემოძახილი — ჩიჯავაძე 1962: 99
37. რძალი — გურია I: 115-116
38. ზამთარი — Аракчиев 1905: 58
39. ვაი, დედა — მშველძე 1970: 223
40. კუნტა ბეღინერა — ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ე.გარაყანიძემ (ექსპ., სენაკი 1983)
41. ქვედრულა — რაჭა-ლეჩხუმი, სვანეთი 1975: 186-187
42. ყანსაჲ ყიფიანე — ჩაწ. ი.ჟორდანიამ (ქმშმლ, კასტა “ნაკრა”), ნოტებზე გადაიტანა ე. გარაყანიძემ
43. მე, რუსთველი — კოკელაძე 1981: 7
44. მე, რუსთველი — ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ე.გარაყანიძემ (ექსპ., ჩოხატაური 1991)
45. ლატარია — იქვე
46. მრავალჟამიერი — კახეთი 1978: 80-81
47. მრავალჟამიერი — ჩიჯავაძე 1969: 13
48. მრავალჟამიერი — იქვე: 143
49. გრძელი კახური — ჩხიკვაძე გრ. 1960: 293-394
50. ჩვენ მშვიდობა — გურული სიმღერები, ნოტებზე გადაიტანა რ.გოგოლაშვილმა (ინახება მის პირად არქივში)
51. ჩვენ მშვიდობა — ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ე.გარაყანიძემ (ექსპ., ჩოხატაური 1991)
52. შავი შაშვი — გურია II: 43
53. შავი შაშვი — Эркомаишвили 1972: 5
54. შავი შაშვი — ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ე.გარაყანიძემ (ქმშმლ, ე. გარაყანიძის მიერ ნოტებზე გადატანილი სიმღერები, სიმღერა 9)
55. ინდი-მინდი — Аракчиев 1908
56. გრძელი კახური მრავალჟამიერი — ქმშმლ, “უნომრო ფონდი”. ნოტებზე გადაიტანა ე. გარაყანიძემ
57. დილა — გურია II: 79-80
58. სიმღერა ლენინზე — კოკელაძე 1984: 7-8
59. ცხენოსნური — გრამფირფიტა 14 — ფირფ. IV: 12 (ნოტებზე გადაიტანა ე. გარაყანიძემ)
60. გოგოვ, გოგოვ, შავთვალა — გრამფირფიტა 1 — ფირფ. III: 4 (ნოტებზე გადაიტანა ე. გარაყანიძემ)
61. ჩონგურული — კოკელაძე 1985: 87-88
62. თასზე მღერა — ასლანიშვილი 1956: 62
63. მეშხურე — ჩაწ. და ნოტებზე გადაიტანა ე.გარაყანიძემ (ექსპ., სენაკი 1983)

გამოყენებული ლიტერატურა

ქართულ ენაზე

- ადგილობრივი ამბები (1882) (აბენაშვილის გუნდის კონცერტის შესახებ). გაზეთი "შრომა", 24.III.
- ანდრიაშვილი ა., მახარაძე ვ. (1971) ქართული ხალხური სიმღერების კრებული. თბილისი, განათლება.
- ანონსი (1883) (ლალნიაშვილის გუნდის კონცერტის შესახებ). გაზეთი "ივერია", 23.III.
- ანონსი (1883ა) (ქართული ლიტერატურული საღამო). გაზეთი "დროება", 11.III.
- არაყიშვილი დ. (1925) ქართული მუსიკა. ქუთაისი, მეცნიერება საქართველოში.
- არაყიშვილი დ. (1950) რაჭული ხალხური სიმღერები, თბილისი, ხელოვნება.
- არაყიშვილი დ. (1950ა) სვანური ხალხური სიმღერები. თბილისი, ხელოვნება.
- ასლანიშვილი შ. (1950) ზემო და მთის რაჭის ხალხური სიმღერები (15 გვერდიანი სანოტო დანართით), ხელნაწერი ინახება ხშრმ-ში, ინვენტარის №2196, თბილისი.
- ასლანიშვილი შ. (1954) ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, ტ.I, თბილისი, ხელოვნება.
- ასლანიშვილი შ. (1956) ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, ტ.II, თბილისი, ხელოვნება.
- ასლანიშვილი შ. (1970) ქართლ-კახური ხალხური საგუნდო სიმღერების კარმონია. თბილისი, განათლება.
- ახალი ამბავი (1886) (ლალნიაშვილის გუნდის კონცერტის შესახებ). გაზეთი "ივერია", 18.XI.
- ახალი ამბავი (1888) (ლალნიაშვილის მიერ ხალხურ საკრავთა ორკესტრის შექმნის შესახებ). გაზეთი "ივერია", 13.XII.
- ახალი ამბავი (1889) (ი.რატილის მოგზაურობაზე საქართველოს კუთხეებში). გაზეთი "ივერია", 3.IX.
- ახმეტელი მ. (1987) მუსიკალური განმანათლებლობა და მისი საყრდენები. ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", №11, გვ. 72-84.
- ახობაძე ვ. (1957) ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერების კრებული. თბილისი, ტექნიკა და შრომა.
- ახობაძე ვ. (1961) ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერების კრებული. ბათუმი, სახელგამი.
- ბარამიძე ბ. (1981) 1980 წელს მთათუშეთში წარმოებული საექსპედიციო მუშაობის ანგარიში. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიის თეზისები. თბილისი, გვ. 14-15.
- ბენაშვილი ა. (1886) ქართული ხმები (კრებული). ტფილისი.
- ბიბილეიშვილი ა. (1977) სიმღერით განვლილი გზა. სოხუმი, ალაშარა.
- ბიბილეიშვილი ა. (1980) ხალხური მუსიკის რაინდი. ჟურ. "რიწა", გვ. 151-154.
- გაბისონია გ. (1979) ხალხური სიმღერის მეხოტბენი. ბათუმი, საბჭოთა აჭარა.
- გავაშელი ლ. (1959) ია კარგარეთელი. თბილისი, ხელოვნება.
- გარაყანიძე ე. (1979) სახალხო მომღერლები ფოლკლორული მუსიკის საღამოზე. გაზ. "თბილისი", 19.XI.

- გარაყანიძე ე. (1981) ქართული საწესო სიმღერების ერთი ჯგუფის საკითხისათვის. სადიპლომო შრომა (ხელნაწერის უფლებით), თბილისი (14 გვერდიანი დანართით).
- გარაყანიძე ე. (1984) ქართული ხალხური სიმღერა თბილისში ბოლო 15 წლის მანძილზე. მქს მუსიკალური ფოლკლორის სექციის სამეცნიერო სესიის თეზისები, თბილისი, გვ. 2-3
- გარაყანიძე ე. (1984ა) მუსიკალურ-ფოლკლორისტული ექსპედიცია გორის რაიონში. გაზ. "გამარჯვება", 27.IX.
- გარაყანიძე ე. (1985) ფიქრები ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაზე, ჟურ. "საბჭოთა ხელოვნება", №1, გვ. 72-83.
- გარაყანიძე ე. (1985ა) ქართლის ხალხური მარგალიტები (გორის რაიონის სახალხო მომღერლების შესახებ), გაზ. "გამარჯვება", 11. IV.
- გარაყანიძე ე. (1986) მოსკოვის ფესტივალის დღიურიდან ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", №1, გვ. 123-129.
- გარაყანიძე ე. (1987) ბორჯომის კონფერენციაზე (ნაწილობრივ – ფოლკლორული ანსამბლების შესრულებაზე). ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", №2, გვ. 43-47.
- გარაყანიძე ე. (1987ა) იმპროვიზაციის როლი ქართული ხალხური სიმღერების განვითარებაში. ფსს XXVI კონფერენციის თეზისები, თბილისი, მეცნიერება, გვ. 47-48.
- გარაყანიძე ე. (1987ბ) ძიება წარმატების საწინდარია (სახელმწიფო ანსამბლზე). ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", №12, გვ. 56-62
- გარაყანიძე ე. (1988) შესრულების რესპონსორული ფორმის როლი მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში (ქართული მუსიკალური დიალექტების მაგალითზე). თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, №5460, 55 გვ.
- გარაყანიძე ე. (1988ა) მღეროდეს სრულიად საქართველო (ანსამბლ "ჟურნალისტის" კონცერტის შესახებ). გაზ. "ახალგაზრდა კომუნისტი", 2.VIII.
- გარაყანიძე ე. (1988ბ) იმპროვიზაციის სახეები ქართულ ხალხურ სიმღერებში. თსკ შრომების კრებული: "ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები". თბილისი, გვ.62-76.
- გარაყანიძე ე. (1989) ქართული ხალხური სიმღერის ანსამბლები (ხელნაწერი, ინახება უცხოელ თანამემამულეებთან ურთიერთობის საზოგადოებაში), 15გვ.
- გარაყანიძე ე. (1989ა) ტენდენციების გამოვლენის მნიშვნელობა ქართული ხალხური მუსიკის შესწავლის საქმეში. ფსს XXVIII სამეცნ. კონფერენციის თეზისები, თბილისი, მეცნიერება, გვ. 32-33.
- გარაყანიძე ე. (1990) ქართული მუსიკალური დიალექტები და მათი ურთიერთმიმართება (საკანდიდატო დისერტაცია) ხელნაწერის უფლებით, თბილისი.
- გარაყანიძე ე. (1990ა) მშობლიური სიმღერის ძალა (პირველი ფესტივალის დღიურიდან). გაზ. "კომუნისტი", 16. VIII.
- გარაყანიძე ე. (1991) ტექსტისა და მუსიკის ურთიერთობა ქართულ ხალხურ სიმღერებში. თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, №5694, 20 გვ.
- გარაყანიძე ე. (1992) პიროვნებისა და კოლექტივის როლი ხალხური სიმღერის განვითარებაში. თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, №5780, 15 გვ.
- გარაყანიძე ე. (1993) სიმღერა "მაცრელი" და მისი როლი ქართული ხალხური მუსიკის განვითარებაში. ფსს XXXII სამეცნ. კონფ. თეზისები, თბილისი, მეცნიერება, გვ. 49-50

- გარაყანიძე ე. (1993ა) სიონის ეაჟთა გუნდი თხუთმეტი წლისაა. გაზ. "მადლი", მაისი, (№10)
- გარაყანიძე ე. (1993ბ) ხალხური სიმღერის შესწავლის შესახებ. თსკ ახალგაზრდა მეცნიერთა კონფერენციის თეზისები, თბილისი, გვ. 8-9.
- გარაყანიძე ე. (1994) შერეული შესრულების შესახებ ქართულ ხალხურ სასიმღერო შემოქმედებაში. ჟურნ. "ხელოვნება", №1-2, გვ. 24-29.
- გარაყანიძე ე. (1995) თქვენთვის, "უსმენობო" (ნაწილობრივ-მუსიკალური მონაცემების განვითარებაზე ხალხურ ყოფაში). გაზ. "კავკასიონი", 3. III.
- გარაყანიძე ე. (1995ა) ქართული ხალხური მუსიკა საერთაშორისო სარბიელზე. გაზ. "მუსიკა", აგვისტო, 5 (№10).
- გარაყანიძე ე. (1996) ცვლილებები ხალხური სიმღერის შემსრულებლობაში. ფსს XXV სამეც. კონფ. თეზისები, თბილისი, გვ. 38-39.
- გეგეჭკორი კ. (1961) ლოტბარის მოგონებანი, თბილისი.
- გეგეჭკორი ლ. (1954) ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, I, თბილისი, ხელოვნება.
- გეგეჭკორი ლ. (1958) ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, II, თბილისი, ხელოვნება.
- გეგეჭკორი ლ. (1966) ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, III, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება.
- გეგეჭკორი ლ. (1969) ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, IV თბილისი, ხელოვნება.
- გვარამაძე ლ. (1989) ისევ ქართულ ქორეოგრაფიაზე. ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", №6, გვ. 14-16
- გველესიანი გ. (1980) ქართული ზოროს ამხანაგობის მოგზაურობა რუსეთში. გაზ. "ივერია", 29.VII.
- გოგებაშვილი ი. (1912) დედა ენა, II ნაწილი. თბილისი, სტამბა ს. ლოსაბერიძისა.
- გოგოტიშვილი ვ. (1993) ქართლ-კახური გრძელი სუფრული სიმღერების მუსიკალური ენის საკითხისათვის. ჟურნ. "ხელოვნება", №1, გვ. 19-28.
- გურია I (1973) თბილისი, ხშრს გამოცემა.
- გურია II (1973) თბილისი, ხშრს გამოცემა.
- დლიური (1878) (მმაჭავარიანის ქოროს გამოსვლაზე). გაზ. "დროება", 17.IX.
- ემსპაიშვილი ე. (1989) კავკასიელთა ხალხური მუსიკა გერმანელ მოგზაურთა ჩანაწერებში. ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", №1, გვ. 121-124.
- ერქომაიშვილი ა. (1980) ბაბუა. თბილისი, საბჭოთა საქართველო.
- ერქომაიშვილი ა. (1986) ხალხი – ჭეშმარიტი შემოქმედების სათავე (ინტერვიუ ჯემალ ჭყუასელთან). გაზ. "თბილისი", 7 II.
- ერქომაიშვილი ა. (1987) პირველი გრამფირფიტები საქართველოში (ანოტაცია ფირფიტების კომპლექტისათვის). თბილისი, ხელოვნება.
- ზუმბაძე ნ. (1989) მრავალხმიანობისა და ორპირული შესრულების საკითხისათვის ქალთა საწესჩვეულებო ტრადიციაში. თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, №5579, 25 გვ.
- ზურაბიშვილი ი. (1972) თეატრალური პორტრეტები. ნარკვევები მუსიკაზე. თბილისი, ხელოვნება.
- თავებერიძე ი. (1973) აჭარული ხალხური სიმღერების კრებული I. (ინახება ქსმშლ-ში), ბათუმი.

- იაშვილი მ. (1975) ქართული მრავალხმიანობის საკითხისათვის. თბილისი, განათლება.
- იშედაშვილი ი. (1929) ლადო აღნიშნული. თბილისი, შრომა.
- ინაიშვილი ა., ნოღაიდელი ჯ., ჩხიკვაძე გრ. (1961) მასალები აჭარული მუსიკალური ფოლკლორიდან. თბილისი, საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომც.
- კალანდაძე-მახარაძე ნ. (მზადდება დასაბეჭდად) ქართული აკვნის ნაწილები (ხელნაწერი).
- კალანდაძე-მახარაძე ნ. (1992) გლოსოლალის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ სიმღერაში (ბოროტი სულების დაფრთხობის მაგიური რიტუალი და მასთან დაკავშირებული მუსიკალურ-პოეტური სახე). თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, №5782, 22 გვ.
- კალანდაძე-მახარაძე ნ. (1993) პოეტური და მუსიკალური ტექსტის სემანტიკის საკითხისათვის ქართულ ფოლკლორში. თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, №5910, 28 გვ.
- კარბელაშვილი ვ. (1897) ქართლ-კახური გალობა "კარბელაანთ კილოთი", ნაწ. I, "შწუხრი" (საგალობელთა კრებული). ტფილისი, მ.შარაძის სტამბა.
- კარბელაშვილი ვ. (1898) ქართლ-კახური გალობა "კარბელაანთ კილოთი", ნაწ. II, "ცისკარი". ტფილისი, ცნობის ფურცელი.
- კარბელაშვილი პ. (1898) ქართული საერო და სასულიერო კილოები (2-გვერდიანი დანართით). ტფილისი, სტამბა ივ. ხელაძისა.
- კარბელაშვილი ფ. (1907) ერთხმიანი ქართული საეკლესიო გალობა. "შწუხრი". ტფილისი.
- კარგარეთელი ი. (1899) ქართული სახალხო სიმღერები (კრებული). ტფილისი, სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.
- კახეთი (1978) კრებული. თბილისი, სპრს გამომცემა.
- კეკელიძე კ. (1980) ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I. თბილისი, მეცნიერება.
- კოკელაძე გ. (1979) 50 ქართული ხალხური სიმღერა, I (კრებული), თბილისი, სსრკ მუსიკონდის საქართველოს განყოფილების გამომც.
- კოკელაძე გ. (1981) 30 ქართული ხალხური სიმღერა (კრებული). თბილისი, სსრკ მუსიკონდის საქართველოს განყოფილების გამომც.
- კოკელაძე გ. (1984) ასი ქართული ხალხური სიმღერა (კრებული). თბილისი, ხელოვნება.
- კოკელაძე გ. (1985) ქართული ხალხური სიმღერები თქმულებებითა და კომენტარებით. თბილისი, სსრკ მუსიკონდის საქ. განც.-ის გამ-ბა.
- კოტეტიშვილი ვახტანგი (1961) ხალხური პოეზია. თბილისი, საბჭოთა მწერალი.
- კოტეტიშვილი ვახუშტი (1991) სტენოგრამა თსკ-ში წაკითხული ლექციისა. ინახება მის პირად არქივში. 5X1.
- ლალიაშვილი გ. (1993) საქმე როცა ქართულ ფოლკლორს ეხება (ინტერვიუ ჯემალ ჭკუასელთან). გაზ. "საქართველოს რესპუბლიკა", 28. IX.
- ლამბერტი ა. (1938) სამეგრელოს აღწერა. თბილისი, ფედერაცია.
- ლოლუა ი. (1986) (წერილი ეგარაყანიძისადმი), ინახება ეგარაყანიძის პირად არქივში.
- ლოლუა ძ. (1922) ქართული ხალხური სიმღერები. გაზ. "ლომისი", 24. IX.
- მაისურაძე ნ. (1971) აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა. თბილისი, მეცნიერება.

- მაისურაძე ნ. (1982) ქართულ (აჭარულ) ხალხურ სიმღერებში ოთხხმიანობის წარმოშობის საკითხისათვის. საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე, 102, №2, გვ. 441-444
- მაკალათია ს. (1957) ატენის ხეობა. თბილისი, სახელგამი.
- მაკალათია ს. (1983) თუშეთი. თბილისი, ნაკადული.
- მაკალათია ს. (1987) მთის რაჭა. თბილისი, ნაკადული.
- მამალაძე თ. (1962) შრომის სიმღერები კახეთში. საქ. სსრ მეცნ. აკად. გამომცემლობა, თბილისი.
- მარალიძე ი. (1914) მუსიკა და ქართველი მემუსიკენი. ჟურ. "თეატრი და ცხოვრება", №12.
- მალრაძე ვ. (1987) ქართული (მესხური) ხალხური სიმღერები. თბილისი, ხელოვნება.
- მაჩაბელი დ. (1864) ქართულთა ზნეობა., ჟურნ. "ცისკარი", გვ. 49-73
- მგალობლიშვილი ს. (1889) (ირატილის გუნდის კონცერტის შესახებ გორში). გაზ. "ივერია", 29.VI.
- მესხი თ. (1971) ტრადიციული ქალთა სიმღერები ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში. თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, №1954, 41 გვ.
- მოკეთე (1889) (ლ. აღნიაშვილის "კეთილშობილ ქალთა" და მამაკაცთა გუნდების კონცერტის შესახებ). გაზ. "ივერია", 15.III.
- მსხალაძე ა. (1969) აჭარის საოჯახო საწესჩვეულებო პოეზია, ბათუმი, საბჭოთა აჭარა.
- მშველიძე ა. (1970) ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები, თბილისი, სსრკ მუსფონდის საქართველოს განყ-ის გამომც.
- ნოლაიდელი ჯ., ჩხეიძე ჯ. (1960) აჭარული სამიწათმოქმედო შრომის ლექსებისა და სიმღერების ზოგადი დახასიათება. ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომები, I, საქართველოს სსრ მეც. აკად. გამომც. 6 გვ. 69-93
- ორჯონიკიძე გ. (1985) თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შექმნ., თბილისი, ხელოვნება.
- ოჩიაური თ. (1977) ხევისურეთი და ხევისურები. თბილისი, საბჭოთა საქართველო.
- ჟორდანია ი. (1983) გურული მუსიკალური დიალექტი. თსკ პედაგოგთა ნაშრომები, №4724, 58 გვ.
- ჟორდანია ი. (1983ა) პარმონიული ფუნქციონალიზმის საკითხისათვის ქართულ ხალხურ სიმღერებში. თსკ შრომების კრებული: "ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი", თბილისი, გვ. 53-71
- ჟორდანია ი. (1988) ინგილოური მუსიკალური ფოლკლორის პირველი დაზვერვის შედეგები. ფსს XXVII სამეცნ. კონფ. თეზისები, თბილისი, მეცნიერება, გვ. 56-58
- ჟორდანია მ. (1973) "მოძახილი — მალაღი ბანის" საკითხებისათვის. თსკ შრომები, I. თბილისი, გვ. 103-126
- ჟორდანია მ. (1978) მოხუერი მუსიკალური დიალექტი. თსკ პედაგოგთა ნაშრომები №3034, 82 გვ.
- რაჭა-ლეჩხუმი, სვანეთი (1975) კრებული, თბილისი, ხმრს გამომცემა.
- როსებაშვილი კ. (1976) ქართული გალობა (კრებული), თბილისი, საქ. მუსფონდი.
- როსებაშვილი კ. (1981) ქართული ხალხური სიმღერების (კრებული), თბილისი, სსრკ მუსფონდის საქართველოს განყოფილების გამომც.

- საგინაშვილი თ. (1989) არსად ისე არ მღეროან (სახელმწიფო ანსამბლის შესახებ). ხელნაწერი.
- საქართველოს სსრ სტლასი (1964) (სარდაქიო კოლგეიის თამჯდომარე გძონინი). საქართველოს გეოგრაფიის ინსტიტუტის გამბა., თბილისი-მოსკოვი.
- სვანიძე გ. (1957) ქართული ზალხური სიმღერები და მათთან დაკავშირებული თქმულებანი. თბილისი, სახელგამი.
- სვიმონიძე ი. (1889) სადამო წერა-კითხვის საზოგადოებისა. გაზ. "ივერია", 5.IV.
- სიმონოვა რ. (1983) ლეჩხუმი და ლეჩხუბური ზალხური სასიმღერო შემოქმედება. სადიპლომო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებით).
- უმიკაშვილი პ. (1887) ქართველ მგალობელ-მომღერალთა გუნდს. გაზ. "ივერია", 16-17. IX.
- უმიკაშვილი პ. (1964) ზალხური სიტყვიერება, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება.
- ფალიაშვილი ზ. (1903) ჩემი მოგზაურობა სვანეთში და სვანური საზალხო სიმღერები. გაზ. "ივერია", №175
- ფალიაშვილი ზ. (1908) მოგზაურობა კახეთში და ქართულ საზალხო სიმღერების დღევანდელი მდგომარეობა. გაზ. "ამირანი", 6.IX.
- ფალიაშვილი ზ. (1909) ქართული ზალხური სიმღერების კრებული: (ქართული საზალხო სიმღერების მოკლე განხილვა), ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა.
- ფალიაშვილი ზ. (1910) ქართული საეკლესიო საგალობლები წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესისა (ქართლ-კახური კილო), ტფილისის ქართული ფილარმონიული საზოგადოების გამოცემა.
- ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი (1986) ქეგლ (ერთტომეული), თბილისი, ეგამომც. ქსე.
- ქართული კონცერტი (1889) გაზეთი "ივერია", 9.III.
- ყანდარელი რ. (1991) ქართული მგორადი (სასცენო) მუსიკალური ფოლკლორი და მისი განვითარების გზები. სადიპლომო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებით), თბილისი.
- შარდენი ჟ. (1975) (ჟან შარდენის) მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, თბილისი, გვ. 88-367.
- შილაკაძე ვ. (1949) ქართული ზალხური მუსიკის შესწავლისათვის, თბილისი, ხელოვნება.
- შილაკაძე ვ. (1961) ზალხური მუსიკის მოამგენი. თბილისი, ხელოვნება.
- შილაკაძე მ. (1970) ქართული ზალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა. თბილისი, მეცნიერება.
- შილაკაძე მ. (1988) ქართული ზალხური მუსიკალური ტრადიციები და თანამედროვეობა. თბილისი, მეცნიერება.
- შინაური ქრონიკა (1883) (ფ.ქორიძის ჯგუფის გამოსვლაზე). გაზ. "დროება", 5.XI.
- შინაური ქრონიკა (1885) (ქალთა და აბენაშვილის ჯგუფების გამოსვლაზე). გაზ. "დროება", 6.III.
- შულღიაშვილი დ. (1991) ქართული გალობის შტოთა ერთიანობის შესახებ. თსკ შრომების კრებული: "მველი ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიისა და თეორიის საკითხები, გვ. 122-171.

- ჩიქოვანი მ. (1975) ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, I. თსუ გამომცემლობა.
- ჩიჯავაძე ო. (1962) ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, I (კრებული). თბილისი, ცოდნა.
- ჩიჯავაძე ო. (1969) ქართული ხალხური სიმღერები (კახური), II (კრებული). თბილისი, განათლება.
- ჩიჯავაძე ო. (1974) ქართული ხალხური სიმღერები (მეგრული) (კრებული). თბილისი.
- ჩიჯავაძე ო. (1988) ლეჩხუმური სიმღერები (კრებული). ხელნაწერი. თბილისი.
- ჩიჯავაძე ო. (1990) ქართული მუსიკალური კულტურა XIX საუკუნეში. წიგნი: ქართული მუსიკის ისტორია, I, თბილისი, განათლება, გვ. 56-88.
- ჩხეიძე ჯ. (1973) შრომის პოეზია ქართულ ფოლკლორში. ბათუმი, საბჭოთა აჭარა.
- ჩხიკვაძე გრ. (1940) ქართული მუსიკა. ჟურნ. "საბჭოთა ხელოვნება", №10, გვ. 42-52.
- ჩხიკვაძე გრ. (1960) ქართული ხალხური სიმღერა (კრებული). თბილისი, საბჭოთა საქართველო.
- ჩხიკვაძე გრ. (1965) ქართული ხალხური მუსიკა. თბილისი, "საბჭოთა საქართველო".
- ჩხიკვაძე ზ. (1906) საღამური (კრებული). ტფილისი, სტამბა მ.შარაძისა და ამხანაგობისა.
- ცანავა ა. (1953) ქართული მესტიურული პოეზია. თბილისი, ხელოვნება.
- ციციანთ კონცერტი (1889) გაზეთი "ივერია", 17.II.
- (ცნობა) (1888) (წმ. ნინოს ღვთა სასწავლებლის მოსწავლეთა გუნდის გამოსვლის შესახებ). ჟურნ. "მწყემსი", №2, გვ. 8
- წულაძე ა. (1971) ეთნოგრაფიული გურია. თბილისი, საბჭოთა საქართველო.
- ჭაბაშვილი მ. (1971) უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბილისი, განათლება.
- ჭკუასელი თ. (1985) სეზამ, გაიღე! (წერილი VIII). გაზ. "ახალგაზრდა კომუნისტი 2. 23. VII.
- ჭოხონელიძე ე. (1973) ქართული ხალხური სიმღერების აკორდიკის ზოგიერთი საკითხისათვის. თსუ პედაგოგთა ნაშრომები, №2216, 41 გვ.
- ჭოხონელიძე ე. (1974) ქართული (რაჭული) ხალხური მუსიკალური შემოქმედება. თსუ პედაგოგთა ნაშრომები, №2340, 33 გვ.
- ჭოხონელიძე ე. (1983) ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ. თსუ შრომების კრებული: "ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი", თბილისი, გვ. 3-30
- ჭოხონელიძე ე. (1988) ჟანრის პრობლემა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში. თსუ პედაგოგთა ნაშრომები, №5464, 37 გვ.
- ჭოხონელიძე მ. (1990) ვითარცა მღეროდნენ წინაპრები (საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი 100 წლისა). გაზეთი "თბილისი", 18.VI.
- ხუტუა პ. (1962) მარო თარხნიშვილი. თბილისი, საბჭოთა საქართველო.
- ხუბუნაიშვილი მ. (1983) აჭარული ნაღური (ყანური) შრომის სიმღერები. სადიპლომო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებით), თბილისი.
- ჯაგაზიშვილი ი. (1913) ქართველი ერის ისტორია, წიგნი I – II "შრომა", ტფილისი.
- ჯაგაზიშვილი ი. (1938) ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი, ფედერაცია.

ჯამბაკურ-ორბელიანი ალ. (1861) ივერიანელთა სიმღერა, გალობა და ღიღინი. თურნ.
"ცისკარი", №1, გვ. 141-160.
ჯორბენაძე ბ. (1989) ქართული დიალექტოლოგია. თბილისი, მეცნიერება.

რუსულ ენაზე

- Алексеев Э. (1976) Проблемы формирования лада. М., Музыка.
- Алексеев Э. (1985) Материалы советской делегации и дискуссии на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов. М.
- Алексеев Э. (1986) Раннефольклорное интонирование. М., Советский композитор.
- Алексеев Э. (1988) Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М.
- Алибакиева Т. (1973) Похоронные причитания и поминальные песни уйгуров. Сборник: "Проблемы музыкального фольклора народов СССР". Музыка, М., ст. 101-107
- Аракишвили Д. (1948) Обзор народной песни Восточной Грузии. Тб., Госиздат.
- Аракчиев Д. (1905) Краткий очерк развития грузинской, карталино-кахетинской, народной песни, с приложением нотных примеров и 27 песен в народной гармонизации. Топография К.Л. Меньшова, М.
- Аракчиев Д. (1908) Народная песня Западной Грузии (Имеретии). С приложением 83 песен в народной гармонизации, записанных фонографом. Оттиски из II т. "Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии" И.О.Л.Е.А. и Э., М.
- Аракчиев Д. (1916) Грузинское народное музыкальное творчество (Музыкально-этнографические очерки грузинской народной музыки), с приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий, записанных фонографом. Оттиски из V т. "Трудов Музыкально-Этнографической Комиссии И.О.Л.Е. А. и Э. при Московском университете." Типография Г.Лисснера и Д.Совко. М.
- Асафьев Б. (1971) Музыкальная форма как процесс, кн. I-II. Л., Музыка.
- Байбурин А. (1985) Некоторые вопросы Этнографического изучения поведения. Кн.: "Этнические стереотипы поведения." Л., Наука. ст.7-21
- Беляев В. (1963) Музыкальная культура Грузии. Кн.: "Очерки по истории музыки народов СССР," вып.2, М., Музгиз, ст.205-336
- Гараканидзе Э. (1985) Многоголосие в Картли на сегодняшнем этапе. сборник: "Вопросы народного многоголосия." Тб., Сабчота сакартвело, ст.33-35
- Гараканидзе Э. (1988) Некоторые рассуждения о зачатках грузинского многоголосия. Сборник: "Вопросы народного многоголосия" (тезисы научной конференции). ТГУ, ст.17-19
- Гараканидзе Э. (1989) Некоторые вопросы исполнительства грузинских народных песен и ансамбль "Мтиები". Сборник: "Традиционный фоль-

- клор и современные народные хоры и ансамбли". Л., АГИТМ и К., ст.124-132
- Гогетишвили В. (1974) О музыкальном стиле картаино-кахетинских протяженных застольных песен. *სსკ პედაგოგთა ბაზრობები*, N 2319, 34ст.
- Грица С. (1979) Новое в современном народном творчестве. Кн.: Музыкальная культура Украинской ССР. М.,
- Грица С. (1983) Функциональный многоуровневый анализ народного творчества. Кн.: Методы изучения фольклора, Л., АГИТМ и К., ст.45-53
- Гроздов Х. (1894) Мингрельские песни. СМОМПК, XVIII, отдел I, Тифлис, ст.1-31
- Гусев В. (1967) Эстетика фольклора. Л., Наука.
- Гусев В. (1977) Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма). Кн.: "Современность и фольклор." Москва.
- Джиджиев Т. (1983) К изучению проблемы традиции и новаторства в народном музыкальном творчестве. Сборник: "Памяти Квитки". М., Советский композитор. ст. 192-195
- Жордания И. (1985) К вопросу возникновения бурдонного трехголосия в грузинском народном музыкальном творчестве. Сборник: "Вопросы народного многоголосия." Тб., Сабчота сакартвело, ст.21-24
- Жордания Н. (1986) Форма трио в народнопесенной традиции Западной Грузии. Сборник: "Вопросы народного многоголосия" (тезисы научной конференции), Боржоми, ст.48-49.
- Земцовский И. (1984) О современном фольклоризме. Кн.: "Традиционный фольклор в современной художественной жизни." Л. АГИТМ и К, ст.4-15
- Земцовский И. (1984а) О природе фольклора в свете исполнительского общения. Кн.: Искусство и общение. Л., АГИТМ и К, ст. 142-150
- Земцовский И. (1991) Народная музыка. Кн.: Музыкальный энциклопедический словарь. М., Советская энциклопедия, ст.370-371.
- Земцовский И., Лукьянова Т. (1973) Внимание исполнителю в фольклоре, N53, ст.95-99.
- Зумбадзе Н. (1988) К вопросу многоголосия в антифонном исполнении (на примере женских песен Восточной Грузии). Сборник: "Вопросы народного многоголосия" (тезисы научной конференции). ТГУ, ст.25-26
- Коллакова Н. (1977) Песни и люди. Л., Наука.
- Кыйва О. (1973) О способах исполнения эстонских рунических песен. Свадьба острова Кихну. Сборник: "Проблемы музыкального фольклора народов СССР". М., Музыка, ст.53-64
- Мазель Л. (1952) О Мелодии. Л., Музгиз.
- Максимов И. (1987) Фониатрия. М., Медицина.
- Мозпас А. (1983) Исследование народно-песенного исполнительства (на материале одного эксперимента). Кн.: Методы изучения фольклора. Л., АГИТМ и К., ст.96-103
- Музыкальный Энциклопедический словарь (1991) (гл. редактор — Г. В. Келдыш). М., Совесткая энциклопедия.

- Налоев З. (1980) У истоков песенного искусства адыгов. Кн.: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (под редакцией Е. Гиппиуса), 1 т. М., Советский композитор, 223 ст.
- Новийчук В. (1982) Некоторые тенденции развития фольклорных ансамблей. Сборник: "Народная музыка СССР и современность". М., Музыка, ст.146-154
- Проблемы музыкального фольклора народов СССР (1973) (статьи и материалы), М., Музыка.
- Рационайе Д. (1988) Роль собирательницы в строении сутартинес (рукопись).
- Русские народные песни (аннотация к фонозаписям русских народных песен), ქბაქლ.
- Тепцов В. (1895) Из быта и верований мингрельцев 1.Осхапуе. СМОМПК, XVIII, отд.3, Тифлис.
- Христиансен Л. (1984) Встречи с народными певцами. М., Советский композитор.
- Цагарели А. (1880) Мингрельские этюды, вып. I-II., Спб., Типография Императорской Академии наук, ст.86-92.
- Чхиквадзе Г. (1957) Народная песня. Кн.: "Грузинская музыкальная культура", М., Музгиз, ст.21-64
- Щуров В. (1969) Ефим Сапелкин и его ансамбль. М., Советский композитор.
- Эвальд З. (1934) Социальное переосмысление живых песен белорусского полесья. журнал "Советская Этнография", N5.
- Эркомашвили А. (1972) Грузинские народные песни (сборник). М., Музыка.
- Яхонтова Е. (1982) Музыкальный быт русского колхозного села. Сборник: "Народная музыка СССР и современность". М., Музыка, ст.30-40

ევროპულ ენებზე

- Baumann M.P. (1989) The Musical Performing Group: Musical Norms, Tradition and Identity. The World of Music, Nr 2, გვ. 80-113.
- Dahlig P. (1987) Muzyka ludowa we wspolczesnym spoleczenstwie. Wydawnictwa Szkolne; Pedagogiczne, Warszawa.
- Dirr A. (1910) Fuenfundzwanzig georgische Volkslieder. Journ. "Anthropos", Nr5, გვ. 483-512.
- Dirr A. (1914) Neunzehn swanische Lieder. Journ. "Anthropos", Nr.9, 597-621.
- Emsheimer E. (1967) Georgian Folk Polyphony. Journal of the International Folk Music Council, გვ. 54-57.
- Garakanidse E. (1991) Georgische musikalische Gesangsdialekte. In: Abstracts of the VIII ESEM, Geneva, გვ. 13.
- Garakanidse E. (1991 a) Georgien (Dreistimmigkeit, Volksmusik, Stadtische Musik). IN:

- Sammlung "Musik ans Kaukasien", Berlin, გვ. 20-22.
- Garakanidse E. (1995) Improvisation in der georgischen Volksmehrstimmigkeit. In: Abstracts of the XI ESEM. Rotterdam, გვ. 31.
- Garakanidse E. About Georgian Urban Song. (მზადდება დასაბეჭდად) Journ. "World of Music"-ში.
- Gold P. (1972) Georgian Folk Music From Turkey (ფირფიტა ანოტაციით). Bloomington.
- Grimaud Y. (1968) Musique de Tradition Orale. Journ. "Bedi Kartlisa", XXV, გვ. 78-84.
- Lach R. (1917) Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Kaiserischen Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und September 1916. Holder-Verlag, Wien.
- Lach R. (1928) Gesänge russischer Kriegsgefangener, B.III: Kaukasus-voelker. 1. Abt.: Georgische Gesänge. Hoelder-Pichler Tempsky A.G.Wien.
- Lach R. (1913) Gesänge russischer Kriegsgefangener, B.III: Kaukasus-voelker. 2.Abt.: Mingrelische, abchasische, swanische und ossetische Gesänge. Hoelder-Pichler-Tempsky A.G., Wien.
- Magrini T. (1989) the Group Dimension in Traditional Music. Journ. "World of Music", Nr. 2, გვ. 52-79.
- Moser H. (1962) Vom Folklorismus in unserer Zeit. "Zeitschrift für Volkskunde", Ig. 58, H.2. გვ. 179-199.
- Nadel S. (1933) Georgische Gesänge. Berlin.
- Stockmann E. (1957) Kaukasische und albanische Mehrstimmigkeit. In: Kongressbericht Hamburg 1956 Kassel, გვ. 229-231.
- Tiel H. (1990) Aspekte der Kategorisierung traditioneller Lieder, geboten im aktuellen Vollzug. In: Probleme der Volksmusikforschung. Bern, გვ. 241-249.
- Zemp H. (1989) Filming voice Technique: The Making of "The Song of Harmonies". Journ. "World of Music", Nr.3, გვ. 56-85.
- Zeranska S. (1991) Musical Self-Image and Cultural Change. In: Summaries of the VIII ESEM. Geneva, გვ. 41.
- Ziegler S. (1990) the discovery of Georgian polyphony. In: Summaries of the VII ESEM. Berlin, გვ. 509-516.

დამოწმებული გრამფირფიტების სია

1. ასი ქართული ხალხური სიმღერა (ანსამბლ "რუსთავის" შესრულებით), 8-ფირფიტიანი კომპლექტი - "მელოდია", C 30 285 61-63-65-67-69-71-73-75, 000-003,006-009, თბ., 1989
2. ელადიმერ ბერბენიშვილი (სერიიდან "უნიკალური ჩანაწერები", შედგენილი ა. ერქომაიშვილის მიერ) - "მელოდია", M 30 511-512 008, თბ., 1988
3. მარო თარხნიშვილი (სერიიდან "უნიკალური ჩანაწერები", შედგენილი ა. ერქომაიშვილის მიერ) - "მელოდია", M30 48159 004, თბ., 1988
4. სანდრო კავსაძე (სერიიდან "უნიკალური ჩანაწერები", შედგენილი ა. ერქომაიშვილის მიერ) - "მელოდია", M30 - 46085 / 6, თბ., 1986
5. მღერის ანსამბლი "რუსთავი" (60 ქართული ხალხური სიმღერა), 5 - ფირფიტიანი კომპლექტი - "მელოდია", C30 15877 - 869 თბ., 1981
6. ეანო მჭედლიშვილი(სერიიდან "უნიკალური ჩანაწერები", შედგენილი ა. ერქომაიშვილის მიერ) - "მელოდია", M34 30 48157 0059, თბ., 1989
7. პირველი გრამფირფიტები საქართველოში, 5 - ფირფიტიანი კომპლექტი, შედგენილი ა. ერქომაიშვილის მიერ (მისივე 32-გვერდიანი ანოტაციით) - "მელოდია", M30 46 903 009, 46905 003, 46907 0089 46 909 002, 46 911 000, თბ., 1987
8. რუსთავი - "მელოდია", 33 A - 031855, თბ., 1972
9. საუნჯე - C30 29689 003, თბ., 1989
10. საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი ასი წლისაა, 2 - ფირფიტიანი კომპლექტი - C30 30051 006; C30 30053 000, თბ., 1990
11. საქართველო ხალხურ სიმღერებში, 3 - ფირფიტიანი კომპლექტი, შედგენილი პ. ხუჭუას მიერ (მისივე 74 - გვერდიანი ანოტაციით) - "მელოდია", 33 D 016491-6., თბ., 1968
12. სახელოვანი წინაპრები (შედგენილი ა. ერქომაიშვილის მიერ) - "მელოდია", M30 45 997 / 8, თბ., 1975
13. ეარლამ სიმონიშვილი სერიიდან "უნიკალური ჩანაწერები", შედგენილი ა. ერქომაიშვილის მიერ) - "მელოდია", M30 45997 / 8, თბ., 1986
14. ქართული ხალხური სიმღერები, 4 - ფირფიტიანი კომპლექტი, შედგენილი ე. ჭოხონელიძის მიერ - "მელოდია", M30 - 37167 - 74, თბ., 1975
15. ყვარელი - "მელოდია", C30 27199 003, თბ., 1988
16. წინანდალი - "მელოდია", C30 28245 002, თბ., 1989

ნაშრომში დამოწმებული ავტორის მიერ ჩატარებული ექსპედიციების ნუსხა

1. გორის რ., 1979 (მოკლევადიანი)
2. კასპის რ., 1980
3. სოფელი ზემო ზვითი, გორის რ., 1980
4. ასპინძის რ., 1981
5. სოფ. ქვემო ჭალა, კასპის რ., 1982 (მოკლევადიანი)
6. სამტრედიის რ., 1882
7. დმანისის რ., 1982
8. სენაკის რ., 1983
9. გორისა და ცხინვალის რ-ნები, 1984
10. ხულოს რ., 1985
11. მცხეთის რ., სოფ. ძეგვი, 1986 (მოკლევადიანი)
12. საგარეჯოს რ., სოფ. ხაშვი, 1986 (მოკლევადიანი)
13. ფშავი, 1986 (მოკლევადიანი)
14. სენაკისა და მარტვილის რ-ნები, 1986
15. აჭარა, 1986
16. დალესტანი, 1987
17. ფშავი, 1987
18. საჩხერის რ., 1988
19. აჭარა, 1988
20. ხაშურის რ., 1988
21. საჩხერისა და ჯავის რ-ნები, 1989
22. ლენტეხის რ., 1991
23. ჩოხატაურის რ., 1991
24. მთის რაჭა, 1992

დამოწმებულ მთხრობელთა სია

1. ავალიანი ზარიტონ, 78 წლის (1991), სოფ. ჩიხარეში, ლენტეხის რ.
2. ბათილაშვილი გიგუცა, 64 წ. (1982), სოფ. ქვემო ჭალა, კასპის რ.
3. ბაიაშვილი ქეთევან, 28 წ. (1983), თბილისი
4. ბალაღაშვილი მიტო, 64წ. (1980), სოფ. ერთაწმინდა, კასპის რ.
5. ბარდაველიძე ჯონდო, 58წ. (1990), თბილისი
6. ბარქაია ბიჭუნა, 59წ. (1986), ქ. სენაკი
7. ბასიშვილი ბორის, 76წ. (1984), სოფ. ქურთა, ცხინვალის რ.
8. ბასიშვილი-ესიაშვილისა ნინა, 69წ. (1979), სოფ. ზემო ზვითი, (გამოთხოვილი ცხინვალის რ. სოფ. ვანათიდან)
9. გაბრიჩიძე გიორგი, 32წ. (1991), თბილისი
10. გეტაშვილი ენო, 62წ. (1980), სოფ. ქვემო ჭალა, კასპის რ.

11. გოგოლაძე ვაჟა, 65წ. (1991), დაბა ჩოხატაური
12. გორგენილი სიკო, 80წ. (1984), სოფ. მერეთი, გორის რ.
13. დადანი პლატონ, 73წ. (1986), დაბა მესტია – თბილისი
14. ესიაშვილი ილუშა 77წ. (1979), სოფ. ზემო ზვითი, გორის რ.
15. იმედაიშვილი დიმიტრი (1991), სოფ. ეანი, ჩოხატაურის რ.
16. ისერგიშვილი ოსე, 57წ. (1982), სოფ. ქვემო ჭალა, კასპის რ.
17. ლომსაძე გოგე, 76წ. (1984), სოფ. ზემო ნიქოზი, გორის რ.
18. მამისაშვილი ნოდარ, 57წ. (1988), თბილისი
19. მანბულაშვილი ალექსანდრე (ალე), 82წ. (1980), სოფ. სამთავისი, კასპის რ.
20. მახარაშვილი ბაგრატ, 76წ. (1984), სოფ. მერეთი, გორის რ.
21. მიმინოშვილი ლონგინოზ, 61წ. (1983), სოფ. ნოსირი, სენაკის (იმჟამინდელი ცხაკაიას) რ.
22. მიქაბერიძე იური, 39წ. (1988), თბილისი
23. მიქაძე ბენია, 68წ. (1982), ქ. სამტრედია
24. მუჯირიშვილი ვასო, (1981), სოფ. დიდი გომარეთი, დმანისის რ.
25. მჭედლიშვილი ქეთო, (1987), თბილისი
26. ონიანი ჯუნის, (1991), სოფ. ყაზუნდერი, ლენტეხის რ.
27. რუსიტაშვილი დათიკო, 73წ. (1980), სოფ. სამთავისი, კასპის რ.
28. სოლოლაშვილი დავით (?), (1986), სოფ. ძეგვი, მცხეთის რ.
29. სტეფანიშვილი სტეფანე, 79წ. (1984), სოფ. ხელთუბანი, გორის რ.
30. სულთანშვილი გოგი, 66წ. (1992), სოფ. გლოლა, ონის რ.
31. შილაკაძე მანანა (1981), თბილისი
32. ჩახიძე თამარ, 77წ. (1980), სოფ. ერთაწმინდა, კასპის რ. (გამოთხოვილი მცხეთის რ. სოფ. ზემო ავჭალიდან)
33. ჩხიძე ჯემალ (1986), ქ. ბათუმი
34. ჩხიკვაძე გრიგოლ, 81წ. (1979), თბილისი
35. ცერცვაძე ალექსი (ტუხია), 79წ. (1984), სოფ. ზედღულეთი, გორის რ.
36. ჭკუასელი ჯემალ, 57წ. (1992), ქ. რუსთავი
37. ჭკუასელი ჯუმბერ, 40წ. (1980), ქ. თბილისი
38. ჭოხონელიძე ევსევი (კუკური), 52წ. (1992), ქ. თბილისი
39. ზიზამბარელი პეტრე, 84წ. (1980), სოფ. ნოსტე, კასპის რ.
40. ჯაფარიძე შალვა (1992), დაბა ონი
41. ჯაჭვაძე ბიძინა (1987), სოფ. პატარა ჩაილური, საგარეჯოს რ.

შემოკლებათა განმარტებები

ქეგლ: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი.

ქზშშლ: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორია.

ზსრმ: ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური მეთოდცენტრი.

მქს: საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოება.

ფსს: ფოლკლორის საკოორდინაციო საბჭო (საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის განყოფილებასთან არსებული).

თსკ: ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ქსე: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია

სანოტო მაგალითები

მამათრიალ

1

შავ-ლავ შუ-ნი შუ-ნი (და) ზო-ხა შავ-ლავ (გო) პეი შავ-ლავ შუ-ნი შა-თ და

Allegretto

2

მე რომ მი-ნა ხავს ის ბი-ვი, ცუ-რამ გა-ა ძრი-ე ლა

მედიდურაჲ
I ბუნდო

II ბუნდო

3

მე მეშ-ლი და მე-ხა - სა - ვ მეშ-ლი და მე-ხა - სა - ვ

4 I მთქმელი II მთქმელი

მეშ-ლი და მე-ხა-სა ვ მეშ-ლი-და მე-ხა - სა - ვ

ბუნდო

Allegretto

5

მე ლე-ო-ნი-კა ლე-ო-ნა, კო რე ლე-ო-ნა, ჩან-ტეე გა-დი-ან, გა გო-გდე-ბი-ან

Allegretto

6

მე ლა-ზა-რი-კო ლა-ზო, ა-ზა-ნზა-ლებს თა-ესო, შენ არ გვი-ნდა წეი-მა წეა-ლი

Allegretto non troppo

7

მო-ვი-და მე, მა-ო-ზა-ნი, მე-რი მე-რი მე-რი ვ-გა, შენ მეშ-ლი და მე, მო-ვი-და მე, მა-ო-ზა-ნი

Larghetto 1-60

8

მე მა-ზინ მო! გა-გო-ნ-დე-ვი, კო პო-უ და ნა-ნა, რ დი-დი ალ-ბა-რ თის ყელ-შა-ა

კო პო-უ და ნა-ნა, რ დი-დი ალ-ბა-რ თის ყელ-შა-ა, კო პო-უ და ნა-ნა, რ დი-დი ალ-ბა-რ თის ყელ-შა-ა

გა-ღვი-გო-ღვი წინ-ში-ღა, პო, პოუ ღა ნა-ნა ო პო-ო, შენ, ჩე-შო გა-ნა-ო,

პო, პოუ ღა ნა-ნა ო რათ გა-ღა-შე ქვეც გვი-რი-ღად, პო, პოუ ღა ნა-ნა ო

პო-ღა შენ, ჩე-შო ცხო-ვრე-ბავ, პო, პოუ ღა ნა-ნა ო რათ გა-ღა-შე ქვეც ტი-რი-ღად,

Moderato

9 შე ნი სა-ხე-ლი მას-წავ-ღა, ქო-ჩო-რი ოო გაქვს ვრძე-ლი-ა
თუ შე-ნი ქე-ბა არ ვი-ცი, რად მინ-და სტეი-რი ვრძე-ლი-ა

Allegro

10 f () ჩემ ცხე-ნე-ბი, ა-ღუ-ღა-ი ზის ყრთი-ა-ნი () ღა-ღა ღა-ღა-ლი-ონ

სიმღერა

11 **მეზეზეზი**
ნაო ნაო ნი-ნაო-ნა-ღა ნა-ნი-ღა-ნა ნი-ღა ნა-ო ნაო ნაო
ბუნდი

ნი-ნაო-ნა-ღა ეს ა-ქა-ნი ხა-რა-ტუ-ლი ნაო-ნაო ნი-ნაო-ნა-ღა უთო-ბი-ა ღა-ხა-ტუ-ლი

Moderato

I მთხმელი

12 ჩემ-სა ა-ნა რეთ ა-ღა-ღა ცოლ-სა-ო

II მთხმელი

ჩემ სო სა-რეთ ჩემ-სო ა-ბა შა ვის ცოლ-სა-ო

Moderato

13 ო-ავ ნა-ნა ვარ-დო ნა-ნა, ო-ავ ნა-ნი-ნა ო ო-ავ ნა-ნა, ვარ-დო

14 *Moderate*
 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 83

[illegible][illegible]

16 *ბ-132*
 გ. რა-ო, ბი-ბი-ბი, მი-მეოთ წა-და, ჰე, ჰე, ა-და-ა-ა-ა, ა-და-და-და-ა, ა-და-და-და-ა
 ა-და-და-და-ა

Moderato
 2/4

17

ԲԱՆԱԾԱՆԻ
 ԵՄ ԵՆԵՐԱ
 ԶԱՐԵՆԿԱԾԱՅՈՒՆԻ
 ԺԱՊԱՆԱՆՆԵ ԶԱՊԱՆԱՆՆԵ

[illegible]

18

♩ = 106 BPM ♪ = 106 BPM

Ho - Bng - ga Ho - Bn - gn - o - dg hg - go - m Ho - Bng - ga Ho - Bn - gn - o - dg hg - go - m

[illegible]

19 **გალობალი** II გალობალი
ო - ღო - ნ - ა, სი-მიწის ვარ-გეთა ქა-ღო-ბე-და პო, ო - ღო - ნ - ა ო - რი ო - პო-პო ო - ღო - ნ - ა

[illegible]

♩ = 96

1 ბნერო 1 - II ბნერო II ბნერო

20

ფა-ღლა მთას შუა ღვია, მა-ღლა მთას შუა-ღვია, მა-ღლა მთას შუა-ღვია, მა-ღლა მთას შუა-ღვია, მა-ღლა მთას შუა-ღვია, მა-ღლა მთას შუა-ღვია.

(falso e poco-accent.)

1. II ნაგერი I ნაგერი 1. II ნაგერი II ნაგერი

მე - დობა მე - ღვამა მთავს მთა დაჲ უცხო ვერინ და ლი, უ - ცხო ვერინ-და, თუ-თარი ვერთ-

[illegible][illegible][illegible]

Moderate
♩ = 60

22
f gno ba gno-ba gno-ba gno-ba ag-ro gno-ba ja-ro da gno ba ro-ba-gno-his

მე-ბეჯი-ლო-ნა მკობი ნა-წი-ლა ა-ლე-ნას ნა-ნა და ვო-სა ვო-სა

[illegible][illegible][illegible]

Moderato

24

ფო - რი - რი - ვო : ვო - რი - რი - ვო დე - ლი ვო - დე - ლა დე - ლო ვო ნა - ნა ვო - დე - ლი - ა
 პე - ვო პე პე - ა
 ნა ნი - ნა ა პა დე - ლი - ა პე ვო - რი - რი - ვო ვო - რი - რი - ვო
 დე - ლი ვო - დე - ლა დე - ლო ვო ი ნა - ნა ვო - დე - ლი - ა ნა - ნი - ნა ა - პა დე - ლი - ა პე
 პე - ვო, პე პე - ლა

♩-98 (poco a poco accelerando)
ტარი

25

ო რე - რე - რე - რე ო რე - რე რი - რე
 პა ი ვო ი ომ დი - ლა, დე - ლო ო - რე - დი - ლა ვა - დი - ლო, ო - რი - რი - ვო რი - რე,
 ო - დი - ლა დე - ლა ვა - დი - ლა ვა პა პე პე
 ო ვო - რე - რე ო, ო რე - რე რი - რე, ო ვო - რე - რე
 ო - დი - ლო ო - დე - ლა - ვო დე ომ დი - ლა ვა - დი - ლო ო - რი - რი - ვო რი - რე, ო - რი - რე ო - ვო - რე - რე
 პე - ო პე - ა - ვა პა ვა პე - ა ვა - პა პე - ო, პე - ო, პე - ა - ვა
 ო ტი - რი - რი - რა ო ვო - რი - რა, ო - ვო - რე - რა ო ი ა ო
 პო პო ო - რე - დი - ლა ო - რე - რა, დე ლა ვა - დი - ლო ო - რე - რა დე
 ვა - პა - პე - ა - ვო ვა - პა პე პე პე ვო პე, ვა პე - ა - ვო ვა პე ა

ბაზაპახილი

(ნა) ნა - ნა დე - ლო, დე - ლო ო - დე - ლო ო - დე - ლო, დე - ლა ნა - ნი - ნა - რე, ნა - ნი - ნა დე, ო - ი დე - ლო
 (დე) ა დე - ლა - ვა ვა პე - ა ვა - პა - პე

ბარი

მე-ლი ოგ-მე-ლი-ოგ-მე-ლი. ნა-ნა მე-ლი ო-მე-ლი და (ს) ხა-ნა-ზე-გოთაფგი-ო-მე
 ჰე აგ და ჰე ა-მე-ლი ვა და-ლი ო (და)ვა ჰე ჰე

26

რე-სე-თათ ო - წე-რე-ბი-ან, ზღვა დედებს, მე-წებს პირ-ნა-ო. მ-რე-წებს ჰე-რა-სე-ტებს-ნა
 წე-ლი იგ-სე-ბის მკვედრი-თი-ო. კო-მა-ი სის კ-რა-უ-ლი უ-რის ო-ფიქრებს პირ-ნა-ო

Allegretto

27

შე-ტილ მ-ო-რის ღაშტ-რი, დე-კ-ნა ბე სერ ბნ-ნა-ო. ვა-ყვს
 და-დგის ღაშტ-რი, ზერ-მას და-უკურნ სტერ-ნა-ო. არ-სიტს ა-კთხვენ

28

წა-მან იტ-ყვის: „მო მე-პირ-ვა მზე მნა-თი-ბი სრუ-დად მწელ-თა. სი-სო-ცხელ და
 J-84

29

რ შე-მიფიც-მა რომ და-დაბ-ბა. შე-შვი-ი-წყებს ვა-ლი ჰა-სი. კ-ო-რომ ვა-და-რა-

მღე მღე სოლს და-უ-წყებს ჯა-ვრო-შე-სი და.

30

შე-სი ხარ შე-სი ხარ შე-სი ხარ
 შე-სი ხარ შე-სი ხარ შე-სი ხარ

31

შე-სი ხარ შე-სი ხარ შე-სი ხარ

[illegible]

This musical system features a treble clef on the left. The melody is written on a five-line staff with eighth notes and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in Georgian script: "ჟა ნა - ზე - და სამ ცხენს მოვ - წყო - ბა ვა - ლი - ა".

[illegible]

Tempo I *ad libit.* Tempo I

ნაბ-თა-რი და ვარ-და და-ნაქ-ნობი, ურ-თი-ლი ჩა-მოსვნი-ვა

მ.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score includes a repeat sign and a final cadence. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass staff.

39 *Lento*

გა - რ, გე - რა, თა - ვი მტო - ვა, ნა ნა, სად ა - რის ზეგ, ბა - რა - ნა - რ, ნა - ნა.

[illegible]

ნა - ნა - ნა, მიუღრს, მა - რა შე ვერ - მი - ნა, რ - რიყ - დი - ღა ნა - ნა - ნა
მიუღრს, მა - რა რა - ნი, რა - რი - ნაო, რ - რიყ - დი - ღა და, ვო - დე - ღა ა - მა - დე - ღა -

რ ვა პა პე ვა რ პა პა

ვო - რე - ვა ვა - გო (ო - დე - ღა - ნი), რა - რი - ნა ვა - რი - რა პე
პა პე - ა - ვა ვა - პა - პა პე

ბოლოვანად
I-II ბუნდო I ბუნდო I-II ბუნდო II ბუნდო III ბუნდო
41 ბუ - ღა თან მთა - აქვს მთა და ბა - რი ა თან მთა - აქვს მთა და ბა - რი - ა

Andantino
I ბუნდო
42 რ - დი ვო - დი ვა - ნა ვ ვო - ჟი - ნე და ვა - ნა ვ ვო - ჟი - ნე დი უ - შა - ი

Allegretto
43 რ - დი - ღა რ, დი - ღა ვო - დი - ღა, რ - დი - ღა, რ დი - ღა - რ
რ - დი - ღა - ა, რ ვო - რე - რა ა ბა დე ღო, რ - ვო - რე - რა ა - ბა დე - ღო, პა პე და

ნა ნა - ნა
რა - ნი - ნა - რ და პა შე, რუს - თიყ - ღი, ხე - ღო - ბი - თა ვიქს საქ - შე - ნა ა - მა - დი - რი, და
ა - დი ღა და

Allegro რ - რი - რი, ღო - ღო ვო - დე - ღა და, ნა - ნა - ნა - რ ნა - ნა - ნა, ნა - ნა - ნა, ნა
44 რ - რი - რი - რ, რე - რი, რე - რი, დე და ა ღა ღი - რ - ღა ნა - ნა - ნა, და
დი - ღა ა - დი - ღა - უ და, ვო - პა, ა - პა და

გა. არხივადღო, ხე-ლო-ბითა ვერც ხე-ვე - ნა ა - ნა და - რთ, ნა-ნა-ნა
 ა-ნა-და-რთ, ა-ნა-რთ, ა - ნა-არ-ართ

45

Measures 45-48 of the musical score. The first staff (bass clef) contains measures 45-48. The second staff (bass clef) contains measures 45-48. The third staff (bass clef) contains measures 45-48. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final measure ending with a double bar line.

47

Handwritten musical score for a piano accompaniment. The score is written on two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is numbered 47 in the left margin.

48

Musical score for 'The Rose Tree' (continued). The score is in 2/4 time, key of G major (one sharp). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a half note (C5). The bass line features a half note (G3) and a half note (F3). The score is marked with a '3' above the first triplet and a '2' above the second triplet. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass line.

49

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. The first staff contains a melody with many beamed eighth and sixteenth notes, and some triplets. The second staff contains a bass line with fewer notes, mostly quarter and eighth notes. There are some handwritten annotations above the first staff, including 'J-56' and '1875'. The score is numbered 49 in the left margin.

[illegible][illegible]

აუდიტორები

52 

1-63 (ad libit.)

53 

Allegretto

54

Musical score for 'The Rose Tree' (continued). The score is in 2/4 time and features a treble and bass staff. The melody continues with a series of eighth and sixteenth notes, and the bass line provides a steady accompaniment. The key signature remains one sharp (F#).

Allegro non troppo

55

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass clef, in 2/4 time. The melody is in the Treble clef, and the bass line is in the Bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is numbered 55 in the left margin.

Moderno

(ad libitum).

56

പ്രവർത്തനം

57 

[illegible]**Moderno**[illegible][illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, then a quarter note Bb2, and a quarter note C3. The music continues with various intervals and rests, ending with a final cadence.

• - 168 (poco a poco accel.)

59

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a bass line (left hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The lyrics are written below the staves.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a guitar part (treble clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody is simple and catchy, with the piano accompaniment providing a harmonic foundation. The guitar part follows the vocal line. The lyrics are written below the piano part.

[illegible]

[illegible][illegible][illegible]

Our Father, who art in Heaven, Hallowed be Thy Name. Thy Kingdom come. Thy will be done on Earth as it is in Heaven. Give us this day our daily bread. And lead us not into temptation, but deliver us from the evil one. For Thine is the Kingdom, and the Power, and the Glory, forever. Amen.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features three staves: a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is in common time (C). The vocal line includes lyrics in English and Chinese. The guitar line is a simple accompaniment, and the bass line provides a steady rhythm.

60

Moderate
solo *innore*

61

[illegible]

საგარეო საზოგადოებასთან ურთიერთობების
სამსახური

ლ. პაპიშვილი

ილია ხელაია

ალექსანდრე ჯიქურიძე

**გარეო საზოგადოებასთან ურთიერთობების
სამსახური**

თბილისი, ილია ჭავჭავაძის გამზ. 17ბ

25-05-22, 91-22-83, 8 (99) 53-05-22

intelecqi@caucasus.net