

**ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა
ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია
ტიპოლოგიურად უცხო კულტურულ გარემოში**

სხვადასხვა ხალხთა მიგრაციულ პროცესებს, კულტურულ გავლენებს, კონტაქტებს ადგილი ჰქონდა კაცობრიობის არსებობის ყველა ეპოქაში. დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენების დროიდან დაწყებული ეს პროცესი განსაკუთრებით ინტენსიური გახდა. დღეს მსოფლიოში არ დარჩენილა კუთხე, სადაც არ მომხდარა მოსახლეობის გადაადგილება და ცვლილება მის შემადგენლობაში, სადაც ერთმანეთთან კონტაქტში არ შესულან სხვადასხვა ეთნოსის წარმომადგენლები, ამა თუ იმ მასშტაბით არ განხორციელებულა მათი მეტისაცია, კულტურის დიფუზია და ტრანსფორმაცია, თუნდაც, ცალკეული ელემენტებისა და კომპლექსების დონეზე.

მოხსენების მიზანია ტიპოლოგიურად განსხვავებულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობის დინამიკის და მისი კანონზომიერებების გამოვლენა, მრავალხმიანი კულტურის გარემოში მონოდიური კულტურის ტრანსფორმაციის ფორმების და მისი განმსაზღვრელი ფაქტორების დახასიათება. ცხადია, ყველა ამ საკითხზე სრული პასუხის გაცემა ერთი მოხსენების ფარგლებში რთული ამოცანაა. წინამდებარე ნაშრომი მხოლოდ საკითხის დაყენების მოკრძალებულ ცდას წარმოადგენს და შემდგომ საფუძვლიან კვლევას მოითხოვს.

ქართველი მკვლევარის ინტერესი ამ თემის მიმართ ჩვენი ქვეყნის თავისებურებებითაც არის განპირობებული. საქართველო უძველესი მართლმადიდებლური ქრისტიანული ქვეყანაა, რომლის მუსიკა ტიპოლოგიურად არ მიეკუთვნება მონოდიურ კულტურებს. მისი ესთეტიკური რაობის განმსაზღვრელია უნიკალური მრავალხმიანი ხალხური და საეკლესიო მუსიკა. მონოდიის საქართველოში ძირითადად წარმოდგენილია საერო და სასულიერო მუსიკის მხოლოდ ცალკეული ფორმებით, მის წარმომქმნელ მიზეზთა შორისაა ტიპოლოგიურად განსხვავებულ, მონოდიურ მუსიკალურ სუბკულტურებთან მისი ურთიერთობა.

აღმოსავლეთის და დასავლეთის პირობით საზღვარზე მდებარე საქართველო ცენტრალურ სავაჭრო გზაჯვარედინზე მდებარეობდა და მან ოდითგანვე ამიერკავკასიის სასიცოცხლო ეკონომიკური და კულტურული ცენტრის მნიშვნელობა შეიძინა. საუკუნეების განმავლობაში ქართველებთან ერთად აქ მრავალი ეროვნების ხალხი სახლობდა (სომხები, აზერბაიჯანელები, აფხაზები, ებრაელები, ქურთები, ქისტები, რუსები და სხვა) და როგორც თავისებური სიმბოლო საქართველოსთვის ჩვეული ტოლერანტობისა, თბილისის ერთ ძველ უბანში აღმართულია განსხვავებული რელიგიური აღმსარებლობის ტაძრები – ქრისტიანული მართლმადიდებლური (ქართული), გრიგორიანული (სომხური) და კათოლიკური ეკლესიები, ებრაული სინაგოგა და მუსულმანური მეჩეთი.

ამა თუ იმ ქვეყნის ლიტერატურა და ხელოვნება ხშირად თავისებურად აირეკლავს მეზობელ ხალხთა მხატვრული აზროვნების საუკეთესო მიღწე-

ევებს, მაშინაც კი, როდესაც სხვადასხვა სახის ეს კულტურული ფასეულობანი ერთმანეთისათვის სრულიად უცხო და მიუღებელ რელიგიურ, პოლიტიკურ და სოციალურ გარემოშია წარმოქმნილი. ქართული კულტურის რაობის დადგენისას დიდი მნიშვნელობა აქვს იმის განსაზღვრას, თუ რას იღებდა ის მახლობელი აღმოსავლეთის მონოდიური კულტურებიდან და რას უკუაგდებდა, რა გავლენა იქონია თავად მან ამ კულტურათა განვითარებაზე, განსაკუთრებით მის შემადგენლობაში შემავალ სუბკულტურებზე.

ცალკეული ეთნიკური მუსიკალური კულტურების ურთიერთგავლენა, უპირველეს ყოვლისა, ხორციელდება მრავალეროვნულ სახელმწიფოებში, ან სხვადასხვა ეთნოსებით მჭიდროდ დასახლებულ ტერიტორიაზე. მას ადგილი აქვს არა მარტო მეზობელ, არამედ ცალკეულ ქვეყნებს შიგნითაც, სხვადასხვა ძალითა და ინტენსივობით. მაგ. ეთნოსთა ინტენსიური კულტურული ურთიერთზემოქმედება მიმდინარეობდა ლათინური ამერიკის ქვეყნებში და ამერიკის შეერთებულ შტატებში, რამაც განსაზღვრა მათი მულტიკულტურულობა; საფრანგეთის ზოგიერთ ყოფილ აფრიკულ კოლონიას პოლიტიკური დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგაც არ შეუწყვეტია კულტურული ურთიერთობა საფრანგეთთან, თუმცა ალჟირისა და ტუნისისათვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო კავშირის გაღრმავება ტიპოლოგიურად ახლობელ არაბულ სამყაროსთან, რომლისგანაც ისინი ხელოვნურად იყვნენ იზოლირებულნი.

იმ ფაქტორებს შორის, რომლებიც განსაზღვრავენ ამა თუ იმ მუსიკალური სუბკულტურის წარმოშობას და ეთნოსის კულტურის ტრანსფორმაციას, მნიშვნელოვანია სამი ფაქტორი: **სოციალურ-ეკონომიკური პირობები**, კონკრეტული **ისტორიული-პოლიტიკური ვითარება**, **ბუნებრივი გარემო** და მისი ცვლილებები (ამ უკანასკნელის როლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ ეთნოსებისათვის, რომლებიც შედარებით დაბალ სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დონეზე იმყოფებიან).

აღნიშნული ფაქტორები ორგვარ როლს ასრულებენ კულტურის ტრანსფორმაციაში. ერთი მხრივ, მათი ზემოქმედება იწვევს შესაბამისი ცვლილების ინოვაციის მოთხოვნილებას, ვინაიდან სწორედ მათი მეშვეობით ხდება ამა თუ იმ სოციალური თუ ბუნებრივი გარემოსადმი ადაპტაცია. მეორე მხრივ, ინოვაციის განხორციელების შემდგომ მისი გავრცელების და განვითარების გზები განისაზღვრება არა იზოლირებულად, არამედ იმავე ფაქტორების ერთობლიობით. ამასთანავე, ზემოქმედება შეიძლება იყოს, როგორც ცალმხრივი და ორმხრივი, ისე ექსტრაპოლაციური და ასიმილაციური ხასიათის.

შევეცდები ამ დებულებათა ილუსტრირებას კონკრეტული მაგალითებით: ისლამური კულტურის წარმოშობა და გავრცელება დაკავშირებული იყო სამივე ზემოხსენებულ ფაქტორთან. მაგალითად, მუჰამედის მოძღვრების დაწყების დროისათვის არაბული საზოგადოება იმყოფებოდა ღრმა კრიზისის მდგომარეობაში. სამხრეთ არაბეთით ეთიოპების, ხოლო სამხრეთით სპარსების მიერ ოკუპაციამ და რიგ სამთავროებად დაშლამ დააბრკოლა ბედუინთა მიგრაცია ჩრდილოეთით და სამხრეთით. ამასთანავე ეკოლოგიური სიტუაციის შეცვლის შედეგად 591-640 წწ., არაბეთს თავს დაატყდა გვალვა, რომელმაც დაარღვია ბალანსი ბუნებრივ რესურსებს და მოსახლეობის მოთხოვნილებას შორის. ამგვარად, კონკრეტულ-ისტორიული და ბუნებრივ-ეკოლოგიური მიზე-

ზების გამო არაბეთში წარმოიშვა ჭარბი მოსახლეობა, პირველ რიგში, მომთაბარე. საჭირო იყო ერთიან სახელმწიფოდ გაერთიანება; იუდაიზმისა და ქრისტიანობის გავრცელებამ მოამზადა საფუძველი იდეოლოგიური ინოვაციისათვის – ისლამის წარმოშობისათვის. ბედუინები, ომარ ხალიფის გამოთქმით, ისლამის და მისი კულტურის გადამტან „ნედლეულს“ წარმოადგენდნენ, რომლებიც მასობრივ მიგრაციას განიცდიდნენ დაპყრობილ ტერიტორიებზე და თან ახალი, მსოფლიო რელიგიის დროშა მოჰქონდათ (Hitti, 1956:29). მასთან ერთად, მთელ არაბულ ხალიფატში, რომელიც ათასობით კილომეტრზე იყო განფენილი (ესპანეთის ჩათვლით), დამკვიდრდა მონოდიური მუსიკის „აღმოსავლური არქიტექტის“ მატარებელი ისეთი კრებითი ფენომენი, როგორცაა მაკამი.

გარე იმპულსების ზემოქმედების კანონზომიერებები ეთნოსის მუსიკალური კულტურის მიმართ შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: გარე ზემოქმედება მით უფრო სრული, სწრაფი და იოლად განხორციელებადია, რაც უფრო ახლოს არიან კონტაქტში მყოფი კულტურები სტადიალურად, ტიპოლოგიურად, ისტორიულად, რადგან გარე იმპულსის ბედი დამოკიდებულია იმაზე, თუ რამდენად ემთხვევა ის კულტურის შინაგანი განვითარების ტენდენციებს. ამასთანავე, ეთნოლინგვისტური სიახლოვე არ წარმოადგენს უნივერსალურ ნიშანს არც თავად კონტაქტის და არც მისი ინტენსივობის დონის განსაზღვრის თვალსაზრისით.

გარე იმპულსის აღქმასთან მიმართებაში შეიძლება გამოვყოთ ეთნოსის კულტურის სამი ძირითადი ფორმა: 1. ეთნიკური საზღვრები ძირითადად ემთხვევა პოლიტიკურს, თავად ეთნოსის კულტურა კი ამ პოლიტიკური ერთეულის კულტურას (მაგალითად, თანამედროვე მონოეროვნული სახელმწიფოები ან ძველი ქალაქი-სახელმწიფოები); 2. ეთნოსი არ არის დამოუკიდებელი პოლიტიკური თვალსაზრისით, თუმცა საკმაოდ ავტონომიური და ლოკალიზებული კულტურული ერთეულია, რომელიც ინარჩუნებს თავის სისტემურ კავშირებს: მაგალითად, შუასაუკუნეების ქართული ან სომხური ეთნოსის კულტურა მისი ისტორიული სამშობლოს ტერიტორიაზე თურქული და სპარსული ექსპანსიის პირობებში; 3. ეთნოსი არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ პოლიტიკურ წარმონაქმნს, დელოკალიზებულია, ხოლო მისი სისტემური კავშირები დარღვეულია. ეთნიკური მუსიკალური კულტურა, ამ შემთხვევაში, წარმოდგენილია ცალკეული იზოლირებული სუბკულტურების სახით. მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ ბოშური ეთნოსი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში ან დიასპორის ებრაელები (თანამედროვე ისრაელის შექმნამდე); აშკენაზური ტრადიციის შუასაუკუნეების ებრაული გალობის ევროპულ ყაიდაზე ტრანსფორმაციამ და მისმა გამრავალხმიანებამ, ეროვნული სახის წაშლის საშიშროებაც კი შექმნა (მაგ. მისინაის მელიდიები, რომელიც ებრაული და ევროპული მუსიკის სინთეზს წარმოადგენენ).

აუცილებელია გათვალისწინებულ იქნას, რომ ეთნოსის კულტურა არ არის ჰომოგენური, ის წარმოდგენილია სხვადასხვა სუბკულტურებით, რომელთა მატარებლებს სხვადასხვა მდგომარეობა უკავიათ მოცემულ ეთნოსოციალურ ორგანიზმში, შეუძლიათ განსხვავებულად აღიქვან გარე იმპულსები და გავლენა მოახდინონ ეთნოსის კულტურაზე მთლიანობაში.

შესაბამისად, გარე იმპულსების აღქმა ეთნოსის მუსიკალური კულტურის მიერ დამოკიდებულია იმაზე, თუ: ა) რამდენად შეესაბამება ის მისი შინაგანი განვითარების ტენდენციებს; ბ) რამდენად შეესაბამება ის (ან არ ეწინააღმდეგება) ეთნიკური სუბკულტურის ინტეგრირებულ და დიფერენცირებულ ელემენტებს; გ) როგორია ამ ეთნოსის კულტურის მატარებელი სხვადასხვა ფენების დამოკიდებულება გარე იმპულსის მიმართ. ამასთანავე ეს ფაქტორები მოქმედებენ არა იზოლირებულად, არამედ ურთიერთქმედებაში; ამ ურთიერთქმედების თავისებურებები განსაზღვრავენ საბოლოო შედეგს.

ამა თუ იმ ეთნოსის პოლიეთნიკური სახელმწიფოს შემადგენლობაში შესვლას მოსდევს მისი კულტურის ელემენტების, მათ შორის მუსიკის, ჩართვა ამ სახელმწიფოს ეთნოსის კულტურაში, თუმცა თავად ეთნოსის კულტურის ელემენტები ყოველთვის არ აღიქმებიან ეთნიკური სუბკულტურის ინტეგრალურ ნაწილად. მაგ: ოსმანური იმპერიის ქრისტიანულ ხალხებს ბევრი რამ ჰქონდათ თურქების მსგავსი (ტანსაცმელი, ინტერიერი, ჭურჭელი და სხვ.), მაგრამ დამოუკიდებლობის მიღწევის შემდგომ ბალკანეთის ხალხთა უმრავლესობამ დროთა განმავლობაში უარყო ეს ტრადიციები. თუმცა, ამ ურთიერთობის შედეგად დღემდე შემორჩენილია მუსიკალური ტრადიციები, რომლებიც მონოდიური კულტურის ცალკეული ფორმით არის გამოხატული ან მისი გავლენით არის წარმოქმნილი; მაგალითად, უნგრული ვერბუნკოში, ესპანური ფლამენკო, „ხორა ლუნგა“ – პოპულარული ბესარაბიდან ჩრდილოეთ აფრიკამდე (Nàáí ěü:è, 1973:347).

ეთნოსის კულტურაში ინოვაციების ჩასახვასა და განვითარებას თავისი მექანიზმები გააჩნია და ძირითადად ოთხ ეტაპს შეიცავს. პირველი მათგანი სელექციაა, მეორე – რეპროდუცირება ან კოპირება, მესამე – შეგუება და მოდიფიკაცია, მეოთხე – სტრუქტურული ინტეგრაცია. ეს ოთხი ეტაპი ინოვაციის ათვისების პროცესს სრულად ასახავს. ცხადია, ყოველ ქვეყანაში ეს პროცესები სპეციფიკურ სახეს იღებენ, მაგრამ ძირითადად ეს კანონზომიერებები საერთო ხასიათს ატარებენ (Ádócs í á, 1986:173).

უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, ძალისმიერი ხერხებით შექმნილ მრავალეროვნულ სახელმწიფოებში ურთიერთგამდიდრებასთან ერთად სხვადასხვა ეთნიკური კულტურების შინაგანი იმპულსების წინააღმდეგობა. ერთი მხრივ, პირველი (ეთნოსის კულტურა) ხდება უფრო ღია და ადვილად აღიქვამს გარე გავლენებს. მეორე მხრივ, „მუშაობს“ ეთნიკური კულტურის თავდაცვის მექანიზმი; სელექციური ნიშნები ძირითადად მიმართულია მისი ეთნიკური სპეციფიკის შენარჩუნებაზე და მისი თვითმყოფობისათვის საშიში ელემენტების უარყოფაზე, რომელთა ათვისებაც სრულ ან ნაწილობრივ ასიმილაციას უქადის მას. როგორც ჩანს, ამაში მდგომარეობს ქრისტიანობის და მისი კულტურის შენარჩუნების მიზეზი თურქების მიერ დაპყრობილი ბალკანეთის და ამიერკავკასიის ხალხში.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ აღმოსავლური მონოდიური კულტურა უფრო ჩაკეტილი, ინტრავერტული ბუნებისაა, რის გამოც ნაკლებად განიცდის ტრანსფორმაციას ტიპოლოგიურად უცხო, გარე იმპულსების ზემოქმედებით; ის ძირითადად შინაგანი განვითარების შედეგად ტრანსფორმირდება.

ამჯერად, საილუსტრაციოდ ქართულ კულტურას მივმართავ. საქართვე-

ლოში არსებული სუბკულტურების სიმრავლე ყველა ზემოხსენებული ფაქტორებით და თვით ქართული ეთნოსის ტოლერანტული ბუნებით იყო განპირობებული, რამაც განსაზღვრა მისი თვითემყოფადობის შენარჩუნება. საქართველოში პროფესიული სასულიერო მუსიკის ფორმირება და განვითარება ხდება აღმოსავლურთან პარალელურად, მისგან იზოლაციის გარეშე. ამასთანავე, საქართველოში ქრისტიანობის შემოსვლის პირველ ეტაპზე იკვეთება იუდეა-ქრისტიანული და ელინისტური ქრისტიანობის ძირებიც ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებში და გალობის წესში. როგორც ცნობილია, სინაგოგურმა გალობამ უდიდესი როლი შეასრულა ქრისტიანული საგალობლების ჩამოყალიბებაში. ადრეული ქრისტიანული გალობა ებრაელ და წარმართ ხალხთა მუსიკალური ტრადიციების შერწყმის შედეგად წარმოიშვა. ეგონ ველემის თანახმად, ბიზანტიური მუსიკა ძველებრეული მუსიკის პირდაპირი მემკვიდრეა (ველემი, 1991). ქრისტიანული სარწმუნოების გავრცელებასთან ერთად ფსალმოდია, ალელუია, ანტიფონური სიმღერა, რომლებიც ძველებრეული, შემდგომში კი სინაგოგური მუსიკის კუთვნილება იყო, ხმელთაშუა ზღვის აუზის ხალხთა მუსიკალურ კულტურაშიც დამკვიდრდნენ.

იმდროინდელ აღმოსავლეთ საქართველოში მეორდება ის ვითარება, რაც ქრისტიანობის გავრცელების გენეზისში არის დადასტურებული. პირველი ქრისტიანები ებრაელებიდან იყვნენ გამოსულნი და ბევრგან ქრისტიანთა პირველი საკრებულოები სინაგოგები იყო. საგულისხმოა, რომ ქართველმა ებრაელებმა საუკუნეების მანძილზე შემოინახეს სეფარდინული ტრადიციის უძველესი ერთხმიანი საგალობლები – შირები, მაგ. „ლესა დოდი“, „ადონ ყოლანი“, „ადონ ვენური“, ფურიმის შირები და სხვა. თუმცა ისინი ქართული გალობის მსგავსად *a cappella* სრულდება და ძირითადად აგებულია მელოდიური საქცევებით, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია რეჩიტატივის ფორმის მოკლე ვარირებადი პასაჟებით; კომპოზიციის ეს პრინციპი ტიპურია ახლო და შუა აღმოსავლეთის მუსიკისათვის, მაგრამ უცხოა ევროპულ ნიადაგზე აღმოცენებული დიასპორის აშკენაზური ტრადიციის ებრაელებისათვის და ამკარად მეტყველებს მათ უძველეს წარმოშობაზე. სავარაუდოა, რომ ქართული საეკლესიო გალობა ადრეულ ქრისტიანულ ხანაში სწორედ ამგვარი ტრადიციის და კანონიკური ჰანგების დამცველი უნდა ყოფილიყო. ებრაული მუსიკის მკვლევარი ლ.სამინსკი წერს: „ქართველ ებრაელთა საქორნილო ცეკვები, რომლებიც ორიათას წელზე მეტ ხანს ცხოვრობენ საქართველოში, ისეთივეა, როგორც მათი ქრისტიანი მეზობლების ცეკვები. მეტად დამახასიათებელია ჩაცმულობა, რიგი ჩვეულებებისა, მაგრამ ქართველ ებრაელთა სინაგოგურ გალობას არაფერი აქვს საერთო ადგილობრივ საეკლესიო გალობასთან... იგი უძველესია ებრაულ საგალობლებს შორის“ (Saminsky, 1965:322).

ბიზანტიიდან და სირია-პალესტინიდან შემოსულმა რვახმის მონოდიურმა სისტემამ მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა მაღალგანვითარებული ქართული ხალხური სიმღერის ზეგავლენით და უკვე VIII-IX საუკუნეებისთვის შეიქმნა ორიგინალური მრავალხმიანი ქართული საეკლესიო გალობა, როგორც ებრაული და ბერძნულ-ბიზანტიური გალობის ტრადიციის დაძლევის შედეგი (კეკელიძე, 1960:573).

გარეშე გავლენების როლი ეროვნულ ორიგინალურ შემოქმედებაში სხვა-

დასხვა ისტორიულ პირობებში სხვადასხვაგვარია: აღმავლობის პერიოდში ასეთი გავლენები თავისებურად უწყობდა ხელს ორიგინალური საწყისის განვითარებას, რასაც მაგალითად, ადგილი ჰქონდა საქართველოს ისტორიის „ოქროს ხანაში“, XI-XII საუკუნეების, „ქართული რენესანსის“, შოთა რუსთაველის ეპოქაში, აპოგეას აღწევს ზეპირი ტრადიციის პროფესიონალი პოეტი-მუსიკოსების მგოსნების ორიგინალური შემოქმედება, დაფუძნებული ქართულ კილო-ინტონაციაზე, თუმცა, თვით სიტყვა – მგოსნის ეტიმოლოგია მიგვითითებს მის სპარსულ (მისი ანალოგი გვხვდება სომხეთში „გუსანის“ სახით), ისე როგორც მუტრების – არაბულ წარმოშობაზე (ჯავახიშვილი, 1990:48).

მონოდიური კულტურის ტიპურ მოვლენად შეიძლება განვიხილოთ ზეპირი ტრადიციის პოეტ-მუსიკოსების – აშულების ხელოვნება, რომელიც მოიცავს მთელ ამიერკავკასიას XVII-XIX საუკუნეებში, როგორც მუსლიმურ აზერბაიჯანს, ისე ქრისტიანულ სომხეთსა და საქართველოს. მათი უშუალო წინაპრები იყვნენ აღმოსავლეთის პოეტ-მუსიკოსები – ოზანები). აშულთა მუსიკალური ენის და განვითარების პრინციპების შესახებ მსჯელობა შეიძლება XVIII საუკუნის ცნობილი აშულის, საქართველოს მეფის – ერეკლე II-ის კარზე მოღვაწე საიათნოვას შემოქმედების მიხედვით, რომელმაც სპარსულ ჰანგს ქართული ტექსტი მიუსადაგა, რითაც მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, „გააქართულა“ და დაამკვიდრა აღმოსავლური „მუხამბაზის“ ხუთსტრიქონიანი პოეტური ლექსთანყოფა საქართველოში. იმის დამადასტურებლად, თუ რა მდგომარეობა იყო იმ დროის საქართველოში მრავალხმიანი სიმღერის შესრულების მხრივ, მოგვყავს ბესიკის ლექსის ციტატი, რომელიც საოცრად წააგავს კრილოვის კვარტეტს და ორმხრივ არის საგულისხმო: 1. მასში დაცულია მრავალხმიანი სიმღერის ხმების დასახელება; 2. ირონიულად არის აღწერილი არაქართული წარმოშობის ეთნოსის წარმომადგენელთა მიერ მრავალხმიანი სიმღერის შესრულება:

„აიოს თეოს, აიოს-ამას ხშირად ხმობს გაიოს
სტეფანა უტარაცუებს, შეაწყობს ტალის ხმაიოს
მაიორს ზილი წილად ხვდა, უსულოდ სულით დგმაიოს
ბასისტად მანუჩარ გვრგვინავს, ყვავის ხმით „ვალალ-ვაიოს“

მიუხედავად იმისა, რომ თურქულ-სპარსული ექსპანსიის შედეგად შემოსული მონოდიური მუსიკის სახეობები, მათ შორის აშულური ხელოვნება დამკვიდრდა საზოგადოების მაღალ ფენებში და მან დროთა განმავლობაში გავრცელება ქალაქის დაბალ, დემოკრატიულ შრეებშიც ჰპოვა, ეროვნულ მოვლენად ის არ ქცეულა. ცალკეულ შემთხვევებში აშულური სიმღერის გამრავალხმიანების ფაქტსაც კი ჰქონდა ადგილი. ამ თვალსაზრისით, მდგომარეობა სომხეთში და საქართველოში სხვადასხვაგვარია. სომხეთში აშულური ტრადიციები არსებობს დღესაც, იგი იქცა ეროვნულ ტრადიციად, იმდენად რამდენადაც სომხური მუსიკა ეკუთვნის მუსიკალური კულტურის მონოდიურ ტიპს, მისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური აზროვნების პრინციპებით. ამის გამო ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს შუასაუკუნეების სომეხ გუსანთა და აშულთა ხელოვნება და ერთის ტრადიციები გაგრძელდა მეორეში. აშულური ხელოვნების ტრადიციები საქართველოში დღესაც ცოცხლობს,

მეტწილად, არაქართულ (სომხურ, აზერბაიჯანულ) მოსახლეობაში. ეს კიდევ ერთხელ მონმოხს იმას, რომ ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების მრავალხმიანმა ნყოფამ ვერ შეისისხლხორცა აღმოსავლური, კერძოდ აშუღური მონოდიური აზროვნების ტიპი და პირიქით.

რაც შეეხება ქართული ქალაქური, კერძოდ, ძველი თბილისის სიმღერების (XIX ს.) ერთ-ერთ მნიშვნელოვან აღმოსავლურ შტოს, ის სხვადასხვა ეპოქის და რეგიონის ისტორიულ-კულტურული აზროვნების კონგლომერატია, რომელიც, მართალია, აშკარად არ მიჰყვება ეროვნული მუსიკალური კულტურის ძირითად მიმართულებას, მაგრამ როგორც ქართული მუსიკალური ორიენტალიზმის გამოვლინება, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს შემდგომი პერიოდის ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებაში.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმული უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ისტორიულად დამკვიდრებულმა და ასიმილირებულმა მონოდიურმა ფორმებმა და მისმა ცალკეულმა ელემენტებმა გარკვეული ადგილი დაიკავეს ქართულ მუსიკაში, რაც მის ექსტრავერტულ, ღია სისტემაზე მეტყველებს, მაგრამ მათ არ დაურღვევიათ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ლოგიკა და მისი თავისებურებები.

დამონმებული ლიტერატურა

ველეში, ეგონ. (1991). ადრეული ქრისტიანული საგალობლები, თავი VI. ბიზანტიური მუსიკისა და ჰიმნოგრაფიის ისტორია. კრებულში: (ნურნუმია, რუსუდან პ/მ/რედაქტორი) *ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები: სამეცნიერო შრომები*. (გვ. 231-241). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (თარგმანი ქართულ ენაზე ნანა ტატიშვილის).

კეკელიძე, კორნელი. (1960). *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. I, თბილისი: მეცნიერება.

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელოვნება.

Ádóóp í î á, Nãðããé. (1986). Í ððí àù è ðéèùððð, Í î ñéáá: Í áóéá.

Nãái èü-è, Áái öá. (1973). Ní ððái áí èá àçèàðñéè ì óçù èàéúí ù ð ñðéèáé á Áððí î á. Á éí .: Áéí í ððááí á, Áéááè èð (Ðáä.). Í óçù èá í áðí áí á Áçèè è Áð ðééè. àù î óñé 11. (ñ.ñ. 345-348) Í î ñéáá: Ní ááòñéè Èí î î çèð ð.

Hitti P.K. (1956). *History of the Arabs*. London

Saminsky L. (1965). *Jewish music; Music of the Ghetto and Bible*. N.Y