

## ზომი რამ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის შესახებ

მუსიკალური ენა, როგორც ერის სულიერი კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე, ეთნიკური თავისებურების გამომხატველია. ხალხური მუსიკა შეიცავს არა მხოლოდ ესთეტიკურ, არამედ ეთნიკურ ფუნქციას. მუსიკალური ენა მჭიდრო კავშირშია სამეტყველო ენასთან. დადგენილია, რომ მუსიკალური ენის განვითარების პროცესი, სამეტყველო ენის მსგავსად, ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. იგი ათასწლეულების მანძილზე ვითარდება, ნელა იცვლება მუსიკალური ენის ზოგიერთი სტრუქტურული კანონზომიერება, რომელიც ტიპოლოგიურად ახლოს დგას ენის გრამატიკულ კანონზომიერებებთან (I აჭაჭს, 1952:13-15). საგულისხმოა, რომ მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე მეტყველების ბგერათა აკუსტიკურ და ფიზიოლოგიურ (არტიკულაციურ) თავისებურებებს, მის ინტონაციურ, მელოდიურ-რიტმულ მხარეს, არსებითი როლი უნდა შეესრულებინა მუსიკალური ინტონაციურ-აზრობრივი ერთეულის ჩამოყალიბებაზე. ნიშანდობლივია, რომ ქართულ ენაში სხვა ენობრივი სამყაროდან ოდესღაც შეთვისებული სიტყვები ქართველური ენების ინტონაციურ არეში ექცევიან და ადგილობრივი ხასიათის ინტონაციურ ცვლილებებს განიცდიან.

საერთო ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენა ან ფუძე-ჰანგი ჩამოყალიბდა იმ უძველესი რწმენა-წარმოდგენების ამსახველ რიტუალებში, რომლებიც იმთავითვე დაკავშირებული იყო ქართველთა წინაპრების ყოფასთან (იხ. დანართი, მაგ. 1). ამ მხრივ აღსანიშნავია ასტრალურ და, განსაკუთრებით კი, მიცვალებულის კულტებთან დაკავშირებული საფერხულოები და დატირებანი.

ფუძე-ჰანგის ნიშანდობლივი ხასიათი მკვეთრად მჟღავნდება ინფექციურ დაავადებებთან (ნითელა, ყვავილა) დაკავშირებულ სანესო-საფერხულო სიმღერაში „იავ-ნანას“ („ბატონების ნანა“, „საბოდიშო“), რომლის მელოდია ერთ-ერთი უძველესი, მაგრამ ამასთანავე განვითარების გარკვეული ეტაპია ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ისტორიაში (მაგ. 2). არქეოლოგიური მონაცემებით ნანას კულტის, როგორც ნაყოფიერების ღვთაების ჩამოყალიბება, ნეოლით-ენეოლითის ხანას უკავშირდება (მაისურაძე, 1989:11,12,67; კიკვიძე, 1976:154-177). მელოდიურ-ინტონაციური თავისებურებანი, რომლებიც ქართველურ ტომთა ეთნიკური განვითარების პროცესში ყალიბდება და საბოლოოდ მუსიკალური ფუძე-ენის სახით წარმოგვესახება, „იავ-ნანას“ მელოდიაში გარკვეულ დონეს აღწევს. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც მას ენიჭება ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების მომდევნო საფეხურებზე. მრავალი სანესო, შრომის თუ საყოფაცხოვრებო სიმღერა „იავ-ნანას“ ინტონაციურ არეში ექცევა (ასლანიშვილი, 1954:154-177, I ანონბააჭა, 1990:49-58)

მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალიდან მკაფიოდ ჩანს საყოფაცხოვრებო ტრადიციის არსებითი როლი ქართული ხალხურ მუსიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, მუსიკალური ჟანრების ფორმირებაში (მაისურაძე, 1989: 27-41). ფუძე-ჰანგის ინფილტრაციამ ყოფის სხვადასხვა სფეროში, გამოიწვია მისი სემანტიკური ტრანსფორმაცია: ცვლილებებს განიცდის მუსიკა-

ლური ტექსტის ფორმა და შინაარსი, შესრულების ხასიათი და ბოლოს, ყალიბდება თვისებრივად ახალი, განსხვავებული სასიმღერო ნიმუშები, რომლებიც ზოგად ქართულ მუსიკალურ სტრუქტურაში გარკვეულ ადგილს იმკვიდრებენ.

ამგვარად, მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე გააზრებული ინტონირება, დატვირთული ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის შინაგანი სამყაროს გამომსახველობის თავისებურ ხერხთა ერთობით, უფრო მოგვიანებით წარმოქმნის იმ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ეროვნული ფსიქოლოგიის სტრუქტურულ ელემენტად წარმოგვესახება.

ქართული ხმიერი მუსიკის ხნიერებაზე, თავის მხრივ, ქართული ხალხური საკრავები მიუთითებენ. სასიმღერო ჰანგები უნდა ასახულიყო ისეთ უძველეს საკრავზე, როგორც სალამურია. სამთავროს ერთ-ერთ სამარხში აღმოჩენილი ეს საკრავი დათარიღებულია ძვ. წ. XV-XIV საუკუნეებით (ჩხიკვაძე, 1963:221-222). ქართული (სვანური) ჩანგი და, საერთოდ, საქართველოში (ყაზბეგსა და უფლისციხეში) აღმოჩენილი არფისებური საკრავები შუმერული არფის ანალოგიადაა მიჩნეული (შილაკაძე, 1963:55-57).

ქართული ხალხური სიმღერა მრავალხმიანია და მრავალხმიანობის მქონე კულტურებში მუსიკალური ენა მოიცავს მელოდიურ-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთობის შედეგად მიღებულ მუსიკალურ-ეთნიკურ თავისებურებას, რომელიც ამ ელემენტთა განვითარების პროცესში ყალიბდება. ქართველურ ტომთათვის საერთო მუსიკალურ ფუძე-ენაში მუსიკალური აზრის დამაბოლოებელი ბგერა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, რამეთუ იგი ამ ჰანგის საყრდენი ბგერაა, ლერძია, რომლის მიმართ ყალიბდება ბგერათა ურთიერთმიმართების გარკვეული კანონზომიერებანი და, რომელიც ამასთანავე დასაბამს აძლევს გაბმული ბანის მქონე (ბურდონულ) მრავალხმიანობას. აქვე დავძენთ, რომ მრავალხმიანობა სამყაროში არსებული ჰარმონიის ერთ-ერთი კონკრეტული გამოხატულებაა და ადამიანის ბუნებაში იგი დასაბამით განვსაზრვებ ჩადებული. მაგრამ მისი, როგორც მუსიკალური ელემენტის გააზრებას და გამოვლინებას მუსიკალური აზროვნების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ეძლევა ბიძგი, კერძოდ მაშინ, როდესაც უკვე ჩამოყალიბებულია ძირითადი მუსიკალურ-ბგერითი ფონდი და მრავალხმიანობა გააზრებულია, როგორც მუსიკალურ ბგერათა შეხამების გარკვეული ფორმა.

მკვლევართა მიერ ჯეროვნად არის შესწავლილი და დადგენილი ქართული მრავალხმიანობის განვითარების საფეხურები ფარული ორხმიანობიდან მაღალგანვითარებულ ფორმებამდე. მუსიკალური მასალის თუ ტერმინოლოგიის ინტერპრეტაცია საფუძველს გვაძლევს ქართული მრავალხმიანობის (და აქედან გამომდინარე, საზოგადოდ მრავალხმიანობის) სტადიალურობა ვალია-როთ. სხვა ფაქტობრივ მონაცემებთან ერთად მრავალხმიანობის სტადიალურობაზე მიგვანიშნებს საქართველოს მთისა და ბარის სიმღერების მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული განვითარების განსხვავებული დონეები. მთიელთა სასიმღერო შემოქმედება განიხილება, როგორც კულტურული კომპლექსის ნაწილი, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მთის მოსახლეობის სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი კულტურის ისტორიასთან. ამასთანავე მთიელთა ხმიერი და საკრავიერი მუსიკა ორგანულად უკავშირდება ბარის მუსიკალურ კულტურას. მასში რელიეფურად ვლინდება სიმღერის სოციალურ-რელიგიური ასპექტი, აგრეთვე ქართველი ხალხის წინაპართა მუსიკალური

აზროვნების განვითარების უძველესი შრეები, რომლებსაც არსებითი მნიშვნელობა აქვთ ქართული ხალხური სიმღერისა და მისი მრავალხმიანობის განვითარების უადრესი ეტაპების რეკონსტრუქციისათვის.

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ერთ-ერთი უძველესი ეტაპია მუსიკალური ფუძე-ენის წიაღში ბურდონული მრავალხმიანობის (ორხმიანობის) შემდეგ მრავალხმიანობის კომპლექსური (ხმათა პარალელური მოძრაობა) ფორმის ჩასახვა, რომლის მატარებელი ქართული, სვანურენოვანი მოსახლეობა იყო (მაისურაძე, 1989:48-50). მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) ამ ფორმამ არსებითი როლი შეასრულა მუსიკალური ფუძე-ენის დიფერენციაციაციაში. მასალები საშუალებას იძლევა ვივარაუდოთ, რომ კომპლექსური მრავალხმიანობის (სამხმიანობის) ჩასახვა, ბურდონული ორხმიანობის შემდეგ, მუსიკალური ფუძე-ენის დონეზე ხდება, რაც, თავის მხრივ, ქართული მრავალხმიანობის ხნიერებაზე მეტყველებს.

მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩამოყალიბებამ სვანურ ტომებში, განაპირობა თავდაპირველად სვანური მუსიკალური დიალექტის განცალკევება საერთო ქართველურიდან. მრავალხმიანობის ამ სახეობის გავრცელებამ დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალური კულტურის დასავლურ-ქართულ წრეს და, ამგვარად, ჩამოყალიბდა მუსიკალური კულტურის ორი დიდი წრე: აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული. ქართველურ ტომთა მუსიკალური აზროვნების განვითარების ამ დიდმნიშვნელოვან ეტაპს უკავშირდება აღმოსავლურ-ქართული და დასავლურ-ქართული, აგრეთვე გარდამავალი მუსიკალური დიალექტების ანუ კილოების წარმოქმნა (მაისურაძე, 1989:18-19).

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

ამგვარად, მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული მასალის ანალიზის შედეგები ნათლად წარმოგვიდგენს ოდესღაც ქართველურ ტომთათვის საერთო მუსიკალურ ფუძე-ენას, მისი განვითარებისა და ამასთანავე დიფერენციაციის პროცესს, მუსიკალური დიალექტების წარმოქმნას; ქართველური მუსიკალური ფუძე-ენის არსებობის ხანაში ბურდონული მრავალხმიანობის შემდეგ, მრავალხმიანობის კომპლექსური ფორმის ჩასახვას; მუსიკალური კულტურის ორ დიდ წრეს: აღმოსავლურ-ქართულს და დასავლურ-ქართულს; ქართული ხალხური მუსიკის შემდგომი განვითარების საერთო გზას, რომელმაც საბოლოოდ განაპირობა ერთიანი ქართული მუსიკალური კულტურის არსებობა.

აქვე დავძენთ, რომ ქართულ-ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური მონაცემები – მელიო-ინტონაციურ და ჰარმონიულ ელემენტთა ერთგვაროვნება მუსიკალური აზროვნების განვითარების უადრეს საფეხურებზე, მრავალხმიანობის

ფორმები, ტიპოლოგიური მსგავსება განვითარების შემდგომ პროცესში, საერთო კავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური ხასიათი — მეტყველებენ კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც საერთო მუსიკალური კულტურის არსებობაზე, რომლის შექმნაში ძირძველ, ადგილობრივ მოსახლეობას უნდა მიეღო მონაწილეობა (I àèñóðàäçà, 1990). მუსიკალური მასალა მკაფიოდ წარმოაჩენს ქართველურ ტომთა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ამ კულტურის ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში, რომელიც ძირითადად კავკასიური მელოდიურ-ინტონაციური და ჰარმონიული აზროვნების ფარგლებში მიმდინარეობდა. იმ უძველეს ხანაში, როგორც ჩანს, ქართველური ტომები ფართო ტერიტორიაზე იყვნენ განფენილნი და ამ ტომთა მუსიკალურმა აზროვნებამ სუბსტრატის როლი შეასრულა საერთო კავკასიური მუსიკალური კულტურის შექმნაში. უფრო მოგვიანებით, სპეციფიკურ ნიშანთა ზრდასთან ერთად, მიმდინარეობს საერთო კავკასიური მუსიკალური კულტურის დაშლა. ეს პროცესი ქართულის მონათესავე ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენების ჩამოყალიბებით დასრულდა.

მუსიკალური მონაცემებით კავკასიის ტერიტორიაზე ოდესღაც მოსახლელ მონათესავე ტომებს ემთხვევა ზოგადად, ქართველურის სახელწოდებით ხსენებული ტომები, რომელთა გავრცელების არეალი, როგორც ჩანს, თანდათან იზღუდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ ამ მონათესავე ტომთა მუსიკალური აზროვნების, მრავალხმიანობის ფორმების განვითარების თანმიმდევრულ, უწყვეტ სურათს მხოლოდ ქართული მასალა იძლევა, რომელთანაც მჭიდროდაა დაკავშირებული ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები როგორც გენეტიკურად, ისე კულტურულ-ისტორიული კავშირებით (მაისურაძე, 1989:53-62; 2002:243-247).

### დამონმებული ლიტერატურა

- ასლანიშვილი, შალვა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ*. ტომი I, თბილისი: ხელოვნება.
- კიკვიძე, იაზონ. (1976). *მინათმოქმედება და სამინათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში*. თბილისი: მეცნიერება (რუსული რეზიუმეთი).
- მაისურაძე, ნინო. (1989). *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*. თბილისი: მეცნიერება.
- მაისურაძე, ნინო. (2002). *ქართული ხალხური მუსიკა და ქართველთა ეთნოგენეზი*. კრებულში: *მუსხელიშვილი, დავით, (რედ). ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი*. გვ. 235-247. თბილისი: მემატინა. (რუსული რეზიუმეთი).
- ჩხიკვაძე, გრიგოლ. (1963). *ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ისტორიოგრაფია. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XII-XIII*. გვ. 216-234 (რუსული რეზიუმეთი).
- Àðàèèò àèèè (Àðàè-èàâ), Æì èòðéé. (1905). *Èðàò èèé í -àðé ðàçàèò èý ãðóçèí ñéí é (èàðò è-èéí í -èàðàò èí ñéí é) í àðí àí í é í àñí é. Ì ñèàà: Õèí ì ãàò èý È.Ì áí üø í àà.*
- Ì àçàèù, Èàâ. (1952). *Í ì àéí àèè. Ì ñèàà: Ì óçàèç.*
- Ì àéñóðàäçà, È í í. (1990). *Ãðááí àéè èâ ýò àí ù ðàçàèò èý ãðóçèí ñéí é í àðí àí í é ì óçù èè. Õàèèèèè: Ì àóí èýðáà.*

მაგალითი 1. მაისურაძე, 1989:74  
EXAMPLE 1. Maisuradze, 1989:74

Example 1 consists of eight staves of music, each starting with a measure number (1-8) above the staff. The music is written in treble clef. Staff 1: Key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 2/4 time signature. It features a melodic line with two accents (upward arrows) over the second and third notes. Staff 2: Key signature of one flat (B-flat), 3/4 time signature. It features a melodic line with a fermata over the final note. Staff 3: Key signature of two flats (B-flat, E-flat), 6/8 time signature. It features a melodic line with a fermata over the final note. Staff 4: Key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. It features a melodic line with a fermata over the final note. Staff 5: Key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 2/4 time signature. It features a melodic line with a fermata over the final note. Staff 6: Key signature of one flat (B-flat), 2/4 time signature. It features a melodic line with a fermata over the final note. Staff 7: Key signature of one flat (B-flat), 3/4 time signature. It features a melodic line with two accents (downward arrows) over the second and third notes. Staff 8: Key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp), 3/8 time signature. It features a melodic line with a fermata over the final note.

მაგალითი 2. ოძახიშვილი, 1905:65  
EXAMPLE 2. Arakishvili, 1905:65

Example 2 consists of two staves of music. The music is written in treble clef. The key signature is three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) and the time signature is 3/8. The top staff features a melodic line with a fermata over the final note. The bottom staff features a bass line with a fermata over the final note.