

თბილისის  
ვანო  
სარაჯიშვილის  
სახელობის  
სახელმწიფო  
კონსერვატორიის  
ტრადიციული  
მრავალხმიანობის  
კვლევის  
საერთაშორისო  
ცენტრის  
ბიულეტენი



თბილისი, ივლისი, 2007

№6

3. ხმები წარსულიდან
4. საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექცია
8. პოლიფონია და ბერლინის ფონოგრამათა არქივის ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერები
13. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტერმინოლოგიის ლექსიკონი ინტერნეტ-სივრცეში
14. მასტერ-კლასები ხალხური ანსამბლებისთვის
15. ქართველი ეთნომუსიკოლოგები. კახი როსებაშვილი
19. კახი როსებაშვილი. სამეცნიერო ნაშრომი „ქართული მრავალღერძიანი სალაშური (ღარჭემ-სოინარი)“
24. ქართული ფოლკლორული ანსამბლები. „მთიები“
27. „სიმღერა მაშინ კვდება, როდესაც მას ახალგაზრდობა ივიწყებს“. ინტერვიუ ცნობილ ლოტბარ ანზორ ერქომაიშვილთან
32. ერთი ქართული ხალხური სიმღერა. „მოყვარე“

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ბიულეტენი გამოდის წელიწადში ორჯერ, ქართულად და ინგლისურად.

რედაქტორები:

რუსუდან წურწუშია,

თამაზ გაბისონია

დიზაინერები:

ნიკა სებისკვერაძე,

გიორგი კოკილაშვილი

კომპიუტერული უზრუნველყოფა:

თამაზ გაბისონია

ვალერი ჯუღელი

სტამბა: „ჩოხი“

© თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის  
სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული  
მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2007

ISSN 1512-2883

მისამართი: საქართველო, თბილისი, 0108, გრიბოედოვის ქ. №8/10.  
ტელ: (+995 32) 2998953, ფაქსი: (+995 32) 2987187

ელ-ფოსტა: polyphony@polyphony.ge; polyphony@conservatoire.edu.ge;

www.polyphony.ge

# ხმები წარსულიდან

ტმპსც-ის დირექტორი დრ.  
პროფ. რუსუდან წურწუშია



ეთნომუსიკოლოგებისათვის კარგადაა ცნობილი იმ დისკუსიის შესახებ, რომელიც ფაქტობრივად, მთელი XX საუკუნის განმავლობაში მიმდინარეობდა ორი განსხვავებული მეცნიერული თვალსაზრისის მიმდევართა შორის. ერთის თანახმად, ეთნომუსიკოლოგია არის მეცნიერება, რომელიც ეყრდნობა მხოლოდ საველე ექსპედიციებში მიღებულ საკუთარ გამოცდილებას, მეორეს კი მიაჩნია, რომ ეთნომუსიკოლოგია, როგორც მეცნიერება, შესაძლებელი გახდა ფონოჩანაწერებმა.

ამასთან, მკვლევართა უმრავლესობა თანხმდება იმაზე, რომ ეთნომუსიკოლოგია ანუ შედარებითი მუსიკისმცოდნეობა, როგორც მას XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან XX საუკუნის 1950-იან წლებამდე უწოდებდნენ, შეისწავლის არა მარტო „ზეპირი ტრადიციის ცოცხალ მუსიკას“ (მაგალითად, თანამედროვე ცივილიზაციას ჯერ კიდევ არნაზიარები ცალკეული ტომებისა და ხალხების ცოცხალ ტრადიციას), არამედ, ბრუნო ნეტლის თანახმად, ფოლკლორულ მუსიკასაც, რომელსაც ვხვდებით როგორც ევროპასა და ამერიკაში, ისე აფრიკასა თუ აზიაშიც. ამ მუსიკის შესწავლისას ეთნომუსიკოლოგები დღესაც უპირატესობას ანიჭებენ საკუთარ საექსპედიციო გამოცდილებას, რაც მათ შესაძლებლობას აძლევს საკუთარი ჩანაწერების გარდა, თავიანთ კვლევაში გაითვალისწინონ ამ აუდიომასალის ბუნებრივ გარემოში აუღერებისას მიღებული შთაბეჭდილებები, საშემსრულებლო კონტექსტი თუ რიტუალურ-მაგიური ფუნქცია, ანუ მოკლედ რომ ვთქვათ, – აუდიო ნიმუშის სოციალური, ეთნოლოგიური თუ კულტუროლოგიური კონტექსტი.

იმის დავიწყებაც არ შეიძლება, რომ შედარებითი მუსიკისმცოდნეობის განვითარების მეტად მნიშვნელოვან ფაქტორად XIX საუკუნის 80-იან წლებში ორი ტექნიკური ინოვაცია იქცა – ელისონის გრამოფონი და ელისის ინტერვალების გაზომვის ცენტური სისტემა. პირველი შესრულების გამეორების შესაძლებლობას იძლეოდა, მეორე კი – სხვადასხვა მუსიკალური წყობის შედარებისა.

სწორედ ვენის (1899), პარიზის (1900), ბერლინისა (1900) და მოსკოვის (1901) პირველმა ფონოგრამარეკორდირებმა მისცეს სერიოზული სტიმული სხვადასხვა ხალხების ზეპირი ტრადიციის მუსიკის შედარებით კვლევას.

2005 წელს იუნესკომ, რომლის მიზანი მსოფლიოს კულტურული მრავალფეროვნების

შენარჩუნებაა, მიიღო „არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის კონვენცია“. მის მიღებას წინ დიდი სამუშაო უძღოდა. განსაკუთრებით გამოყოფილი სპეციალურ პროექტებს, რომელთა დახმარებით მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში დაიწყო ტრადიციული კულტურის, მათ შორის მუსიკალური ფოლკლორის ინვენტარიზაცია. იგი ითვალისწინებს მონაცემთა ბაზის შექმნას, ანუ ზეპირი ტრადიციის მუსიკის ფიქსაციას. ამასთან, როგორც თავად დაერწმუნდი ექსპერტთა შეხვედრაზე იუნესკოში (პარიზი, 2006 წელი, 17-19 თებერვალი), თანამედროვე პირობებში ამ ტრადიციის გადარჩენისა და მომავალი თაობებისათვის გადაცემის ერთადერთ გზად, იქნება ის ბრაზილიური თეატრი, ინდური სიმღერა თუ ქართული მრავალხმიანობა, მიიჩნევა ამ ტრადიციის სწავლების გზით ათვისება. ამრიგად, დღეს არამატერიალური ტრადიციის შენახვის მიზნით აუცილებელი ხდება მისი მატერიალიზაცია და ტირაჟირება.

ამ ფონზე გასაკვირი არც ისაა, რომ განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი ხალხური სიმღერის ფონოჩანაწერების მიმართ, არა მხოლოდ პრაქტიკოსი შემსრულებლების, არამედ მეცნიერების მხრიდან. იმ მიზეზებზე, რომელიც ქმნის თეორიულ ბარიერებს ეთნომუსიკოლოგების მიერ საარქივო ჩანაწერების გამოყენებაში, წერს რონდა ლ. სევალი (Ronda L. Sewald, Sound Recordings and Ethnomusicology: Theoretical Barriers to the Use of Archival Collections, in: Resound, A Quarterly of the Archives of Traditional Music, Vol. 24, #1,2)). ცხადია, ამ ბარიერების გათვალისწინებასთან ერთად, მეცნიერებს შეუძლიათ მიმართონ კვლევის ორივე მეთოდოლოგიას – უკვე არსებული ჩანაწერებისა და საკუთარი საველე-საექსპედიციო გამოცდილების სინთეზს. ამის შესანიშნავ შესაძლებლობას იძლევა ქართული სინამდვილე, სადაც სოფლად ჯერ კიდევ ვხვდებით ნამდვილ „homo-polyphonic“-ებს (ხემცოვსკი)



და ამავე დროს ხელთ გვაქვს ქართული მრავალხმიანობის აუდიოჩანაწერები, რომელიც პირველად ზუსტად ერთი საუკუნის წინ, 1907 წელს განხორციელდა.

ფონოჩანაწერების კოლექციების მიმართ გაზრდილი ინტერესი ტრადიციული მრავალხმიანობის III საერთაშორისო სიმპოზიუმამაც (2006 წ.) დაადასტურა, რომელზეც რამდენიმე მოხსენება იყო ამ თემაზე წარმოდგენილი: ლიტერ ქრისტენსენი (აშშ-გერმანია), „არქივები, ტექნოლოგია, კვლევა, სახელმწიფო;“ სიუზან ციგლერი (გერმანია), „მრავალხმიანობა ბერლინის ფონოგრამარქივის ისტორიულ ჩანაწერებში;“ გერდა ლეხლაიტნერი, ნონა ლომიძე (ავსტრია), „ბუხარელი და ქართველი ებრაელები ვენაში;“ ფრანც ლეხლაიტნერი (ავსტრია), „ქართული ცვილის ლილვაკების კოლექცია – ჩაწერის ტექნოლოგია და რესტავრაციის რეკომენდაციები;“ რუსუდან წურწუშია (საქართველო) „საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექცია.“

ჩვენი ბიულეტენის მკითხველისათვის ისიც ცნობილია, რომ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრმა ორი პროექტი განახორციელა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებთან დაკავშირებით: ერთი – ვენის ფონოგრამარქივისა და მისი სპეციალისტის ფრანც ლეხლაიტნერის დახმარებით, როცა ლილვაკებზე ჩაწერილი მასალა ციფრულ მატარებელზე იქნა გადატანილი და მეორე – საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექციის კატალოგის გამოცემა საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს კულტურული



მემკვიდრეობის დაცვის პროგრამით. გარდა ამისა, გამოიცა აუდიომასალის ოთხი CD, დაგეგმილია დანარჩენის გამოცემაც.

წინამდებარე ბიულეტენში გვინდა შემოგთავაზოთ სიუზან ციგლერის მოხსენების ტექსტი, რომელიც მან IV სიმპოზიუმზე წარმოადგინა. მართალია, იგი დაიბეჭდება სიმპოზიუმის მოხსენებათა კრებულში, მაგრამ ვფიქრობთ, მას სიამოვნებით გაეცნობა ჩვენი ბიულეტენის მკითხველების უფრო ფართო წრეც. აქვე გთავაზობთ „საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექციის კატალოგის“ წინასიტყვაობასაც, რადგან კატალოგი შეზღუდული რაოდენობით დაიბეჭდა და მისი გაცნობა, დაინტერესულ პირს, ფაქტობრივად, მხოლოდ თავად კოლექციების შენახვის ადგილებში შეეძლება.

# საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კოლექცია

რუსუდან წურწუშია

თავის დროზე ფონოგრაფმა დიდი სამსახური გაუწია ხმოვანი სამყაროს შემსწავლელებს. ქართული ხალხური მრავალხმიანობაც პირველად მსოფლიომ გრამოფონისა და ფონოგრაფის ჩანაწერების მეშვეობით გაიცნო. როგორც ცნობილია, **ბერლინისა და ვენის ფონოგრამარქივების** ფონდებში დაცულია 1909-1913 წლებში **ადოლფ დირის** მიერ საქართველოში მოწყობილ ექსპედიციებსა და **გეორგ შუნემანის** და **რობერტ ლახის** მიერ 1915-1918 წლებში ქართველი სამხედრო ტყვეებისაგან ფონოგრაფზე ჩაწერილი ცვილის ლილვაკებისა და ფირფიტების კო-

ლექციები. **სანკტ-პეტერბურგის რუსული ლიტერატურის ინსტიტუტში** (პუშკინის სახლი) არსებობს ასეთივე კოლექცია, რომლის მაგნიტური ასლები ინახება საქართველოს სახელმწიფო არქივების მართვისა და საქმის წარმოების დეპარტამენტის კინოფოტოფონოლოკუმენტების არქივში. ეს ძვირფასი მასალა 1970-იან წლებში ცნობილ ლოტბარსა და ამ არქივის ფონოგანყოფილების გამგეს ვლადიმერ ბაბილუას გადმოუწერია. ფონდი აერთიანებს **ნიკოლოზ დერჟავინის** მიერ 1910 წელს გურიაში, **იოსებ მეგრელიძის** მიერ 1927 წელს დუშეთსა და ბათუმში და **ვეგენი გი-**



პიუსის მიერ ლენინგრადში 1930 და 1935 წლებში ჩაწერილ სიმღერებს. ამათგან ეს უკანასკნელი კოლექცია შეიცავს იმ დროისათვის სრულიად ახალი, გიპიუსის მიერ მოგონილი “ტექნიკით” ცალ-ცალკე ხმებად ჩაწერილ გურულ სიმღერებს. აქვეა წარმოდგენილი შალვა ასლანიშვილის (1928 წ., რაჭა). იოსებ მეგრელიძის (1932 წ., გურია) და გრიგოლ ჩხიკვაძის (1933 წ., გურია; 1934 წ., ფანანაური) საქესპედიციო ჩანაწერები.

ქართული ხალხური მუსიკის ჩაწერის ისტორია ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში ნაკლებადაა შესწავლილი. უკანასკნელ დრომდე გაცილებით მეტ ინფორმაციას ვფლობდით საქართველოს გარეთ დაცულ კოლექციებზე, ვიდრე საკუთრივ საქართველოში არსებულ მასალაზე.

კონსერვატორიის ქართული ხალხური შემოქმედების ლაბორატორიაში დიდხანს ინახებოდა ცვილის ლილვაკები და მწყობრიდან გამოსული სამი ფონოგრაფი, როგორც წარსულის ძვირფასი რელიკვია. მათი აუღერების შეუძლებლობის გამო, 2005 წლის შემოდგომამდე ისიც კი არ იყო ცნობილი, სულ რამდენი ლილვაკი არსებობდა საქართველოში, სად და ვისთან ინახებოდა ისინი. მიუხედავად თბილისის კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის გამგის, აწ გარდაცვლილი ბ-ნ კუკური ჭოხონელიძისა და ბ-ნ ანზორ ერქომაიშვილის მცდელობისა, ჩვენში ლილვაკების ასაუღერებელი აპარატის შექმნა ვერ მოხერხდა. როცა ყველა იმედი გადაიწურა, კონსერვატორიის ტრადიციული მრვალხმთანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრმა დახმარებისათვის ვენის ფონოგრაფიკის მიმართა. ეს ავტორიტეტული დაწესებულება მაშინვე გამოეხმაურა თბილისის კონსერვატორიის თხოვნას და რამდენიმე ფორმალური საკითხის მოგვარების შემდეგ, 2005 წლის ივნისში საქმის ვითარების შესასწავლად თბი-

ლისში ბ-ნი ფრანც ლეხლაიტნერი მოავლინა. 2005 წლის ნოემბერში საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს ფინანსური მხარდაჭერით ბ-ნი ლეხლაიტნერი უფრო ხანგრძლივი დროით ჩამოვიდა და თავისი აპარატით ლილვაკებზე ჩაწერილი მასალა ციფრულ მატარებელზე გადაიტანა. ამ დროისათვის ტრადიციული მრვალხმთანობის კვლევის ცენტრმა თავი მოუყარა საქართველოში არსებულ და ამ დროისთვის მისთვის ხელმისაწვდომ ყველა კოლექციას. ასე შეგროვდა 528 ლილვაკი, თუმცა არც ისაა გამორიცხული, კერძო კოლექციებში კიდევ იყოს შემორჩენილი მათი გარკვეული რაოდენობა.

გადაწერის პროცესი საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. სამწუხაროდ, საქმეს თავად ლილვაკებზე მასალის ჩაწერის ხარისხიც ართულებდა, რამაც, ბუნებრივია, დადი დაასვა გადაწერილი მასალის უღერადობის ხარისხსაც.

ასე განახორციელა საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროსა და ვენის ფონოგრაფიკის მხარდაჭერით თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრვალხმთანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრმა პროექტი, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ “ხმები წარსულიდან”.

არსებული ცნობების მიხედვით, ქართველ მუსიკოსთაგან პირველმა ფონოგრაფს დიმიტრი არაყიშვილმა მიმართა 1901 წელს. თხუთმეტი წლის განმავლობაში მას ჩაწერილი მასალა ნოტებზე გადაჰქონდა და მოსკოვის უნივერსიტეტის მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის შრომებში აქვეყნებდა. 1903 წლიდან მოსკოვიდან დაბრუნებულმა ზაქარია ფალიაშვილმა მოიარა ფონოგრაფით მთელი საქართველო და მის მიერვე ჩაწერილ და შემდეგ ნოტებზე გადატანილ ნიმუშებს სანოტო კრებულებში მოუყარა თავი.

ედისონის ფონოგრაფი ხმების ჩასაწერად 1950-იანი წლების დასაწყისამდე იხმარებოდა. გრიგოლ ჩხიკვაძის ცნობით, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლები 1927 წლიდან ინტენსიურად იწყებენ ფონოგრაფით ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ნიმუშების ჩაწერას – კონსერვატორიის დირექტორის მოადგილის ლარისა ქუთათელაძის ხელმძღვანელობით სტუდენტებმა – კომპოზიტორმა შალვა მშველიძემ და მუსიკისმცოდნე შალვა ასლანიშვილმა მოიარეს სვანეთი. 1920-40-იან წლებში ქართველ კომპოზიტორებსა და ფოლკლორისტებს არ დაუტოვებიათ საქართველოს არც ერთი კუთხე-კუნჭული, ჩაწერეს



თითქმის ყველაფერი, რასაც მაშინ ხალხი მდეროდა. უკვე დასახელებულთა გარდა, ფონოგრაფით მუშაობდნენ გრიგოლ ჩხიკვაძე, იოსებ მეგრელიძე, თამარ მამალაძე, სერგი ქლენტი, ალექსანდრე ფარცხალაძე. გ. ჩხიკვაძისვე ცნობით, 1927-1934 წლებში საკავშირო ანთროპოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და არქეოლოგიის ინსტიტუტის მიერ, საქართველოში ორგანიზებული იქნა ექსპედიციები გიპიუსი-ევალდი-კუშნარიოვის (1927), შილინგერის (1927), ასლანიშვილის (1928), გიპიუსის (1930), მეგრელიძის (1932), ჩხიკვაძე-ელ.ვირსალაძე-შ.ძიძიგურის (1933) და ჩხიკვაძის (1934) მონაწილეობით. ჩვენს ხელთ არსებული ყველაზე გვიანი საექსპედიციო მასალა 1953 წლითაა დათარიღებული.

ამ კოლექციებში სულ 523 ცვილის ლილვაკია წარმოდგენილი, რომელთაგან 44 ცარიელი ან გატეხილი აღმოჩნდა. როგორც სპეციალისტები ამბობენ, რესტავრაციის შემდეგ გატეხილი ლილვაკების დიდი ნაწილის აუღერებაც გახდება შესაძლებელი. დანარჩენი 479 ლილვაკიდან აუდიო მასალა კომპიუტერული დამუშავების გარეშეა გადატანილი ლაზერულ დისკებზე, რომლებიც დედნებთან ერთად კოლექციების შესაბამის მფლობელებთან ინახება. გარდა ამისა, დისკების სრული კომპლექტის თითო პირი დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასა და ვენის ფონოგრაფიკულში, კოლექციის მფლობელთა უფლებების სრული დაცვით.

“საქართველოში დაცული ცვილის ლილვაკების კატალოგი (1920-1950-იანი წლები)” საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს ხელშეწყობით ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სახელმწიფო პროგრამის ფარგლებში მოამზადა გამოსაცემად თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრმა.

კატალოგში შესულია:

- საქართველოს თეატრის, კინოს, მუსიკისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის,

- ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის,

- საქართველოს სახელმწიფო არქივების მართვისა და საქმის წარმოების დეპარტამენტის კინოფოტოფონო დოკუმენტების არქივის,

- აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის ხელოვნებისა და კულტურის სახელმწიფო მუზეუმის,

- საქართველოს სიმონ ჯანაშიას სახე-

ლობის ეროვნული მუზეუმის, - თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონდებში არსებული კოლექციები.

კატალოგის მიზანია საქართველოში დაცული იმ ლილვაკების აღნუსხვა, რომელთა აუღერება და ციფრულ მატარებლებზე გადატანა მოხერხდა და, ამდენად, ხელმისაწვდომია ქართული კულტურული მემკვიდრეობით დაინტერესებულთათვის.

კატალოგში შესული ინფორმაცია სისტემატიზებული და ცხრილის სახითაა მოწოდებული. 1 გრაფაში ლილვაკების საერთო ნუმერაციაა მოცემული. მომდევნოში (2) – ლილვაკების ყუთებზე ფანქრით ან მეღნით აღნიშნული ნომერია შეტანილი, რომელიც თავად ჩამწერის ან კოლექციის უფრო გვიანდელი მფლობელის მიწერილი უნდა იყოს. ზოგჯერ ერთ ყუთს ორი ნომერი აწერია, ასეთ შემთხვევაში ორივე ნომერია მითითებული. ჩამწერის ადგილის, ნიმუშის სახელწოდების, შემსრულებლის ვინაობისა და ჩამწერის შენიშვნის აღმნიშვნელ მომდევნო (3,4,5,6) გრაფებში განაწილებულია ინფორმაცია, რომელიც ძირითადად ლილვაკში ჩადებული ქალაქის პატარა ნაგლეჯიდანაა აღებული და, ყოველთვის თუ არა, უმეტესწილად ჩამწერს ეკუთვნის. ამას გვაფიქრებინებს შალვა მშველიძის კოლექციის მაგალითი, რომლის ნუსხა კომპოზიტორის სიცოცხლეშივე შეადგინა მისმა ქალიშვილმა ქანანა მშველიძემ სწორედ ასეთი ქალაქის ნაგლეჯების მიხედვით. ასევე ძვირფასი ინფორმაცია შემოგვინახეს თავად ლილვაკებმა, რომელთა დასაწყისში ჩამწერი აცხადებს ნიმუშის სახელწოდებასა და შემსრულებლების ვინაობას, ზოგჯერ ასახელებს საკრავს და ა.შ. მაშინ, როცა ქალაქზე მოცემული ინფორმაცია არ ემთხვევა გამოცხადებულს, იგი შეტანილია “ჩამწერის შენიშვნაში” (7)), ხოლო როცა გამოცხადება რაიმე უზუსტობას შეიცავს (მაგალითად, აცხადებს “უკრავს ჩონგურზე”, რეალურად კი ფანდური ქლერს), მაშინ – “შემდგენლის შენიშვნაში” (იმავე გრაფაში). სახელწოდებისა (4) და შემსრულებლის ვინაობის (5) აღმნიშვნელ გრაფებში ჩანაწერების წინ ფრჩხილებში მოცემული რიცხვები ნიმუშების რიგითობას აღნიშნავენ. ეროვნული მუზეუმისა და ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის კოლექციებში ზოგიერთ სიმღერას თან ახლავს ქალაქზე ამოწერილი პოეტური ტექსტებიც, რომელთა მოძიება დაინტერესებულ პირს შეუძლია შესაბამისი კოლექციების მფლობელებთან (ისტორიისა და ეთნოლოგიის მუზეუმის კოლექცია, ლილვაკები №№1,2,3,8,9,12,15; მშველიძის კოლექცია, ლილვაკები №33 და

№16. ამ უკანასკნელს თან ახლავს სანოტო სისტემაზე ჩაწერილი ჭიბონის წყობა). რთული აღმოჩნდა გეოგრაფიული სახელგების დაზუსტებაც. ზოგჯერ ჩამწერი მიუთითებს არა მარტო კუთხეს, რაიონს თუ სოფელს, არამედ თემსაც, რაც ხშირად არ ემთხვევა თანამედროვე ადმინისტრაციულ დაყოფას. კატალოგში შეტანილი დედნისეული დასახელებები ისტორიული სურათის აღდგენაშიც დაეხმარება დაინტერესებულ პირთ.

კატალოგში შესული მასალა ძირითადად სასიძღვროა. გვხვდება მხოლოდ დასაკრავი ნიმუშებიც. ასეთ შემთხვევაში მე-5 გრაფაში მითითებულია საკრავზე დამკვერელის ვინაობა, ხოლო როცა საკრავი სასიძღვრო ნიმუშს ახლავს, ამავე გრაფაში მითითებულია საკრავი, რომელზეც მომღერალი უკრავს.

ცალკე უნდა აღინიშნოს დ. არაყიშვილის კოლექციის შესახებ. კომპოზიტორისა და მეცნიერის ქალიშვილმა იგი სხვა მასალებთან ერთად გადასცა თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმს. ამ მასალებში დაცულია დიმიტრი არაყიშვილის მოხსენება ოსური ხალხური სიმღერების შესახებ, რომელიც მას 1923 წელს მოსკოვში, ხოლო 1944 წელს თბილისში, მეცნიერებათა აკადემიაში წაუკითხავს. ხელნაწერის მიხედვით, არაყიშვილს ოსეთში პირველი ექსპედიცია 1902 წელს ჰქონია, სადაც 6 სიმღერა ჩაუწერია, მეორე და უფრო ნაყოფიერი ექსპედიცია კი – 1923 წელს. როგორც იგი აღნიშნავს, ამ ექსპედიციის დროს 38 სიმღერა ჩაწერა, კოლექციაში არსებულ 12 ლილვაკზე კი სიმღერების სწორედ ეს რაოდენობა უღერს. ლილვაკების ყუთებზე მონაცემები და, მათ შორის, სიმღერების სახელწოდებები რუსულ ენაზეა და, როგორც ჩანს, ყოველთვის ზუსტად არაა ჩანიშნული. ასევე ძნელი გასარჩევი აღმოჩნდა სიმღერის წინ ოსურად გამოცხადებული სათაურებიც. მათ გაშიფვრაში დიდი დახმარება აღმოგვიჩინა “კავკასიური სახლის” თანამშრომელმა ქნმა ნაირა ბეტიევმა, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვუხდით. მისივე რჩევით, რადგან ოსური ენა, ფონეტიკური თვალსაზრისით, უფრო ახლოს დგას ქართულთან, ვიდრე რუსულთან, მთელი ინფორმაცია კატალოგში ქართულადაა შეტანილი.

ჩატარდა გარკვეული საძიებო სამუშაოები თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კოლექციების ჩამწერთა ვინაობის დასადგენად. გაირკვა, რომ ფონდის ერთი ნაწილი გრიგოლ ჩხიკვაძის მიერაა ჩაწერილი მესხეთ-ჯავახეთის 1949 წლის და ხევსურეთის 1953 წლის ექსპედიციებში, ხოლო გარკვეული ნაწილი – ვლადიმერ ახობაძის მიერ სამეგ-

რელოსა და სვანეთის 1950 წლის ექსპედიციებში.

კატალოგში ასევე შესულია ის ლილვაკებიც, რომლებზეც კლასიკური მუსიკის ფრაგმენტებია ჩაწერილი. ვფიქრობთ, ასეთი ლილვაკების არსებობა სახელმწიფო არქივების მართვისა და საქმის წარმოების დეპარტამენტის კინო-ფოტო-ფონოლოკომენტების არქივის, აჭარის კულტურისა და ხელოვნების მუზეუმისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კოლექციებში იმ გარემოებითაა გამოწვეული, რომ ხალხური სიმღერის შემგროვებლები სიმღერების ჩასაწერად იყენებდნენ ე.წ. “მეორად” ლილვაკებს. ამიტომ კოლექციებს შემორჩენილ ლილვაკთა უმეტესობაზე კლასიკური მუსიკა საკმაოდ უჩვეულო ინტერპრეტაციითაა წარმოდგენილი ( მაგალითად, ოპერის ვოკალური ფრაგმენტები სასულე ორკესტრის შესრულებით). ამ მასალის უმეტესობას არ ახლდა არავითარი ჩანაწერები. მათი უმეტესი ნაწილის ამოცნობაში გაწეული დახმარებისათვის მადლობას ვუხდით თბილისის კონსერვატორიის პროფესორებს გონა ბეჟუაშვილსა და თემურ ელიავას, აგრეთვე საფორტეპიანო ფაკულტეტის III კურსის სტუდენტს გვანცა ბუნიათიშვილს. თუმცა, სამწუხაროდ, დარჩა ნაკლებად ცნობილი დაუდგენელი ნიმუშებიც.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ლილვაკებზე ჩაწერილი საექსპედიციო მასალის მნიშვნელობა ეროვნული ტრადიციული კულტურული მემკვიდრეობისათვის. კატალოგში შეტანილია დ. არაყიშვილის, შ. მშველიძის, შ. ასლანიშვილის, თ. მამლაძის, ს. ჟღენტის, ა. ფარცხალაძის, გ. ჩხიკვაძის, ვ. ახობაძის მიერ 1923-1953 წლებში საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ექსპედიციების დროს ჩაწერილი ხალხური სიმღერები, აღმოსავლეთის მთის ერთხმიანი ნიმუშებიდან ქართლ-კახურ თუ გურულ სასიძღვრო შედევრებამდე. ეს ჩანაწერები ინახავენ ქართული ტრადიციული მუსიკის მთელს იმ მრავალფეროვნებას, რომელიც შორეული წარსულიდან XX საუკუნემდე მოიტანა ქართველმა ხალხმა. ამ სიმღერების დიდი ნაწილი ნოტებზეა გადატანილი და გამოქვეყნებული, გარკვეული ნაწილი კი ხელნაწერების სახით ინახება. წინამდებარე გამოცემა მსგავსი და სამეცნიერო-საძიებო ხასიათის ბევრი სხვა სამუშაოს ჩატარების შესაძლებლობას მისცემს მკვლევრებს.

# „პოლიფონია და ბერლინის ფონოგრაფიათა არქივის ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერები“

დოქტორი სუზან ციგლერი  
ფონოგრაფიათა არქივი/  
ეთნომუსიკოლოგიის დეპარტამენტი  
ბერლინის ეთნოგრაფიული მუზეუმი



**1. შესავალი**  
ჩემი შრომის თემაა ტრადიციული მრავალხმიანი მუსიკის ის ადრეული ხმოვანი ჩანაწერები, რომლებიც მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარშია ჩაწერილი და რომლებიც დღესდღეისობით ინახება ბერლინის ფონოგრაფიათა არქივში. მე გავუყვები ამ არქივში დატოვებული მრავალხმიანობის ნაკვალევს, განვიხილავ რიგ ცვილის ცილინდრულ ჩანაწერს და განსაკუთრებულ ყურადღებას დავეთმობ მსჯელობას პუბლიკაციებზე მათ შესახებ. უამრავი შრომა, უმეტესად სასწავლო, მაგრამ აგრეთვე მნიშვნელოვანი თეორიული სტატია თუ წიგნი გამოცემულია ამ თემის ირგვლივ. დეტალურად მხოლოდ ორ მაგალითს განვიხილავ: პირველი არის ერიკ მ. ჰორნბოსტელის სტატია “მრავალხმიანობა არაევროპულ მუსიკაში”, დაწერილი 1909 წელს, ხოლო მეორე არის მრავალხმიანობის ისტორიის ყოვლისმომცველი წიგნი, დაწერილი მარიუს შნაიდერის მიერ 1934 წელს.

მინდა ავლინდნო, რომ ჩემი შრომა უკავშირდება ჩემს პირველ ვიზიტს საქართველოში, ბორჯომში, 1988 წელს. იმ დროს ჩვენ ვიხილავდით პუბლიკაციებს მრავალხმიანობის შესახებ. მათ შორისაა ი. ჟორდანიას სტატია მ. შნაიდერის წიგნის ირგვლივ და ჩემი სტატია ქართული მრავალხმიანობის შესახებ გერმანულ ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში, რომელიც დაიბეჭდა “საბჭოთა ხელოვნებაში” 1989 წელს.

ამ სიმპოზიუმზე მსმენელი ინტერნაციონალურია და მეც გამოვიყენებ შესაძლებლობას, რათა წარმოვადგინო მაგალითები არა მხოლოდ საქართველოდან, არამედ მსოფლიოს იმ სხვა არეებიდანაც, სადაც მრავალხმიანობა იქნა აღმოჩენილი.

მსურს გაგიზიაროთ ჩემი ნაფიქრი თუ მოსაზრება, რომელიც მოჰყვა ჩემს კვლევას ბერლინის ფონოგრაფიათა არქივში 1993 წლიდან. ამ შრომის შედეგი მოექცა ჩემს ახალ წიგნში, რომელიც ეხება ცვილის ცილინდ-

რულ კოლექციებს ბერლინის ფონოგრაფიათა არქივიდან (ციგლერი, 2006).

## 2. მრავალხმიანობა ისტორიულ ჩანაწერებში

ბერლინის ფონოგრაფიათა არქივის ჩანაწერები 1900 წელს უკავშირდება, როდესაც კარლ შტუმპფმა, ბერლინის უნივერსიტეტის პროფესორმა, გააკეთა პირველი ჩანაწერები სიამას თეატრალურ ჯგუფთან ერთად. სხვადასხვა სახის არაევროპული მუსიკის ჩაწერა წარმატებით გაგრძელდა ჯერ ბერლინში, ეთნიკურ ჯგუფთა საზოგადოებისათვის (“Völkerschauen”) გამართულ პრეზენტაციებზე, ხოლო მოგვიანებით - აგრეთვე ველზე. Museum für Völkerkunde-სა და აფრიკულ-ოკეანური დეპარტამენტის დირექტორთან – ფელიქს ფონ ლუშანთან კარგი ურთიერთობის წყალობით ბევრი ექსპედიცია და კვლევა იქნა აღჭურვილი ფონოგრაფიული დანადგარებით, შეკვეთილ იქნა ადგილობრივი მუსიკის მაგალითების ჩაწერა მათი ძიების არეალში თუ შორეული ექსპედიციების დროს.

ერიკ მ. ფონ ჰორნბოსტელი ემხრობოდა აზრს, რომ ყველა სახის მუსიკალური გამოხატულება ერთად უნდა იყოს თავმოყრილი, რათა ხელმისაწვდომი გახდეს ნაირგვაროვან პრაქტიკაში თუ მუსიკალურ კონცეფციებში მრავალხმიანობის ჩათვლით, რომელიც შეიქმნა იმისთვის, რომ შეესრულებინა მნიშვნელოვანი როლი მრავალ მუსიკალურ კულტურაში.



“სახელმძღვანელო კოლექციონერებისათვის” (“Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Africa und Oceanien”) პირველად იქნა გამოცემული 1899 წელს ფონ ლუშანის მიერ ფონ ჰორნბოსტელთან თანამშრომლობით, რომელიც ბერლინში ჩამოვიდა 1901 წელს, სადაც მუსიკალური პროფილი გაუმჯობესებული და გაფართოებული იყო. ერთ-ერთ პარაგრაფში რეკომენდებულია განსაკუთრებული ყურადღების დათმობა მრავალხმიანი მუსიკისადმი და მუსიკის ჩაწერისადმი სპეციფიური გზით.

მიუხედავად ამისა, პრაქტიკაში ამ ინსტრუქციების მიყოლა ძალიან რთულია, თუმცა ფონ ლუშანის რჩევის გათვალისწინება კვლევას დიდ ღირებულებას შესძენდა.

კოლექციონერებთან მიმოწერაში, ფონ ჰორნბოსტელი და მოგვიანებით შნაიდერი, ყურადღებას უთმობდნენ, როგორც ვოკალურ, ასევე ინსტრუმენტულ მრავალხმიანობას.

ამ საქმიანობის შედეგს ახლაც შეიძლება მივაკვლიოთ ფონოგრამათა არქივში, როგორც მრავალხმიანი მუსიკის უამრავ ხმოვან მაგალითს შორის, ასევე დაწერილ საარქივო წყაროებში, სადაც ჩვენ დროდადრო ვაწყდებით რემარკებს, რომლებშიც მითითებულია თუ რა სახის მრავალხმიანობაა აღმოჩენილი.

### 3. თეორიული დისკუსია მრავალხმიანობის ირგვლივ

მსოფლიოს სხვადასხვა მუსიკალურ კულტურათა მრავალხმიანობის ჩანაწერები ბერლინის ფონოგრამათა არქივში – როგორც ვოკალური, ისე ინსტრუმენტული – ისტორიული ცვილის ცილინდრების კოლექციების მნიშვნელოვან რაოდენობას ქმნის. ამგვარად, დიდი ყურადღება ეთმობოდა მრავალხმიანი სიმღერის ყველა ფორმასა და მრავალხმიან ინსტრუმენტულ მუსიკას, რომლებიც შესაბამისად განხილულია გამოცემებში, აქვე აღვნიშნავ – პირველ რიგში, სასწავლო გამოცემებში, რომლებიც უმეტესად დაწერილია თვით ჰორნბოსტელის მიერ და მოგვიანებით, მეტნაკლებად, თეორიულ ნაშრომებში, რომლებიც შექმნილია ერიჰ ფონ ჰორნბოსტელის (1909), კარლ შტუმპფის (1911), გეორგ შუნემანის (1920), მეჩისლავ კოლინსკის (1930), მარიუს შნაიდერის (1934) და სხვათა მიერ.

საყურადღებოა, რომ პირველ წლებში და პირველ პუბლიკაციებში (1905 წლამდე), მრავალხმიანობა არ იყო განსაკუთრებულად აქცენტირებული. მიუხედავად ამისა, არქივში მოხვდა უმეტეს წილად აფრიკიდან და სამხრეთის ზღვებიდან ველზე ჩაწერილი მუსიკა. უმეტესი მათგანი ყურადღებისა და მეცნიერული მსჯელობის ღირსია. მრავალხმიანობა ევროპის გარეთ საკმაო იშვიათობას წარმოადგენდა და პირველი ნიმუშებიც განიხილებოდა, როგორც შემთხვევითი ან ისეთი მოვლენა, რომელზეც გავრცელდა ევროპული მუსიკის ზეგავლენა. მაგალითისათვის ვიტყვი, რომ უამრავმა მისიონერმა ჩაიწერა ქრისტიანული სიმღერები, რომლებიც, რა თქმა უნდა, ევროპული წყაროებიდან მომდინარეობდნენ. ჩანაწერების მზარდი რაოდენობა ადასტურებს, რომ ადგილობრივი მრავალხმიანობა მიუთითებს მუსიკის პირველწყაროს არსებობაზე ზოგადად და მრავალხმიანობის არსებობაზე – კერძოდ. ამგვარად, მკვლევარების წინაშე აღმოჩნდა რამდენიმე პრობლემა: 1. როგორ აღიწეროს მონაპოვარი (ეს ამოტივტივდა ტერმინოლოგიური კამათის შედეგად)? და 2. როგორ უნდა იქნას კლასიფიცირებული მონაპოვარი (ეს ამოტივტივდა თეორიული მსჯელობის დროს და ჰიპოთეზებში მრავალხმიანობის პირველწყაროს შესახებ)? განხილვაში დომინირებდა მოსაზრება, რომ არაევროპული მუსიკა ძირითადად უნისონური იყო და გარდა ამისა: “...მრავალხმიანი მუსიკის ყველა ეს [ეგზოტიკური] ფორმა ჩვენს ჰარმონიასთან შედარებით, რომელსაც საფუძვლად უდევს ერთდროულად მუდურ ტონთა კონსონანსი, სრულიად განსხვავებული პრინციპების მატარებელია” (ჰორნბოსტელი, 1905).

მასალათა ორგანიზება, ზოგ შემთხვევაში საკმაოდ უცნაური ახალი ჟღერადობებიც (პარალელური სეკუნდები, კვარტები, კვინტები სამხრეთის ზღვებისა და აფრიკის ჩანაწერებში), მოითხოვდა სპეციალურ ტერმინოლოგიას. ახალი ტერმინების შემოღება აუცილებელი იყო, მაგრამ ბუნებრივია, ისტორიულ მუსიკისმცოდნეობაში არსებული ლექსიკონი უკვე ხმარებაშიც იყო და გათავისებულები. ტერმინთა გამორკვევა და სტანდარტიზაცია წარმოებულ იქნა რამდენჯერმე მეტ-ნაკლები წარმატებით, მაგრამ ევროპული მუსიკისმცოდნეობისგან დამოუკიდებლად არსებული ტერმინოლოგია საზოგადო ხმარებაში ჯერაც არ არის დამკვიდრებული. ისიც აღსანიშნავია, რომ ტერმინი „პოლიფონია“, როგორც ასეთი, მრავალხმიანობაში ცნობილი გახდა მხოლოდ ევროპუ-

ლი მუსიკის ისტორიის წყალობით. აქედან გამომდინარე, ტერმინები აღებულ იქნა ევროპული მუსიკის ისტორიიდან. ზუსტად იმ დროიდან მოყოლებული (დაახლოებით 1900 წელი) შუა საუკუნეების მუსიკა ძალიან პოპულარული იყო. შუასაუკუნეებისა და შესაბამისად არაევროპული მრავალხმიანობისათვის ტერმინი “Mehrstimmigkeit” (მრავალხმიანი სიმღერა) გამოიყენებოდა საპირისპიროდ ტერმინისა “Harmonie” (ჰარმონია), რომელსაც მოითხოვდა მხოლოდ ევროპული მრავალხმიანობა. ფაქტობრივად, ტერმინი “Harmonie” არის არა მარტო სამუსიკისმცოდნეო ტერმინი, არამედ ის გამოსატავს ბევრად მეტს, ვიდრე მუსიკა, უფრო ზუსტად კი, ის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობასაც გამოსატავს. რა თქმა უნდა, ნებისმიერი სახის თარგმანი სიტუაციას უფრო ართულებს, განსაკუთრებით მოცემული არეალისათვის დამახასიათებელი ტერმინები, მაგრამ ამ ასპექტს მე ახლა არ ჩაუვლირდები.

ადრეულ ჩანაწერებში არაევროპული მრავალხმიანობის შესახებ, ანუ 1910 წლამდე, აფრიკისა და სამხრეთის ზღვების მრავალხმიანობის აღწერილობებში განსხვავება იგრძნობა. აქ მე ორ მაგალითს მოვიყვან.

### 1. აფრიკა

თავის სტატიაში “Wanyamwezi-Gesänge”, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალში “Anthropos” 1909 წელს, ჰორნბოსტელი განიხილავს აღმოსავლეთ აფრიკის ჩანაწერებს, რომლებიც შეგროვებული იყო ძირითადად კარლ ვოილეს მიერ 1906 წელს. ერთ-ერთ თავში, რომლის სათაურიცაა “Harmonie” (გვერდები: 1038-1041), არაევროპული მრავალხმიანობის ჩანაწერები უშუალოდ აღქმულია, როგორც შუასაუკუნეების ჩანაწერები: “...Wanyamwezi სიმღერების ჰარმონიები საოცრად ემთხვევა იმ რაღაც ტიპის მრავალხმიანობას, რომელიც გავრცელებული იყო ევროპაში 1000 წლის წინ და რომელიც აღარ არის გავრცელებული დღეს (გვ.1038).

ამ მაგალითების დასავლეთ აფრიკის მაგალითებთან შედარებისას, ჰორნბოსტელი არ გამორიცხავს აფრიკული ჰარმონიის ადგილობრივი პირველწყაროს არსებობას. თუ ეს მაგალითები უბრალოდ იქნებოდა ევროპული მოდელების იმიტაცია, მაშინ აღქმულებიც იქნებოდა, როგორც “უმაღლესი მუსიკალური ტაღანტის ცალკეული ფორმა და

ნიშანი”.

### 2. სამხრეთის ზღვები

ამ სტატიაში, რომელიც დოქტორ ემილ შტეფანის 1904 წელს ნიუ მექლენბურგში ჩაწერილ კოლექციას ეხება, ჰორნბოსტელი მრავალხმიანობას სრულიად არ ახსენებს. სამწუხაროდ, ამ სტატიის ტრანსკრიფცია მრავალხმიან სიმღერებს არ შეიცავს. უფრო მეტი ინფორმაციის მიღება შეიძლება ჰორნბოსტელის მოკლე სტატიიდან სათაურით “Musik”, რომელიც დაბეჭდილია რიჰარდ თურნვალდის შრომაში “Im Bismarckarchipel und auf den Salomoinseln” (ჰორნბოსტელი, 1910). ჰორნბოსტელის გამოკვლევებს საფუძველად უდევს რიჰარდ თურნვალდის ცვილის ცილინდრების დიდი კოლექცია ამ არედან, რომელიც 1906-1909 წლებშია ჩაწერილი და მოიცავს 343 ეგზემპლიარს. სავარაუდო ანგარიშში, ჰორნბოსტელი მიმართავს სხვადასხვა სახის მრავალხმიანობას, ზოგი მათგანი ჰგავს ალპების იოდლს, სხვები კი, კერძოდ საცეკვაო სიმღერები ბალუანიდან (საადმირალთო კუნძულები) არის სრულიად ახალი რამ – “...მეტად საინტერესო და შთამბეჭდავი...”, რადგანაც ისინი აგებული არიან პარალელურ სეკუნდებზე და ამავე ინტერვალით მთავრდებიან (ჰორნბოსტელი, 1910:141). ჰორნბოსტელის მიხედვით, ევროპული გავლენა ამ რეგიონისათვის შეიძლება გამოვრიცხოთ, ისევე, როგორც ნებისმიერი შემთხვევითობა. “პარალელური სეკუნდები საადმირალთო კუნძულებზე, ისტორიის ევოლუციის, მუსიკის თეორიისა და ფსიქოლოგიისათვის ახალ პრობლემებს ქმნიან. პირველ რიგში, გართულებები მუსიკის ძირითად ესთეტიკაში ჩნდება” (იქვე).

“ჰარმონიისა” თუ “მრავალხმიანობის” ფენომენი არაევროპულ მუსიკაში პირველად სასწავლო შემთხვევებში იქნა შენიშნული და განხილული, მაგრამ საკმაოდ დიდი დრო დასჭირდა მრავალხმიანობის შესახებ ნებისმიერი თეორიული დისკუსიის წამოწყებას. მაგალითად, ჰორნბოსტელის ნაშრომში “Über den gegenwärtigen Stand der vergleichenden Musikwissenschaft”, რომელიც წარდგენილი იყო კონფერენციაზე 1906 წელს, ხოლო დაიბეჭდა 1907 წელს, მრავალხმიანობა საერთოდ არაა ნახსენები.

არაევროპულ მრავალხმიანობაზე დაკვირების შედეგად დასკვნების შეჯერების საწყისი ცდა მუსიკისმცოდნეთა საზოგადოების მესამე საერთაშორისო კონფერენციაზე მოეწყო, ვენაში 1908 წელს, ხოლო წერილო-

ბით გამოქვეყნდა 1909 წელს (“Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik”, mit Vorführung von Phonogrammen).

ყოველგვარი შესავლის გარეშე ჰორნბოსტელი იხილავს საკითხს მრავალხმიანობის პირველწყაროს შესახებ, რომელსაც ის აღიქვამს, როგორც ლოგიკურ შედეგს, რომელიც მოსდევს საკითხს მუსიკის პირველწყაროს შესახებ. ის აცხადებს, რომ ახლა (გულისხმობს 1909 წელს) მხოლოდ ფონოგრაფის მეშვეობითაა შესაძლებელი ევროპული მუსიკის ისტორიის მატერიალური ეკვივალენტის პოვნა. ის ხედავს აშკარა ანალოგებს ადრეულ შეასაუკუნეებსა და “მრავალხმიანობის ეგზოტიკურ ფორმებს” შორის. ეგზოტიკურ მუსიკაში ნაპოვნი მაგალითების მეშვეობით უნდა გამოვლინდეს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა და ნაპოვნი უნდა იქნას ის რგოლი, რომელიც აკლია ევროპულ მრავალხმიან ტრადიციას. მარტივი ერთხმიანი ჰარმონიისგან (“reine Einstimmigkeit”) განსხვავებით, რომელსაც ის ეძახის “Homophonie”, ჰორნბოსტელი ანსხვავებს ორი სხვადასხვა სახის მრავალხმიან მუსიკას, რომელთაც საფუძვლად უდევთ ორი სხვადასხვა მენტალური პოზიცია: “Harmonie” (ჰარმონია) უნარჩუნებს მელიდიას ყველა თავის ღირსებას და ამავდროულად ამზადებს მას აკორდისათვის. მეორეს მხრივ, ტერმინი “Polyphonie” (მრავალხმიანობა), ჰორნბოსტელის მოსაზრების თანახმად, უნდა დაყვანილ იქნას რამდენიმე მელიდიამდე, რომლებიც მეტნაკლებად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ ერთდროულად ჟღერენ. ის იხილავს მრავალხმიანობის სხვადასხვა ფორმას და წარმოგვიდგენს მათ ხმოვანი მაგალითების მეშვეობით, თუმცა, სამწუხაროდ, მათი ზუსტი დასახელების გარეშე. ასე რომ, ამ სტატიის მიზანი და ამოცანა ნათლადაა განსაზღვრული: ეს არის დასტური, რომ არაევროპული მრავალხმიანობა ამხელს შუასაუკუნეების ევროპული მრავალხმიანობის განსხვავებულ ადრეულ ეტაპებს. ამ პიპოთეზების გამოცხადების შემდეგ ყველა მომდევნო სტატია ერთ წერტილში მოექცა.

პუბლიკაციაში “Anfänge der Musik” (1911:97-101) კარლ შტუმპფი კატეგორიებს აფართოვებს და ჰომოფონიასა და პოლიფონიისგან კიდევ სამ კატეგორიას ანსხვავებს: “Organum” – მასში არსებითაა პარალელური ხმოვანება აკორდებში, კვინტებში და კვარ-

ტებში, ხოლო პარალელური ხმოვანება ტერციებში, სექსტებში და სეპუნდებში გეხვედება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ინტერვალი არ არის შეცვლილი გამის შესაბამისად. “Bordun”, რომელიც ნიშნავს მთელი ნაწარმოების მანძილზე გაჩერებულ ან მუდმივად ცვალებად (ოსტინატო) ერთ ან მეტ ტონს (ერთ ან მეტ აკორდს) და “Heterophonie”, რომელიც ნიშნავს ერთი და იგივე თემის რამდენიმე ვარიანტის ერთდროულ შესრულებას. ხუთივე ციტირებული კატეგორია აღქმულია, როგორც მრავალხმიანობის ის ეტაპები, რომლებმაც კულმინაციას ევროპულ ფუნქციონალურ ჰარმონიაში მიაღწიეს. ეს კონცეფცია უწყვეტად მეორდება ჰორნბოსტელის სტატიებში და კურტ ზაქსის პუბლიკაციებში. იგი აგრეთვე გავლენას ახდენს მარიუს შნაიდერის წიგნის “Geschichte der Mehrstimmigkeit” (მრავალხმიანი მუსიკის ისტორია), (1934/1935) საწყის ეტაპზე.

მიუხედავად ამისა, შნაიდერი კატეგორიებს მელიდიითა და ტონალობით აერთიანებს, რასაც რეზულტატად მოჰყვება “Kreise”-ს ოთხი რგოლი: 1. პრიმიტიული კულტურები სამხრეთ აზიასა და სამხრეთ ამერიკაში; 2. სამხრეთ აზია, ოკეანეთი; 3. სამოა; 4. აფრიკა. მისი ძირითადი პრინციპია: “Die Form der Melodik bestimmt die Harmonik” (ჰარმონიას განსაზღვრავს მელიდიური ფორმა). 1969 წელს დაბეჭდილი ამ წიგნის მეორე გამოცემა აერთიანებს შნაიდერის წიგნის პირველ და მეორე ტომებს, მაგრამ ფართოვდება მესამე ნაწილით, რომლის სათაურიცაა: “Die Kompositionsprinzipien und ihre Verbreitung” (115 მუსიკალური მაგალითით). პირველ თავში შნაიდერს სიაში შეჰყავს მრავალხმიანი ნაწარმოებების 12 ძირითადი პრინციპი, ხოლო მეორე ნაწილში ის შეისწავლის ურთიერთობებს ევროპულსა და არაევროპულ მრავალხმიანობას შორის.

#### 4. კრიტიკული შენიშვნები

ბერლინის შედარებითი მუსიკისმცოდნეობის სკოლის რეალური თანამონაწილეობა მსოფლიოში მრავალხმიანი მუსიკის შესწავლის საკითხში დიდხანს გრძელდებოდა, მაგრამ ამასთან ყოველთვის კრიტიკულად განიხილებოდა.

უფრო ადრე კრიტიკა ძირითადად კონცენტრირებული იყო შემდეგ საკითხებზე: 1. თეორიის კულტურული ევოლუცია, რომელიც დროთა განმავლობაში მოძველდა; 2. მრავალხმიანი მუსიკის დამოუკიდებელი



პირველწყაროს არსებობა მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში ეჭვს აღარ იწვევს; 3. ისეთ დისციპლინებთან თანამშრომლობაში, როგორცაა: ეთნოლოგია, ანთროპოლოგია, ისტორია, ორგანოლოგია, არქეოლოგია და ა.შ., მრავალხმიანობის განსხვავებული ფორმები უკვე შესწავლილ იქნა დეტალურად ან ახლა შესწავლება. ეს ცოდნა დახმარებას გაუწევს ჩვენი ცნობიერების გაფართოვებას მრავალხმიანობის პირველწყაროს, მისი გავრცელებისა და ისტორიის შესახებ.

ჩემი შენიშვნებიც ზოგადი არაა. ისინი კონკრეტულია და აღმოცენებულია კონტექსტუალური ინფორმაციიდან.

დიდი ხნის დუმილის შემდეგ, ჩვენ მხოლოდ ახლა გვეძლევა საშუალება გადავხედოთ ხმოვან ჩანაწერებს მთელს მასალასთან, კორესპონდენციასთან და შრომებთან კომბინაციაში. შესანიშნავი განცდაა, როცა დღესაც შეგიძლია, მოისმინო ცვილის ცილინდრების ხმოვანება, მიუხედავად იმისა, რომ მათ არ გააჩნიათ კარგი ხარისხი. ბოლოს და ბოლოს, შესაძლებელი გახდა ისტორიული ჩანაწერების მოსმენა, რომლებიც ხშირად განიხილებოდა, ხოლო ახლა შეიძლება შედარებული იქნას სანოტო ჩანაწერებთან და უფრო მეტიც – განხილულ იქნას, უფრო სწორად, ხელახლა განხილულ იქნას შესაძლო წყაროებზე დაყრდნობით.

ამრიგად, ჩვენ უკვე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ იქნა მრავალხმიანი ჩანაწერები შესრულებული ველზე. ზოგმა კოლექციონერმა ვერ გააანალიზა ის ფაქტი, რომ მრავალხმიანი სიმღერა, რომელიც მუსიკისათვის მნიშვნელოვანი იყო დისკუსიასთან ერთად, აღარ არსებობს “ჰარმონიის” შემდეგ (ევროპული ტიპის მრავალხმიანობის მნიშვნელობით). ჩვენ თვალნათლივ ვხედავთ, რომ კოლექციონერმა უარყო მრავალხმიანობის ჯგუფური სიმღერის ჩაწერა, რადგანაც ვერ გააცნობიერა, რომ არსებითი, სწორედ “არაორგანიზებული” მრავალხმიანი სიმღერა იყო. ამის გამო, მან ხალხს სთხოვა ემღერათ არაერთდროულად, არამედ თანამიმდევრობით. მას შემდეგ, რაც ევროპული ჰარმონიის გარდა, მსოფლიოში მრავალხმიანობის სხვა ფორმების აღმოჩენას არ ელოდებოდნენ, ეს ფორმები ალბათ ნაკლებად ღირებულ ჩანაწერად იქნა აღქმული. ჰორნბოსტელი ჯერ კიდევ 1907 წელს გვიჩვენა, რომ არჩევანი, თუ რა უნდა იქნას ჩაწერილი, ადგილობრივ მაცხოვრებლებს უნდა მივანდოთ. ეს არ უნდა გადაწყვიტოს კო-

ლექციონერმა.

სხვა მხრივ, კოლექციონერებს დიდი სირთულეები ჰქონდათ მრავალხმიანობის ჩაწერასთან დაკავშირებით ფონოგრაფის ტექნიკური შეზღუდვების გამო. ფონოგრაფის ხმის მიმღები, ჩვეულებრივ, მეტისმეტად პატარა იყო და ერთ ან ორ ხმაზე მეტს ვერ იწერდა. ასე, რომ რამდენიმე ტექნიკა იქნა განხილული (გ. ჰერცოგთან, მ. კიუსტერსა და სხვებთან თანამშრომლობაში).

სხვა პრობლემა ის არის, რომ ჩვენ ვერ ვხვდებით, რატომ იყო სპეციფიკური ტიპის მრავალხმიანობა ჩაწერილი მაშინ, როდესაც არანაკლებ მნიშვნელოვანი არ არის ჩაწერილი. მაგალითად, კავკასიაში 1909 და 1914 წლებს შორის შექმნილ კოლექციაში ადოლფ დირს არ აქვს მოყვანილი ქართული მრავალხმიანობის სხვა მაგალითები, თუმცა სვანური და ოსური აქვს. ამის მიზეზი რა არის? ნუთუ მას არ ჰქონდა ქართული მრავალხმიანობის მოსმენის შანსი? თუ ის ვერ მიხვდა, რომ ქართული მრავალხმიანობის ნიმუშები მუსიკისმცოდნეობისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი იქნებოდა? თუ უბრალოდ მას არ ჰქონდა საკმარისი რაოდენობის სუფთა ცვილის ცილინდრები? მეორე მხრივ, I მსოფლიო ომის დროს, ავსტრიული და გერმანული ბანაკების ჩანაწერებს შორის, ქართული მრავალხმიანობის ნიმუშები გახდა მუსიკალური რეკოლუციის მიზეზი, რამაც მიგვიყვანა ევროპული მრავალხმიანობის ახალ გაგებასა და ახალ თეორიებამდე (აქვე მინდა ვახსენო რ. პიოპი, ზ. ნადელი და მ. შნაიდერი).

განსაკუთრებული კრიტიკა მ. შნაიდერს უკავშირდება, რომელსაც თავისი ყოველმომცველი “Geschichte der Mehrstimmigkeit” მთლიანად არასდროს დაუბეჭდია, არამედ მხოლოდ ნაწყვეტებად, რომლებიც ეხება მრავალხმიანობას. თუ ჩვენ მრავალხმიანობის გაგება გვსურს, მაშინ მთელს ნაწარმოებებს უნდა გადავხედოთ და არა მხოლოდ მის ცალკეულ ნაწყვეტებს. ცვილის ცილინდრის 2 ან 4 წუთიან ჩანაწერს შეუძლია ნაწარმოების მხოლოდ მცირედი ნაწილის წარმოჩენა და ეჭვ გარეშე გამართლებულია მისი მხოლოდ რამდენიმე ნოტამდე დაყვანა. დღეს, ცვილის ცილინდრზე არსებული მთლიანი ჩანაწერის მოსმენით, ჩვენ საბოლოოდ შეგვიძლია განვსაჯოთ მრავალხმიანი მუსიკის როლი მოცემულ კონტექსტში.

## 5. რეზიუმე

ნება მომეცით დავასკვნა.

ეს პირველი შემთხვევაა I მსოფლიო ომის შემდეგ, როცა შესაძლებელი გახდა ბერლინის ფონოგრამათა არქივის განსხვავებული მასალების მთლიანობაში გადახედვა. გერმანიის გაერთიანების შემდეგ, 1991 წელს, ცვილის ცილინდრები დაბრუნებულ იქნა ფონოგრამათა არქივში. მას შემდეგ ჩვენ ვიცით, თუ როგორ უნდა გახდეს კოლექციები, აუცილებელ დამატებით ინფორმაციასთან ერთად, საზოგადოებისათვის მისაწვდომი. ბევრი კოლექცია ახლა არსებობს ციფრული ხმოვან მექანიზმებზე. პუბლიკაციები მათ შესახებ საარქივო სამუშაოს ნაწილია.

მაშინაც კი, როდესაც უღერადობის ხარისხი მოკლებულია აღქმის უმაღლეს სიზუსტეს, ისტორიული ხმოვანი ნიმუშები უფრო მეტია ვიდრე ხმა (აკუსტიკური). ისინი კოლექციონერების ინდივიდუალურ და პერსონალურ ისტორიასაც წარმოადგენს, რომელიც, თავის მხრივ, ავლენს სხვადასხვა დროის კვლევის ისტორიას, მემატეიანის მსგავსად, და მის მეთოდებს.

ამგვარად, ცვილის ცილინდრებზე არსებული მრავალხმიანი მუსიკის ნიმუშები წარმოდგენილი, გამოყენებული და განხილული უნდა იქნას კორესპონდენციისა და პუბლიკაციებისგან დამოუკიდებლად. ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერების ღირებულება უნიკალურია. ეს გვიღრმავებს ცოდნას ჩანაწერების თანმხლები ისტორიისა და განსაკუთრებული გარემოებების შესახებ.

## ბიბლიოგრაფია

- Hornbostel, Erich M. von  
1905 “Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft”. In: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 7 (3), 1905, 85-97.  
1909a “Wanyamwezi-Gesänge”. In Anthropos 4:781-800, 1033-1052 und Noten.  
1909b “Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik”. In: 3. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien und Leipzig 1909, 298-303.  
1910 “Musik”. In: Zeitschrift für Ethnologie 42:140-142, In: Richard Thurnwald “Im Bismarkarchipel und auf den Salomoninseln”, Zeitschrift für Ethnologie 42:98-147.  
Schneider, Marius  
1934 Geschichte der Mehrstimmigkeit und phänomenologische Studien.  
Erster Teil. Die Naturvölker. Berlin: Julius Bard.  
Stumpf, Carl  
1911 Anfänge der Musik. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.  
Ziegler, Susanne  
2006 Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs. Staatliche Museen zu Berlin – Ethnologisches Museum.

## ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტერმინოლოგიის ლექსიკონი ინტერნეტ-სივრცეში

არცთუ ისე დიდი ხნის წინ ვენაში შეიქმნა ხალხური მრავალხმიანობის შემსწავლელი კიდევ ერთი სამეცნიერო ცენტრი. ვენის უნივერსიტეტის ბაზაზე ცნობილი ეთნომუსიკოლოგების გერლინდე ჰაიდისა და არდიან აჰმედაიას თაოსნობით დაფუძნდა „ევროპული მრავალხმიანობის კვლევის ცენტრი“. თბილისის კონსერვატორიის ნორცმ თავიდანვე იზრუნა, რომ მჭიდრო შემოქმედებითი ურთიერთობა დაემყარებინა ახლადშექმნილ ორგანიზაციასთან. ამ მცდელობის შედეგად შემზადდა საფუძველი,

ქართველ ეთნომუსიკოლოგებს აქტიური მონაწილეობა მიეღოთ ვენის სამეცნიერო ცენტრის პირველივე პროექტში. კერძოდ, „ევროპული ტრადიციული მრავალხმიანობის ცენტრმა“ განიზრახა ევროპის მასშტაბით მრავალხმიანობის შესახებ ხალხურ ტერმინთა ლექსიკონის შედგენა. ამ პროექტში მონაწილეობის მისაღებად შეთავაზება მიიღეს ქართველმა ეთნომუსიკოლოგმა იოსებ ჟორდანიამ (მეღებურის უნივერსიტეტიდან) და თამაზ გაბისონიამ. მათ მოამზადეს ქართული ხალხური სიმღერის სივრცეში მრავალ-

ვალხმიანობის მოვლენათა აღმნიშვნელ ტერმინთა ლექსიკონი, რომელიც ჯერჯერობით 104 სტატიას მოიცავს. ეს მასალა ევროპის მასშტაბით ყველა სხვა ანალოგიურ მასალას შეუერთდება და განთავსდება შესაბამის საიტზე. ერთი წლის შემდეგ კი განზრახულია ვენაში ხალხური ტერმინოლოგიის შესახებ სამეცნიერო ფორუმის ჩატარება და მისი შედეგების წიგნად გამოცემა.

ქართული ხალხური მრავალხმიანობის ტერმინოლოგია ძირითადად მისთვის ჩვეული სამხმიანობის ცალკეულ ხმათა სახელებს მოიცავს. შედარებით მცირერიცხოვანია აქ საკუთრივ მრავალხმიანი მღერის საშემსრულებლო თავისებურებების ამსახველი ტერმინები.

## მასტერ-კლასები ხალხური ანსამბლებისათვის

ქართული ფოლკლორული ანსამბლების შესრულების სტილის ტრადიციულ მანერასთან შესაბამისობის საკითხი დღეს განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს როგორც ეთნომუსიკოლოგთა შორის, ასევე – ტრადიციული მუსიკით დაინტერესებულთა ფართო წრეებში. ამ კუთხით საინტერესო პროექტი განხორციელდა ამა წლის მაის-ივნისში. საქართველოს პრეზიდენტის მიერ ფოლკლორის მხარდაჭერის პროგრამის ფარგლებში და საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტროს ინიციატივით მომზადდა პროგრამა „ქართული სიმღერის ასაღორძინებლად“, რომელიც გულისხმობდა საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში (პროექტის პირველ ეტაპზე – აღმოსავლეთ საქართველოში) მოქმედ ხალხური სიმღერის ანსამბლებთან სპეციალისტ ეთნომუსიკოლოგთა მივლინებას. მივლინება ითვალისწინებდა ანსამბლებისათვის მასტერ-კლასების ჩატარებას, რომლის მთავარი მიზანი იყო მომღერლებისთვის იმ ტრადიციული საშემსრულებლო მანერის შესხენება, საუკუნეების მანძილზე რომ კრისტალდებოდა და ბოლო წლებში მნიშვნელოვნად შეირყვნა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ამჟამინდელ საქართველოში არსებული და მოქმედი ხალხური ანსამბლები უმეტესწილად მომწყვდარნი არიან ფოლკლორულ საშემსრულებლო გარემოს და ფაქტობრივად სასცენო კოლექტივებად არიან ქცეულნი, აღნიშნული პროექტის, ერთი შეხედვით, გაუმართლებელი მისია – თავისუფალი შემსრულებლის განსწავლა ხალხური საშემსრულებლო ტრადიციის „კანონებში“ – მისაღებად მიიჩნიათ ბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრამ. სწორედ მას დაევალა ამ

პროექტის განხორციელება.

კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კათედრის პედაგოგებმა და მეცნიერ-თანამშრომლებმა ნატალია ზუმბაძემ, დავით შულღიაშვილმა, მალხაზ ერქვანიძემ და თამაზ გაბისონიამ (პროექტის კოორდინატორი) მაისიდან თვენახევრის განმავლობაში აღმოსავლეთ საქართველოს ოცდახუთ ხალხური სიმღერის ანსამბლს ჩაუტარეს აღნიშნული მასტერ-კლასი. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ღონისძიება არ ატარებდა დირექტიულ ხასიათს – სპეციალისტები ანსამბლის წევრებს მათი მოსმენის შემდეგ რეკომენდაციის სახით აწოდებდნენ საკუთარ შენიშვნებსა და წინადადებებს.

მეცადინეობები ჩატარდა ახალციხეში, დედოფლისწყაროში, სიღნაღში, ხაშურში, დმანისში, კასპში, ბორჯომში, ჟინვალში, თელავში, ახმეტაში, თიანეთში, მცხეთაში, ყაზბეგში, კახში (საინგილოში – აზერბაიჯანის ტერიტორია), გორში, ყვარელში, რუსთავში, წალკაში, ასპინძაში, საგარეჯოში, ქარელში. სპეციალისტი ანსამბლთან უმეტესწილად ატარებდა ორ მეცადინეობას. ყოველ ანსამბლს საჩუქრად გადაეცა CD-პლეიერი, ამ პროექტის ფარგლებში მომზადებული ხუთი კომპაქტ-დისკის ნაკრები, კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივიდან შერჩეული ქართული ხალხური მუსიკის ნიმუშებით (მოამზადეს ქეთევან მათიაშვილმა, ნინო ნაკაშიძემ და ნინო მახარაძემ); ასევე – ბროშურა „ქართული ხალხური სიმღერის შესრულება“ (ავტორი ნატალია ზუმბაძე).

შეიძლება ითქვას, რომ პროგრამამ კმაყოფილი დატოვა როგორც ანსამბლთა წევრები, ასევე – სპეციალისტები. ამ უკანასკნელთა მითითებებს მომღერლები ყურადღებით იღებდნენ და ხშირად იქვე ცდილობდნენ



ნენ მათ შესრულებას. სწავლობდნენ მათთვის უცნობ სიმღერებსაც. ჩვენ, პროექტში მონაწილეთ, შესაძლებლობა მოგვეცა უფრო ახლოს გავცნობოდით რეგიონებში არსებულ ხალხურ ანსამბლთა რეპერტუარს, მუშაობას, პრობლემებს, ჩავიწერეთ მათი ნამღერი სიმღერები, მეცადინეობის პროცესი. უნდა ითქვას, რომ ანსამბლების ძირითადი პრობლემა რაიონის გამგეობის მიერ დაუფინანსებლობაა. ამის გამო ზოგიერთი ანსამბლი – მცხეთის, ხაშურის, თიანეთის, ბორჯომის, წალკის, ასპინძის, დედოფლისწყაროს, ახმეტის, კასპის – ფაქტობრივად, რეპეტიციებს არ ატარებს და მხოლოდ რაიმე ღონისძიების დროს იკრიბება. ისიც უნდა ითქვას, რომ სხვა ანსამბლების დაფინანსებაც არაა სახარბიელო. თუმცა ისიც სანუგეშოა, რომ ზოგიერთი ანსამბლი (ძირითა-

დად ახალგაზრდული) – რუსთავის, საგარეჯოს და სხვა. სახელფასო ანაზღაურების გარეშე აქტიურ შემოქმედებით ცხოვრებას ეწევა.

ხოლო თუ რაიონების ანსამბლთა საშემსრულებლო ოსტატობას შევაჯამებთ, მათი დონე ჯერ-ჯერობით შეიძლება დამაკმაყოფილებლად მივიჩნიოთ. რეკომენდაციის სახით პროექტის განმახორციელებლები მიმართავენ საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს, რომ ამ უკანასკნელმა მეტი ყურადღება მიაქციოს ხალხურ ანსამბლთა დაფინანსებას, რაც ყველაზე ქმედითი ღონისძიება იქნება რაიონებში ხალხური სიმღერის მხარდასაჭერად.

იგეგმება ანალოგიური პროექტის განხორციელება დასავლეთ საქართველოს მასშტაბით.

თამაზ გაბისონია

## ქართველი ეთნომუსიკოლოგები

### კახი როსებაშვილი (1930-1988)

კახი როსებაშვილი (1930-1988) ეროვნული მუსიკალური კულტურისათვის უანგაროდ დამაშვრალ მსახურთა რიგს განეკუთვნება. თუმცა, ხანმოკლე სიცოცხლის მანძილზე სრულად ვერ გამოხატა თავისი ნააზრევი და შემოქმედებითი შესაძლებლობანი. გამოსცადა რა თავისი დროის სიკეთეცა და სიღუბნეც, მან უხმაუროდ იღვაწა, გულგრილად განერიდა კარიერა-წოდებათა შეღავათებს და საკუთარი, სხვისგან გაუკვალავი გზით იარა.

კახი საოცრად განირჩეოდა ისეთი ადამიანებისაგან, რომელთაც ძალუძთ საკუთარი მიღწევების აფიშირება და „შთაბეჭდილების მოხდენა“. ამ სასიქადულო მამულიშვილში შერწყმული იყო რაინდული გარეგნობა და სიღარბისღე, მრავალმხრივი ნიჭიერება და ფართო განათლება, მაღალი პროფესიონალიზმი, სულიერი სისპეტაკე და პატრიოტიზმი.

მისი ბიოგრაფია აღბეჭდილი იყო „გამოუსწორებელი“ მაძიებლური, ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ბუნებით, რამაც დაარღვია პროფესიული დაოსტატების გზაზე მარტოდენ სწორხაზოვანი წინსვლის სტერეოტიპული დინება.



კახის ნიჭიერებამ ბავშვობიდანვე იჩინა თავი. საკმაოდ კარგად უკრავდა ვიოლინოზე, იყო ავიამოდელისტი. შემდეგ გაიტაცა ქართულმა ხალხურმა სიმღერამ, რომელსაც მთელი სიცოცხლე ერთგულად და თავდაუზოგავად ემსახურა. 1955 წელს კახიმ, მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტის სპეციალობის დაუფლების, ხოლო 1962 წელს ასპირანტურის (პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძის) დასრულების შემდეგ კომპოზიციით დაინტერესებულმა, დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტი (პროფ. ალექსი მაჭავარიანის) კლასი; შემდეგ ივანე ჯავახიშვილის სახელობის არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიული ინსტიტუტის ასპირანტურა (პროფ. გიორგი ჩიტაიას ხელმძღვანელობით).

1959-1977 წლებში იყო ქართული მუსიკალური ფოლკლორის კაბინეტის გამგე, 1970 წლიდან – კათედრის უფროსი მასწავლებელი, ფაკულტეტის დეკანი, კომპოზიტორთა კავშირის წევრი.

კახი როსებაშვილის საქმიანობა რამდენიმე მიმართულებით წარმოინდა. იგი უდიდეს ენერჯიას ახმარდა ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების სხვადასხვა შრეთა ნიმუშების მოძიების, შეგროვების, მეცნიერული შესწავლის საქმეს. პარალელურად კი გატაცებით და ნაყოფიერად თხზავდა.

ფოლკლორი იყო ის მაგიური ძალა, რომლის „ტყვეობაშიც“ იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე იმყოფებოდა. ხოლო კომპოზიციის, როგორც კახი როსებაშვილის ინტერესთა ახალ ობიექტად ჩამოყალიბება რამდენიმე ფაქტორით უნდა ყოფილიყო განპირობებული: პირველ რიგში, სიახლის ძიებისა და შეცნობის დაუოკებელი წყურვილით, თანამედროვეობის შემოქმედებითი პულსის მოსინჯვის მცდელობით, ახალ საკომპოზიტორ ტექნოლოგიებში გარკვევისა და წვდომის სურვილით, არნოლდ შონბერგით, სამუელ ბარბერით, ქშიშტოფ პენდერეცკით, განსაკუთრებით კი, დოდეკაფონიით სერიოზული გატაცებით. დოდეკაფონურ ტექნიკას მან საგანგებო თეორიული გამოკვლევა უძღვნა და ხარკიც მოუხადა ორიგინალური მუსიკალური კომპოზიციის სახით. ამ მიმართულებით მან ცოტა როდი იშრომა. მის კალამს ეკუთვნის სხვადასხვა კონკურსებზე პრემირებული ნაწარმოებები: კონცერტი ფორტეპიანოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის, ვოკალურ-სიმფონიური პოემები „გმირული“, „ვეფხი და მოყმე“, საფორტეპიანო პიესები, ერთაქტიანი ტელეოპერა „სახრჩობელის წინაშე“, ერთაქტიანი ბალეტი „სიჭაბუკე“, სიმფონიები, ვოკალურ-სიმფონიური, კამერულ ინსტრუმენტული (სიმებიანი კვარტეტი, პოლიფონიური სონატა, „კლავიფონია“ კლავესინისა და ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის), მუსიკა სპექტაკლების, ტელეფილმებისათვის, კამერულ-ვოკალურ ნაწარმოებთა დიდი რაოდენობა და ა.შ.

ამგვარმა პროფესიულმა „გაორებაში“ ვერ დააცილა იგი ცხოვრებისეულ მიზანს – ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას. კახი როსებაშვილს ეთნომუსიკოლოგიური მოღვაწეობის პირველი ნაბიჯები უკავშირდება პერიოდს, როცა ამ სფეროში შემოაბიჯეს მუსიკალურ-ფოლკლორისტული სკოლის

პატრიარქის, პროფ. გრიგოლ ჩხიკვაძის მოწაფეებმა, „სულით ხორცამდე“ და მოწოდებით ეთნომუსიკისმცოდნეებმა – მინდია ჟორდანიამ, კუკური ჭოხონელიძემ და სხვებმა.

სტუდენტობიდან მოყოლებული, კახი როსებაშვილი მნიშვნელოვან ყურადღებას უთმობდა შემკრებლობით მუშაობას და აქტიურად იყო ჩაბმული საველე ექსპედიციებში, თავდაპირველად, როგორც წევრი, შემდეგ კი – როგორც ხელმძღვანელი. არ დარჩენილა კუთხე-კუნჭული აღმოსავლეთ თუ დასავლეთ საქართველოში, სადაც მას არ დაედგას ფეხი და არ ჩაეწეროს უძველესი წარმართულ-საკულტო ნიმუშები, სარიტუალო საგალობლები თუ სხვადასხვა ჟანრის სიმღერათა საინტერესო ვარიანტები. საყურადღებოა, რომ შემკრებლობითი პრაქტიკის ხანგრძლივ მონაკვეთში – უმაგნიტოფონობის პირობებში იგი თვითნაკეთი ხმისჩამწერი აპარატით აფიქსირებდა ხალხური სიმღერის ნიმუშებს. აქვე აღსანიშნავია ისიც, რომ კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის კატალოგი და საადრიცხვო ჟურნალი მის მიერვე იყო შედგენილი.

როგორც ლექტორი, პედაგოგი, კახი პირადი მაგალითით ნერგავდა მაღალ მოქალაქეობრივ შეგნებას სტუდენტ ახალგაზრდობაში, აღვიძებდა მათში ეროვნული კულტურისადმი უსაზღვრო სიყვარულს. ამასთანავე, ქართული მუსიკალური საუნჯის მომავალ მესვეურთა და მკვლევართა პროფესიულ პასუხისმგებლობას ტრადიციული მემკვიდრეობის დაცვის, მოვლა-პატრონობისა თუ მასთან მასთან დაკავშირებული აქტუალური პრობლემებისაკენ წარმართავდა.

ქართული სამუსიკო ფოლკლორის პარალელურად, იგი კითხულობდა ზოგადი ფოლკლორის მრავლისმომცველ კურსსაც, რომელიც აერთიანებდა აფრიკის ქვეყნების ცივილიზაციათა, ამერიკის კონტინენტის ტომთა, წინა აზიისა და ხმელთაშუა ზღვის სანაპირო ქვეყნების, ძველი ეგვიპტის, შუამდინარეთის, ჩინეთის, ინდოეთის, ბიზანტიური, სლავური ტომების, გერმანელი, ინგლისელი, ესპანელი, ბალტიისპირეთის, შუა აზიის ხალხთა და სხვათა მუსიკალურ კულტურებს. ამ სპექტურის წარმართვაში იგი ფართოდ შეისწავლიდა სხვადასხვა დროისა და ქვეყნების მეცნიერთა მრავალრიცხოვან შრომებს, მათ შორის, ქართულ სამეცნიერო წყაროებსაც.

კახი როსებაშვილის, როგორც მკვლევარ-მეცნიერის თვალთახედვა ნაკლებად შესწავლილი პრობლემებისადმი იყო მიმართული. მისი არქივი მრავალ საინტერესო დოკუმენტს ინახავს. მათ შორის, არსენ ივალთოელისა თუ გიორგი მთაწმინდელის ორიგინალებს, იოანე პეტრიწისა თუ იოანე ბაგრატიონის ნაშრომებში ჩადრმავეების დამადასტურებელ ცნობებს, ანანია ერქომაიშვილის ხელნაწერებსა თუ სხვა ძვირფას მასალას. იგი დიდად იყო დაინტერესებული ძველი ქართული, რუსული, ასევე, აღმოსავლური სანოტო დამწერლობისა თუ ბერძნული ნეუმური ხელნაწერების შესწავლით. მის ნამუშევრებში მოხსენიებულია მგალობელთა – შალვა სააკაძის, ნიკოლოზ აივაზაშვილის, ვლადიმერ ჩოფურიშვილის, ნიკოლოზ ხუციძის, ნესტორ ჯიბლაძისა და მის მიერ გამოვლენილ მგალობელთა არაერთი სახელი.

კ. როსებაშვილის სამეცნიერო კვლევებიც ერთ-ერთი ცენტრალური თემა იმ ხანად ჯერ კიდევ ტაბუდადებული საეკლესიო გალობის, ქართული ჰიმნოგრაფიის საკითხებს უკავშირდება. როგორც ღრმად ქრისტიანული მრწამსის მქონე პიროვნებამ, კახიმ სწორედ ამ უკანასკნელის შესწავლას შეაღწია თავისი ნიჭისა და ენერჯის დიდი ნაწილი. მისი, როგორც სპეციალისტის განსაკუთრებული ავტორიტეტის დამადასტურებელია სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, ილია მეორის კახისადმი მიწერილი ბარათი (დაცულია მის არქივში).

საინტერესო ნაშრომს წარმოადგენდა კახის მიერ არტემ ერქომაიშვილისაგან ჩაწერილი და გამოცემული ათი საგალობელი, დაკავშირებული სააღდგომო წირვის წესთან. აღსანიშნავია, ასევე, ქართული გალობის იმერულ-გურული კილოს 21 ნიმუში, შერჩეული მხატვრული ღირებულების, კილო-ინტონაციურ თუ კონსტრუქციულ თავისებურებათა გათვალისწინებით. საგულისხმოა, რომ ამ უკანასკნელთა მაგნიტოფირზე ჩაწერა კომბინირებული წესით მოხდა (ვინაიდან არტემ ერქომაიშვილს აღარ ჰყავდა თანამგალობლები).

კახი როსებაშვილის მიერ გაგზავნილი ქართული საგალობლების პასუხად, კომპოზიტორი როდინი შჩედრინი წერდა: „ღრმა ინტერესსა და აღფრთოვანებასთან ერთად

იწვევს პატივისცემას თქვენდამი და ამ უძველესი საგანძურისადმი თქვენი სიყვარულის მიმართ“.

1980-81 წ.წ. კ. როსებაშვილმა გამოსცა კრებულები „30 ხალხური სიმღერა“ და „ქართული ხალხური სიმღერები“, რომლებშიც თავმოყრილია სხვადასხვა მუსიკალური დიალექტების მაღალმხატვრული ნიმუშები: „ხასანბეგურა“, „შავი შაში“, „კვირია“, „კალოს ხელხვაგი“, „აღილო“, „იმერული ნადური“, „ვახტანგური“, „ოდოია“ და სხვა.

იყო რა წამყვანი სპეციალისტი საკრავიერი მუსიკის დარგში, მან ზედმიწევნით კარგად იცოდა საკრავთა კონსტრუქციული თავისებურებანი, დამზადების ტექნოლოგია, მუსიკალური წყობები, აკუსტიკურ-ტექნიკური შესაძლებლობანი. იგი ხალხური მუსიციების პრაქტიკიდან გამქრალი უძველესი ინსტრუმენტების აღდგენასაც ეწეოდა. აღნიშნულ საკითხს კახი როსებაშვილმა სპეციალური გამოკვლევა უძღვნა. საინტერესოა მისი ნაშრომები სოინარ-ლარჭემზე, უნო და ენიან საღამურებზე, გუდასტვირების ოჯახზე. გალობისა და საკრავიერი მუსიკის სფეროში ჩატარებული ინტენსიური კვლევის გარდა, იგი საინტერესო მუშაობას აწარმოებდა დიალექტოლოგიის განხრითაც. როგორც განსწავლული ეთნოკუსიკოლოგი, იგი არკვევდა ხალხურ ყოფასთან მუსიკის ურთიერთკავშირის პრობლემას. ასევე, დაინტერესებული იყო ტრადიციული მემკვიდრეობისა და თანამედროვე ფოლკლორის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხით.

როგორც მუსიკოსი და მოქალაქე, კახი როსებაშვილი პროფესიული სინდისიერებისა და ადამიანური პატიოსნების მაგალითად დარჩა. ამის დასტურია მუსიკისმცოდნე მ. ბიალიკის სიტყვები:

„როგორი უნდა იყოს ნუგეში, როცა ცხოვრებიდან მიდის ასეთი კეთილშობილებითა და ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანი“.

კახიმ შეუბღალავი ზნეობით იცხოვრა, უღალატოდ ემსახურა სათაყვანო საქმეს, რომელსაც დაამჩნია კიდევ თავისი კვალი.

თამარ მესხი

კახი როსებაშვილის

ბამოქვამუნებული ნაშრომები:



ქართული გალობა (იმერულ-გურული კილო). (1968). როსებაშვილი, კახი (ჩაიწერა და ნოტებზე გადაიტანა). თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება (ქართულ და რუსულ ენებზე).

როსებაშვილი, კახი. (1973). გალობის ტრადიციის საკითხისათვის საქართველოში. შრომების კრებულში: შავერზაშვილი, ალექსანდრე; თუმანიშვილი, ქეთევან და სხვანი (რედკოლეგია). (გვ. 144-162). თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე).

ქართული გალობა (გურული კილო). (1976). როსებაშვილი, კახი (ჩაიწერა და ნოტებზე გადაიტანა). თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება (ქართულ და რუსულ ენებზე).

ქართული ხალხური სიმღერა. (1981). როსებაშვილი, კახი (ჩაიწერა და ნოტებზე გადაიტანა). თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება (ქართულ ენაზე).

როსებაშვილი, კახი. (1988). ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის (აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების მაგალითზე). კრებულში: გაბუნია, ნოდარ; წურწუშია, რუსუდან და სხვანი (რედკოლეგია). ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები. (გვ. 42-61). თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე).

#### კახი როსებაშვილის გამომუშავებული სამეცნიერო ნაშრომები

(ინახება ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივში):

გალობის ტრადიციისათვის საქართველოში (ხელნაწერი) (23 გვ.)

დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული ჩასაბერი საკრავები. I ნაწ. (1975) (45 გვ.) ფშავის მუსიკალური დიალექტი (1977) (38 გვ.)

მთიულური მუსიკალური დიალექტი (1979) (47 გვ.)

ქართლ-კახური შრომის სიმღერები (კახეთი) (1980) (70 გვ.)

ქართლ-კახური, მიწათმოქმედებასთან და-

კავშირებული შრომის სიმღერები (1981) (45 გვ.)

ქართული ხალხური სიმღერის სვანური დიალექტი (1982) (50 გვ.)

ქართული ხალხური სიმღერის აჭარული დიალექტი (1983) (41 გვ.)

ქართული ხალხური საკრავები (გუდასტვირი) (1984) (51 გვ.)

ქართული ჩასაბერი საკრავები: ლარჭემ-სონიარი, პილილი და უგულო ჭიბონი (1985) (37გვ.+16)

ქართული ჩასაბერი საკრავები: ლარჭემი, პილილი და უგულო ჭიბონი (1986) (37+8)

ქართული ხალხური სიმღერის კილოს განსაზღვრის საკითხისათვის (1987) (27 გვ.)

#### კახი როსებაშვილის საველე-შემკრებლობითი მუშაობა

1954-55 წ. – თბილისის შემოგარენი (სოფ.დილომი)

1956 წ. – ქართლი (კასპის)

1956 წ. – კახეთი (ყვარელი)

1958 წ. – სამეგრელო (წალენჯიხა)

1959 წ. – გურია (ჩოხატაური)

1960 წ. – სვანეთი

1961 წ. – კახეთი (ყვარელი, გურჯაანი)

1961 წ. – თბილისის შემოგარენი

(სოფ.დილომი)

1962 წ. – აღმოსავლეთ საქართველოს მთა (დუშეთი)

1962 წ. – ხევსურეთი

1962 წ. – სამეგრელო

1964 წ. – ქართლი (მცხეთა)

1964 წ. – კახეთი (თელავი, იყალთო, ენისელი)

1964 წ. – თბილისის შემოგარენი

(სოფ.დილომი)

1965 წ. – ქართლი (გორი, ატენი, ბოლნისი – სოფ. რაჭისუბანი)

1965 წ. – კახეთი (იყალთო)

1965 წ. – თუშეთი

1965 წ. – ქართლი (მცხეთა)

1967 წ. – კახეთი-თუშეთი (ახმეტა, აღვანი)

1973 წ. – აჭარა (ქობულეთი, ბათუმი)

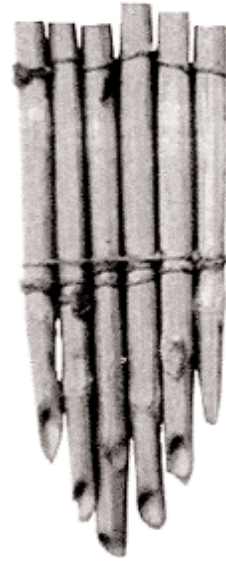
1974 წ. – აჭარა (სარფი)

1975-76 წ. – აჭარა (სარფი)

## კახი როსებაშვილი

# ქართული მრავალღერძიანი სალამური (ლარჭემ-სონარი)

სამეცნიერო ნაშრომი  
(ხელნაწერი), 1986 წელი



საქართველოში 70 წლებამდე შემორჩა ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი ძეგლი – მრავალღერძიანი სალამური და მასზე შესრულების ცოცხალი ტექნიკაც.

ქართული მრავალღერძიანი სალამურის გავრცელების არე მოიცავს მთლიან სამეგრელოს და გურიას. არაოფიციალური ცნობებით კი იგი გავრცელებული ყოფილა აფხაზეთსა და გურიის მოსაზღვრე სამხრეთ იმერეთში. ლაზი ისკანდერ ციტაშის ცნობით, ლაზებს შორის, რომელთა სამყოფელიც დღეს თურქეთის ტერიტორიაშია მოქცეული, ფართოდ ყოფილა გავრცელებული მრავალღერძიანი სალამური, „ოსტეინონის“ სახელწოდებით.

რაც შეეხება აღმოსავლეთ საქართველოს, აქ ჯერჯერობით ამ სახის საკრავის ნიშანწყალიც არ არსებობს.

მრავალღერძიან სალამურს სამეგრელოში „ლარჭემი“ ეწოდება, ხოლო გურიაში – „სონარი“.

ჩვენ მიმოვიხილავთ ქართული მრავალღერძიანი სალამურის ორივე სახეობას, რომელთა შესახებ მუსიკალური და ეთნოგრაფიული მასალა 1958-1959 წლებში წალენჯიხისა და ჩოხატაურის რაიონებში მივლინებების დროს არის შეგროვებული.

სამწუხაროდ, უნდა ითქვას, რომ ლარჭემ-სონარის არსებობის დღეები საქართველოში დათვლილია. საქმე ისაა, რომ ახალგაზრდებს ეს საკრავი არც კი ენახათ, ხანშიშესულები და მოხუცების უმრავლესობას კი აღარ ახსოვდათ დაკვრა. ჩვენს მიერ ჩატარებული ძიების შედეგად გეგეჭკორის (ამჟამად – მარტვილის) რაიონის სოფელ კურზუში მივაგუნით 66 წლის კოსტა ფირცხალავას, რომელიც კბილების უქონლობის გამო ვერ უკრავდა.

მან მხოლოდ დაგვიმზადა საკრავი. იქვე აღმოჩნდა მელარჭემე პავლე ფონიავა, რომელიც ასევე ვეღარ უკრავდა და მხოლოდ ამზადებდა საკრავს. წალენჯიხის რაიონის მთიან და მხელად მისადგომ სოფლებში ვიპოვეთ სამი მელარჭემე: სოფელ მუჟავაში – არონია (70 წლის), ხოლო სოფელ ჩქვალერში – გერა და გრიგოლ ქუხილავები. გადმოცემის თანახმად, სოფელი ჩქვალერი განთქმული ყოფილა ლარჭემზე შემსრულებლობის დიდი ტრადიციით. აქ ლარჭემი უხსოვარი დროიდან სცოდნიათ და მასზე შესრულების ოსტატობა მამა-პაპური ტრადიციით გადმოდიოდა. ჩქვალერში განსაკუთრებით კარგი მელარჭემეები ყოფილან ქუხილავები, ქანთარიები და ფიფიები. ჩქვალერში ცხოვრობდნენ კოწია ქუხილავა და ვიცი ფიფია, რომლებიც ოციოდე წლის წინათ მთელ მთიან სამეგრელოში ვირტუოზ მელარჭემეებად ითვლებოდნენ.

მეტად საყურადღებო მასალა იქნა დაფიქსირებული გურული სონარის შესახებ ჩოხატაურის რაიონის სოფელ წიფლნარში მცხოვრები ვარდენ მეფარიშვილისაგან.

მრავალღერძიანი სალამურის, ამ ღრმად არქაული საკრავის შესწავლას, რომელიც მსოფლიოს მრავალ კუთხეშია გავრცელებული, მეტად აფერხებს სპეციალური მონოგრაფიებისა და ლიტერატურის უქონლობა. ძუნწ, მაგრამ საყურადღებო ცნობებს იძლევიან ამ საკრავის შესახებ თავიანთ შრომებსა და სტატიებში კურტ ზაქსი (7), ერის ჰორნბოსტელი (5), გრებნერი (4), ფელიქს ბენი და მაქს ებერტი (3) და იაკობ რეინეგსი (6). აღსანიშნავია ასევე სტეშენკო-კუფტინას მონოგრაფიული ნაშრომი „პანის ფლეიტა“ (2), რომელიც ძირით

თადად ქართულ მრავალდერიან სალამურს ეხება და მასთან დაკავშირებით მრავალ საყურადღებო მოსაზრებასაც გამოთქვამს. იგ. ჯავახიშვილს თავის ნაშრომში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ – არც ლარჭემ-სოინარი გამორჩენია და ამ საკრავთან დაკავშირებულ ტერმინოლოგიას საკმაოდ ვრცლად განიხილავს (1).

როგორც აღვნიშნეთ, მრავალდერიანი სალამური მსოფლიოს მრავალ კუთხეშია გავრცელებული. მისი გავრცელების არე იწყება სამხრეთ ამერიკის ეკვატორული ზოლიდან (ბრაზილია, ბოლივია, პერუ), გადადის ოკეანეთში – დასავლეთ პოლინეზიაში და მოიცავს ინდონეზიას, ინდონეზიას და ჩინეთს, სადაც იგი აღწევს განვითარების უმაღლეს საფეხურს. შემდეგში გავრცელების ზოლი უქცევს ინდოეთს, სადაც ამ საკრავის არავითარი ნიშანწყალი არ არსებობს და გადადის აფრიკაში. აქ მას ვხვდებით მხოლოდ კონგოს სამხრეთ რაიონში. მრავალდერიანი სალამური ფართოდ არის გავრცელებული ასევე ევროპაშიც.

მეცნიერების განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს წინააზიური კულტურა, საიდანაც, როგორც ირკვევა, იღებს სათავეს ბერძნული პანის ფლეიტა – სირინგსი და ქართული ლარჭემ-სოინარი.

ამ მხრივ საინტერესოა ერთ-ერთი ხეთური ქვის სტელა რუმ კალედან (სტეშენკო-კუფტინა, გვ. 63), რომელზეც გამოკვეთილია მამაკაცი ჩოხაში. მას წელზე სატევარი ჰკიდია, მარჯვენა ხელში პურის თავთავი უჭირავს, ხოლო მარცხენაში – გარკვევით გამოკვეთილი, ქართული ლარჭემ-სოინარის მსგავსი მრავალდერიანი სალამური. საგულისხმოა, რომ რელიეფზე გამოსახული ლარჭემი ექვსდერიანია. საქართველოში დღევანდლამდე გავრცელებულია მხოლოდ ექვსდერიანი ლარჭემი და მასზე დამკვრელებს დერობის სხვა რაოდენობა არც ახსოვთ და არც უნახავთ.

ბუნებრივია, რომ მრავალდერიანი სალამურის გავრცელების არეებს შორის ტერიტორიული სხვაობა თვით საკრავთა შორისაც გამოიწვევდა განსხვავებას, რაც გამოიხატება კონსტრუქციაში, ზომასა და ბგერათა წყობაში. ეს გამოწვეულია ამ საკრავის მფლობელი საზოგადოების გეოგრაფიული გარემოთი, ეკონომიურ-სოციალური წყობითა და ესთეტიკით. მაგალითად, ოკეანეთში გავრცელებული მრავალდერიანი სალამური, როგორც კონსტრუქციით, ასევე ბგერათა წყობით, სრულიად განსხვავდება საბერძნეთსა და ევროპაში გავრცელებული ამ სახის საკრავისაგან. ასევე

განსხვავდება ჩინურ-იაპონური, ბოლივიურ-პერუული და ა.შ. ეს გარემოება ნათელს ხდის მეცნიერთა მიერ მრავალდერიანი სალამურის სამშობლოს ძიების უსაფუძვლობას. ჯერ კიდევ 1913 წელს გერმანელი მეცნიერი ფელიქს ბენი ერთ-ერთ თავის სტატიაში (3) აღწერს ქვედა რაინის ტერიტორიაზე ნაპოვნ თიხის მრავალდერიანი სალამურს. მისი აზრით, უმრავლესობა მრავალდერიანი სალამურს ძველი ფრანგული წარმოშობისად მიიჩნევს. ლიტერატურაში ამ საკრავს უპირველესად ტროელთა ხელში ვხვდებით (ჰომეროსთან). მეორე ვერსია მას არკადიულად მიიჩნევს. სინამდვილეში კი პანის ფლეიტა, ისევე, როგორც უბრალო ფლეიტა, ჭეშმარიტად „ხალხურ გამომგონებლობას“ მიეკუთვნება“.

მრავალი მეცნიერი და, მათ შორის, სტეშენკო-კუფტინაც, მრავალდერიანი სალამურზე მსჯელობისას, ორ საკითხს უსვამენ ხაზს:

მრავალდერიანი სალამური არის ჩასაბერი საკრავის უპირველესი სახე, ხოლო ცალდერიანი-თვლებიანი სალამური განვითარების შემდგომ ეტაპს წარმოადგენს;

მრავალდერიანი სალამურის წყალობით საფუძველი ეყრება ვოკალურ მრავალხმიანობას.

პირველი საკითხის მტკიცება, წმინდა მუსიკალურ პრაქტიკაში, დღეისათვის თითქმის შეუძლებელია, ვინაიდან, როგორც მრავალდერიანმა, ისე ცალდერიანმა-თვლებიანმა სალამურმა დღევანდლამდე განვითარების ვრცელი გზა განვლო. უდავოა, რომ უპირატესობა ტექნიკური გაქანებისა და ტემბრის მხრივ ცალდერიანი სალამურს ეკუთვნის. ამ ორი საკრავის სანოტო ჩანაწერებიც ამასვე მეტყველებენ. მრავალდერიანი სალამურის დასაკრავებში კილოს, რიტმის, მეტრისა და მელოდიის მხრივ მეტი არქაულობა იგრძნობა. ერთი შეხედვით, ეს საკითხი თითქოს გადაჭრილია და არ საჭიროებს კამათს, მაგრამ სულ სხვა სურათს ვხედავთ ამ ორ საკრავთან დაკავშირებული გეოგრაფიული და ისტორიული ანალიზის შედეგად.

ჩვენს ხელთ არსებული მასალიდან ირკვევა, რომ სადაც არსებობს მრავალდერიანი სალამური, იქ საერთოდ არ იცნობენ ცალდერიანი-თვლებიანი სალამურს. თუ არ მივიღებთ მხედველობაში მელანეზიას, სადაც ერთდროულად ვხვდებით მრავალდერიანი სალამურსა და მოკლე სტვირებს თვლების გარეშე. ამდენად, საფიქრებელია, ეს საკრავები არათუ განაპირობებენ ერთმანეთს, არამედ საერთოდ არაფერი აქვთ. ასეთივე ურთიერთდამოკიდებულებაშია ეს ორი საკრავი საქართველოს



ტერიტორიაზეც.

მეორე საკითხს – მრავალდერიანი საღამური, როგორც ვოკალური მრავალხმიანობის საფუძველი – სტეშენკო-კუფტინა შემდგენაირად განმარტავს: „მრავალდერიანი საღამურის როლი ქართული ხალხური მუსიკის განვითარების ისტორიაში დაკავშირებულია იმ პირვანდელ პროცესებთან, რომლის დროსაც საფუძველი ეყრებოდა ბგერათა წყობებსა და უძველეს ჰარმონიულ სახეობათა ჩამონაკვთებას. ამის გაუთვალისწინებლად ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის ფუძის აღმოჩენა შეუძლებელია. ხმათა მერყევ ბუნებაზე დამყარებული ვოკალური შემოქმედება, ცხადია, მკაფიო ჰარმონიულ საყრდენს ვერ შეიმუშავებდა, ინსტრუმენტული ინტერვალიკის გამოცდილებით რომ არ ესარგებლა.“

მუსიკალური ცნობიერების საწყისიდან - ტონის, მანძილისა და ორი ტონის შეკავშირების დამახსოვრებიდან – ჩნდება და ვითარდება მუსიკალური კულტურა. ამ კულტურის სათავეებშივე იწყება ის მოსამზადებელი ხანა, როცა „საცემელი“ და მოსაზიდი ინსტრუმენტების წყალობით მკვიდრდება მხოლოდ რიტმული წესრიგი მრავალტონიანი ინსტრუმენტებისათვის, როგორცადაც, პირველმოწობით, მრავალდერიანი საღამური გვევლინება“ (სტეშენკო-კუფტინა; გვ. 3-4).

ჩვენი აზრით, ეს თეორია სინამდვილეს მოკლებული უნდა იყოს.

ადამიანი ყოველგვარ საკრავს და, მათ შორის, ჩასაბერ საკრავებსაც თავისი მოთხოვნილებებისა და სმენითი კორექტივის მიხედვით აგებდა (რასაკვირველია, აქვე იგულისხმება გაუმძღობესება და სიახლის შეტანა) და არა პირიქით.

საკრავი მატერიალური კულტურის ძეგლია. საკრავს ადამიანი ქმნიდა და ქმნის წინასწარი გააზრების შედეგად. მასში იგი ავითარებს თავისი პრაქტიკით მიღებულ ცოდნას. იმასაც დაეძინა, რომ ლარტემის დღევანდლამდე შემორჩენილ წყობას და ბგერათა კომპოზიციებს ცოტა რამ აქვთ საერთო ქართული ვოკალური სტილის კანონზომიერებებთან.

სწორად მეცნიერება, ამა თუ იმ საკითხის მტკიცების დროს, მიმართავს ჩამორჩენილ ტომთა კულტურას და გარკვეულ საკითხებზე პასუხებს მათ ყოფაში ეძებს. ამ შემთხვევაში იდეალური მაგალითია ავსტრალიის მკვიდრთა კულტურა.

თუ მრავალხმიანობის საკითხს ასეთი მეთოდით მივუდგებით და განვიხილავთ ავსტრალიურ მუსიკალურ კულტურას, დავინახავთ,

რომ ავსტრალიელთა შორის, რომელთაც არ გააჩნიათ არავითარი მრავალტონიანი საკრავი, ამ უკანასკნელისაგან დამოუკიდებლად ვითარდება მრავალხმიანობა, რაც გამოიხატება ძირითად ხმაზე ოქტავის, კვარტისა და კვინტის „დაშენებით“.

ქართული ლარტემი, მთელ მსოფლიოში გავრცელებულ მრავალდერიან საღამურებს შორის, მეტად ორიგინალურ ტიპს წარმოადგენს. ეს საკრავი მთელი თავისი მონაცემებით, საქართველოს უძველესი წარსულიდან მოდის, მაგრამ, სამწუხაროდ, მასთან დაკავშირებული წერილობითი და მატერიალური კულტურის ძეგლები მცირე რაოდენობით მოიპოვება. მატერიალური კულტურის ძეგლთა შორის დავასახელებთ ჩვენს მიერ ზემოთ უკვე აღწერილ ხეთურ ბარელიეფს, რომელზეც გამოსახულია მამაკაცი ლარტემით ხელში. ამ ძეგლზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ ქართველთა წინაპრებს შორის ფართოდ ყოფილა გავრცელებული მრავალდერიანი საღამური.

ტერმინი „ლარტემი“ ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში არ გვხვდება, ხოლო მისი ანალოგიური გურული საკრავის – სონარის სახელწოდებას სულხან-საბა ორბელიანი შემდგენაირად განმარტავს: „სტვირნი შეწყობით შეწყებულნი“.

ბიბლიის ქართულ თარგმანში ბევრგან არის ნახმარი ჩასაბერი საკრავის სახელწოდება – „სასტვინელი“. მაგალითად, „დანიულის“ მესამე თავში ვკითხულობთ: „რომელსაცა უამსა გვესმას-ყე ხმისა საყვირისა, სასტვინელისა და ქნარისა“... (დან. 3.5) და სხვა. სასტვინელი მოხსენიებულია აგრეთვე „იესო ქრისტეს წმინდა სახარებაში“. ივანე ჯავახიშვილის განმარტებით, ქართული სასტვინელი უდრის ბერძნულ სვირინქსს (ჯავახიშვილი, გვ.172). სვირინქსი საყოველთაოდ ცნობილი ბერძნული მრავალდერიანი ჩასაბერი საკრავის სახელია. აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ქართულ წერილობით ძეგლებში ლარტემის პირდაპირი თუ არა, შესაბამისი სახელი მაინც არის მოხსენიებული, სასტვინელის სახით.

მეგრული მრავალდერიანი საღამურის სახელწოდება – ლარტემი დაკავშირებულია მცენარე ლარტემასთან, რომლისგანაც იგი მზადდება. ლარტემა ანუ ლარტამა ქართულად ლერწამს ნიშნავს. იგი წარმოადგენს გრძელ და წვრილ – დაახლოებით 10-12 მილიმეტრიანი დიამეტრის მილს და შიგნით, ტიხრების საშუალებით დაყოფილია მუხლებად. ლარტემას სწორედ ეს მუხლები გამოი-

ყენება საკრავის ღეროთა დასამზადებლად. მელარტკემთა გადმოცემით, მცენარე საკრავისათვის ავეისტოს ბოლო რიცხვებში ან სექტემბრის დასაწყისში იჭრება. ამ დროს იგი უკვე ხმელია და ხმარების დროს არ სკდება. სამეგრელოში ლარტკემს ამზადებენ აგრეთვე **კალამასაგან**, თუმცა ეს გამონაკლის შემთხვევებს წარმოადგენს. უფრო გრძელი, ანუ საბანე ღეროებისათვის ირჩევენ ლარტკემას ძირის მუხლებს. ლარტკემის დასამზადებლად ხმარობენ მხოლოდ ჯიბის დანას. სხვა რამ იარაღი არ გამოიყენება. ანალოგიურად მზადდება გურული სონინარიც.

ლარტკემ-სონინარის თითოეულ ღეროს თავთავისი სახელი გააჩნია. მაგალითად: სამეგრელოში მარჯვნიდან პირველ – უმოკლეს ღეროს, „**მეჭიფაშე**“, ანუ პირველი ხმა ეწოდება, მომდევნოს – „მებანე“, ანუ ბანი, მარჯვნიდან მესამეს – „მეშხაშე“ ან „გემაჭყეფალი“ – დამწვები. მომდევნო სამ ღეროს, რომლებიც მარცხენა მხარეს სიმეტრიულად არიან განლაგებული, იგივე სახელები გააჩნიათ, იმ განსხვავებით, რომ მათ ემატებათ „**ხოლო უმოს**“, ე.ი. „უფრო მეტად“ ან „უმფროსი“. ამ ღეროთა მუსიკალურმა ანალიზმა დაგვარწმუნა, რომ მართლაც, „**ხოლო უმოსად**“ წოდებული „მეშხაშე“, „მებანე“ და „მეჭიფაშე“, მათ ანალოგიურ ღეროსთან შედარებით, გარკვეული ტონებით დაბლა ხმოვანებენ. მაშასადამე, ლარტკემი ექვსი ღეროსაგან, ანუ ექვსი ლერწმის ბოლოდასშული მილისაგან შედგება, რომლებიც ერთ სიბრტყეზეა განლაგებული. უგრძესი ღეროები მოთავსებულია შუაში, ხოლო უფრო წვრილი, ან მაღალი ბგერის მოცემაში ღეროები – ნაპირში. ეს ღეროები ერთმანეთთან დაკავშირებულია, ე.ი. შეკრულია ბლის ხის ქერქის სარტყლით. მას მეგრულად „**ბულიში სარტყე**“ ეწოდება. საყურადღებოა ლარტკემის ტარების წესი. ლარტკემის მკეთებლისა და დამკრეფლის, გერა ქუხილავას გადმოცემით, ლარტკემს ჯიბით არასოდეს ატარებდნენ. ლარტკემს გამობმული აქვს თასმის ყულფი, ე.წ. „გინა-ბუნაფალი“, რომლის საშუალებითაც მას კისერზე ჩამოკიდებულს ატარებენ.

გურიაში არსებობდა ორი სახის სონინარი – მოზრდილი და ე.წ. „ჯიბის სონინარი“.

სამეგრელოში, გარდა ექვსღერიანისა, არსებობს სამღერიანი ლარტკემი, რომელიც, მსგავსად ექვსღერიანისა, ბლის სარტყლით არის შეკრული და, ერთი შეხედვით, დამოუკიდებელ საკრავს წარმოადგენს; მაგრამ მას ცალკე საკრავად ვერ მივიჩნევთ, რადგან მასზე დამო-

უკიდებელი დასაკრავები არ არსებობს და, გარდა ამისა, იგი, წყობის მხრივ, ექვსღერიანი ლარტკემის ერთ რომელიმე მხარეს, ანუ ნახევარს წარმოადგენს.

სამღერიანი ლარტკემის არსებობა გამოწვეულია შესრულების ერთგვარი წესით, ე.წ. „ნირზით“ – შეჯიბრით, რომლის დროსაც ორი მელარტკემე შუაზე ყოფს ექვსღერიანი ლარტკემს და ეჯიბრებიან ერთმანეთს გამძლეობასა და ლამაზი ხმების გამოყვანაში. ნირზის დროს ექვსღერიანი ლარტკემი არ იხმარება, რადგან ორი სხვადასხვა წყობის ლარტკემის შეწყობა ძნელია. ორი სამღერიანი ლარტკემი აუცილებლად ერთი პიროვნების მიერ უნდა იყოს დამზადებული, ე.ი. მათი გემოვნება (როგორც ჩანს, ელერადობა, მ.ხ.) უნდა იძლეოდეს ერთ მთლიან ექვსღერიან ლარტკემს. სწორედ ეს გარემოება უარყოფს სამღერიანი ლარტკემის დამოუკიდებლად არსებობას.

საყურადღებოა ქართული ლარტკემ-სონინარის ორიგინალური ფორმა – სამკუთხედით დაბოლოებული სწორკუთხედი. ჩვენს ხელთ არსებული ილუსტრაციებისა და მასალის მიხედვით, მსგავს ფორმას ევროპისა და აზიის კონტინენტზე არ ვხვდებით. (გამონაკლისს წარმოადგენს ბოლივია, სადაც არსებობს ფორმის მხრივ მეგრული ლარტკემის მსგავსი, შვიდღერიანი ასეთივე საკრავი). ეს გარემოება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ქართული მრავალღერიანი სალამურის თვითმყოფადობას.

ლარტკემი მჭიდრო კავშირშია ხალხთა ყოფასთან. უპირველეს ყოვლისა, იგი დაკავშირებულია მწვემის საქმიანობასთან. იგი მწვემების საკრავია და, ხალხური გადმოცემით, მწვემისავე გამოგონებას წარმოადგენს. სოფელ მუჟავაში მცხოვრებ ძოკია არონიას გადმოცემით, ძველად ლარტკემზე მწვემობასთან დაკავშირებული სხვადასხვა დასაკრავებიც არსებობდა. ლარტკემს იყენებდნენ აგრეთვე სასოფლო ღვინის დროს. ლავრენტი ფიფიას გადმოცემით, ძველად ჩქვალერში ლარტკემზე საუკეთესო ვირტუოზი შემსრულებლები იყვნენ, რომელნიც მრავალნაირ საცეკვაოებს უკრავდნენ. ლარტკემი განუყრელი საკრავი იყო აგრეთვე მონადირისა. მონადირეები მას იყენებდნენ, როგორც გასართობსა და სასიგნალო საშუალებას.

ლარტკემის საანსამბლო გაერთიანება რომელიმე სხვა საკრავთან სამეგრელოში არ ახსოვთ. არსებობს საანსამბლო შესრულების მხოლოდ ერთი სახეობა ლარტკემზე – „ნირზი“.

მართლაც, ძნელად საგულისხმოა ამ საკრავის ხმისა და ინტონაციის შეთავსება გურია-სამეგრელოში ან მის მახლობელ ტერიტორიაზე გაგრძელებულ საკრავებთან.

სოფელ ჩქვალურში მცხოვრებ ლავრენტი ფიფიას აფხაზეთში უნახავს კლდეზე გადაჩეხილი მონადირის სულის გამოთხოვების პროცესი, რომელშიც მონაწილეობას იღებდა ოთხი მეგრელი მეღარჭემე. ლავრენტი ფიფია მოგვითხრობს, რომ მონადირის დაღუპვის ადგილას სულის გამოთხოვების მიზნით, ორთხი მეღარჭემე მონაცვლეობით მთელი დამის განმავლობაში უკრავდა, ვიდრე გათენებისას მიცვალებულის სულმა ლარჭემის მსგავსად სტვენა დაიწყო.

დაახლოებით ასეთივე მოვლენას აგვიწერს იულიუს ლიპსი თავის ნაშრომში „საგანთა წარმოშობა“ ახალი გვინეის მკვიდრთა ყოფიდან: „იმ დროს, როცა ხალხს იწვევენ დოლის ხმით, სულთა ღირსება მიწვევის სხვა ფორმას თხოულობს, სახელდობრ, წმინდა საკრავის – ფლეიტის ხმას. პაპუასებს ფლეიტის ხმა წმინდან სულად მიანჩნიათ, რომელიც შეიძლება მიიწვიონ იქ, სადაც ხმოვანებს ფლეიტა“.

გურია-სამეგრელოში არსებობს საღარჭემო სპეციალური დასაკრავი, რომელიც ხშიერი შეძახილისა და საკრავის ხმის მონაცვლეობას წარმოადგენს. სამწუხაროდ, შესრულების ასეთი წესის მნიშვნელობა დღეს აღარ ახსოვთ. შესაძლებელია ლარჭემი კიდევ სხვა მრავალი სახის წესებთან იყო დაკავშირებული, რომლებიც, დროთა განმავლობაში დავიწყებამს მიეცა.

ქართული მრავალღერძიანი საღამურის მუსიკალურ-აკუსტიკური მხარე მუსიკისმცოდნეობისათვის მეტად საინტერესო მასალას წარმოადგენს.

საქართველოში ამ საკრავების დადგენილი წყობა არსებობს (სტეშენკო-კუფტინა, გვ.167-187). მაგრამ, როგორც ეთნოფორები გადმოგვცემენ, იგი არ გულისხმობს ზუსტად დაკანონებულ ინტერვალურ მანძილს ბგერებს შორის, თუმცა ძირითადად ერთ პრინციპს ემყარება. სოფელ მუჟავაში მცხოვრებ მეღარჭემე ძოკია არონიას მიერ ორი, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად დამზადებული ლარჭემების წყობათა შორის – მიუხედავად იმისა, რომ მეორე ლარჭემი ნახევარი ტონით მაღლაა აწყობილი, სულ მცირე განსხვავება შეინიშნება. ლარჭემის ბგერათა წყობა წარმოადგენს, – თუ დავიწყებთ შუა ან საბანე ღეროდან თვლას, – ორივე მხარეს ბგერათა გარკვეული

ინტერვალური მანძილით აღმავალ სვლას, ხოლო, თუ მივყევით განაპირა ღეროდან, – ჯერ დაღმავალს, ხოლო შემდეგ აღმავალ სვლას.

ჩვენს მიერ ფიქსირებულ ლარჭემებზე ღეროთა შორის ინტერვალური მანძილებია სეკუნდა, ტერცია და კვარტა. ღეროთა შორის ინტერვალის სიდიდე დამოკიდებულია შემსრულებლის – იგივე საკრავის გამკეთებლის, მუსიკალურ გამოცნობასა და შემსრულებლობით ოსტატობაზე, – იმაზე, თუ მას რა ინტერვალები და ბგერათა რა კომბინაციები სურს შექმნას დასაკრავებში. რადგან ლარჭემ-სოინარის ბგერათწყობა და, აქედან თავისთავად გამოდინარე, საკრავის კონსტრუქცია შემსრულებლის სმენით კორექტივზეა დამყარებული და რადგან სამეგრელოში საკრავის დამზადების დროს მეღარჭემე ამ საკრავისათვის დადგენილ ბგერათა მიმდევრობას ემორჩილება, ჩვენ გარკვეულ მუსიკალურ სისტემასთან გვაქვს საქმე.

ლარჭემის ბგერათა განლაგება კვინტის ან სექსტის დიაპაზონში თავსდება და მათი თანმიმდევრობა სიმალისდამისხედვით არ იძლევა ჩამოყალიბებულ კილოს.

საღარჭემო დასაკრავებშიც კილოსა და ტონალობათა მხოლოდ ჩანასახებს ვხვდებით. აქ უნდა გავითვალისწინოთ ლარჭემის ბგერათა მწკრივის გაყოფა ორ ჯგუფად. თუ განვიხილავთ ლარჭემის ღეროებს სიმალისდამისხედვით, მაშინ, ბანიდან დაწყებული, ერთ მხარეს მივიღებთ კენტ რიცხვებს, ხოლო მეორე მხარეს – ლუწს, რომლებიც ერთმანეთისაგან მხოლოდ სიმალლით განსხვავდებიან. ბგერათა ასეთი განლაგება გამოწვეულია ლარჭემზე ორხმიანი შესრულების წესით. საღარჭემო დასაკრავები პარალელური სეკუნდების, ტერციებისა და კვარტების მონაცვლეობას წარმოადგენენ. მაშასადამე, შემსრულებელს სულ ხუთი ინტერვალით მოძრაობის საშუალება ეძლევა. ორხმიანობა, მართალია, ერთი მხრივ, ამდიდრებს ლარჭემის ჰარმონიულ მხარეს და მას უფრო მიმზიდველს ხდის, მაგრამ მეტად ზღუდავს მის ტონალურ მხარეს. ბუნებრივია, რომ ხუთი ბგერით, რომლებიც დაკვრის დროს ერთმანეთისაგან კომპლექსურად მოძრაობენ, ძნელია კილოს ჩამოყალიბება.

აღსანიშნავია, რომ ძირითად ტონს საღარჭემო დასაკრავებში წარმოადგენს არა უგრძესი საბანე ღეროს მიერ გამოცემული ბგერა, არამედ მისი მომდევნო – მაღალი ბანი. დაბალი ბანი გამოყენებულია არა როგორც ტონ-



ნიკა, არამედ, – როგორც VII საფეხური. ლარტყემზე დასაკრავი მელოდიის მუხლი, უმეტეს შემთხვევაში, მთავრდება VII საფეხურზე ტერციის პირველ საფეხურში გადაწყვეტით. ამრიგად, იქმნება კადანსი, რომელიც ქართულ ხალხურ მუსიკალურ პრაქტიკაში მეტად ტიპურ მოვლენას წარმოადგენს, ხოლო ეს მოვლენა საკრავის ხმოვანებაზე მიგვითითებს. აქვე აღვნიშნავთ, რომ დასაკრავებში სიმძიმის ცენტრი სწორედ ძირითად ტონზეა გადატანილი. იგი წარმოადგენს დამამთავრებელ და, ამავე დროს, შემობრუნების ბგერას, რომლის შემდეგაც ხდება მუხლის გამეორება. ამ უკანასკნელის დროს, შეიმჩნევა ვარიაციული განვითარების ჩანასახები.

ლარტყემზე გადაბერვის შედეგად, ახალი, ე.ი. დუოდეციმით მაღალი ბგერების წარმოქმნას, ჩვენს მიერ ჩაწერილ რეპერტუარში ადგილი არ აქვს. ძალუმი ჩაბერვის შედეგად ვხვდებით მხოლოდ ძირითად ბგერასთან შედარებით ნახევარი ტონით მაღალ ბგერებს, რაც დასაკრავი მელოდიის მოთხოვნილებით არის განპირობებული და, ამავე დროს, მესაკრავის მაღალ ოსტატობას ამჟღავნებს.

ყველა ზემოთჩამოთვლილი, ლარტყემთან დაკავშირებული, როგორც ეთნოგრაფიული, ასევე, მუსიკალური ელემენტები, ამ საკრავის სიძველეზე მიგვითითებს. საერთოდ, ქართულ

მრავალდერიან სალამურთა წყობასა და მუსიკალურ ფორმებში შეიძლება აღმოჩენილი იქნას ქართული მუსიკალური კულტურის უძველესი მელოდიური, რიტმული და ჰარმონიული სახეობანი.

**დამოწმებული ლიტერატურა**

- 1 ჯავახიშვილი, ივანე. ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი. ხელოვნება. 1990. (ქართულ ენაზე)
2. 1 Ǝ - ° Ǝ , ' . ° 0 ~ . Ɔ Ǝ ° Ɔ Ɔ Ǝ . ^ Ɔ . 0 ^ Ǝ Ǝ . 1936. (" - Ɔ Ǝ Ɔ Ǝ )
3. Behn, F. Musik. B: Max Ebert, Reallexikon der Vorgeschichte, Bd. VIII, Berlin, 1927
4. Graebner, F. Ethnologie. B: Anthropologie, Berlin, 1923
5. Hornbostel, E.M. Noriz über die Music der Bewohner von Süd-Neu-Mecklenburg. B: Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, Bd. I, München, 1922
6. Reineggs, Jacob. Allgemeine historisch-topographische Beschreibung des Kaukasus, Theil 1, Gotha u. St.-Petersburg, 1796
7. Sachs, Curt. Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin, 1913

**საქართველოს ფოლკლორული კოლექტივები**

**ფოლკლორული ანსამბლი „მთიები“**

ვაჟთა ფოლკლორული ანსამბლი „მთიები“ 1980 წელს ჩამოყალიბდა ახალგაზრდა მუსიკოს-ფოლკლორისტის, შემდგომში ცნობილი ეთნომუსიკოლოგის, ედიშერ გარაყანიძის ხელმძღვანელობით. „მთიებმა“ თავისი შემოქმედებითი პრინციპებით იმთავითვე მიიპყრო მუსიკალური საზოგადოების ყურადღება. უმთავრესი ამ პრინციპებთან იყო ფოლკლორული ნიმუშების აუთენტური შესრულება, ანუ ისე, როგორც მას ასრულებდნენ გლეხები ბუნებრივ ეთნოგრაფიულ გარემოში, ყოველდღიურ ყოფაში. „მთიების“ შესრულებულ სიმღერებში დაცული იყო საქართველოს ამა თუ იმ კუთხისთვის დამახასიათებელი შესრულების მანერა, კილოური სისტემა და შესრულების ფორმა. „უამისოდ შეუძლებელია ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნება“ – აღნიშნავდა ედიშერ გარაყანიძე თავის პირველ ინტერვიუში და დასძენდა: „სხვაგვარად „წინწყარო“ და „აკა სი რეკიშო“ ერთი კუთხის სიმღერა გეგონება“.

სოფლელი შემსრულებლების მსგავსად, „მთიების“ წევრები სიმღერასთან ერთად ცეკ-

ვავდნენ და უკრავდნენ სხვადასხვა საკრავზე, ამასთან, საკრავები აუცილებლად ხალხური იყო, რადგან ქრომატიზებული საკრავების გამოყენებას ანსამბლის ხელმძღვანელი ხალხური წყობიდან გადახვევად მიიჩნევდა.

სიმღერის შესრულების „გლეხური მანერა“ ბუნებრივად მოითხოვდა ხმათა ისეთ ბალანსს, როგორც ტრადიციულად ახასიათებდა ხალხურ სიმღერას და იგნორირებული იყო თანამედროვე ანსამბლებში, ანუ: პირველი და მეორე ხმა მხოლოდ თითო შემსრულებლის მიერ სრულდებოდა, ყველა დანარჩენი კი ბანს ეუბნებოდა. მხოლოდ ამ სახით შესრულების დროს შეიძლებოდა ადგილი ჰქონოდა იმპროვიზაციას – ქართული ხალხური სიმღერის ერთ-ერთ ორგანულ თვისებას და „მთიებმაც“ სწორედ ეს გზა აირჩია. „ჩვენთვის იმპროვიზაცია უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ბალანსი“ – ასე თვლიდნენ ანსამბლის წევრები.

ცეკვასაც მხოლოდ იმ დონეზე ასრულებდნენ, რა დონეზეც გლეხები ცეკვავდნენ. „მუხლებზე ვარდნა, ტრიალები და აკრობატული



ნახტომები – ეს უკვე სპორტია“ – აღნიშნავდა ედიშერ გარაყანიძე. იგი ფოლკლორს, პირველ რიგში, პიროვნული თავისუფლების გამოხატვად მიიხსენებდა და ამიტომ უმართებულოდ თვლიდა შემსრულებელთა აკადემიურ დგომას ნახევარტაკში და უპირატესობას მათ თავისუფალ განლაგებას ანიჭებდა.

„მთიების“ რეპერტუარი მდიდარი იყო ქართული და დიალექტური თვალსაზრისით. თუმცა, გარდა იმისა, რომ იგი მოიცავდა საქართველოს უკლებლივ ყველა კუთხის და თითქმის ყველა ჟანრის ნიმუშს, აქ თანაბარმნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ქართული ფოლკლორის როგორც ე.წ. „კლასიკურ“, ასევე – „მარტივ“ სიმღერებს, რითაც ანსამბლი შესანიშნავად წარმოაჩენდა ჩვენი ხალხური მუსიკის მრავალფეროვნებას.

„მთიებმა“ დაამკვიდრა სცენაზე სადა ფერხულებისა და გაშაირების ხალხური ტრადიცია, პირველმა გააცოცხლა სცენაზე თურქეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები ქართველების ფოლკლორი.

თავისი პრინციპების განხორციელებაში ანსამბლის წევრებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში განუწყვეტელი ექსპედიციები და, შესაბამისად, გლეხურ ყოფასთან უშუალო კავშირი ეხმარებოდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შემკრებლობითი მუშაობის გარდა, „მთიების“ წევრები სოფლებში ხალხისათვის ტრადიციის დაბრუნების მიზნითაც დადიოდნენ: მათ არაერთ სოფელში ააღორძინეს „ალილოსა“ და „კონას“ უძველესი ტრადიცია.

ფოლკლორული ნიმუშების „გლეხური“ შესრულების შესაბამისად, უყურადღებოდ ვერც ანსამბლის წევრების ჩაცმულობა დარჩებოდა: საარქივო ეთნოგრაფიული ფოტომათაღივების გათვალისწინებით, ანსამბლის თითოეული წევრი ინდივიდუალურად შერჩეული ეროვნული სამოსით გამოდიოდა.

ანსამბლმა „მთიებმა“ ქართული აუთენტური ფოლკლორის ღირსება მსოფლიოს არაერთ ქვეყანას აჩვენა. გარდა კონცერტებისა, იგი ატარებდა ქართული სიმღერების გაკვეთილებს უცხოელთათვის, გახდა არაერთი საერთაშორისო ფესტივალის ლაურეატი (ლიტვა, დანია, რუსეთი, ესპანეთი, უკრაინა). 1992 წელს ანსამბლმა სასულიერო მუსიკის საერთაშორისო ფესტივალის ლაურეატობა მოიპოვა გერმანიაში. ჯგუფის წევრები აშშ მასაჩუსეტის შტატის ქალაქ ლოუელის საპატიო მოქალაქეებად არიან არჩეულნი (1990). „მთიებს“ გამოშვებული აქვს ხუთი CD, ანსამბლზე გადაღებულია დოკუმენტური ფილმი (რეჟ. დიმიტრი გუგუნავა).

ანსამბლ „მთიების“ მრავალ ღირსებათაგან, ალბათ, უმთავრესი მაინც ისაა, რომ ქართული ფოლკლორის ჭეშმარიტ ტრადიციებს მან ახალგაზრდა თაობა აზიარა. ედიშერ გარაყანიძემ ჩამოაყალიბა საყმაწვილო ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული სტუდია „ამერ-იმერი“, რომელმაც არაერთი თაობა გამოზარდა ქართული ფოლკლორის საუკეთესო ტრადიციებზე. ამ სტუდიაში ასწავლიან როგორც ხალხურ სიმღერას, ისე დაკვრას ხალხურ საკრავებზე, ცეკვას, ხალხურ თამაშობებს და ა.შ. მათი სახით „მთიებმა“ თავისი საქმის ღირსეული გამგრძელებლები აღზარდა.

გთავაზობთ ინტერვიუს ბატონი ედიშერის ვაჟთან – გიორგი გარაყანიძესთან, რომელიც სტუდია „ამერ-იმერის“ აღზრდილია და, შესაბამისად, მამის ტრადიციების ერთგული გამგრძელებელი. გიორგი 2001 წლიდან ჩაუდგა „მთიებს“ სათავეში (ედიშერ გარაყანიძის ტრაგიკულად დაღუპვიდან ორი წლის შემდეგ); 2003 წელს კი ჩამოაყალიბა ქალ-ვაჟთა შერეული ჯგუფი, რომელიც 2004 წლიდან „ედიშერ გარაყანიძის სახელობის ეთნომუსიკის თეატრ „მთიებს“ წარმოადგენს.

**მ.ხ. – თქვენ წილად გერგოთ დიდი პასუხისმგებლობა: ბატონი ედიშერის დაწყებული საქმის გაგრძელება. რა შეინარჩუნეთ და რა შეცვალეთ ანსამბლში?**

**ბ.გ. –** მოგეხსენებათ, უფროსი „მთიების“ მიხანი და მიმართულება ხალხური შემოქმედების პირვანდელი სახით შესრულება იყო. თანამედროვე „მთიები“ ინარჩუნებს ედიშერის მრწამსს, რომელიც ქართული ფოლკლორის „აუთენტურ მიმართულებას“ უკავშირდება.

გარკვეული ცვლილებები, რომელიც ანსამბლის შემადგენლობასა თუ სახელს შეეხო, არ ცვლის ჩვენს მიზანს, პირიქით, საშუალებას გვაძლევს კიდევ უფრო სრულყოფილად წარმოვაჩინოთ ქართული ფოლკლორი. 2003 წლიდან „მთიებს“ წარმოადგენს ახალი თაობა – ვაჟთა და ქაღალა შერეული ჯგუფი, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს შევასრულოთ როგორც მამაკაცთა, ისე ქაღალა რეპერტუარი.

**მ.ხ. – რა თვისებებით გამოირჩევა „ეთნომუსიკის თეატრი“?**

**გ.გ.** – როგორც იცით, „მთიებში“ ედიშერი თავისი მეცნიერული კვლევის შედეგებს პრაქტიკულად ასორციელებდა. „ეთნომუსიკის თეატრი“ კი ჩემს სამეცნიერო მოღვაწეობას უკავშირდება (სამაგისტრო დისერტაცია დავიცავი თემაზე „ქართული ეთნომუსიკის თეატრი“, რომელსაც, ალბათ, უახლოეს მომავალში გამოვეცემთ). ეს არის თეატრი არა მისი ტრადიციული, დრამატული გაგებით, არამედ, ყოფის ის მოვლენა, სადაც სიმღერა და წესჩვეულებები განუყოფელია. რადგან ხალხურ სიმღერაში ყოფის რეალიაა წარმოდგენილი, ეთნომუსიკოლოგია ფოლკლორულ ნიმუშს შეისწავლის, როგორც ყოფის ნაწილს. „მთიებს“ სწორედ იმიტომ დავარქვით ეთნომუსიკის თეატრი, რომ იგი ხალხურ სიმღერასთან ერთად აცოცხლებს იმ წეს-ჩვეულებებსა და რიტუალებს, რომელიც თან ახლდა ამ სიმღერას ყოფაში. ეს ფაქტობრივად ედიშერის ხაზის გაგრძელებაა და ჩვენ ვცდილობთ გავაღრმავოთ იგი. ამას ყველაფერს, ედიშერის მსგავსად, ვაკეთებთ ფოლკლორული ნიმუშის ხასიათის, შესრულების ფორმისა და მანერის, კილოური სისტემის მაქსიმალური დაცვით.

**მ.ხ. – როგორ არჩევთ რეპერტუარს? ბატონი ედიშერი ექსპედიციებში მოპოვებული მასალით ამდიდრებდა ანსამბლის რეპერტუარს. ამ მხრივ თუ აგრძელებთ ტრადიციას?**

**გ.გ.** – რაც დრო გადის, რთულდება ველზე მასალის მოპოვება, რადგან მცირდება ფოლკლორის მატარებელთა რაოდენობა. სამეცნიერო მასალის მოპოვების პროცესში, მე, რასაკვირველია, მხედველობის არეში მაქვს მუსიკალური მასალაც. გარდა ამისა, რეპერტუარს ვამდიდრებთ ქართული ფოლკლორის ანთოლოგიიდანაც.

**მ.ხ. – როგორც ცნობილია, „მთიები“ აქტიურ საგანმანათლებლო საქმიანობას ეწეოდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში.**

**გ.გ.** – სიტყვა „მთიები“ ცისკრის ვარსკვლავის გარდა „განმანათლებელსაც“ ნიშნავს. ანსამბლს ეს სახელი სწორედ იმიტომ დაერქვა, რომ მისი ერთ-ერთი მთავარი მიზანი იყო, ჭეშმარიტ ფოლკლორს ეზიარებინა და ამ მხრივ „გაენათლებინა“ ხალხურ შემოქმედებას დაცვილებული საზოგადოება. „მთიები“ დადიოდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხე-



ებში და ატარებდა კონცერტებს, სადაც ყოველ სიმღერას თან ახლდა ანოტაცია. შეძლებისდაგვარად, ჩვენც ვაგრძელებთ ამ ტრადიციას. შარშან იმერეთში ვიყავით – ჯიხაიში ჩავატარეთ ასეთი კონცერტი, ახლახანს – წნორში. უახლოეს მომავალში სვანეთში ვგეგმავთ წასვლას. დავდივართ ასევე სკოლებში და ვატარებთ კონცერტ-გაკვეთილებს, ვმართავთ კონცერტებს ავადმყოფი ბავშვებისათვის და ა.შ. აქვე აღვნიშნავ, რომ წნორში ჩვენ ჩამოვაყალიბეთ „ამერ-იმერის“ ბავშვთა გუნდი, რომელსაც ჩვენი წევრი – თინათინ შერვაშიძე ხელმძღვანელობს. თუმცა, რადგან ამას ყველაფერს საკუთარი სახსრებით ვაკეთებთ, სამწუხაროდ, სურვილები ყოველთვის არ ემთხვევა შესაძლებლობებს. . .

**მ.ხ. – თქვენ ბატონი ედიშერის მიერ ჩამოყალიბებული საყმაწვილო სტუდია „ამერ-იმერის“ აღზრდილი ხართ. როგორც ვიცი, ეს სტუდიაც აგრძელებს არსებობას. რომელი ასაკის ბავშვები გყავთ და რას სწავლობენ ისინი თქვენთან?**

**გ.გ.** – „ამერ-იმერი“ ამჯერად ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ტაძართან (ლურჯ მონასტერთან) არსებულ ბავშვთა სტუდიას წარმოადგენს, რომელშიც ვიღებთ ბავშვებს 6-დან 12 წლამდე. ჩვენი მთავარი მიზანია ბავშვების აღზრდა ქართულ, ტრადიციულ გარემოში. აქ ისწავლება არამარტო ქართული მუსიკალური ფოლკლორი, მისი სხვადასხვა დიალექტები, ხალხური ცეკვები, საბავშვო თამაშობები, ხალხურ საკრავებზე დაკვრა, არამედ ქართული ხალხური ზეპირსიტყვიერება, ეთნოგრაფია, მითოლოგია. ბავშვები თეორიულად ეცნობიან ხალხური რეწვის სხვადასხვა დარგის თავისებურებებს, რასაც შემდგომ ხალხური რეწვის ოსტატები პრაქტიკულად ასწავლიან მათ. გარდა ამისა, ცალკე საგნად ისწავლება ქართული გალობა, ტარდება საღვთისმეტყველო საუბრები, ერთი სიტყვით, სტუდიაში „სამშობლოსმცოდნეობა“ ისწავლება (ეს ცნება დედანჩემმა – ნინო ბალათურიამ დაამკვიდრა და ზუსტად გამოხატავს ანსამბლ „მთიების“ და მამაჩემის – ედი-



შერის მრწამსს). ამასთან, ეს ერთგვარი „საკვირაო სკოლაა“ ტაძრის მრევლისათვის. ამგვარად, „ამერ-იმერი“ აგრძელებს ტრადიციებს და იმედი გვაქვს, იგი ქართული ფოლკლორის არაერთ გულშემატკივარს გაზრდის.

**მ.ხ. – რამდენად გეხმარებათ საქმიანობაში ბატონი ედიშერის სახელი და მემკვიდრეობა?**

**გ.გ. –** ედიშერის სახელი საქმეს ყველგან გვიადვილებს, სადაც უნდა წავიდეთ და რასაც უნდა ვაკეთებდეთ. ჩვენ ფაქტობრივად გაკვალულ გზაზე ვდგავართ და არამარტო ჩვენ. ედიშერი თესავდა, ჩვენ კი ვიძიებთ.

– წარმატებებს გისურვებთ.

მაკა ხარძიანი

ანსამბლ მთიების მიერ გამოშვებული კომპაქტ-დისკები:

**Mtiebi – Traditionelle Gesänge aus Georgien. Stuttgart 1996**

**Mtiebi – With You and Without You (eZRVneba ediSer garayaniZis xsovnas) UK 1998**

**Mtiebi – Polyfone zang uit Georgie. Holland 2000**

**Mtiebi – 24 years have passed through singing. Rehearsals, performances, studio recordings. Tbilisi 2004**

**Mtiebi – Georgian Ethnomusic Theatre After Edisher Garakanidze. Tbilisi 2005**

მთიები – ედიშერ გარაყანიძის სახელობის ეთნომუსიკის თეატრი. თბილისი 2007

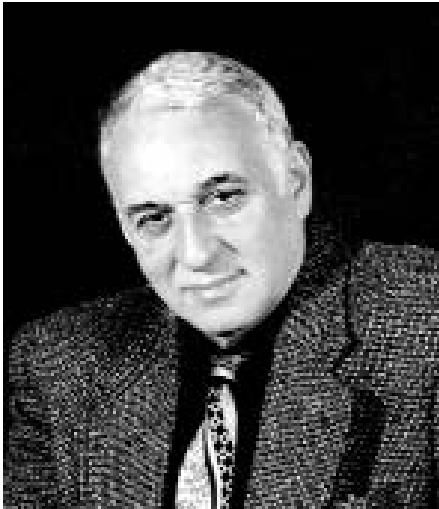
## სიმღერა მაშინ კვდება, როდესაც მას ახალგაზრდობა ივიწყებს

ინტერვიუ ანსამბლ „რუსთავის“ ხელმძღვანელთან, ლობჯანიძე ანზორ ერქომაიშვილთან

– ბატონო ანზორ, ცნობილია თქვენი დეაფლი ქართული სიმღერის ძველი ჩანაწერების მოპოვების საქმეში. რა იყო სტიმული ამ საქმიანობის წამოწყებისა და აქტიურად განგრძობისა?

– დავიწყებ იმით, რომ ჩვენი ოჯახი, როგორც მუსიკალური ტრადიციების მატარებელი, 300 წელს ითვლის. მე მახსოვს ჩემი დიდი პაპა გიგო ერქომაიშვილი – ბაბუაჩემ არტემის მამა, რომელიც 107 წლის გარდაიცვალა. მე მისგანაც ვსწავლობდი სიმღერებს. მისი ხელმძღვანელობით მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში მოღვაწეობდა მაკვანეთის ცნობილი ანსამბლი, რომელმაც 1907 წელს, თბილისში ფირმა „გრამაფონისათვის“ 49 სიმღერა ჩაწერა. ეს სიმღერები შემდგომში ფირფიტებზე დაიბეჭდა, გამოიცა და მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში იყიდებოდა.

ამასთან, გვქონდა გრამოფონი, რომელიც ამჟამად ასი წლისაა. ბავშვობიდან ვუსმენდი გიგო ერქომაიშვილის, სამუელ ჩავლეიშვილის, სხვა დიდი მომღერლების ფირფიტებს, რომლის მარაგი ბაბუას მეტად დიდი ჰქონდა. თავად ბაბუაჩემი ყველა მომღერალს უდიდეს პატივს მიაგებდა. როდესაც გავიზარდე და კონსერვატორიის სტუდენტი გახდი – წინა საუკუნის 50-იან წლებში – ქართული ხალხური სიმღერა არასახარბიელო მდგომარეობაში იყო. ქართული ესტრადა ფეხს იდგამდა, ხალხური სიმღერა სირცხვილად მიაჩნდათ. მოხუცები თუ იმ-



ღერებდნენ საღმე ქორწილში, ან სხვა ასეთ შეკრებაზე. მთავრდებოდა ოლიმპიადებისა და დათვალიერებების ეპოქაც. ზემოთ ნახსენები ფირფიტები აღარავის ახსოვდა. მივხვდი, რომ საჭირო იყო ამ მემკვიდრეობის შენარჩუნება. შევეუდექი ჩანაწერების მოძიებას. პირველ რიგში, ოჯახში არსებული კოლექცია ჩამოვიტანე. შემდეგ თბილისისა და საქართველოს სხვადასხვა კუთხეების ოჯახებიდან მოვიძიე მათი საკმარისი დიდი რაოდენობა, ცხადია, არა მარტო გურული სიმღერებისა. ბაბუასგან ბევრი რამ ვიცოდი დედას ლევანაზე, მისი ჯილაურზე, მარო თარხნიშვილზე, ვანო მჭედლიშვილზე, ძუკუ ლოლუაზე, რემა შელეგიაზე, ნოკო ხურციიაზე და ა.შ. ყველა კუთხის სიმღერას თანაბარ მნიშვნელობას ვანიჭებდი. ეს ჩანაწერები წავიღე აღსადგენად მოსკოვში, ფირმა „მელოდიაში“.

– მხოლოდ თქვენ იყავით ამ საქმიანობით დაკავებული, თუ სხვაც მუშაობდა ამ მიმართებით?

– ეს მეტად რთული პერიოდი იყო. სხვა ამაზე არ მუშაობდა. მახსოვს, ჩემს პედაგოგს, ბატონ შალვა ასლანიშვილს მიაჩნდა, რომ ამ ჩანაწერებს დიდი სამეცნიერო ღირებულება ექნებოდათ.

მოსკოვში, ამ დიდი მასალის აღდგენამდე,

მირჩივს დედნების მოძიება. მათ მოსკოვის ფონოარქივში მივაკვლიე. აქ ჩემთვის საინტერესო ჩანაწერები დიდხანს ვეძებე და ბოლოს მივაგენი სარდაფში ძველ ყუთს, რომელზეც მუყაოს ფურცლებზე ეწერა „ბიბილოძე“, „დ. ლევანა“ (ანუ ცნობილი მომღერლები გიორგი ბაბილოძე და დედას ლევანა), რამაც მიმახვედრა, რომ ვიპოვე ის, რასაც ვეძებდი. იმ პერიოდში ფილმ „შიდკაცას“ იღებდა ბატონი სოსო ჩხაიძე, რომელმაც ძველი მატრიცების აღდგენის მთელი ეს ტექნოლოგიური პროცესი ფირზე გადაიღო და ამ ფილმში ასახა.

ძველი ჩანაწერების აღდგენის ამბავს ქართული საზოგადოება დიდი ენთუზიაზმით შეხვდა, ყოველი ახალ მიგნებას ფართოდ აშუქებდა პრესა და ტელევიზია. განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ვანო სარაჯიშვილის ხმის აღდგერებამ. პირველი სტატია მანანა ახმეტელმა დაბეჭდა „საბჭოთა ხელოვნებაში“. ჩემს მიერ მოპოვებული ჩანაწერები მე მაშინ ახლადდარსებულ ანსამბლ „რუსთავში“ გავაცოცხლე.

ამ თემისადმი ინტერესი განივთდა მოგონებებშიც – დაეწერე პატარა წიგნი „ბაბუა“ არტემ ერქომაიშვილზე, „ორი ანსამბლის ისტორია“. 80-იან წლებში გამოვიდა ხუთი ფირფიტისაგან შემდგარი კრებული „პირველი გრამფირფიტები საქართველოში“, რომელიც, სხვათა შორის, გაიგზავნა მოსკოვის არქივში და დღეს იქ ძველ ქართული სიმღერებს დაინტერესებული ადამიანი სწორედ ამ ფირფიტების მეშვეობით ეცნობა.

**– მაგრამ თქვენი ამ მიმართულებით მუშაობა მხოლოდ რუსეთით არ შემოფარგლულა.**

– რა თქმა უნდა. იმხანად „რუსთავთან“ ერთად გასტროლები მქონდა სხვადასხვა ქვეყანაში, რაც დამეხმარა, საძიებო სამუშაოები იქაც მეწარმოებინა. ვმუშაობდი გერმანიის, ინგლისის, საფრანგეთის ცენტრალურ არქივებში. უცხოეთში ბევრ საინტერესო ჩანაწერს მივაკვლიეთ. მაგალითად, ლონდონში ინახება ფირმა „გრამაფონის“ მიერ 1901-1914 წლებში ჩაწერილი ქართული ფირფიტები; ბერლინისა და ვენის ფონოარქივებში, სადაც პირველი მსოფლიო ომის დროს ქართველი ტყვეებისაგან ჩაწერილი სიმღერები ინახება, აღმოჩნდა მდიდარი ფონეტიკური მასალაც: ნიკოლოზ დერჟავინის მიერ 1900-იან წლების დასაწყისში ჩაწერილი სვანური დიალექტის ნიმუშები, მეგრული ტექსტები, ხალხური პოეზია.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ლენინგრადში (ახლანდელ სანკტ-პეტერბურგში) არსებული ქართული ჩანაწერები, რომლის გადაწერის უფლება მხოლოდ მას შემდეგ მომცეს, როცა არქივის განყოფილების უფროსი ვლადიმერ კორგუზალოვი, ჩემი განზრახვის უანგარობაში დავარწმუნე. ასეთ კონტაქტებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

ძალიან გვეხმარებოდა საქართველოს ტე-

ლევიზიის მაშინდელი ხელმძღვანელი ბ-ნი გურამ ენუქიძე, რომლის გარეშე ჩვენ ვერ შევძლებდით ამ ფირფიტების აღდგენასა და თბილისში ჩამოტანას, სოსო ჩხაიძე, რომელმაც თავისი ფილმის ხარჯებში გაითვალისწინა ლენინგრადში არსებული ჩანაწერების გადმოღება. ყველა ეს ჩანაწერი ჩავაბარე რადიო-ტელევიზიის ფონდს, სახელმწიფო არქივს, სადაც დღემდე ინახება. ლონდონში ძალიან დამეხმარნენ ცნობილი ეთნომუსიკოლოგები ალან ლომაქის და ტედ ლევინი. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ მე კვლავ მომიხდა ლონდონში ჩასვლა, გადავიწერეთ მთელი ქართული ფონდი, სხვასთან ერთად ვანო სარაჯიშვილის ჩანაწერებიც. გადაწერის ხარჯები ტედ ლევინმა გადაიხადა.

ასევე მაღალი დონის ჩანაწერები გააჩნია ფრანგულ გრამამწერ ფირმა „პატეს“, რომლის ოფისი თბილისში 1906 წელს გაიხსნა. მისი ჩანაწერებიც შევისყიდეთ პარიზის არქივიდან. ცხადია, ყველა ეს ჩანაწერი საქართველოს არქივებში, აგრეთვე ჩემს სპეციალურ ფონდსა და „ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრში“ ინახება. აქვე გვაქვს ფირმა „მელოდიას“ მიერ გამოცემული ფონოჩანაწერები, რომელსაც თანდათანობით ხელახლა გამოვცემთ. ახლახან გამოვიდა ჩვენი მომზადებული კატალოგი „ქართული ხალხური სიმღერები უცხოეთში“. აქ შესულია ქართული ხალხური სიმღერის XX საუკუნის პირველი ნახევრის ჩემს მიერ მოძიებული ქართული და უცხოური კატალოგები. რიგის, ლონდონის, ვენის, ბერლინის, ლენინგრადის კატალოგების მიხედვით, როგორც ხელისუფლებზე, ისე ჩანს, თუ სად, ვის მიერ რა სიმღერაა ჩაწერილი და სად ინახება.

ჩვენი ეს შემკრებლობა-საგამომცემლო მუშაობა 40-45 წელია გრძელდება. შეიძლება ითქვას, რომ გადარჩა ისეთი სიმღერები, რომლებიც ფაქტობრივად დაკარგული იყო, წამოეწიეთ ისეთი სახელები, რომლებიც ხალხს აღარ ახსოვდა.

ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს სიმღერები აუღერდა და ფირფიტების სახით გამოიცა – 80-იან წლებში „რუსთავის“ შესრულებით გამოვეცით „60 ქართული ხალხური სიმღერა“, შემდეგ „100 ქართული ხალხური სიმღერა“. გადაუჭარბებლად უნდა ითქვას, რომ ეს სიმღერები მთელმა საქართველომ და უცხოეთის ბევრმა გუნდმა აიტაცა.

**– მეც ბევრი სიმღერა ვისწავლე ამ კრებულებიდან. აქვე „ქორალები“, ანუ ქართული საგალობლებიც იყო დართული.**

– მართალი ბრძანდებით. ეს ჩვენი წამოწყება იყო. საგალობელი იკრძალებოდა. მე მგალობელთა ოჯახში აღვიზარდე, არ ვიცოდი საგალობლები. ბაბუა შიშობდა და არათუ სხვას, მეც მიმაღავდა, საგალობლების სახით რა განძის პატრონი იყო. არადა, ორიათასზე მეტი საგალობელი იცოდა არტემ ერქომაიშვილმა. 70-

იან წლებში ჯერ კიდევ ცოცხლები იყვნენ ჩვენი დიდი მომღერლ-მგალობლების ახლობლები, შვილები, შვილიშვილები. მათგან მოგონებებს ვიწერდი. შემდეგ ტელევიზიაში ვაკეთებდი ტელეგადაცემებს, სადაც ვასმენინებდით ძველ სიმღერებს და ვსაუბრობდით თავად შემსრულებლებზე. ამ გადაცემებმაც დიდი აუციოტაჟი გამოიწვია. ასევე დიდი გამოხმაურება ჰქონდა საბავშვო ანსამბლ „მართვეს“ საქმიანობის დაწყებას 70-იანი წლების მიწურულს. განსაკუთრებით აღტაცებულნი იყვნენ ამ ბავშვების ბაბუები. დღეს ამ ბიჭების უმეტესობა ახალგაზრდულ ანსამბლებშია განაწილებული. არათუ თბილისში, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში შიქმნა „მართვეს“ მსგავსი ანსამბლები. „მართვეს“ დამსახურება სწორედ ის არის, რომ ახალგაზრდებს გაუღვივა მშობლიური ხალხური სიმღერისადმი ინტერესი. თუ გინდა სიმღერა შეინახო, ახალგაზრდებს უნდა ასწავლო. სიმღერა ცოცხლობს, თუკი მას ახალგაზრდობა მღერის, ხოლო კვდება, როდესაც მას ახალგაზრდობა ივიწყებს.

**- თქვენი აზრით, რა მოუტანა ხალხურ სიმღერას ოლიმპიადებისა და დათვალიერებების საბჭოურმა პრაქტიკამ?**

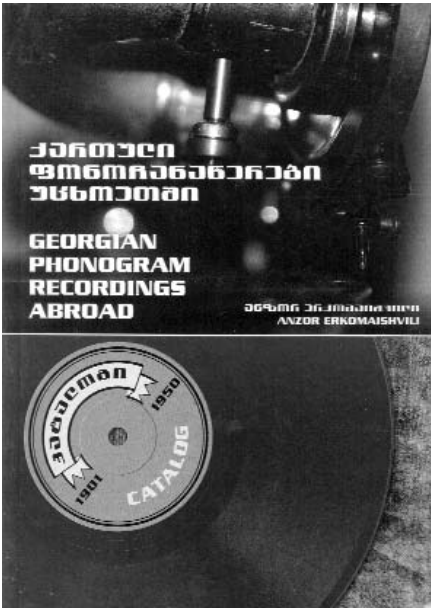
- ამ ტრადიციას ჰქონდა თვისი დადებითი და უარყოფითი მხარეები. უარყოფითად შეიძლება ჩაითვალოს შესრულების მასობრიობა, აგრეთვე რეპერტუარი: სიმღერები პარტიზულური, სტალინური, პოლიტიკური. მაგრამ სცენაზე ჩვენი ჭკვიანი ლობბარები გუნდს ჯერ პირველ სავალდებულო თანამედროვე სიმღერებს ამღერებდნენ, რის შემდეგ უკვე შეიძლებოდა ნამდვილი ხალხური სიმღერის შესრულება: „ჩაკრულოსი“, „ოდოიასი“, „ხასანბეგურასი“... ასეთი შესაძლებლობის გამო ლობბარები მსხვერპლზე მიდიოდნენ: თავად წერდნენ სიმღერებს ტრაქტორზე, შრომის გამრეზებზე, ბელადებზე და ა.შ.

**- მაგრამ ე.წ. თანამედროვე სიმღერებს ხომ ჰქონდათ რაღაც მხატვრული ღირებულება?**

- რა თქმა უნდა. ზოგიერთი სიმღერა დღემდე შესანიშნავად ისმინება. ნუ მივაქცევთ ტექსტს ყურადღებას. ნუ დაგვავიწყდება, რომ ეს ხალხი თავად ქმნიდა ხალხური სიმღერის ვარიანტებს, თავისებური სახალხო კომპოზიტორებიც იყვნენ, ამიტომ მათ ახალ ტექსტებზე ასეთი სიმღერების შექმნა არ უჭირდათ, რა თქმა უნდა, ძველი ინტონაციების გამოყენებით.

**- ბატონო ანზორ, საინტერესოა, რას ფიქრობთ, სიმღერებზე, რომლის ავტორებიც – გამორჩეული ნიჭისა და გამოცდილების ხალხური შემსრულებლები ცნობილია. შეიძლება ასეთი სიმღერა ხალხურად მივიჩნიოთ?**

იყვნენ ნიჭიერი პიროვნებები, რომლებსაც ლომის წილი მიუძღვით სიმღერათა გადარჩენასა და დამუშავებაში. ასეთი იყო, მაგალითად ძუკუ ლოლუა – მეგრული სიმღერების გადამ-



რჩენი, რემა შელეგია, ვარლამ სიმონიშვილი, რომლებიც თავადაც წერდნენ სიმღერებს, ასევე – ვანო მჭედლიშვილი, რომელიც სოფელ-სოფელ-კრებად სიმღერებს. ყოფილა შემთხვევა, დავიწყებია სიმღერა, რადგან ნოტების უცოდინრობის გამო, მხოლოდ თავის მეხსიერებას ეყრდნობოდა, მიბრუნებულა იმავე სოფელში და თავიდან უსწავლია ეს სიმღერა. ეს ხალხი ახალ ვარიანტებსაც ქმნიდა. მაგალითად, ამ მხრივ სამუელ ჩაველიშვილს შეიძლება გურული სიმღერის რეფორმატორი ვუწოდოთ. სიმღერების მისეული ვერსიები ძალიან განსხვავდება გიგო ერქომაიშვილისეული ვარიანტებისაგან. იმას არ ვამბობ, რომ ეს უკანასკნელი ნაკლებ მნიშვნელოვანი შემსრულებელი იყო. მაგრამ ჩაველიშვილმა, შეიძლება ითქვას, ვირტუოზულ დონემდე აიყვანა გურული სიმღერის სამემსრულებლო ტექნიკა – ის სიმღერები, რომლებიც ხალხში შედარებით მარტივად იმღერებოდა, ვირტუოზული გახადა, რითაც სტიმული მისცა სიმღერების იმპროვიზაციულ შესრულებას.

**- მაგრამ არის სიმღერები, მაგალითად, „დილა“, „წინწყარო“, რომელთაც ჩვენ მაინც ხალხურად მივიჩნევთ, მიუხედავად იმისა, რომ ვიცით ამ ვარიანტთა ავტორები. ამ სიმღერებს ხომ აქვთ თავიანთი პროტოტიპები?**

- რასაკვირველია, თუ დააკვირდებით, ხშირად ჰგავს ერთი სიმღერა მეორეს. ნიჭიერ მომღერალს ყოველთვის ახალი ინტონაცია შეჰქონდა სიმღერაში. მაგრამ ხალხი ბრძენია. ისაა მთავარი საზომი. ერთი ქმნიდა, მაგრამ ხალხი ამ ქმნილებას ალამაზებდა, აშალაშინებდა. რაც კარგი შექმნიდა, იმას იტოვებდა, ხოლო სუსტი ვარიანტი დაივიწყებას ეცემოდა. ასე, რომ ასეთი პროცესი ყოველთვის მიმდინარეობდა. ჩვენ ისეთ დროს ვცხოვრობთ, რომ ჩვენი უახლოესი ასეთი წინაპრები გვახსოვს და ჩანაწერებიც არსებობს. ადრე კი, ზეპირი



გადაცემის დროს, ავტორთა სახელი იკარგებოდა.

მე მახსოვს, საბჭოთა პერიოდში მოდიოდნენ არტემ ერქომაიშვილთან ხელისუფლების წარმომადგენლები და რომელიმე კომუნისტურ დღესასწაულთან დაკავშირებით თხოვდნენ, სიმღერა დაეწერა. მაგრამ ეს თხოვნა კი არა, პრაქტიკულად ბრძანება იყო. და ბაბუაც წერდა ასეთ სიმღერებს. ასე ქმნიდნენ ანალოგიური დანიშნულების სიმღერებს სხვა ლოტბარებიც. მოგვიანებით, თუმცა ზეწოლის გარეშე, მეც მომიწია, რამდენიმე სიმღერის შექმნა, მაგალითად, – „ხარება და გოგია“, „მივალ გურიაში“ (ჩემი ვარიანტი) – ერთი ფილმის, მეორე – სპექტაკლის გასაფორმებლად; „თუ ასე ტურფა იყავი“ და სხვა. ეს სიმღერები დღეს ხალხში დამკვიდრდა, როგორც ხალხური. მაგრამ ასეთი ფაქტები არ გვაძლევს იმის უფლებას, რომ ეს ადამიანები ამ სიმღერების ავტორებად გამოვაცხადოთ, რადგან ისინი იმ ხალხის შემადგენელი ნაწილია, რომელსაც ეს სტილი, ეს უზარმაზარი ღირებულების ხალხური შემოქმედება ეკუთვნის.

საზოგადოდ, სიმღერის იმდენი ვარიანტი არსებობს, რამდენი კარგი მომღერალიცაა. კვხინად ნუ ჩამოთვლით და, მეც, სხვადასხვა ჯერზე, ერთიადიმავე სიმღერას სხვადასხვანაირად ვმღერი. მაგრამ ეს იმას კი არ ნიშნავს, რომ ეს ვარიანტი ჩემია. ახლაც ახსოვს ხალხს ვანო მჭედლიშვილის, დედას ლევანას, ნიკო ხურციას, სანდრო კავსაძის, სამუელ ჩავლეიშვილის, არტემ ერქომაიშვილის, ვარლამ სიმონიშვილის ვარიანტები. მაგრამ თუ ამ სიმღერებმა დროს გაუძლო, ხალხი მას ჩაიხუტებს, მიიღებს და სიმღერა ხალხურად რჩება. და ხალხს მისი ავტორიც ავიწყდება და სიმღერას უკვე თავისად მიიჩნევს. ასე იკარგებოდა საუკუნეების განმავლობაში სიმღერების ავტორთა ვინაობა. მეტიც: ახლად შექმნილ ვარიანტებს ხალხმა თავისიცი მიუმატა და გადაასხვაფერა.

**– ბატონო ანზორ, დღეს ანსამბლების უმეტესობა ასეთი ვარიანტების აღდგენითაა დაკავებული. მაგრამ ხომ არ ქვაგდება ასეთი ფოტოგრაფული სიზუსტით გადამღერებული სიმღერები? იქნებ ძველი ჩანაწერებისადმი უფრო თავისუფალი მიდგომა გაამართლებდა? აღარფერს ვამბობ ახალი სიმღერის შექმნაზე, ხომ შესაძლებელია ახალი ვარიანტი მაინც შეიქმნას?**

საქმე ისაა, ეს უნარი ძველ მომღერლებს გენეტიკურად მოსდევდათ, მათ ჰქონდათ ცოდნა და გამოცდილება, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. მათ შეეძლოთ მეტი სითამამე გამოეჩინათ ახლის ძიებაში. დღეს ახალგაზრდებს იმაზეც დიდი მადლობა უნდა გუთხრათ, რასაც აკეთებენ. ძველს ეძიებენ, ბაძავენ, სწავლობენ. ამ პერიოდისთვის მე ეს სრულიად ნორმალურ პროცესად მიმანია. მთავარია, მათ შეიყვარონ სიმღერა. ეს უკვე დიდი საქმეა. შემ-

დეგ, როდესაც სიმღერებს კარგად შეისწავლიან, უკვე ჩნდება სურვილი ვარიანტის ძიებისა. ამის მცდელობები დღესაც არის.

**– ბატონო ანზორ, დღეს ახალგაზრდა მომღერალთა უმრავლესობა ცდილობს თავისი საშემსრულებლო სტილი ძველს, გლეხურს მიუახლოვოს. მათგან ზოგიერთი „უფრო შორს მიდის“ და უკვე თქვენც გასაყვედურობთ, რომ ანსამბლი „რუსთავი“ მღერის არატრადიციულად და ზედმეტად „გოკალურად“. რას იტყვით ასეთ შენიშვნებზე?**

– ამ ახალგაზრდების სულისკვეთება გასაგებია. მაგრამ მომღერალთა ჩემს გვარს სამასი წლის ტრადიცია აქვს და ის, თუ როგორ უნდა იმღერებოდეს ხალხური სიმღერა, შესაძლოა, ბევრმა ჩემსავით არ იცოდეს. საქმე ისაა, რომ იმ პერიოდში, როდესაც „შვიდკაცამ“, „გორდეულამ“ და „რუსთავმა“ დაიწყო მოღვაწეობა, მთავარი მიზანი ქართული სიმღერის პოპულარიზაცია იყო – არა მარტო საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. სხვათა შორის, ჯანსუღ კახიძის „შვიდკაცა“ პირველი იყო, ვინც 1958 წლიდან ქართულ სიმღერას გზა გაუკაფა უცხოეთში. შემდეგ „გორდეულა“ გამოჩნდა, მას „რუსთავი“ მოჰყვა. არ დაგვავიწყდეს, რომ მაშინ ვიყავით საბჭოთა კავშირში, არსებობდა „გოსკონცერტი“ და „სოიუზკონცერტი“, მათთვის მთავარი იყო საბჭოთა პოლიტიკის გატარება და უცხოური ვალუტის მიღება. ეს ორგანიზაციები არაფრით არ გაგიშვებდნენ საზღვარგარეთ, თუ შესრულების მანერა აკადემიური არ გქონდა. უნდა გავითვალისწინოთ იმპრესარიოს აზრიც, რომელიც ყველა ხარჯს თავის თავზე იღებს და ითვალისწინებს სხვადასხვა ქვეყნის მაყურებლის გემოვნებას. ჩვენი მიზანი იყო, საბჭოთა კავშირის დიდ ქალაქებში და უცხოეთში გაგვეტანა ქართული სიმღერა, რამაც კარგი შედეგი გამოიღო, მაგრამ გარკვეულწილად განსაზღვრა კიდევ ჩვენი შესრულების აკადემიური მანერა. ნუ დაგვავიწყდება, რომ აკადემიური შესრულება ურთულესი საქმეა. როდესაც „მედისონ სკვერ გარდენში“, „ალბერტჰოლში“, „ოლიმპიაში“, ტოკოს ცენტრალურ საკონცერტო დარბაზში გამოდიხარ კომერციულ კონცერტებზე, სადაც რამდენიმე ათასი კაცი მოდის ქართული ხალხური სიმღერის მოსასმენად და ცეკვის სანახავად, ძალიან ძნელია, გლეხური შესრულებით გახვიდე ფონს. სწორედ აკადემიური შესრულება იყო მაშინ საჭირო ცეკვის და ამგვარი უცხო ხმოვანების აღსაქმელად. თუმცა მეცნიერებისთვის იგი მიუღებლად მიმანია. უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ურთულესი პოლიფონიური ქართული სიმღერები მხოლოდ ელიტარული საზოგადოებითვისაა გასაგები.

**– ზოგჯერ ეს შესრულება არც ისე შორსაა ხალხურიდან, როგორც ამას ხატავენ.**

– მართალი ბრძანდებით. ამასთან, როცა სცენაზე გამოდის მრავალწევრიანი სახელმწიფო ანსამბლი, იქ ძნელია ილაპარაკო ავთენ-

ტურობაზე. სწორედ ამ აკადემიურმა შესრულებამ დააინტერესა 70-იან წლებში ახალგაზრდობა ამ ჩვენი საგანძურით. ნუ საყვედურებენ „რუსთავს“ მისი სიმღერის მანერის გამო. იგი შეიძლება აკადემიურად, მაგრამ ბევრ უნიკალურ ვარიანტს ასრულებს. დღესდღეობით ბევრი მივიწყებული სიმღერა აღადგინა. „რუსთავს“ არსებობის 40 წლის მანძილზე 640 სიმღერა აქვს ჩაწერილი. იგი ვერ იმღერებს სხვანაირად. სამეცნიერო მიდგომა და კომერციული კონცეპტებით სცენაზე მღერა სხვადასხვა რამაა. „რუსთავის“ აკადემიურად ნამღერმა აღიარებინა იუნესკოს 2001 წლის 18 მაისს ქართული პოლიფონია კაცობრიობის ზეპირსიტყვიერებისა და ხელთუქმნელი საგანძურის შედევრად. ეს დეკლარირებული იყო საერთაშორისო ჟიურის მიერ, რომლის 19 წევრიდან (მათ შორის მეც გახლდით) ნახევარზე მეტი მუსიკოსი არც იყო. ვფიქრობ, სხვაგვარად ნამღერს, შესაძლოა, ასეთი დადებითი შედეგი არც გამოეღო.

მე იმას როდი ვქადაგებ, რომ ხალხმა ისე იმღეროს, როგორც „რუსთავი“ მღერის. სხვათა შორის, დღეს უცხოეთში სხვადასხვა საერთაშორისო ხალხურ ფესტივალზე, გლეხურთან მიახლოებული სტილით მომღერალი მრავალი ქართული ანსამბლი დადის. მაგრამ როცა იმპრესარიო კომერციულ გასტროლს გეგმავს, იგი ბევრ რამეს და, მათ შორის, ფართო მსმენელის გემოვნებას ითვალისწინებს. ამიტომ სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლებს, რომლებსაც მრავალ ქვეყანაში იწვევენ, ნუ მოვთხოვთ გლეხურ შესრულებას. ბევრი მითქმა-მოთქმა ატყდა „ერისიონის“ შოუს გარშემო. ჯერჯერობლაზე უკეთ ბევრმა არ იცის, რომ ეს არაა წმინდა ხალხური შესრულება, მაგრამ შოუს უანრი მოითხოვდა ამ მსხვერპლს. „ერისიონმა“ ამ შოუთი უზარმაზარი სახელი მოუპოვა ქართულ კულტურას.

– **ბატონო ანზორ, მე მეონი, სადაო არ უნდა იყოს, რომ გურული სიმღერა გამოირჩევა სხვა კუთხის სიმღერებისაგან; მხედველობაში მაქვს არა მალამხატვრულობა, არამედ – განსაკუთრებული, კულტისმაგვარი დამოკიდებულება სიმღერისადმი, იმპროვიზაციისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილება. ამაზე ისტორიაც მეტყველებს. XX საუკუნის დასაწყისში გურია-**

**ში დიდი მომღერლები ხშირად საგანგებოდ იკრიბებოდნენ სამღერლად. რამ განაპირობა, თქვენი აზრით, ამგვარი გამორჩეული დამოკიდებულება სიმღერისადმი?**

– ახლა ძნელია ამაზე საუბარი, მით უმეტეს, რომ ამჟამად ძალიან ცოტა დარჩა გურიაში მაღალი დონის მომღერალი. ეს საუკუნეების განმავლობაში დამკვიდრებული ტრადიციის შედეგია. გურიისათვის სიმღერა პრიორიტეტული მოვლენა იყო. აქ ყველა ცდილობდა ემღერა. სხვა კუთხეებზე მეტად მე გურიაზე შემიძლია ამ მხრივ საუბარი. მაგალითად, მე თავად მახსოვს ჩემი წინაპრების გადმოცემა: თუ კაცმა სიმღერა არ იცოდა, ქაღს ადვილად არ მიათხოვებდნენ. ქალიც რომ გაეთხოვებინათ, მას ჩონგურს ასწავლიდნენ, სიმღერას ასწავლიდნენ. აბოლონ წულაძე წერს: „გურიაში ერთ ქალზე ამბობდნენ, მარტო ამ ქალის ჩონგურზე დადიდინება მკვდარსაც გააცოცხლებს“.

დიდი მომღერლები ერთმანეთს ეძებდნენ სუფრებზე და სახალხო დღესასწაულებზე ახლენდნენ თავიანთი ვირტუოზული სასიმღერო ტექნიკის ვარიანტების დემონსტრირებას. ასეთ შეხვედრებზე მკაფიოდ ჩანდა მათი ფანტასტიკური მუსიკალური აზროვნება, იმპროვიზაციის ამოუწურავი შესაძლებლობა. აქვე იქმნებოდა ახალი ვარიანტები, რომლებსაც ხალხი იმახსოვრებდა და შთამომავლობას გადასცემდა.

მე მახსოვს ბაბუასაგან, თუ რაოდენ დიდი ყურადღება ექცეოდა საზოგადოებაში მომღერალს. მაღალი რანგის მომღერალს, როგორც იყო ვარლამ სიმონიშვილი, სამუელ ჩავლეიშვილი. მომღერალს საზოგადო მოღვაწედ თვლიდნენ, ქუჩაში ხალხი ადგილს უთმობდა, სუფრაზე რომ იწვევდნენ, საპატიო ადგილზე უნდა დაესვათ. იგი თავადაც სხვანაირად დადიოდა, სხვანაირად იქცეოდა, რადგან ხალხის ყურადღების ცენტრში იყო. ასეთი სტატუსისკენ კი ყველა მიისწრაფოდა. ამ დამოკიდებულებამ უდიდესი როლი ითამაშა სიმღერის წარმატებაში.

– **გმადლობთ საინტერესო საუბრისათვის.**

ესაუბრა თამაზ გაბისონია

## მოყვარე moqvare

Moderato

დე-დი-ლა-ვო, დი-ლა-ვო, დე-ლი ვო-დე-ლი ვო - დე - ლა,  
div - di - la - vo, di - la - vo, de - li vov - de - li vo - de - la,

მო-ყვა-რე-ო და,  
mo - qva - re - o da,

მო-ყვა - რე - ო და, დე-ლი ვო-დე-ლი ვო - დე - ლა,  
mo - qva - re - o da, de - li vov - de - li vo - de - la,

ჰე,  
he,

ჰე  
he

ვო-დე-ლი-ა ნა - ვ და,  
vov - de - li - a na - v, da,

ვო-დე-ლი-ა რა-მი-ნავ და, ჰო-რი-რავ, ჰე, ვო-დე-ლა და,  
vov - de - li - a ra - mi - nav da, ho - ri - rav, he, vo - de - la da,

ნა - ნე-და, ჰა,  
na - nav - da, ha,

ჰე, ჰა,  
he, ha,

ჰო,  
ho,

ჰო - ი - და,  
ho - i - da,

ო-რი-რე-რო ჰე, ჰე, ჰო,  
o - ri - re - ro he, he, ho,

ო - რე-რა,  
o - re - ra,

ო - რე-რო ჰე, ჰე, ჰო,  
o - re - ro he, he, ho,

ჰო,  
ho.

ო - ნა - ი - და, ჰო,  
o - na - i - da, ho,

ჰე, ჰე, ჰე, ჰო,  
he, he, he, ho,

ჰო,  
ho.